

EL TESTIMONIO DE ACTEÓN: LOS ENSAYOS DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA SOBRE ARTE

Teresa GONZÁLEZ ARCE
Universidad de Guadalajara, México

Palabras clave: Antonio Muñoz Molina, ensayo, arte

Resumen: En el presente trabajo se analiza *El atrevimiento de la mirada*, volumen que reúne nueve textos sobre pintura y fotografía y pintura del escritor español Antonio Muñoz Molina. Se trata de una obra de gran importancia debido a que la mirada, y en especial las reflexiones sobre arte, cumplen un lugar destacado en la poética del autor, y también porque en ella se abordan tópicos recurrentes de textos anteriores. Luego de poner en relación la forma del libro con la estructura de textos tales como *Sefarad* o *Ventanas de Manhattan*, la autora destaca y analiza los elementos que, para Antonio Muñoz Molina, forman parte de un ideal de artista sensible a la realidad y comprometido con el mundo visible.

Mots-clé : Antonio Muñoz Molina, essai, art

Resumé : Cet article parle sur *El atrevimiento de mirar*, un volume qui rassemble neuf textes de l'écrivain espagnol Antonio Muñoz Molina sur peinture et photographie. Il s'agit d'un travail de grande importance étant donné le lieu que le thème du regard occupé dans l'univers poétique de Muñoz Molina. L'auteur de cet article, donc, met en relief les liens entre ce livre et l'œuvre de Muñoz Molina, en mettant en rapport sa forme à celle d'autres textes emblématiques de l'auteur tels que *Sefarad* ou *Ventanas de Manhattan*. Elle analyse également les traits qui,

pour l'auteur de *La noche de los tiempos*, donnent lieu au type de l'artiste engagée avec le monde visible.

Key words: Antonio Muñoz Molina, essay, art

Abstract: This paper discusses *El atrevimiento de mirar*, a volume including nine texts on painting and photography by the Spanish writer Antonio Muñoz Molina. It is an important book since the look, and especially the reflections on art, meet a prominent place in the poetics of this writer, and also because it contains topics from his earlier texts. After comparing *El atrevimiento de mirar* to other books such as *Sefarad* or *Ventanas de Manhattan*, the author analyzes the elements taking part of an ideal artist, sensitive to reality and committed to the visible world.

En 2012, el sello editorial Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores publicó una compilación de ensayos sobre pintura y fotografía escritos por Antonio Muñoz Molina. El volumen, cuyo título es *El atrevimiento de mirar*, puede ser considerado un acontecimiento editorial porque se trata del primer libro dedicado a una de las facetas más logradas y, por desgracia, menos estudiadas de un escritor reconocido principalmente por su obra de ficción. Digo «por desgracia» porque, tal como puede constatarse al revisar los títulos de los libros y artículos publicados por Muñoz Molina desde el inicio de su carrera, los escritos sobre arte, lejos de ser una curiosidad en su bibliografía, son una parte fundamental de su obra.¹

Al leer los diferentes artículos, prólogos y conferencias que Muñoz Molina ha dedicado a las artes visuales, y que se encontraban dispersos en diversas publicaciones editadas muchas veces por fundaciones y museos, uno se preguntaba por qué ningún editor había tenido

¹ El papel de la fotografía en la obra de Muñoz Molina es el tema de un estudio reciente publicado por Fernández Martínez, en 2014.

la iniciativa de reunir todos esos textos en un solo volumen. Pues bien, finalmente, *El atrevimiento de mirar* reúne nueve ensayos ya publicados anteriormente, más uno inédito, en un volumen ilustrado que pone de relieve uno de los terrenos que el autor ha cultivado con más paciencia, atención y generosidad.

No debe pensarse, sin embargo, que se trata de una mera compilación de textos: *El atrevimiento de mirar* puede leerse como un ensayo de largo aliento sobre el acto de mirar y sobre la responsabilidad del artista, temas fundamentales en la poética de Muñoz Molina. Construido como una especie de *collage* o tema con variaciones, este libro posee esa cualidad reticular que Geneviève Champeau reconoce en otros títulos del autor tales como *Sefarad* o *Ventanas de Manhattan*:

El examen de una muestra de novelas actuales revela algunas soluciones adoptadas por obras que cultivan una estética de discontinuidad para asegurar, a su modo, la temporalidad y el proceso de transformación inherentes a toda narración. Califico este tipo de obras de «reticulares» porque los lazos que se tejen entre sus unidades y contribuyen a la creación de sentido sustituyen la red a la línea en la polarización del texto (Champeau, 2011: 70).

Tal como explica Champeau siguiendo a Lucien Dällenbach, este tipo de obras, comparables a una retícula o un rompecabezas, presentan una discontinuidad que, sin embargo, suscita una continuidad particular que se efectúa gracias a la presencia de una instancia organizadora que permanece en todos los fragmentos y a través de todas las experiencias narradas, y que acaba cobrando una existencia transindividual (Champeau, 2011: 79).

Esta categorización, efectuada en el marco de un estudio sobre los nuevos derroteros de la narrativa española, está relacionada, desde

mi punto de vista, con el hecho de que tanto *Sefarad* como *Ventanas de Manhattan* se sitúan en un territorio fronterizo entre la novela y el ensayo o, dicho de otra manera, entre el texto narrativo y el reflexivo. Llama la atención, en este sentido, que entre los ejemplos de novela reticular que ofrece Champeau se encuentre *Vidas escritas*, de Javier Marías, texto que se presenta como una serie de semblanzas de escritores, es decir, de textos de raigambre fuertemente ensayística. En este caso, la cualidad reticular de la que habla Champeau tiene que ver con los juegos analógicos que surgen constantemente entre los autores retratados y el propio Marías (Champeau, 2011: 82).

A diferencia de *Sefarad*, cuyo subtítulo es «Una novela de novelas», y también de *Ventanas de Manhattan*, que no ofrece claves explícitas sobre su pertenencia genérica, *El atrevimiento de mirar* se presenta claramente al lector como una compilación de ensayos, no sólo porque el título forma parte de la colección «Ensayo» de la editorial sino porque en la «Nota del autor» que precede a los textos reunidos —y en la cuarta de forros, que reproduce fragmentos del mismo—, Muñoz Molina se refiere con esta denominación genérica a las partes de su libro (Muñoz, 2012: 10).

Si en *Sefarad* y en *Ventanas de Manhattan* es posible distinguir una voz o instancia que reflexiona sobre los libros que ha leído o sobre los viajes que ha hecho, sin que sea legítimo atribuirle al autor empírico de las obras, en *El atrevimiento de mirar* es necesario considerar la enunciación como resultado de la reflexión del escritor que firma el libro, y esto en razón de las convenciones del género en el cual se inscribe. El ensayo, como se sabe, encuentra su especificidad y su sentido en la existencia de un yo que reflexiona sobre sí mismo aunque los temas que aborde en el camino sean tan diversos como cada ensayista quiera. Para José María Pozuelos Yvanco, por ejemplo, el elemento fundamental de una definición del ensayo sería

la manera como el yo afirma su relieve en la orquestación de la forma. Y esa orquestación no depende de la naturaleza del tema, antes bien los sobrepasa desde la dimensión de su perspectiva sobre él, que impone sus fueros como apropiación, como personalización desde el presente y para ser ejecutada precisamente en el presente de su Discurso (Pozuelo, 2005: 187).

En el caso de *El atrevimiento de mirar*, este yo adquiere su consistencia y profundidad gracias a las resonancias y reflejos que se establecen entre los diferentes textos que lo conforman, y a los elementos recurrentes que encontramos en cada una de las personalidades artísticas que recorre.

Los nueve textos que integran *El atrevimiento de mirar* exploran la obra de Georges de la Tour, Francisco de Goya, Edward Hopper, Pablo Picasso, Christian Schad, Nicholas Nixon, Juan Genovés y Miguel Macaya. Se trata de autores diversos en los que la mirada adiestrada de Muñoz Molina advierte semejanzas que, según avanza la lectura, van tejiendo una red de significados en torno a la valentía y a la responsabilidad como atributos fundamentales del artista. Porque aun cuando el punto de partida sea siempre la obra, Muñoz Molina nunca pierde de vista que los logros estéticos son el resultado de una experiencia individual que, a su vez, se relaciona con un contexto histórico. La vinculación entre estos tres elementos: obra, pintor y circunstancias históricas, sirve al escritor para elaborar el perfil de un tipo de artista que, a medida que avanza la lectura, irá revelando sus rasgos distintivos.

En todos los casos, se trata de artistas que, en un momento determinado, han dado muestras de tener una mirada más atenta a la realidad circundante que el resto de sus contemporáneos. Las obras de arte comentadas en *El atrevimiento de mirar* han sido hechas por

individuos que supieron transgredir los límites que el miedo, la ideología o la moda suelen interponer entre quien mira y la realidad. En este sentido, el artista que aparece en las páginas de este libro es parecido a ese personaje de la mitología grecolatina, Acteón, que se atreve a mirar a la diosa Diana mientras se baña, exponiéndose a un terrible castigo. Símbolo a la vez de la belleza y de la verdad, el cuerpo desnudo de la diosa es también, para Muñoz Molina, figura de una realidad que el artista debe atreverse a mirar.

Más allá de la importancia de las obras comentadas y de la sensibilidad con que el escritor se acerca a ellas, uno de los méritos más notables de este libro es la claridad con que Muñoz Molina asume, en una nota introductoria, su condición de observador y exégeta de arte, al tiempo que reflexiona sobre el origen y la naturaleza de sus conocimientos en la materia. Dicha reflexión echa abajo, por cierto, el lugar común al que suele recurrirse cuando se habla del interés del escritor por el arte: si bien es verdad que en su juventud Muñoz Molina cursó estudios de Historia del Arte en la Universidad de Granada, no fueron sus profesores los que le enseñaron la manera más adecuada de entender una obra, sino el ejemplo de grandes críticos de arte descubiertos gracias a los libros.

Según el autor de *La noche de los tiempos* hay «un momento en que los ojos se abren de pronto al arte, igual que los oídos a la música o a un idioma que hasta entonces se ha estudiado con la sensación de no avanzar, o de hacerlo muy despacio» (Muñoz, 2012: 9). En su caso, ese momento de revelación ocurrió en la biblioteca, bajo la tutela de grandes estudiosos del arte como Erwin Panofsky, Pierre Francastel, Giulio Carlo Argan y Ernst Gombrich, y escritores como Baudelaire y Proust. Lo que estos autores le enseñaron a Muñoz Molina fue, según él mismo escribe, «a mirar con los ojos bien abiertos las obras de arte y a buscar sus vínculos con el mundo real, intentando ver en ellas lo que vieron sus contemporáneos,

comprender el lugar que ocupaban en sus vidas y en sus sistemas de creencias» (Muñoz Molina 2012: 9).

La manera en que Muñoz Molina se enfrenta a las obras de arte tiene que ver con la idea de diálogo, esto es, con un proceso que parte de la concepción de la obra como una alteridad que es posible comprender gracias a un cambio de perspectiva,² y que es puesta en evidencia por la cita de Proust que sirve de epígrafe a *El atrevimiento de mirar*; en ella, este cambio de perspectiva es una suerte de desplazamiento conceptual comparable a un viaje: «Únicamente a través del arte podemos salir de nosotros, saber lo que otro ve de ese universo que no es el mismo que el nuestro, y los paisajes del cual hubieran permanecido tan desconocidos para nosotros como los que pueda haber en la luna» (Muñoz Molina 2012: 7).

Según avanza la lectura, el lector asiste a ese desplazamiento efectuado por Muñoz Molina por las obras y las trayectorias de los autores que le interesan y, sobre todo, le enseñan a avanzar por ese recorrido. En cada uno de los ensayos, se percibe un esfuerzo por entender no sólo el proceso creativo que da origen a cada expresión artística, sino también su contexto sociopolítico y la situación individual de cada artista. Se percibe también una carga fuerte de empatía que permite al escritor trasladar los elementos considerados para sus análisis al mundo en el que él mismo se inscribe. Lo anterior tiene como resultado una reflexión constante que trasciende

² Para H. G. Gadamer, el lenguaje común que se elabora en toda conversación, y que permite lograr un acuerdo, resulta de un proceso que va llevando a los interlocutores a la verdad de la «cosa misma», que los reúne en una nueva comunidad. «El acuerdo en la conversación no es un mero exponerse e imponer el propio punto de vista, sino una transformación hacia lo común, donde ya no se sigue siendo lo que se era» (Gadamer, 2007: 458).

la vida y la obra de los autores estudiados para alcanzar el ámbito de la experiencia personal del propio Muñoz Molina.

Así, por ejemplo, la imagen del *Ciego tocando la zanfonía* de Georges de La Tour despierta en el escritor el recuerdo de los músicos ciegos y ambulantes cuya llegada lo fascinaba y atemorizaba de niño:

Nos asomábamos al escucharlos y su llegada nos soliviantaba y a la vez nos daba miedo: eran extraños a la comunidad, vestían de una manera que se nos antojaba bárbara o miserable, tenían la cara y las manos cobrizas de vivir al raso y caminar siempre, y se rumoreaba que a veces eran ladrones encubiertos y robaban niños (Muñoz, 2012: 26),

y hace resonar las notas de los músicos que tanto admira:³

La capa, la golilla, pertenecen vagamente a un tiempo concreto, pero él viene del pasado remoto de los primeros cantores y narradores ciegos, los que anduvieron por los caminos de Grecia recitando la *Ilíada*, y los que han

³ No es difícil encontrar en la obra de Muñoz Molina homenajes y elogios al *blues*. Baste como ejemplo este fragmento de la nota que dedicó en 2014 al documental de Martin Scorsese *Feel like going home*: «Es una música que lo lleva a uno al origen de todo, a otro delta que no es el del Mississippi, sino el del río Níger, en Mali. Allí viaja en la película el joven bluesman Corey Harris, buscando la memoria de unos orígenes que ni siquiera la esclavitud pudo borrar. El blues es una música de río, de tren, de caminata, de pérdida. El momento crucial el de despertar a la desolación del mundo: Woke up this morning, empiezan muchas letras. Despertar al hecho de que uno sigue siendo pobre, de que sus zapatos están rotos, de que se ha ido la mujer que uno quiere. Pero es también una música de obstinación y resistencia, y en ella late siempre, con la misma fuerza que el dolor, el júbilo de una celebración colectiva» (Muñoz, 2014).

existido hasta hace poco en Ucrania, en Bulgaria [...], en el sur de Estados Unidos, donde algunos de los mayores nombres del *blues* fueron cantores ciegos que se acompañaban con guitarras, con botellas estriadas, con tablas de lavar (Muñoz, 2012: 24).

En este sentido, es importante destacar también que aunque el centro de la atención cambie en cada uno de los textos, la voz ensayística permanece visible gracias a la primera persona a la que siempre vuelve, y a la recurrencia constante a datos autobiográficos que permiten al lector seguir la huella del aprendizaje de Muñoz Molina como lector de obras de arte, pero también de biografías y textos críticos sobre pintura y fotografía, y como el principal artífice de vínculos esclarecedores entre el arte y el mundo que se despliegan en el libro.

La figura del autor se hace visible, además, gracias a la mención de las diferentes maneras que le permiten adentrarse en el tema explorado. Muñoz Molina no escatima, por ejemplo, en detalles sobre la zozobra que le provoca enfrentarse a una obra de la que no es posible obtener información, o ante la biografía de pintores como el francés Georges de La Tour, de quien sólo se tiene una serie de hechos consignados por los archivos públicos. Más interesantes aún que los datos que el autor pudiera referir en casos como éste, sin embargo, resultan los procedimientos estilísticos que le permiten construir al escritor elaborar un texto interpretativo sobre obras que se le presentan como un enigma.

La enumeración de las pistas biográficas sobre el pintor, la especulación, el establecimiento de conexiones temáticas e históricas entre los elementos observados en el cuadro y un vasto tejido de referencias literarias y pictóricas acompañan el que muy probablemente sea el recurso más recurrente de estos ensayos: la descripción.

Aunque el volumen incluye ocho reproducciones a color y dieciséis en blanco en negro, no es desdeñable la cantidad de obras que Muñoz Molina «hace ver» por medio de écfrasis que permiten al lector tener una idea no sólo de las obras analizadas sino del conjunto de cada universo pictórico o fotográfico. Como ejemplo, el siguiente párrafo que evoca un cuadro de Miguel Macaya (Santander, 1964):

Con una expresión de intriga absoluta un hombre mira una pecera en la que nadan los dos peces. Podría estar mirando infusorios en una gota de agua a través de un microscopio, o pulpos o criaturas abisales al otro lado del ojo de buey de un submarino, o mejor aún, de uno de esos batiscafos que descienden a las simas más hondas del mar, en las que los peces son ciegos porque no hay luz que percibir. Pero lo que llama su atención no son monstruos, ni seres inauditos, son dos pececillos apesados en un pequeño recipiente de cristal, que miran a su vez hacia fuera un espectáculo que nosotros no sabríamos concebir (Muñoz, 2012: 180).

Las descripciones de *El atrevimiento de mirar* permiten al lector imaginar obras desconocidas o recordar cuadros que le son familiares; en ambos casos, sin embargo, lo que la prosa de Muñoz Molina deja entrever es la perspectiva desde la que el cuadro es contemplado e interpretado. Gracias a este tipo de mediaciones valorativas, el ensayista comparte sus impresiones personales, induciendo de alguna manera al lector a ver las obras como él las ha comprendido. La descripción del óleo de Macaya citado líneas arriba, por ejemplo, no aporta elementos sobre el formato ni sobre la técnica del cuadro: para Muñoz Molina, el punto de interés radica en la mirada de las figuras representadas, en los elementos de otredad que él percibe, y

en las evocaciones acuáticas que el motivo de la pecera. Al combinar los pasajes efrásticos con las ilustraciones del libro, entonces, el lector va construyendo una doble imagen: la del autor analizado, y la del escritor que interpreta su obra.

El título del volumen es también el de uno de los dos ensayos del libro dedicados a la obra de Francisco de Goya. Aunque, como he dicho antes, ocho de los nueve ensayos ya habían sido publicados anteriormente, su edición en conjunto permite que los textos se iluminen entre sí y que lo que se dice en relación con una obra o un pintor sea susceptible de resonar en el resto de los ensayos. Así, tanto «El atrevimiento de mirar» como «Los fusilamientos de la Moncloa» hablan de la valentía de un pintor, Goya, que eligió mirar cuando hubiera sido fácil taparse los ojos ante la degradación de los seres humanos y que, tal como escribe Muñoz Molina, representó «no sólo el objeto de la mirada sino también el acto mismo de mirar, y el de apartar los ojos o mantenerlos cerrados» (Muñoz, 2012: 39).

Las frases «No se puede mirar» y «Yo lo vi» que Goya escribe al pie de dos de sus *Desastres de la guerra*, por su parte, nos hablan de la entereza del pintor que dejó testimonio de la barbarie desatada en Madrid durante el levantamiento del 2 de mayo de 1808, pero funcionan también como claves interpretativas de una serie de actitudes éticas y estéticas que Muñoz Molina observa en el resto de los artistas evocados en el libro. De alguna manera, el volumen puede leerse como un conjunto de variaciones sobre un tema delimitado precisamente por estas dos frases escritas por Goya. Entre la prohibición de mirar y la afirmación, hecha en primera persona, de que algo ha realmente ocurrido, se encuentra una concepción del arte para la cual una de las funciones del artista es dar cuenta de su tiempo y de su contexto.

Si bien Muñoz Molina evita a toda costa convertir los cuadros en pruebas sociológicas o históricas, el escritor tiene muy presente que

cada cuadro es a la vez el testimonio de una experiencia individual e intransferible y de la historia colectiva. Esta tensión entre individualidad y colectividad en el testimonio artístico queda expresada gracias a la evocación de esas palabras de Goethe que, según cuenta Muñoz Molina en uno de los ensayos, Hopper llevó en su cartera hasta el final de su vida, y que dicen lo siguiente: «El principio y el fin de toda actividad literaria es la reproducción del mundo que existe en torno a mí mediante el mundo que está dentro de mí, captando todas las cosas, relacionándolas, recreándolas y reconstruyéndolas en una forma personal y original» (Muñoz, 2012: 96). Esta manera de entender la representación permite, por otro lado, problematizar las nociones de realismo y de abstracción pues, para el escritor, mirar atentamente la realidad no significa necesariamente representar las cosas tal y como éstas aparecen delante de los ojos.

El autor señala también que Hopper, a diferencia de lo que suele creerse, no pintaba lo que veía sino lo que imaginaba, tal como lo prueban los cuadros en los que su mujer sigue apareciendo no como era sino como él la recordaba (Muñoz, 2012: 97). Muñoz Molina destaca también que, vista en los museos, la obra del pintor estadounidense revela ante los ojos del espectador cualidades que la acercan al arte abstracto, alejándolo del realismo casi fotográfico que uno espera encontrar cuando ve sus cuadros en reproducciones: extrañeza y hermetismo en los temas, técnica forzada y deliberadamente descuidada, tensión de formas y colores (Muñoz, 2012: 87).

Muñoz Molina recuerda igualmente que Hopper estuvo en París en 1908 sin conocer ni a Picasso ni a Cézanne, pero que sí admiró a Degas y contempló la vida en las calles con esa manera algo marginal con la que siempre veía todo, y que, según él, lo vuelve comparable a Proust, cuya obra está también poblada de ventanas, y en la que también se celebran las apariencias sin dejar nunca de desconfiar de ellas (Muñoz, 2012:100). La aparente lejanía de Hop-

per, sin embargo, suscita en el espectador un efecto contrario ya que su obra enseña a mirar, con esa capacidad reveladora que tienen las grandes obras de arte: «El arte nos obliga a fijarnos, a quitarnos de los ojos la miopía y las legañas de la costumbre» (Muñoz, 2012: 89)

En *El atrevimiento de mirar* Muñoz Molina pone en práctica la voluntad indagatoria que parece haber aprendido de las obras que analiza. Así, en casi todas las obras estudiadas en el libro, las zonas herméticas y la tensión entre lo literal y lo simbólico invitan al ensayista a adentrarse en conjetura y elucubraciones que buscan llevar la interpretación más allá de las apariencias. Por ejemplo, ante el *Arlequín con espejo*, cuadro que Picasso pintó en 1923 mientras vacacionaba en la Costa Azul con una célebre pareja de millonarios norteamericanos, Muñoz Molina imagina que el pintor español se habría visto a sí mismo como un impostor y habría sentido la urgencia de escapar «del amaneramiento de la perfección» (Muñoz, 2012: 118). Además del artista que ve con melancolía su propio rostro en el espejo, el escritor percibe en el cuadro una especie de alegoría de los años de entreguerras, especie de «Arcadia en el tiempo» que en 1923 «estaba ya seriamente amenazada por la sombra del extremismo». Como esos años de entreguerras, el clasicismo de Picasso habría de dejar paso a una serie de rupturas formales presididas por el rechazo de las convenciones europeas de representación. De alguna manera, el cuadro da testimonio de una realidad que el pintor pudo entrever pese a la apariencia de calma que predominaba entonces.

La tensión entre clasicismo y vanguardia es también uno de los temas centrales del ensayo dedicado al *Retrato del Dr. Haustein*, del alemán Christian Schad (1894-1982). Mientras que el *Arlequín con espejo* de Picasso es para Muñoz Molina un testimonio de la edad dorada que precedió a las guerras europeas, el retrato de Schad — pintado en una estética figurativa que trataba de reanudar vínculos

con la representación clásica en pintura— evoca el periodo que precedió al triunfo del totalitarismo en la República de Weimar. Christian Schad, por su parte, representa para el autor de *La noche de los tiempos* otra clase de atrevimiento: el de oponerse a las corrientes estéticas imperantes —en este caso a las vanguardias—, apostando, en cambio, al restablecimiento de «los vínculos entre la pintura y el mundo, entre el arte y las cosas, después de las conmociones de la vanguardia y del desmoronamiento no sólo de las estéticas de los siglos anteriores, sino también de la civilización misma a la que habían servido, aniquilada para siempre por la guerra» (Muñoz, 2012: 136).

La osadía consiste, a veces, en atender lo que ocurre en el presente. Otras veces, sin embargo, es la mirada hacia atrás la que transgrede las prohibiciones más severas. En varios de los ensayos de *El atrevimiento de mirar*, Muñoz Molina critica la tiranía de la moda y el imperativo de novedad y originalidad que prima casi siempre en el mundo del arte, y elogia, en cambio, esa forma de resistencia del artista que persevera en la apropiación de aprendizajes y técnicas ancestrales ya en desuso. Es el caso, como se ha visto, de Christian Schad, que pinta retratos cuando todo en su entorno aconseja desdénar la figura humana. Es el caso, también, del fotógrafo Nicholas Nixon, que sigue utilizando «una cámara y una tecnología que ya estaban obsoletas al principio de su carrera» (Muñoz, 2012: 149).

Para Muñoz Molina, Nicholas Nixon (Detroit, 1947) es admirable porque encarna una doble resistencia: en primer lugar, la que lo lleva a preferir una cámara ya obsoleta en lugar de explorar las posibilidades de las nuevas tecnologías, porque trabajar a la antigua usanza le permite prolongar el tiempo de observación, preservando así la lentitud de su mirada ante la agitación de un mundo que cambia constantemente. En segundo lugar, la que se manifiesta en obras como *Las hermanas Brown*, serie de retratos de cuatro mujeres fotografiadas juntas en varios momentos de su vida, y que reflejan

esa firmeza —que Muñoz Molina califica de «heroica»— con que el ser humano resiste a la enfermedad y a la vejez (Muñoz, 2012: 146). No es inútil señalar que este tipo de atrevimiento, relacionado con la calma y la atención infinita a las cosas, aparece igualmente en otros artistas admirados por Muñoz Molina, como el pintor Antonio López García (Ciudad Real, 1936) y el cineasta Víctor Erice (Vizcaya, 1940), a quienes el escritor había elogiado así, un año antes, en las páginas de *El País*:

La lentitud legendaria de Antonio López García no es un empecinamiento en lo bien hecho, una manía anticuada de primor caligráfico: es, como ha escrito Guillermo Solana, la conciencia aguda de que no hay obra verdadera que no esté haciéndose siempre, que no aspire a la tarea imposible de atrapar duraderamente lo que huye, el hecho mismo de la duración. Por eso, con mucha frecuencia, dibuja o pinta lo que está en marcha, en obras, lo provisional, lo todavía inseguro: sus cuartos de baño están dibujados con una atemporalidad de criptas egipcias, pero son casi siempre cuartos de baño inacabados, lugares en tránsito, como los de esa casa siempre en obras y llena de gente pasajera que retrató otro maestro de instantaneidades y lentitudes, Víctor Erice, en *El sol del membrillo* (Muñoz, 2011: § 5).

Más que enumerar los rasgos distintivos de la obra de Juan Genovés (Valencia, 1930), Muñoz Molina recurre a sus dotes de narrador y cronista para dar cuenta de una tarde pasada en compañía de este pintor valenciano nacido en 1930. A partir de los numerosos recuerdos evocados con nitidez por el pintor, Muñoz Molina estructura una especie de biografía o relato de formación en la que destaca

el peso que el origen de Genovés, vinculado a una doble tradición familiar de antifascismo y trabajo artesanal, tuvo en la constitución de su personalidad y, por consiguiente, de su estilo pictórico. El personaje retratado por Muñoz Molina es alguien en quien los sucesos trágicos de la historia contemporánea española, más que dejar huella, acabaron cristalizando en una mirada capaz de mirar la realidad con una profundidad construida por el hecho mismo de permanecer en sus márgenes, alejado de las modas estéticas y de las corrientes pictóricas promovidas por la academia.

El recorrido vital del pintor encuentra su centro narrativo —y significativo— cuando, de paso por Berlín, busca al artista gráfico Josep Renau —pintor y militante comunista nacido en 1907— quien le habla largamente de la familia Genovés —a quienes había conocido en Valencia—, entregándole así una mirada nueva sobre su propio pasado. Después, en un giro novelístico, el ensayo se vuelve sobre sí mismo en una *mise en abîme* en que la charla entre Genovés y Renau se desdobra en la entrevista que Muñoz Molina le hace al pintor valenciano: «Como Genovés escuchaba a Josep Renau», escribe Muñoz Molina, «yo lo escucho a él cuando me habla de Rothko, a quien trató no mucho antes de que se quitara la vida (Muñoz, 2012: 174).»

Luego de trazar la vida del pintor, parece lo más natural del mundo releer su obra como una búsqueda constante que llega a término sin traicionar su experiencia. En los primeros años sesenta, escribe Muñoz Molina, Juan Genovés «ha encontrado lo que necesita todo artista, una manera exclusivamente suya de contar y representar su propio tiempo, y lo ha hecho a la vez mirando lo que tiene delante de los ojos y poniéndolo en conexión con el caudal más hondo de su memoria» (Muñoz, 2012: 162). Juan Genovés se inserta en esta galería de artistas atrevidos por ser un pintor «que nunca ha querido ser lo que le tocaba» y que encontró su estilo de manera individual

y solitaria, «tanteando por su cuenta» (Muñoz, 2012: 171).

Por su parte, Miguel Macaya (Santander, 1964) aparece como poseedor de una mirada vinculante, no tanto entre las apariencias y su propia memoria, sino entre lo visible —que se presenta ante los ojos como una individualidad—, y el mundo platónico de las ideas —es decir: todo lo intangible que se manifiesta gracias a la materia. Pese a que, como sucede en el caso de pintores como Goya, Hopper o Vermeer, el espectador suele identificar fácilmente la realidad representada en los cuadros de Macaya, la noción misma de figuración es situada por Muñoz Molina en un territorio complejo e inestable que tiende a difuminar la consabida oposición entre figuración y abstracción. Las figuras pintadas por Macaya son al mismo tiempo presencias reales e intangibles, que podemos encontrar en el mundo de la experiencia pero que evocan también todo lo imaginado o soñado alguna vez por el ser humano. Así ocurre, por ejemplo, en el *Bestiario* de Macaya:

Domesticado, el animal conserva su belleza y multiplica sus dones, pero su cercanía no anula su enigma. Miguel Macaya lo observa con atención a la vez inmediata y enciclopédica, porque está viendo y queriendo pintar una vaca totémica y una vaca de ilustración pedagógica y de exposición de ganadería, un perro que tensa la musculatura y posa en el suelo las almohadillas de las patas [...] y que podría también ser el perro de una fábula de animales, un pájaro que es todos los pájaros y una gallina apacible y un pingüino que parece tan casero y doméstico como una gallina (Muñoz, 2012: 184)

La figura de Acteón funciona en *El atrevimiento de mirar* como el símbolo principal de los artistas que traspasan el ropaje de las

apariencias para contemplar la desnudez de lo tangible, pero no es el único: también Orfeo, personaje emblemático de la mirada, subyace de manera implícita en la insistencia con la que estos creadores retratados por Muñoz Molina se niegan a dejar atrás las tradiciones instauradas por los antiguos maestros. En todas estas trayectorias, Muñoz Molina destaca el hecho de que sus mejores logros surgen de la apropiación inteligente de saberes que otros creían ya superados. Llama la atención que esta apropiación sea narrada en todos los casos como un acto de rebeldía y obstinación autodidacta que tiene algo de novelesco.

En el ensayo titulado «Miguel Macaya, boxeador de sombras», Muñoz Molina compara al pintor con Robinson Crusoe, uno de los personajes más recurrentes en su propio universo narrativo, para dar cuenta de la soledad y la autonomía con la que se enfrenta a su trabajo, pero también para retratar al creador como alguien que debe construirse un mundo propio a partir de los despojos de la civilización que ha dejado atrás. Enseguida, cuando Muñoz Molina cuenta cómo Macaya encontró «providencialmente» un libro erudito de Max Doener —*Los materiales de la pintura y su empleo en el arte*—, el refugio de Robinson se convierte en una isla del tesoro, y Macaya en el heredero inaudito de una larga tradición que llegó a él gracias a que, con lucidez, se negó a aceptar el desdén por el oficio que intentaron transmitirle en la Facultad de Bellas Artes —que en los años 80 apostaba por el arte conceptual (Muñoz, 2012: 192).

Por último, conviene decir que los ensayos de *El atrevimiento de mirar* se adentran, por medio de las obras de arte, en el universo de los artistas que las crearon, e invitan al lector a hacer otro tanto con el libro. Luego de seguir el recorrido que Muñoz Molina realiza por las diversas formas de la atención y del valor en el artista, en efecto, el lector no puede evitar mirar hacia el ensayista que, de algún modo, se refleja en cada uno de sus textos, como puede

constatarse al recorrer los artículos y conferencias que el escritor ha dedicado a su propio trabajo. Efectivamente, atributos como la atención a la realidad, el respeto al oficio y la conciencia de estar en una posición estética muy cercana al realismo nos permiten leer los escritos sobre arte como una parte esencial del aprendizaje del propio Muñoz Molina.

De *Beatus ille* a *La noche de los tiempos*, prácticamente todas las novelas de Muñoz Molina tratan de personajes que descubren y aprenden gracias a la experiencia estética, la cual funciona muchas veces como metáfora de la experiencia literaria. Lo mismo ocurre en textos no ficcionales como *Ventanas Manhattan* o en las diversas compilaciones de artículos periodísticos, textos contruidos, en el fondo, sobre una antigua reflexión sobre la importancia de mirar con atención las cosas que nos rodean. No debe extrañarnos, pues, que la mirada atenta y la valentía evocadas en *El atrevimiento de mirar* puedan entenderse como atributos propios de la escritura, un oficio que consiste no sólo en atreverse a mirar sino, como Muñoz Molina escribiría más tarde en *Todo lo que era sólido*, en «mirar el mundo para poder contarlo» (Muñoz, 2013:149).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHAMPEAU, Geneviève (2011), «Narratividad y relato reticular en la novela española actual», en CHAMPEAU, Geneviève *et al* (ed.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual. Veinte años de creación*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, pp. 69-85.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, María Luisa (2014), *El medio fotográfico en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, Vigo: Academia del Hispanismo.

- GADAMER, H. G. (2007), *Verdad y método*. Trad. Agud Aparicio, Ana; Agapito, Rafael de. Salamanca: Sígueme.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (2011), «Tiempo y tientos de Antonio López», *El País*, 24.06.2011. <http://elpais.com/diario/2011/06/24/cultura/1308866401_850215.html>[consultado 27.01.2015.]
- (2012), *El atrevimiento de mirar*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores.
- (2013), *Todo lo que era sólido*. Barcelona, Seix Barral.
- (2014), «Música del dolor», en *Visto y no visto*, 26.02.2014. <<http://antoniomuñozmolina.es/2014/02/musica-del-dolor/26/>> [27.01.2015].
- POZUELO YVANCOS, José María (2005), «El género literario 'ensayo'» en CERVERA, Vicente *et al.*, *El ensayo como género literario*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 179-191.