

**Javier Hontoria**

Alterno la escritura de este texto con la lectura de *Atravesé las Bardenas*, el último trabajo literario de Eduardo Gil Bera. Es una novela corta que versa sobre la construcción de un “pueblo de colonización” en el desierto navarro por un grupo de reclusos liderados por un tal Torrontera, que cumplía a su vez órdenes dictadas por un siniestro y esquivo personaje llamado Yabén. Era la única alternativa que la autoridad penitenciaria otorgaba a los presos, que redimían así sus penas y se convertían en colonos de pleno derecho, siéndoles garantizada una parcela en el pueblo. La construcción de estos pueblos fue una de las empresas desarrolladas por el Instituto Nacional de Colonización, creado en octubre de 1939, sólo meses después del fin de la guerra. El marco en el que transcurre la novela es, por tanto, real, pero Gil Bera alumbra en él una fábula sombría y por momentos estremecedora. Por más que el autor cite lugares reales -el Castillo de Peñaflores o el Cortado de Cornialto-, Torrontera y los reclusos asignados por Yabén deambulan por un espacio abstracto y onírico, en el que únicamente habita la fantasía de dar contorno a la nueva población.

Abstracción y límite, vacío y ensoñación de una posible acotación, son opuestos ligados infructuosamente en la novela. Se preguntan los personajes si algún día tendrá nombre el pueblo (Val del Rey, se llamaría, eventualmente); aguardan los reos a que el señor Yabén dé su conformidad a la planimetría esbozada, sólo para constatar la imposibilidad de su construcción al morir inesperadamente Torrontera. Tras una vida miserable, había descubierto el amor al conocer a María Cardelina y se las prometía muy felices en su rol de alcalde del nuevo pueblo cuando se lo llevó la enfermedad por delante. En uno de los tramos más bellos de la novela, Torrontera y María Cardelina aparecen perdidos en el “océano de colinas y barrancos” esperando la llegada de Yabén. Porque el tema de la novela no es el pueblo. Ni siquiera lo son Torrontera, Yabén, Malaquías o el resto de individuos deslumbrantemente caracterizados por el autor. Tampoco es el paisaje. El asunto es la espera, una espera exasperante y turbadora azotada por un cierzo lacerante. La espera se convierte en una cuestión tan inmensurable, tan abstracta como el pueblo que nunca será. ¿Será la imposibilidad de controlar esa espera desde métodos racionales, de adscribirla a un lenguaje, a un sistema, a cualquier disciplina que pueda

darle forma o visibilidad y desligarla de su naturaleza etérea lo que provoque semejante ansiedad tanto en los personajes como en el lector?

En el vacío poblado sólo de incertidumbre que gobierna el tremendo espacio de las Bardenas, los reos tratan de delimitar los márgenes del nuevo pueblo. Trescientos metros de lado serán suficientes para la trama inicial, sugieren algunos, guiados por quien sabe qué patrón. Las tres calles principales aquí (Val del Rey tendría una llamativa forma en “Y”), la plaza de toros allá, y, así, la ciudad, planificada virtualmente pues deberá contar siempre con el beneplácito de Yabén, crece solamente en la imaginación de los reclusos. A su endeble rigor se une la nebulosa que rodea sus acciones, su raro deambular, su comportamiento y su ánimo, perdidos todos en una tensa abstracción.

La ansiada acotación de ese lugar todavía por construir y la exploración que del límite emprende hoy en su pintura Nico Munuera se me presentan insólitamente cercanos tras la coincidencia sinestésica de la lectura de Gil Bera. En su exposición valenciana, Munuera, que trabaja en el territorio de la abstracción sin desoír referencias múltiples a lo real, dirige su atención a la ciudad y sus límites para explorar la relación entre el quehacer pictórico y una meditación en torno a su posible relación con metodologías científicas, ligadas, en este caso, a la disciplina de la cartografía. A quien haya seguido la trayectoria del pintor lorquino podrá sorprenderle esta nueva inquietud iconográfica, pues muchos habrán tendido a pensar su pintura en términos de cierta introspección lírica asociada al género paisajístico, pero hay en el inmenso acervo histórico y artístico de la ciudad un conjunto de relaciones, deslizamientos, insinuaciones e interferencias que conectan de inmediato con lo que podemos considerar uno de los asuntos más relevantes en la pintura de Munuera: el límite, la cualidad imprecisa y vaporosa de lo liminar, el umbral que produce no tanto energías centrífugas como fuerzas aglutinantes. Porque, en su pintura, el umbral no es una vía de fuga. El umbral es el lugar donde se concentra un nutrido conjunto de disidencias.

Madrid, donde yo vivo, y Valencia, donde desde hace ya años vive Nico Munuera, son dos ciudades grandes separadas por casi cuatrocientos kilómetros y enormes diferencias urbanísticas. Madrid es a España lo que las plazas renacentistas italianas son al conjunto de la ciudad ideal del que son centro. Sforzinda o Palmanova serían dos buenos

ejemplos. La primera, proyectada en los años centrales del siglo XV por Filarete con el patrocinio del todopoderoso lombardo Francesco Sforza, nunca se llegaría a construir. Sí se alzó la segunda en la provincia de Udine, ya en las postrimerías del siglo XVI, con una ambición más defensiva que laudatoria. En las vistas aéreas de la ciudad se observa una plaza central de la que nacen calles radiales a las puntas de la estrella que la rodea y la cierra, ocho en el caso del proyecto de Sforzinda, nueve en el de Palmanova.

Recuerda la centralidad de estas plazas italianas a la situación geográfica de Madrid con respecto al territorio español. Vivo cerca de la Puerta del Sol. Se le suele llamar el Kilómetro Cero y es una plaza que está fuertemente connotada como centro del país. Lo es, sin embargo, sólo de un modo simbólico y no geográfico, pues el centro se encuentra más al sur, en el Cerro de los Ángeles, aunque esto también suele ponerse en entredicho ya que algunos lo sitúan más al oeste, en la provincia de Toledo. En la Puerta del Sol se encuentra la sede de Presidencia de la Comunidad, y desde ahí arranca la numeración de las calles y también de los kilómetros que alejan a uno del centro. Es, por tanto, un centro municipal, regional y nacional. De él nacen, como las calles de las ciudades italianas, seis grandes vías de comunicación. Están numeradas del 1 al 6 y corren en el sentido de las agujas del reloj: Irún, La Junquera, Valencia, Andalucía, Extremadura y La Coruña. Quien tenga cierto hábito de viajar en coche habrá observado cómo las diferentes salidas y entradas de la ciudad ofrecen muy diversas formas de percibir sus límites. Se tiende a establecer el centro de Madrid dentro del perímetro de la vía de circunvalación conocida como M-30 pero, ¿es este un corsé férreo que unifica la linde de la ciudad? ¿se derrama ésta siguiendo criterios uniformes? Y, como viene preguntándose reiteradamente Nico Munuera en fechas recientes: ¿Es posible percibir la naturaleza cambiante de la experiencia urbana bajo términos científicos?

Nos sentimos dentro de la ciudad cuando estamos todavía fuera, y lejos de ella estando aún en su centro mismo. Si es difícil gestionar subjetivamente las impresiones que proyecta, ¿cómo administrar técnicamente los estímulos que suscita? Uno conduce por la carretera de La Coruña y, poco después de atravesar el túnel de Guadarrama, a cincuenta kilómetros del centro de la capital, ya divisa en el horizonte el *skyline* madrileño. A la izquierda observa las cuatro nuevas torres del norte de la ciudad. Junto a ellas, a su derecha, la Torre Picasso y algo más allá el célebre “Pirulí”. Parece mentira que haya tanta distancia real entre ellas cuando desde la autopista parecen casi vecinas.

Es bonito tener el centro siempre frente a ti cuando te acercas a él desde tan lejos. Ocurre lo contrario en la entrada por la carretera de Barcelona. Conduces pasando hangares y los edificios corporativos habituales del extrarradio cuando, sin transición aparente, te encuentras en la Avenida de América, como absorbido por el ruidoso trajín de la ciudad.

\*

En el conjunto de trabajos pensados para la sala VI del IVAM Nico Munuera se sirve de la cartografía como ejercicio de tensión entre lo racional y lo intuitivo, una mirada que tiende puentes entre la voluntad de situar límites en pos de la aprehensión y conocimiento del territorio, en este caso urbano, y la ineludible certeza de que todo límite refleja su propia inutilidad a la hora de contener o sistematizar la experiencia. Parecerá una contradicción, pero el énfasis creciente que observamos en las mediciones y en el afán racionalizador de su pintura no pretende otra cosa que perseverar en ese no saber, en un escepticismo del que no quiere ausentarse, siempre ocupado en el cultivo de una duda que, como la espera en el libro de Gil Bera, parece difícilmente reducible a un sistema. En esta aparente contradicción se encuentran las claves de su pintura última. No hace mucho, en una exposición en Italia, Munuera trazaba líneas sobre el muro con las que conectaba la pintura y el espacio. Lo hacía también en una pequeña publicación que atestiguaba una búsqueda de cierta veracidad. “Puntos de atención –sostenía en un breve texto- que aparecen alrededor de las obras, figuras numéricas y cotas que se relacionan acercándonos a la idea de precisión”. Las medidas de los cuadros entraban en conexión con la distancia entre las obras y con la distancia entre estas y los diferentes elementos arquitectónicos, así suelos y techos. Entraban por tanto en tensión la geometría recién nacida y la voluble abstracción de la pintura, dos modelos hoy complementarios en su trabajo.

Se sirve Munuera de la metodología científica para verificar determinadas incompatibilidades o, al menos, para relativizar su propia función. En 2011, fue incluido en la exposición *Abstracción Racional*, organizada por el Centro Galego de Arte Contemporánea. Compartía espacio con el cántabro Juan Uslé, autor de algunas de las series de pintura abstracta española más relevantes de las últimas décadas. Al pintor cántabro le sedujo también el rigor geométrico y en particular el concepto de retícula.

Lo asociaba a su vida en Nueva York y a la célebre trama que Rosalind Krauss definió como emblema de la Modernidad, pero el ritmo vital, de otra naturaleza, le llevó a imponer sobre ella un movimiento vigoroso y alegre, una voz contraria a la anodina tiranía ortogonal. Parece el trazo de Uslé un registro del recorrido despistado de un flâneur, incómodo en la insolente sucesión de ángulos rectos que podría prolongarse eternamente y tendente siempre a regodearse en el capricho sinuoso de su vagar.

Deben resultarle próximas a Munuera estas inquietudes urbanas de Uslé. En alguna ocasión me ha hablado del pensamiento y del cálculo, de cómo el primero se abstrae en rodeos azarosos y el segundo mantiene un ritmo lineal. Citaba a Byung-Chul Han, que dice que “el pensamiento que carece de todo rodeo se reduce a un mero calcular”. En su pintura, los ecos de la tensión entre la trama y la curva de Uslé se escuchan en la relación entre dibujo y pintura, con manchas de desigual carga matérica que en modo alguno logran aplacar el hilo de voz que aún murmura, tenue pero preciso, el dibujo. Parecería inmerso Munuera en el debate que se tejió en el Alto Renacimiento entre florentinos y venecianos, aquellos insobornablemente ligados a la línea y a la matemática solución de sus formas y estos aferrados a la abierta y gozosa sensualidad del color. Un amigo comentaba hace poco el impacto que le produjo la *Sacra Conversazione* de Piero della Francesca en la Pinacoteca de Brera. Admiraba, decía, el modo en que el pintor de Arezzo situó los ojos de todos los personajes en una misma línea, como si el acto de mirar tuviera que obedecer ineludiblemente a determinadas leyes y nada pudiera existir al margen de la tiránica presión geométrica a la que los pintores sometían a sus figuras. Por su parte, Tiziano o Tintoretto, ya en el Quinientos, dieron vuelo al color, un elemento sin el que no había pintura posible, pues la opresión de la línea y el dibujo no hacía sino ponerle puertas al campo. En una dialéctica que habría gustado a los venecianos, Byung-Chul Han insiste en que la línea recta “haría desaparecer la ambivalencia, lo indistinguible, lo discreto o lo indeterminado”.

El escepticismo ante los instrumentos y estrategias para producir verdades que caracteriza todo el trabajo reciente de Nico Munuera se visibiliza en su gran políptico *Claude's Sand*, que saluda al visitante en la entrada de su exposición valenciana. Derivado de trabajos anteriores como *Claude's Color Chart*, es la deconstrucción de una imagen de la costa, un retablo impresionista con voluntad cartográfica cuya ley primera es, precisamente, desoír las pretensiones de veracidad inherentes al método

científico. El mar, nos dice, es el ejemplo perfecto de la asincronía entre el método y la experiencia; obliga al lenguaje a una nueva revisión y nos anima a tomar una nueva postura ante sus pétreas convenciones. En su perpetuo vaivén y su esquivada relación con la precisión científica, el mar, o el límite entre el mar y la tierra, es el umbral en el que se concentran las fuerzas dispares, las energías híbridas, lo *ambivalente*, lo *indeterminado*. Las asociaciones del mar con lo inmensurable, con el vacío y con lo insondable son viejas como el mundo, y quienes hayan seguido la trayectoria del pintor habrán leído reiteradamente sobre las vinculaciones de su pintura con cierta aproximación abstracta al paisaje romántico, un género que ha sido en buena parte gobernado por el motivo del mar. No les falta razón a quienes esto escriben: referencias a lo paisajístico se concentran en torno a la marcada horizontalidad de la pieza; el título de otro de los trabajos en la exposición, *Contemplare Duo*, advierte de cierta predisposición a la mirada extática inherente a esta tradición pictórica, y en la mirada a la línea de costa que ahora presenta proclama igualmente su rechazo a la intransigencia cartesiana, si bien avanza, no obstante, inéditos procedimientos perceptivos con los que ofrecer nuevas formas de mirar.

*Claude's Sand* es un gran políptico formado por casi 500 piezas de 10 x 16 cms. que se extiende horizontalmente a lo largo del muro principal de la sala. Llama la atención su estructura desigual, visiblemente asimétrica, con la que Munuera se acoge al roce arrítmico y voluble del mar con la orilla para constatar la imposibilidad de proyectar un mapeo certero del lugar. Acuérdense de Palomar, el célebre personaje de Italo Calvino cuyo estar en el mundo parece dedicado exclusivamente a la comprensión de la lógica perceptiva de todo estímulo externo. Caminaba Palomar por la playa en busca de una ola, tal vez “buscando la clave para adueñarse de la complejidad del mundo reduciéndola al mecanismo más simple”. Pronto se da cuenta el inquieto personaje de la imposibilidad de tomar conciencia de la existencia de una única ola, pues descubre que esta es indisociable de la que le precede y de la que le sigue. Sostiene, en su paseo, Palomar que no sé puede observar una ola sin tener en cuenta las energías que contribuyen a formarla y los efectos que produce sobre la orilla del mar. Son aspectos que se hallan en perpetua transformación, y, aunque hay pautas que se repiten con frecuencia, le es imposible establecer patrones definitivos.

*Claude's Sand* proyecta una imagen fragmentaria de la línea de costa. Pero no es una mera división en un enorme número de pequeñas piezas. Es una reformulación del acto de mirar a partir de la transformación del lenguaje sobre el que ésta se sustenta. Cuando Palomar decide, al borde de la frustración, acotar un cuadrado de diez metros de lado sobre el mar para observar el comportamiento de las olas, comprueba con tristeza el fracaso de su proyecto en el desbordamiento implacable de su movimiento. Munuera procede de un modo parecido, y al incontenible movimiento de las olas suma la variable temperatura del aire, la luz cambiante de las horas del día, las sombras que arrastran las nubes consigo. A partir de la sutil sucesión de pinceladas, que se comportan como la inseparable concatenación de las olas, Munuera desborda el lenguaje y relativiza los límites, fijados ahora más por la intuición fenomenológica que por rígidos patrones científicos y abiertos a un crisol inagotable de posibilidades semánticas.

En *A Sense of an Ending*, la novela reciente de Julian Barnes, Tony Webster narra en primera persona durante un tramo considerable de la novela un periodo muy concreto de sus años universitarios junto a Veronica, su novia, y Adrian, el amigo que luego se irá con su chica. Llegado el momento, la estructura se precipita y Webster despacha décadas de vida en un corto párrafo. Es un desbordamiento de la estructura que desafía, si es que no revienta, las convenciones temporales de la narración. A mí me gusta interpretar *Claude's Sand* como si fuera un párrafo, y como tal, tiendo a querer leerlo. Pero Munuera ha entremezclado las palabras, porque la imagen original, o la impresión que en su día tuvo de esa línea de costa o tal vez la suma de todas ellas, ha sido subvertida mediante el intercambio de las piezas que componen el políptico, y, así, el ritmo se torna alambicado y deviene atropellado su sentido. Las anotaciones entre las piezas sobre el muro que ya estaban presentes en su exposición italiana vuelven a aparecer aquí, y nos apoyamos en ellas para pasar de un fragmento de pintura al siguiente, como quien cruza un río saltando de piedra en piedra. Así, el lenguaje es ahora otro porque, emancipada de todo corsé metodológico, la pintura se acoge a sus propias reglas, a una métrica singular y propia que obedece a la lógica que sólo ella se impone.