



El arte, la mirada y la intimidad en *Ventanas de Manhattan*, de Antonio Muñoz Molina

Mirtha Laura Rigoni
Universidad de Buenos Aires
Universidad Católica Argentina

Resumen

Entre los relatos de Antonio Muñoz Molina, quizá sea *Ventanas de Manhattan* (2004) aquel que explora con mayor intensidad un motivo recurrente en su obra: la observación del entorno y de las huellas del pasado.

En este texto híbrido, que participa de la crónica periodística, el libro de viajes, el ensayo y la novela, dividido en secuencias que a veces constituyen verdaderos microrrelatos, Nueva York se presenta como el espacio del anonimato y la indiferencia, donde "estar viendo y no mirar es un arte supremo"; sin embargo, el sujeto que la recorre se empeña en asomarse a otras vidas y en buscar a través de ellas una suerte de iluminación o autoconocimiento. Cobra una relevancia especial la observación de diversas manifestaciones artísticas (como la arquitectura urbana, los espectáculos musicales, la pintura, la fotografía y la escultura), lo que permite acceder en ocasiones a otro espacio y a otro tiempo y volver a plantear el tema de las vidas posibles.

De esta forma, se lleva a cabo a través de la observación de lo externo una exploración de las inclinaciones del sujeto mismo: sus afectos, sus sensaciones, sus sentimientos. Es decir, de la propia intimidad.

Palabras clave: arte – intimidad – observación – ciudad – pasado

El viaje es un motivo frecuente en los relatos de Muñoz Molina. En sus novelas y cuentos suele haber personajes que se trasladan a diversas ciudades, recorren sus calles y observan el entorno con atención. El narrador protagonista de *El dueño del secreto* y Lorencito Quesada en *Los misterios de Madrid* llegan a la capital de España desde una ciudad provinciana y se sienten abrumados; Manuel, en *El Jinete polaco*, y Minaya, en *Beatus Ille*, regresan a Mágina¹ luego de mucho tiempo e, igual que Lorencito pero en otro ámbito, se sorprenden con los cambios que encuentran; el profesor español de *Carlota Fainberg* va desde los Estados Unidos a la Argentina y camina por Buenos Aires, aunque prefiere encerrarse en un antiguo

¹ Transfiguración literaria de la Úbeda natal del escritor. Oleza (2008) observa la paradoja de que luego de haber sido declarada la muerte del autor o negados los atributos que se le atribuyeron en la modernidad, retorne la figura del demiurgo a esta sociedad globalizada donde han surgido las escrituras colaborativas y las posiciones intercambiables (de autor, lector, crítico) que se observan en Internet. Así como la globalización desencadena una respuesta de las culturas particulares, donde se destaca la diferencia que hace a la propia identidad, al filo del milenio ha surgido una oleada de novelas en las que la figura del autor se impone por encima de la escritura, como ocurría en el siglo XIX con Balzac, Galdós o Zola. Oleza atribuye esta actitud autorial a escritores como Muñoz Molina (quien, a la manera de Balzac, intenta representar todo un universo social –en su caso, el de Mágina –).



hotel; un turista recorre por la noche las calles de Marrakech en el cuento "Las otras vidas" hacia unos descubrimientos inesperados. También viajan o recuerdan viajes los personajes de *Sefarad*, trasladados en trenes en diferentes épocas y a distintos puntos de Europa o el norte de África por lo general. Algunos huyen del nazismo; un español de edad avanzada se refiere a una mujer que conoció siendo muy joven en una ciudad de Estonia; un hombre de origen judío conoce a una mujer en un tren que va a Casablanca; y el narrador del último capítulo, que lleva el nombre de la novela, evoca su visita la ciudad de Göttingen, en Alemania, y los últimos días de una estancia posterior en Nueva York. A esta misma ciudad han ido desde España los protagonistas de *El jinete polaco* y de *La noche de los tiempos*.

Ventanas de Manhattan no es una novela pero se parece mucho a los relatos de ficción en primera persona de Muñoz Molina, que en algunos casos permiten el reconocimiento de elementos autobiográficos y en otros podrían inscribirse en lo que se ha dado en llamar autoficción². El narrador protagonista del último capítulo de *Sefarad* parece coincidir con el de este texto híbrido, que se aproxima a la crónica periodística, el ensayo, el libro de viajes, la novela y, en algunos tramos, al cuento o al microrrelato.

Las primeras secuencias o breves capítulos se refieren a viajes anteriores del narrador a los Estados Unidos y, en particular, a Manhattan; luego –y con el presente como tiempo verbal dominante–, a la estadía que comienza en septiembre de 2001, pocos días antes del atentado a las torres gemelas³. Siete secuencias se ocupan específicamente de este hecho y sus repercusiones (18 a 25), y hay algunas alusiones posteriores dentro de las 87 secuencias que integran el texto. El impulso de caminar, el callejeo urbano y la observación atenta son notas características a lo largo de todo el relato, donde se presentan espacios privados y públicos dentro de la ciudad como parques, cafés, calles de diferentes barrios, viviendas, museos, galerías, exposiciones, mercados, bazares y otros comercios, o incluso la venta callejera. En estos lugares y con el marco de las distintas estaciones del año, algunos objetos, el movimiento humano y ciertas figuras en particular atrapan la atención del observador que lleva consigo un cuaderno para registrar sus impresiones. Ciertas imágenes lo llevan a intentar reconstruir el pasado de la ciudad y sus habitantes. También se refieren encuentros, visitas o veladas con personas conocidas y se comentan espectáculos musicales de distinta índole. El texto termina con el retorno a Madrid, desde donde se recuerda un paseo nocturno por la ciudad de Nueva York.

Justo Serna (2009) destaca que lo que distingue a Muñoz Molina es que ejerce como observador de lo que acaece en el momento, así como de las huellas del pasado. En su opinión, ser licenciado en Historia del Arte le da al escritor jienense una competencia particular para mirar una pequeña parte, e intentar reconstruir algo acabado a partir de esa parte. En el sujeto de la enunciación de este texto (que tendemos a identificar con el sujeto empírico, el autor, a pesar de la omisión deliberada de menciones concretas como nombres

² Siguiendo a Doubrovsky, Colonna (1989) distingue entre las novelas de inspiración autobiográfica y aquellas donde se ficcionaliza la figura del autor: "Qu'un écrivain mette à contribution son existence pour élaborer une oeuvre de fiction constitue un phénomène banal et bien connu. En revanche, qu'il figure dans un récit imaginaire, comme s'il tentait de se dédoubler en personnage romanesque, voilà un geste moins habituel et plus énigmatique".

³ El narrador recuerda algunos encuentros previos en la ciudad con quien ahora es su mujer. Mientras que destaca en los viajes anteriores la ansiedad y la incertidumbre ante el reencuentro previsto en Manhattan, ahora ambos están allí con sus hijos al principio y luego, solos –tras las vacaciones, estos regresan a España mientras sus padres permanecen por trabajo en los Estados Unidos–.



propios), se manifiesta el interés por el entorno, la agudeza de la mirada y la capacidad de indagación a la que alude Serna.

En un trabajo anterior donde me referí a la representación de las ciudades en las novelas y cuentos de Muñoz Molina (Rigoni 1999), observé que la apreciación de las grandes urbes por parte de los personajes se sitúa entre la euforia y la disforia, y que predomina esta última actitud.⁴ En *Ventanas de Manhattan* no ocurre lo mismo; el observador, que en sus primeros viajes echaba a andar con una especie de ebriedad provocada por el asombro desmedido y el cansancio (secuencia 2), ya no se pierde ni tiene miedo en la ciudad. Y aunque es testigo de la marginalidad y la indiferencia, hay una especie de calma en su actitud de observador que ha conocido este lugar tiempo atrás y ha visto sus cambios a lo largo del tiempo. Sigue notando, sin embargo, la existencia de fuertes contrastes a su alrededor:

En Nueva York el tránsito de la belleza a la desolación sucede siempre expeditivamente, como si el principio universal de máxima eficiencia hubiera aconsejado la supresión de gradaciones intermedias (secuencia 3, p. 20).

Puertas blindadas, con mirillas diminutas, con chasquidos múltiples de cerraduras de seguridad: ventanas siempre transparentes. Es una de las paradojas de Nueva York, una entre tantas de sus oposiciones extremas, como la del calor y el frío, el aire acondicionado y la calefacción, la belleza y la fealdad, la opulencia y la miseria, la antipatía y la afabilidad (sec. 11, p. 56).

Se establece también un contraste entre el interés por el entorno del sujeto observador y la indiferencia que este percibe en los demás:

No ver, no mirar, mirar velozmente y de soslayo y fingir que no se ha mirado, sortear un cuerpo caído en el suelo, una presencia molesta, una mano que agita un vaso de plástico solicitando limosna, con la misma naturalidad sonámbula con que un pez elude a otro pez o a un submarinista (...) Estar viendo y no mirar es un arte supremo en esta ciudad que desafía tan incesantemente a la mirada (sec. 31, p. 125).

Por momentos esta actitud inquieta, pero el anonimato a veces resulta placentero:

Soy el ciudadano invisible de un país inexistente, célebre si acaso por la Inquisición, las matanzas de indios, las corridas de toros y las películas de Pedro Almodóvar, y acerca del cual el periódico sólo trae muy de tarde en tarde alguna confusa noticia, generalmente relacionada con las actividades de una guerrilla separatista y vagamente romántica que podría actuar contra un gobierno opresivo en montañas tan agrestes como las del Kurdistán o Chechenia. No soy nadie aquí, o soy un Don Nadie, y sin embargo soy más yo mismo que nunca, más que en cualquier otra parte. Despojado de circunstancias y añadiduras exteriores, salvo la presencia de *quien*

⁴ Wladimir Kryszinski (1977) utiliza los mismos términos en un estudio sobre la ciudad en la poesía moderna; señala que la apreciación de las grandes urbes se sitúa entre la euforia y la disforia, y que esta última es la dominante.



conmigo va, como dice el romance, soy la médula y el hueso de mi identidad personal, lo que uno es más en el fondo de sí mismo [...] (sec. 77, p. 341).

Desde esta sensación de libertad interior el sujeto se asoma a otras vidas, a veces observando lo que hay detrás de las ventanas transparentes de la ciudad, con la curiosidad con que el protagonista de *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954, dirigida por A. Hitchcock) espía a sus vecinos durante las noches de verano. El narrador subraya las diferencias entre las ventanas neoyorquinas –“anchas, rectangulares, despejadas” (sec. 11, p. 55)– y las de su tierra, pequeñas, con rejas, cortinas y persianas. En la biblioteca del Instituto Cervantes se sienta junto a una ventana, mira la calle y el tráfico, pero también examina, “planta por planta, las ventanas de los edificios próximos, las oficinas y las siluetas empequeñecidas de la gente, cada una en su breve cubículo, en su viñeta de tebeo” (sec. 28, p. 117) hasta encontrarse con alguien que, al igual que él, sentado a una mesa llena de papeles, mira a través de otra ventana el exterior y los interiores de otros edificios.

En las hileras de ventanas, el sujeto “reconoce” en más de una ocasión las viñetas de una historia que intenta leer. También se esfuerza por descifrar un significado en los paseos nocturnos por calles residenciales de Chelsea o del Upper West Side, cuando mira desde la vereda en sombras las ventanas de comedores o bibliotecas donde alguien lee o está parado en medio de una habitación como pensando en algo que ha olvidado. Observa que estas imágenes se parecen en cierta forma a algunos cuadros de Edward Hopper,

[...] pintor de figuras hieráticas y lugares neutros o abstractos, de extrañas habitaciones con muebles rudos y grandes [...] En sus cuadros se ven escenas nítidamente recortadas y al mismo tiempo veladas de misterio, figuras detenidas en gestos, ensimismadas en tareas que parecen poseer una significación muy profunda, completa en sí misma, pero también inaccesible, como fotogramas aislados de películas cuyo argumento nos es desconocido (sec. 12, p.59).

El recuadro de la ventana se asocia entonces al marco de la pintura, que encierra quizá una figura humana enigmática que tal vez no está haciendo ni pensando algo que merezca la atención de otros, pero que produce, a la luz de la lámpara, recortada del entorno y a la distancia, una atracción especial.

Un marco, una escena, un individuo. En las ficciones de Muñoz Molina los personajes manifiestan un interés especial por los desconocidos, por conocer sus historias, lo que esconden detrás de una actitud, de un gesto. La literatura misma (o la vocación del lector y el escritor) se plantea a veces en sus novelas y cuentos como una vía de acceso (o una ventana) a otras vidas.

En el texto que aquí nos ocupa, son las artes plásticas las que funcionan como una suerte de ventana hacia otras vidas, y también como una forma de comunicación con el otro y de revelación de la propia intimidad, tal como ocurre en las novelas *Sefarad* o *El jinete polaco*. Al final de la primera aparecía reproducido el *Retrato de niña*, que pintó Velázquez hacia 1640. Este paratexto tenía allí la función de condensar algunos temas recurrentes en las distintas historias contadas: el exilio, la soledad, la nostalgia. El narrador del último capítulo de *Sefarad* advertía la melancolía de un largo destierro en los ojos de esa niña anónima, quizá una joven perteneciente a una familia judía expulsada de España. En las páginas de *El*



jinete polaco, en cambio, no estaba reproducido el cuadro homónimo atribuido a Rembrandt; sin embargo, este era un *leitmotiv* en el relato y a él se asociaban las circunstancias de la vida y los sentimientos de un personaje secundario y de Manuel, protagonista de la novela. Al igual que este último, el narrador de *Ventanas de Manhattan* visita The Frick Collection de Nueva York y contempla, entre otros, el mismo cuadro, pero en este caso se encuentra acompañado por la mujer que ama, a quien guía por las salas para revelarles, como si se tratara de un regalo, aquellas imágenes que él aprecia más (secuencia 9). El arte aquí propicia la comunicación de la pareja.

En la secuencia 8, el narrador asocia una escena íntima en la habitación de hotel compartida con esa mujer con un cuadro de Edward Hopper:

Alguien podría ver desde fuera, usando unos prismáticos en alguna de las ventanas del Waldorf Astoria, a esa mujer joven y desnuda que está conmigo en la habitación, seria y de pie frente a la ventana, como una mujer de Hopper, pelirroja, con una desnudez al mismo tiempo ensimismada y muy carnal, como olvidada de sí misma [...] (p. 39).

"El arte enseña a mirar: a mirar el arte y a mirar con ojos más atentos el mundo". Con este enunciado se abre la secuencia 50, donde el sujeto asegura que la figura de un hombre alto y delgado que ve por la calle no sería para él tan perceptible en su singularidad si no hubiera visto días antes una exposición de esculturas de Alberto Giacometti en el Museo de Arte Moderno. Comenta que el artista comenzó a modelar esas figuras de hombres errantes en los años de las grandes deportaciones y peregrinaciones de Europa,

[...] las migraciones de los desplazados por las guerras y por el fanatismo de las fronteras, de los fugitivos de Hitler, de Stalin, de Franco, de los que eran forzados a marchar por los caminos de Polonia o de Rusia, flacos y exhaustos como espectros [...] (p. 210).

De esta forma, el arte se vincula directamente a una realidad histórica y a una problemática humana que la trasciende, la de la intolerancia como origen del sufrimiento. El sujeto señala que en las esculturas, así como en los cuadros y en los libros, "uno busca lo que está en ellos y también lo que estás más allá, una iluminación acerca de sí mismo, una forma verdadera y pura de conocimiento" (p. 207).

Más estrechamente ligadas a la inmediatez del hombre que recorre Nueva York, los últimos cuadros de Richard Estes parecen reflejar el otoño frío y soleado de la ciudad, y le resultan tan familiares como si alguna de las figuras que aparecen en ellos pudiera ser la suya propia: "De algún modo siempre encuentro en Richard Estes los lugares que más me gustan de la ciudad, los que impremeditadamente se han ido vinculando a mi vida [...]" (sec. 53, p. 218).

Ver en cierta oportunidad una de estas pinturas en Madrid lo llena de nostalgia, lo lleva a extrañar las mañanas tranquilas de los días de fiesta en Manhattan; al contemplarla siente que regresa y a la vez toma conciencia de la lejanía y de la memoria. Pero también las imágenes que crea Estes hacen que piense en la fugacidad del instante y lo predisponen a mirar más atentamente lo que lo rodea:



[Sus cuadros] me vuelven consciente de la tensión aguda y fugaz del tiempo, de la luz pasajera de cada segundo del día y los laberintos visuales que continuamente se tejen y destejen en las calles, entre la gente que pasa y los cristales que reflejan las cosas: me hacen mirar mejor, con más atención y más claridad (p. 221).

En la secuencia 71 se alude a la opinión expresada por el entonces director del Museo Metropolitano, Philippe de Montebello, según quien las obras de arte son presencias reales en una época de reproducciones omnipresentes y baratas, de fantasmagorías virtuales. Estas obras están en un solo lugar, dotadas de una individualidad tan poderosa como la del ser humano, con una textura, peso, tamaño y materialidad precisos, comenta el enunciador. Son también testigos de los cambios que se operan en las personas que las contemplan; porque el tiempo “queda encerrado y a la vez abolido en la obra de arte [...] lo que sucede en la pintura, en la fotografía es el presente eterno” (p. 315).

También en la música el viajero encuentra presencias reales: cuando la hacen músicos que se ganan la vida, cuando es un trabajo “hecho de obstinación y resistencia” (sec. 81, p. 364) y no solo una conjunción de sonidos que brotan sin esfuerzo de un disco compacto. Y tal como ocurre en la pintura, en la música el tiempo puede quedar abolido: luego de escuchar cantar a Paula West, va por la Quinta Avenida abrazado a la mujer que ama “como si caminara en el interior de la burbuja de tiempo e imágenes que es una canción” (sec. 70, p. 312).

A partir de la contemplación de fotografías en distintos ámbitos, así como ocurre con los cuadros, se vuelcan reflexiones sobre el tiempo, la muerte y el misterio de la vida humana. Los retratos de Richard Avedon en el Museo Metropolitano, rostros humanos que “miran hacia ninguna parte, hacia el espacio blanco y vacío que las circunda o hacia la hondura del tiempo” (sec. 64, p. 279), son “presencias ya heladas en una asepsia de morgue” (p. 280). Los ojos miran “devoradoramente, chupan el espacio de nuestra presencia amedrentada de testigos” (pp. 280-281). Se dice que en el pasado,

la pintura y la escultura se ocupaban de invocar la existencia humana, el misterio de la identidad, lo que queda revelado o permanece indescifrable en unos ojos abiertos. De esta tarea que por algún motivo el arte moderno parece haber abandonado, sólo sigue ocupándose la fotografía (p. 283).

Paradójicamente, la fotografía resulta ser el arte más primitivo; los fotógrafos intentan hoy preservar de la muerte una presencia humana, igual que en el antiguo Egipto los embalsamadores o los escultores de las tumbas.

Las figuras humanas representadas en fotografías interpelan al observador de distintas formas. En el museo de las vidas de los emigrantes pobres (el Tenement Museum), hay objetos que pertenecieron a personas de origen judío, italiano o alemán que llegaron a Nueva York a fines del siglo XIX; al observador le llama la atención particularmente una fotografía de una mujer viuda, costurera, de cuarenta y ocho años, que parece de ochenta “como si la vejez, la amargura y el trabajo, las horas sin fin en ese cuarto oscuro junto a la llama del gas, la hubieran devastado hasta convertir su cara en una cruda máscara de



decrepitud" (sec. 49, p. 206). Al salir de este lugar, el narrador observa que es un mediodía luminoso,

pero la oscuridad del pasado y de las caras de los muertos [...] son más reales que las presencias vivas que se cruzan conmigo, y las calles soleadas y desiertas se llenan de los fantasmas de las multitudes que se ven en las fotos de hace cien años (p. 207).

En la secuencia 54 se dice que "Manhattan es un itinerario de cosas dejadas atrás por los muertos y salvadas por una posteridad que para ellos sería inconcebible" (p. 222). Cita allí un verso del poema de Borges "Las cosas", justamente porque es testigo de que estas "durarán más allá de nuestro olvido; / no sabrán nunca que nos hemos ido". En los mercados de domingo, el paseante encuentra objetos y fotografías que pertenecieron a muertos anónimos; en una especie de "rastros" de la Sexta Avenida halla un puesto con viejas fotos policiales, de detenidos de hace sesenta o setenta años e incluso de crímenes que lo llevan a preguntarse por las historias que habría detrás⁵. En la New York Historical Society, hay una exposición sobre las *flophouses* de la calle Bowery, los hoteles para mendigos y borrachos terminales, con fotos de estos individuos y objetos que fueron de su propiedad; en el piso superior, fotografías y pertenencias de Julius y Ethel Rosenberg, militantes comunistas estadounidenses que fueron acusados de espionaje en los años cincuenta. El visitante encuentra también un modelo idéntico de la silla eléctrica usada para ejecutarlos y la hucha metálica con la que Julius pedía por las calles donativos para los niños republicanos españoles. Los rostros que parecen suplicar piedad y el terror de la silla eléctrica provocan una sensación de opresión en el visitante que busca salir cuanto antes a la calle. Más adelante visitará una exposición de fotografías victorianas de espectros y tendrá la impresión de que él también se convertirá en uno, cuando de su presencia en el mundo no queden más huellas que algunas fotografías (sec. 82)⁶.

Tanto las fotos como los dibujos pueden apresar el instante, dice el narrador en la secuencia 34, "pero no existe una literatura que pueda contar con plenitud toda la riqueza de un solo minuto" (p. 141). Así, admira a Robert Crumb, quien dibuja velozmente y con un detallismo de grabado flamenco. Él, en cambio, no puede llevar consigo nada de lo que está viendo⁷.

Aunque en *Ventanas de Manhattan* hay varias alusiones a textos leídos y a diversos escritores⁸, evidentemente no es este un texto que celebre el poder o el valor de la literatura,

⁵ El interés por revisar viejas fotografías nos recuerda el de Manuel en *El jinete polaco*, cuando junto con Nadia revisa en Nueva York el baúl de Ramiro Retratista, que le proporciona antiguas imágenes de los habitantes de Mágina.

⁶ Las fotografías de los muertos desconocidos lo convocan e interpelan, como los fantasmas familiares convocan al narrador protagonista de *El viento de la Luna*, en este caso, en el sueño o la visión.

⁷ De forma análoga, siente que la literatura no puede dar cuenta de la complejidad de la vida cuando se sumerge en la lectura del *New York Times* como si se tratara de un texto de ficción que reuniera numerosas historias: "[...] yo me quedo embebido leyéndolo y cuando levanto los ojos hacia el ventanal ya es noche cerrada, y siento un mareo como de haberme zampado una novela entera. En el periódico se ve que cualquier faceta de la vida real es de una complejidad inabordable para la literatura" (sec.47, p. 196).

⁸ Entre ellos, por supuesto, García Lorca, evocado por la estancia del poeta en la ciudad a fines de los años veinte.



pero sí el de la música, en particular el jazz. El sujeto se reconoce en algunos temas musicales, así como en algunas pinturas. A propósito de los que ejecuta un pianista en la Arthur's Tavern de la calle Grove, adonde el hombre ha llevado a la mujer amada, este afirma: "Las canciones no hablan de quien las ha compuesto y ni siquiera del que está tocándolas sino de quien las escucha" (p. 54), y se reconoce o se siente comprendido o explicado por ellas.

En la secuencia 37, el callejeo por la ciudad lo lleva a lugares que recorrieron en otros tiempos algunos músicos que admira, como Thelonious Monk o Benny Goodman. En la secuencia 60, el paseante sostiene que la música jazz retrata íntimamente la naturaleza de la ciudad, la incertidumbre del movimiento de la vida en las calles, la fugacidad del instante, el paso veloz del presente a un porvenir incierto.

En Manhattan la música está en todas partes: en los subterráneos, los parques, los bares, los teatros, las calles. A veces retumba violentamente en las cavidades interiores del cuerpo, como sucede en el club Iridium cuando canta Dee Dee Bridgewater, y otras roza al individuo como una brisa o una caricia, como ocurre con las canciones de Paula West en el hotel Algonquin (sec. 70).

"La ciudad entera es la formidable caja de resonancia de las músicas y las cacofonías que suceden en ella", leemos en la secuencia 57. Allí un negro cerca de Times Square hace música con chatarra. Toca como en trance, sudando, poniendo su cuerpo y sus emociones en la ejecución al igual que el hombre que toca el saxo abstraído de todo lo que lo rodea en Central Park en la secuencia 62.

Asistir a la City Opera donde se representa *La Flauta Mágica* consuela al individuo del miedo y la aflicción poco después del 11 de septiembre, y en cierta medida alivia el dolor:

[...] justo esa música, tan celebradora de la vida, y compuesta sin embargo por Mozart cuando ya estaba cerca de la muerte, como una despedida o un réquiem más íntimo que el otro, porque no celebra el final tenebroso del mundo sino la alegría de haber vivido y la certeza melancólica, pero también confortadora, de que habrá otros que sigan viviendo cuando uno ya se haya extinguido (sec. 31, p. 126).

Otra vez la reflexión sobre la vida efímera y la muerte, como la que se exponía a propósito de las fotografías y las pinturas. El entorno urbano -y el arte en particular- suscita en el individuo la exploración de sus propias inclinaciones: hábitos, afectos, pasiones, sensaciones, sentimientos, y de sus preocupaciones más hondas, como la finitud. Pero como señala José Luis Pardo en *La intimidad* (1996), es justamente a través de esas inclinaciones y de la conciencia de mortalidad como el individuo experimenta que vive:

A través, pues, de mis inclinaciones, de mis alegrías y desdichas [...], me siento vivir, experimento la vida como vivida precisamente por mí [...] me siento ser alguien (yo mismo). [...] Sólo los mortales que se saben serlo (que saborean el gusto de la muerte al gozar de la vida y a quienes, por tanto, ese gusto mortal no les amarga la vida) tienen inclinaciones. [...] Saberse mortal es sentirse vivo (Cap. 1, p. 43).



El viaje entonces es en *Ventanas de Manhattan* una experiencia vital en un doble sentido: es un aporte significativo para la constitución del yo y lleva, además, a la experimentación de la propia vida como vivida. Podríamos agregar, quizá, que es una circunstancia que impulsa a conocer, recordar, imaginar, compartir y reflexionar. Tras los comentarios o reflexiones que se intercalan, podemos ver trazado un horizonte de cuestiones significativas para el individuo, entre las que se destacan la fraternidad entre los seres humanos y el encuentro de uno mismo y del otro en la relación amorosa⁹.

Bibliografía citada del autor

- Muñoz Molina, Antonio (1986). *Beatus Ille*, Barcelona, Seix Barral.
---- (1993) [1988]. "Las otras vidas", en *Nada del otro mundo*, Madrid, Espasa Calpe (ed. de 1993).
---- (1991). *El jinete polaco*, Barcelona, Planeta.
---- (1996) [1994]. *El dueño del secreto*, Buenos Aires, Alfaguara.
---- (1997). *Plenilunio*, Madrid, Alfaguara.
---- (1999). *Carlota Fainberg*, Madrid, Alfaguara.
---- (2001). *Sefarad*, Madrid, Alfaguara.
---- (2005) [2004]. *Ventanas de Manhattan*, Barcelona, Seix Barral.
---- (2006). *El viento de la Luna*, Madrid, Alfaguara.
---- (2009). *La noche de los tiempos*, Barcelona, Seix Barral.

Bibliografía

- Colonna, Vincent (1989). *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en Littérature*. Tesis de doctorado de l' E. H.E.S.S., dir. por Gérard Genette. École des Hautes Études en Sciences Sociales, Francia (disponible en <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>, fecha de acceso: abril de 2010).
- Krysinski, Wladimir (1977). "Entre aliénation et utopie: la ville dans la poésie moderne". *La ville n'est pas un lieu*, Revue d' Esthétique 3/4.
- Oleza, Joan (2008). "De la muerte del Autor al retorno del Demiurgo y otras perplejidades: posiciones de autor en la sociedad globalizada". *Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, siglos XX y XXI*, Universidad Nacional de La Plata, octubre de 2008 (disponible en: <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/programa/ponencias/OlezaJoan.pdf>, fecha de acceso: abril de 2010).
- Pardo José Luis (2004) [1996]. *La intimidación*, Valencia, Pretextos.
- Rigoni, Mirtha (1999). "Representaciones urbanas en la narrativa de Antonio Muñoz Molina". Porrúa M. del Carmen (ed.), *Lugares. Estudios sobre el espacio literario*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

⁹ Usamos la expresión "horizonte de cuestiones significativas" en el sentido en que la utiliza C. Taylor (1991).



IX Congreso Argentino de Hispanistas
“El Hispanismo ante el Bicentenario”



- Serna, Justo (2009). “Autobiografía e historiografía. El caso de Antonio Muñoz Molina”. Conferencia dictada en la Fundación Juan March, dentro del ciclo *Las máscaras de un género. Literatura y autobiografía en la España contemporánea*, 22 de octubre (disponible en: <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.asp?id=2617>, fecha de acceso: abril de 2010).
- Taylor, Charles (1991). *La ética de la autenticidad*. Barcelona, Paidós.