

VENTANAS DE MANHATTAN: UNA REFLEXIÓN METACULTURAL

FERNANDO RODRÍGUEZ-MANSILLA

Universidad de Navarra
31080 Pamplona
España
frmansilla@alumni.unav.es

Abstract: The paper considers Antonio Muñoz Molina’s novel, *Ventanas de Manhattan*, and regards it as a reflection on culture. First, the structure of the novel is inspired by the topic of the “window” and the style of writing, basically description, conforms to an “art of looking” based on the narrator’s habit of looking at art, which is considered to be one of the finest expressions of culture. In other respects, this narrative poetics fails when the narrator attempts to provide a description of the current reality of New York. This failure, a crisis of representation, is provoked, at the time, by a crisis of culture: the contemporary world does not harmonize culture as “art” with culture as a “way of life.” New York appears in the book as a modern Babylon, where the narrator-protagonist seeks his identity and judges the way the world goes.

Keywords: Antonio Muñoz Molina, *Ventanas de Manhattan*, contemporary Spanish novel, culture, arts and literature

El propósito de este trabajo es presentar una lectura del último libro de Antonio Muñoz Molina, *Ventanas de Manhattan* (2004), partiendo de su condición de objeto cultural privilegiado cuyo tema lo constituye la propia cultura; de allí que, a nuestro parecer, el libro pueda considerarse una auténtica síntesis de las preferencias culturales de su autor (pintura, música, cine, fotografía, escultura), recurrentes a lo largo de su ya extensa obra: en *El jinete polaco* funciona como leit-motiv el homónimo cuadro atribuido a Rubens; *El invierno en Lisboa* encierra el homenaje de Muñoz Molina al jazz; en *Beatus ille*, el protagonista emprende una investigación sobre un poeta olvidado de la Generación del 27. *Venta-*

nas de Manhattan opera, en este aspecto, también como una *ventana* al quehacer literario de Muñoz Molina.

En primer lugar, nos ocuparemos de una serie de episodios de los cuales se desprende una teoría de la narración, que explica la estructura y el estilo de la novela, la cual adopta la forma de crónica de viaje. Luego, esbozaremos una interpretación de *Ventanas de Manhattan* como un intento de superar cierta crisis cultural que el narrador percibe en Nueva York, ciudad que parece concentrar, a sus ojos, toda la cultura humana, tanto la pasada como la presente. No es gratuito que los capítulos del libro se desplacen de exposiciones fotográficas al retrato de emigrantes que intentan adaptarse, o de describir el desastre de las Torres Gemelas a reflexionar en torno a los mercadillos de antigüedades: la cultura surca de principio a fin *Ventanas de Manhattan* y esta determina, como pretendemos demostrar, tanto su estructura como su significado. Por cierto, la presencia de la cultura en Muñoz Molina ha sido advertida ya anteriormente, como rasgo caracterizador de su obra. Se sostiene que el autor está condicionado “por su admiración desmedida por la cultura en todas sus manifestaciones” (Andrés-Suárez 1997: 17).

Ut pictura poesis: mirar el arte y el arte de mirar

Como sostenía Mijail Bajtin, la novela es un género inacabado que, a través de la parodia, subvierte cualquier otro género textual canónico. Por ello, no es de extrañar que a menudo las novelas pretendan ofrecerse como historias verídicas, crónicas o diarios personales. *Ventanas de Manhattan* no es la excepción y solo así se comprende el afán del narrador por justificar el formato de crónica de viaje que adopta el libro. Esta idea la toma, según propia declaración, de la tradición artística norteamericana, cuyos materiales se extraen de la realidad inmediata: “La poesía con la lengua hablada, la novela con la crónica, el cine con el documento sobre las cosas comunes y los trabajos de la gente, la danza con el ritmo y el sonido de los pasos, las artes visuales con la fotografía” (Muñoz Molina 2004: 54–55). Precisamente este principio es el que aplicará a su narración, cuyo argumento novelesco se diluye desde las primeras páginas: la llegada de un escritor español a Nueva York, que visita por segunda vez, ahora acompañado de su esposa e hijos para trabajar en el Instituto Cervantes y llevar un registro de su viaje da paso a una serie de capítulos que constituyen unidades casi independientes y ofrecen estampas de la vida de una gran ciudad.

De esa forma, el libro carece de intriga argumental o, si la tiene en las primeras páginas, la pierde por completo adrede, para ejecutar un *tour de force* que entraña una profunda reflexión sobre la escritura. *Ut pictura poiesis* es el verso de la poética horaciana blandido por nuestros clásicos cuando echaban mano de recursos retóricos para la descripción y el retrato literarios. Muñoz Molina aplica este principio a toda la composición de *Ventanas de Manhattan*. Esto da a las páginas que reflexionan en torno a pintores y fotógrafos (Edward Hopper, Liechtenstein, Rembrandt, Velázquez, Richard Avedon) un sentido mucho mayor que el de mero catálogo de gustos artísticos: nos hallamos ante una poética de la narración.

¿Cuál es el objeto de mayor descripción? Nueva York, claro está. Se ha estudiado ya el significado de las ciudades en la obra de Muñoz Molina. Las ciudades extranjeras, especialmente Nueva York, operan como espacios amplios, aparentemente ilimitados y por tanto misteriosos, pero sobre todo, lugares en que “el individuo [...] solo puede tener representaciones fugaces” (Rigoni 1999: 119). Este aspecto, el de la fugacidad como ingrediente desestabilizador en el individuo, lo desarrollaremos más adelante. Por el momento, bastará con vincular tales “representaciones fugaces” con la mirada fascinada del narrador que encuentra en la pintura el modo más idóneo para fijar los instantes que, de otra manera, se le escaparían de las manos:

Pero el tiempo queda encerrado y a la vez abolido en la obra de arte, como una flor o un insecto de una especie extinguida en el interior de una gota de ámbar. Lo que sucede en la pintura, en la fotografía, es el presente eterno: siempre es la primera hora del domingo en una avenida al sur de Manhattan, siempre son las siete de la mañana y está empezando a amanecer en el cuadro contiguo, y la mujer pelirroja y desnuda, en el cuadro que hay en la pared de enfrente, siempre está mirando hacia el paisaje por la ventana abierta que deja pasar el sol de una mañana igual de limpia. (Muñoz Molina 2004: 294–295)

Se refiere aquí a uno de los cuadros más famosos de Edward Hopper, *Morning Sun*, el que nos da la clave para entender la segmentación del libro. La ventana, tradicionalmente, opera como un punto de fuga y es metáfora de una brecha para salir de uno mismo y ampliar los horizontes, tanto espaciales como intelectuales. El título de la obra, *Ventanas de Manhattan*, además de aludir a la presencia omnipresente de amplios ventanales en la Gran Manzana, simboliza una exploración no tanto de índole estrictamente física como metafísica. Sin embargo, la ciudad no se percibe de manera llana, sino mediatizada por el arte: películas,

canciones, libros y pintura (como la obra de Hopper), que el narrador se encarga de registrar y comentar sin ningún empacho. La mediación artística no es percibida como un obstáculo, sino todo lo contrario:

El arte enseña a mirar: a mirar el arte y a mirar con ojos más atentos el mundo. En los cuadros, en las esculturas, igual que en los libros, uno busca lo que está en ellos y también lo que está más allá, una iluminación acerca de sí mismo, una forma verdadera y pura de conocimiento.
(Muñoz Molina *op.cit.* : 194)

Entonces, cada sección de *Ventanas de Manhattan* no es solo fruto de la lección que produce mirar el arte, sino que constituye un arte de mirar. Dicho arte de mirar se alimenta, además de Hopper, de las lecciones de Velázquez y de Richard Avedon. Estos últimos, pese a estar separados por varios siglos, comparten la misma virtud: “Invocar la existencia humana, el misterio de la identidad, lo que queda revelado o permanece indescifrable en unos ojos abiertos” (Muñoz Molina *op.cit.* : 265). Esta reflexión es suscitada por una fotografía de Avedon, que retrata a un anciano de raza negra que nació esclavo y que seguía vivo en 1963. De Velázquez se cita, en otro pasaje del libro, el *Juan de Pareja*, que se conserva en el Museo Metropolitano. Es interesante una comparación de ambos cuadros, ya que los dos son representaciones de individuos de raza negra que, en el momento que son retratados, son sujetos marginales dentro de sus respectivas sociedades. Mientras en el casi centenario Stanley Casey se destaca “la infamia y el dolor insondable de la esclavitud” (*idem.*), en el *Juan de Pareja*, que no llega a ser descrito, pero es mencionado con suma admiración, sobresale todo lo contrario: cierta presunción, lograda a partir de la postura y gesto del esclavo de Velázquez, que nos recuerda a los retratos del propio Felipe IV. En ambos casos, la pintura y la fotografía superan largamente su utilidad primaria, la de preservar a los sujetos, ya que logran más bien iluminar pasajes contrapuestos de la condición humana: la dignidad y la vergüenza. Este tipo de sensaciones, que constituyen auténticas experiencias artísticas, es el que producen los segmentos mejor logrados de *Ventanas de Manhattan*: la visita al “museo de las vidas de los emigrantes más pobres” (Muñoz Molina *op.cit.* : 185–197); las reliquias en papel que alberga la Morgan Library, como la última factura de Oscar Wilde o la carta pergeñada por un soldado en el día D (*ibid.* : 271–275); la casa del matrimonio Rosenberg (*ibid.* : 209–213); o la interpretación excelsa de un joven músico callejero que acabará siendo burlado al final de su jornada (*ibid.* : 248–255).

Estas anécdotas están dotadas de sentido, son absolutas dentro de sus propios márgenes, pero son, bien visto, inorgánicas, en la medida en que se presentan como fragmentos, bien elaborados, eso sí, de una experiencia. Como “fotografías” o “pinturas”, pueden ser vistos casi como ejercicios de estilo para el narrador. ¿Qué ocurre, en cambio, cuando el narrador se encuentra ante experiencias hasta cierto punto *inefables*, puesto que ponen en jaque su destreza cronística? El narrador de *Ventanas de Manhattan*, teórico y practicante de una poética visual, no pasa por alto los problemas que subyacen al principio *ut pictura poesis*, al equiparar dos géneros artísticos afines, aunque dispares en su modalidad expresiva. Existe en nuestro libro la conciencia, de parte del narrador, de una crisis de la representación, de la que somos testigos cuando este se enfrenta ante espacios abiertos. A diferencia de los museos, donde todo está *fijo*, la calle ofrece el espectáculo de la vida, inclusive a través de una estatua de bronce, la de Gertrude Stein en Bryant Park, al aire libre:

Qué hago yo aquí, con mi cuaderno abierto sobre las rodillas juntas, queriendo fijar el momento en que vivo y las cosas que veo sobre una hoja de papel y con un hilo de tinta muy delgado, usando palabras, que son tan abstractas, en vez de las líneas del dibujo (arte que no por casualidad alcanzó su perfección mucho antes de que se inventara la escritura), queriendo lograr una instantánea precisión que me escapará siempre, apresar lo que sucede ahora mismo, como la señora Dalloway quería percibir al mismo tiempo y con todo detalle todas las impresiones de la mañana de junio en una calle de Londres. (Muñoz Molina *op.cit.* : 276)

El problema que expone el narrador, si bien es tan antiguo como las propias pintura y literatura, no se presentó como tal, es decir como cuestión subyugante, de manera tan insistente hasta la llegada de la modernidad, cuando la fotografía hizo mucho más evidentes para el escritor las limitaciones de su arte y lo llevó a volver *espacial* la escritura: empieza con Stéphane Mallarmé y su *Un coup de dés* y llega a los juegos dadaístas que apelan al *collage*. Esto no quiere decir que los caligramas sean una invención moderna. Ya los antiguos griegos practicaban esa mezcla de arte visual y a la vez literario, pero siempre en su faceta más lúdica y, ciertamente, efímera. En ningún momento de la Antigüedad el anagrama condujo a una corriente similar a la del simbolismo o, ya en el siglo XX, a la de las vanguardias. Es más, volver *espacial* un género artístico cuya base era *temporal* conducía a una crisis de significado que encuentra en Dadá su máxima expresión: el disparate puro.

La muerte de las vanguardias dejó en los autores una conciencia del problema, sin duda. A Jorge Luis Borges le debemos “El Aleph”, quizás la pieza literaria que lleva la reflexión a sus últimas consecuencias. El narrador, que se identifica con el propio Borges, es testigo de una visión fascinante: en un segundo ve, de golpe, *todo* el mundo. Al intentar narrarnos su experiencia nos confiesa:

Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré. (Borges 1978: 169)

El pasaje borgiano posee cierto paralelismo con el del narrador de *Ventanas de Manhattan*, cuando este se encuentra en un espacio público, un café:

Pero por muy rápido que yo quiera escribir las cosas se me escapan, la vida cambiante que transcurre en torno a mí en el café [...] Hay dibujos y fotografías que pueden apresar un instante, pero no existe una literatura que pueda contar con plenitud toda la riqueza de un solo minuto. (Muñoz Molina *op.cit.*: 132)

Con esto llegamos al trasfondo trágico de la experiencia humana moderna: todo pasa muy de prisa y apenas si podemos registrar algunos detalles, aislados, de lo que vivimos. Eso que logramos preservar se mantiene, encapsulado como el mosquito en el ámbar, en los objetos que produce el arte: en una fotografía de Avedon o en un retrato de Velázquez. Y su valor reside en haber captado, precisamente, la vida y ofrecérsela bajo un espacio ajeno, la sala del museo, que coopera, no cabe duda, en la elaboración de su significado. Por esa razón el narrador de nuestro libro oscila entre las escenas de la vida cotidiana, que trata inútilmente de fijar, a sabiendas de que se le escapan, y las exposiciones donde se regocija contemplando piezas artísticas que sí lo lograron. Este desajuste entre una prosa agitada que está a la caza de la vida y otra, más bien reflexiva, quieta, que celebra las obras de arte provoca, en cierta medida, una tensión que dota al libro de un vigor extraño, aquel que nos insta a seguirlo de segmento en segmento a través de los 87 que lo componen.

Ante esta crisis de representación, ¿cómo salvar a la literatura? ¿Cómo restituírle su valor? La literatura en su vertiente novelesca se justifica mediante su narratividad, la cual comparte con el cine y también con las

letras de las canciones: su poder para contar historias, o sea su capacidad mimética, comprendida como el vehículo para “vivir otras vidas”. No se trata, vale señalarlo, de una vocación por el escapismo, sino de la creencia de que la literatura, en palabras de C. S. Lewis, “se trata de *connaître*, no de *savoir*; se trata de *erleben*; nos convertimos en esas otras personas. No solo, ni fundamentalmente, para ver cómo son, sino para ver lo que ven” (2002: 138–139). Este propósito, que es también parte de la teoría literaria de Muñoz Molina, el de “vivir otras vidas”, es otro motivo que surca el libro de principio a fin y se convierte en el objeto de lo que hemos llamado “arte de mirar”: lo que se mira con delectación es precisamente “el gran espectáculo de las vidas ajenas”, de los otros sujetos, tal como el joven protagonista, escritor de provincias, de *El dueño del secreto* ausculta la capital española en los últimos tiempos del franquismo:

En aquellos días aún me gustaba todo de Madrid, incluso lo que me asustaba, y me sumergía en los túneles y en los vagones del metro con la disposición aventurera y enérgica de un explorador, trazando itinerarios en lo desconocido con ayuda de un mapa y mirando una por una todas las caras con las que me cruzaba queriendo no perderme ni un personaje ni un detalle en el gran espectáculo de las vidas ajenas.

(Muñoz Molina 1994: 29–30)

Dicho espectáculo es efímero y su observación *in situ* parece no ser del todo exitosa, sobre todo para un cronista, como el de *Ventanas de Manhattan*, que marcha por la ciudad cargado de cuadernos y lápices, dispuesto a tomar nota de todo lo que lo impresiona a su paso. Los museos, en cambio, guardan, como reliquias, las vidas ajenas, de otros que ya pasaron y cuyos vestigios nos dicen mucho de lo que ellos mismos pensarían:

El dibujo, el borrador escrito a mano, la página de diario, la carta, preservan la huella del presente en el que una mano los estaba trazando, la cualidad líquida de las líneas de tinta o de lápiz, nos atraen como imanes hacia ese instante, nos hacen parte de él, de su cualidad fluida y trémula. Van Gogh está concibiendo, mientras dibuja su cuarto, un cuadro que todavía no existe, Oscar Wilde escribe con un lápiz grueso en el papel obligatorio de los prisioneros y sobre su caligrafía gravita toda la pesadumbre del cautiverio y el tiempo que le falta para salir de la cárcel.

(Muñoz Molina 2004: 274)

Los objetos inertes cobran vida a través del receptor, quien los dota de su significado último. Con todo, el desajuste al que hacemos referencia,

producto de la crisis de representación advertida cuando el narrador se detiene a analizar su propio desempeño, queda irresuelto. No obstante, en vez de constituir este una fisura en el planteamiento de *Ventanas de Manhattan*, será más bien lo que nos ayudará a formular una interpretación del libro. Ya sabemos que el arte persigue fijar los instantes. Ello es lo que resalta nuestro narrador sobre todas las cosas. Ahora bien, la vida en un gran ciudad, como Nueva York, está marcada por la fugacidad de los acontecimientos. Ello repercute en el individuo, lo desestabiliza y este solo encuentra sosiego en la contemplación de las “otras vidas” que puede hallar en los objetos artísticos. Pero uno no vive en un museo. La vida continúa en las calles. El desajuste entre la vida cotidiana, callejera, si se quiere, y la capacidad de la escritura para registrarla es el síntoma de un problema que, sumado a la violencia, el desarraigo y la soledad inherentes a la vida moderna, se nos presenta como la crisis de la cultura contemporánea. En otras palabras: la crisis de la representación es producto de la crisis de la cultura.

***Sola la vida humana corre a su fin ligera más que el viento:*
crisis de la cultura**

Decíamos más arriba que las visitas a museos conviven en *Ventanas de Manhattan* con la observación de personajes de Nueva York. Esto otorga a la novela un ingrediente de juicio ético sobre el mundo actual que ya observaba S. Sanz Villanueva en su reseña a la novela en la revista *El Cultural*: “Muñoz Molina se sirve de los personajes de Nueva York para ampliar su retrato moral de nuestro tiempo” (2004: 11). ¿Cuáles son los problemas que encuentra el narrador en su estancia neoyorkina? En primer lugar, el desarraigo, visto a través de los casos de un cónsul español, cuya familia huyó durante la Guerra Civil (Muñoz Molina 2004: 72–74), pero sobre todo mediante los estudiantes que asisten al Instituto Cervantes:

Pero poco a poco, cada día que salgo del metro en la calle 34 y la Sexta Avenida y cruzo aprisa hasta la Quinta para llegar puntualmente a clase, en el seminario al que llevo mis fotocopias con pasajes de literatura o de cartas españolas, me doy cuenta que cada alumno trae consigo también su propio exilio personal, su historia de huida y viaje a Nueva York, capital de tantos destierros, de tantos sueños cumplidos o fracasados de mundos nuevos y de vidas mejores. *(ibid.: 176)*

Precisamente uno de los pasajes de literatura que lleva a clases ilumina el problema que nos ocupa: el episodio de Sancho Panza y el morisco

Ricote, en la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha* (capítulo LIV). La lectura del extenso monólogo de Ricote, donde este expone a Sancho su condición de desarraigado, es seguida de un comentario algo amargo:

“Yo entiendo lo que le pasa a este hombre [al morisco Ricote]”, dice por fin Johnny Cuevas. “Le pasa como a nosotros, que hemos dejado de ser de allá pero no somos de acá todavía, y a lo mejor no vamos a serlo nunca. Unas veces queremos ser de Santo Domingo, y otras creemos que somos de acá, y no sabemos de dónde.” (*ibid.*: 179)

Como “capital de tantos destierros”, Nueva York alberga muchas culturas que, a ojos del narrador, no se tocan. El segmento 58 (*ibid.*: 219–229) afirma que “Manhattan es el gran bazar del mundo entero” (*ibid.*: 219), donde “los billetes muy usados cambian de manos a toda velocidad, pero las lenguas que se hablan no son el inglés ni el español, ni el chino, sino el árabe, o las vocales rotundas de los idiomas de África” (*ibid.*: 222). El amasijo de idiomas y de culturas convierte entonces a la ciudad en una moderna Babilonia, es decir un lugar donde prima la confusión: “Todo el mundo habla al mismo tiempo y gesticula rápidamente mirando de soslayo con ojos vigilantes, los ojos grandes y alarmados de la gente que ha venido de los horrores de África” (*ibid.*: 223).

Pero a Nueva York no le faltan horrores propios. Un lugar especial, los segmentos del 18 al 21, lo ocupa el desastre de las Torres Gemelas (*ibid.*: 74–86), del cual, sin embargo, más que el lado terrorífico se explota el sentimiento de desamparo del narrador, cuando tras saber la noticia y comprobar que la vida sigue su curso afirma: “Camino aturdidito y extranjero entre la gente y no sé cuál es la realidad, si lo que escucho en la radio que llevo pegada al oído o lo que estoy viendo con mis ojos en la mañana soleada y caliente de Nueva York” (*ibid.*: 81). Esta sensación de soledad frente a la multitud es una experiencia del mundo moderno que aparece en más de una ocasión en *Ventanas de Manhattan* y confirma el malestar del individuo que, pese a estar en medio de un ambiente lleno de arte y vida, sufre la incomunicación inherente a la estructura de las grandes ciudades: edificios que se elevan hasta el cielo, habitaciones estrechas, plazas y parques extensos donde la gente se cruza a diario, pero no interactúa con su entorno.

En Nueva York [...] la soledad más extrema puede encontrarse en medio de una multitud, y hay lunáticos que viven como náufragos o como ermitaños abrasados por las alucinaciones del desierto en las aceras más transitadas, que yacen en el suelo igual que mendigos de Bombay y miran despavoridos a su alrededor o gritan como si acabaran de recibir una revelación en los riscos pelados del Sinaí. (*ibid.*: 115)

El antecedente más famoso de esta sensación quizás se encuentra en el relato “El hombre de la multitud” de Edgar Allan Poe, que retrata, mejor que cualquier otro, el desasosiego del sujeto de la modernidad. El narrador de *Ventanas de Manhattan*, en ese aspecto, es bastante explícito con sus fuentes. Una de las afirmaciones que repite más a menudo y que provoca su reflexión es la de “todo lo sólido se desvanece en el aire”, que figura en el manifiesto comunista de Marx y que da título, también a un famoso libro de Marshall Berman, precisamente sobre la experiencia de la modernidad que se pone de manifiesto en la literatura y el arte en general. Pero para ir más allá, el tópico de la fugacidad en este caso remite a *Don Quijote*: “Sola la vida humana corre a su fin ligera más que el viento”, aserto que se encuentra en el capítulo LIII de la segunda parte de la novela cervantina. Estas afirmaciones, la de Marx y la de Cervantes, operan en el libro de Muñoz Molina como un estribillo al final de determinado segmento (*ibid.*: 275) o como un lema que el narrador parece glosar (*ibid.*: 213).

Ambos asertos, asimismo, son claves para la interpretación del texto. *Ventanas de Manhattan* sería el testimonio de un individuo sumergido en una modernidad asfixiante en la que, pese al bienestar, o mejor dicho, tal vez, por causa de él, el mundo y las personas que lo rodean se presentan como inaprensibles. La gran ciudad es engañosa: despide seguridad, confort, pero al mismo es anónima y hasta peligrosa. La co-presencia de distintas comunidades o culturas puestas una junto a otra, pero que no se tocan (cuyo símbolo en el libro es el mercadillo callejero o rastro dominical), con los museos que albergan bienes culturales nos habla de una paradoja que la cultura occidental no ha podido resolver. En efecto, “la comunidades no solo necesitan una red social que garantice su bienestar corporal y material, sino también una red cultural que procure y asegure que se encuentren cobijados y protegidos espiritual y emocionalmente” (Spang 2003: 59).

A estas alturas se hace necesario comentar el empleo del término “cultura” que hemos explotado en dos de sus sentidos más recurridos: “cultura” como “creación artística” y cultura como “forma de vida”. Como lo señala Terry Eagleton, estos dos sentidos, sumados a un tercero (cultura como “crítica utópica”), se confunden problemáticamente en el mundo contemporáneo:

¿Qué es lo que conecta la cultura como crítica utópica, la cultura como forma de vida y la cultura como creación artística? Probablemente, la respuesta es negativa: todas ellas, las tres, son diferentes reacciones al fracaso de la cultura como una verdadera civilización, o sea, como la gran Historia del progreso humano (Eagleton 2001: 38)

A nuestro parecer, este malestar ante el fracaso es el mismo que se percibe en *Ventanas de Manhattan*. Nueva York, a ojos del narrador, tiene fuertes contradicciones. Posee una cantidad notable de mendigos (Muñoz Molina 2004: 114-117), es “esta ciudad de refugiados e inmigrantes” (*ibid.*: 245), donde, no obstante, “el catálogo del Metropolitan es un resumen comprimido de la historia del mundo” (*ibid.*: 159) y además donde los edificios se levantan, son derruidos y vuelven a construirse. Los museos de la ciudad, con sus invaluable colecciones, tienen su reflejo ridículo en la compra obsesiva de baratijas y excentricidades en los mercadillos. El *kitsch* o, simplemente, el mal gusto es otro de los males que encuentra el narrador en la ciudad.

Se ve que no tiene límite la capacidad humana de atesorar cosas horrendas, que no hay cuadro de payasos, bota vaquera de cristal de color caramelo, cenicero de porcelana en forma de sombrero mexicano, perchero con patas disecadas de ciervo, santa cena de plástico iluminada por dentro lo bastante atroces para que alguien no los compre. (*ibid.*: 301)

La acumulación de objetos artísticos (con el Metropolitan como emblema) y pseudoartísticos (de mercadillo) puede explicarse como una manera de compensación para el individuo, quien -aislado dentro de su comunidad- ha de ver en las reliquias un medio de contacto con lo humano. Poseer, pero sobre todo observar, mirar objetos, más allá de su valor artístico, sería el recurso de quienes no se miran: “Cada cual va como envuelto en una película transparente e impenetrable de celofán, como los alimentos que brillan excesivamente bajo las luces árticas de los supermercados” (*ibid.*: 112). De hecho, “estar viendo y no mirar es un arte supremo en esta ciudad que desafía tan incesantemente la mirada” (*ibid.*: 117). Solo así se comprende que “mirar el arte” y “el arte de mirar” sean tareas exclusivas de un sujeto privilegiado, proveniente de un lugar lejano y distinto. La *ajenidad* es expresa en el narrador: “Soy el ciudadano invisible de un país inexistente, célebre acaso por la Inquisición, las matanzas de indios, las corridas de toros y las películas de Almodóvar” (*ibid.*: 319). Su posición de alteridad respecto de la materia narrada, le da, como al Federico García Lorca de *Poeta en Nueva York*, una nueva perspectiva respecto de sí mismo, pero también de sus propios orígenes, ya que “viajar sirve sobre todo para aprender sobre el país del que nos hemos marchado” (*ibid.*: 71). De allí que, sobre todo en la última parte de la novela, existan segmentos que se ocupan del pasado del narrador, de reflexión en torno al pequeño pueblo de donde salió, de su preferencia por el inglés como una lengua que podía abrirle paso, como si esta constituyera a su vez una “ventana” hacia el mundo.

Escribir sobre Manhattan es, de alguna forma, escribir sobre sí mismo; así como viviendo otras vidas uno acaba por comprender mejor la suya propia.

Por todo ello, *Ventanas de Manhattan*, por encima de sus anécdotas, por las cuales asemeja un libro de viajes o un dietario, encierra el proyecto, que también se observa en obras previas del autor, de indagar en torno a la identidad española. Si en *Beatus ille* o *El jinete polaco* lo ejecutaba remitiéndose al pasado, ahora, igual que en *Carlota Fainberg*, lo hace instalado en un presente de intercambios culturales intensos. En las dos primeras novelas mencionadas, son obras artísticas las que suscitan el recuerdo, necesario para saber quiénes somos y de dónde venimos; en *Ventanas de Manhattan* cumplen una función similar, solo que esta vez se hace evidente un contrapunto: el de una cultura en crisis que encuentra en el arte un alivio, aunque pasajero. Siempre será más fácil, pareciera querer decirnos el narrador, pasar la tarde en un museo que cultivar la amistad o el amor. Lo terrible es que tanto el arte como la vida en comunidad y sus valores intrínsecos son cultura:

Nacemos como unas criaturas cuya naturaleza física es tan indefensa que necesitan la cultura para sobrevivir. La cultura es el “suplemento” que rellena un vacío dentro de nuestra naturaleza y nuestras necesidades materiales son reconducidas en sus términos. (Eagleton 2001: 147–148)

Esto es lo que vuelve a *Ventanas de Manhattan* un libro complejo y enriquecedor que representa un paso más allá en la obra total de su autor. Cuando José Carlos Mainer afirma que toda novela de Muñoz Molina encierra siempre un enigma cultural (1997: 62–63) se refiere, sin duda, a obras de arte, pero también cabe entender tales enigmas culturales como las preguntas que nos plantea el propio autor respecto del lugar del hombre en el mundo actual. Quizás, como el narrador de *Ventanas de Manhattan*, solo queda asumir la vida como si de un peregrinaje se tratase, tal como él mismo se representa: “Con mi mochila al hombro, con mis pasos enérgicos, voy por Manhattan como un heredero de tantos antepasados peregrinos” (*ibid.*: 166).

En conclusión, *Ventanas de Manhattan* cumple con creces el doble propósito de ser, por un lado, una obra que presenta interesantes cuestiones de índole metaliteraria, como la de las relaciones entre pintura y escritura, con la crisis de representación que le atañe. Por otro, es un libro que plasma la paradoja de la cultura contemporánea, enfrascada en el culto a la reliquia, sea arte *kitsch* o canónico, o simplemente en la obsesión del consumismo exacerbado, pero incapaz de armonizar ello con el bienestar colectivo. La tarde del 11 de setiembre del 2001, tras

los atentados y desatada la paranoia de próximos ataques, el narrador es testigo de esta escena, que dice mucho de la crisis de la cultura actual:

De pronto, en la otra acera, en la esquina de Broadway y la calle 52, vemos un tumulto de gente arremolinada en torno a un cartel que no distinguimos a esa distancia: imaginamos una pancarta, quizás un acto de protesta o plegaria. Es un puesto en el que se venden camisetas a dos dólares.
(Muñoz Molina 2004: 84)

Finalmente, le queda a uno la pregunta de si esta indiferencia del hombre respecto del hombre puede ser curada por la fotografía de Avedon o la pintura de Hopper o de Velázquez. Al menos alberguemos remotamente la esperanza, junto al narrador, de que sí.

Bibliografía

- Andrés-Suárez, I. (1997): Ética y estética de Antonio Muñoz Molina. *Cuadernos de Narrativa* 2: 11–22.
- Borges, J. L. (1978): El Aleph. In: *El Aleph*, Madrid: Alianza editorial. 155–174.
- Eagleton, T. (2001): *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Barcelona & Buenos Aires & México: Paidós.
- Lewis, C. (2002): *La experiencia de leer*. Barcelona: Alba editorial.
- Mainer, J. C. (1997): Antonio Muñoz Molina o la posesión de la memoria. *Cuadernos de narrativa* 2: 55–68.
- Muñoz Molina, A. (1994): *El dueño del secreto*. Madrid: Ollero y Ramos.
- Muñoz Molina, A. (2004): *Ventanas de Manhattan*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Rigoni, M. L. (1999): Representaciones urbanas en la narrativa de Antonio Muñoz Molina. In: M. C. Porrúa (ed.) *Lugares. Estudios sobre el espacio literario*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. 119–133.
- Sanz Villanueva, S. (2004): Ventanas de Manhattan. In: *El Cultural* (19 de febrero de 2004). 10–11.
- Spang, K. (2003): Cultura y multiculturalidad. *Nuestro tiempo* 583–584: 55–63.