

# Literatura en un campo expandido: incursiones en la obra última de Enrique Vila-Matas (2014-2019)\*

## Literature in the Expanded Field: Approaching Enrique Vila-Matas' Latest Work

Cristina Oñoro Otero

Universidad Complutense de Madrid  
crisonor@ucm.es

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-4206-4518>

### RESUMEN

En este artículo se revisa el concepto de «arte expandido», formulado por la teórica de arte Rosalind Krauss en la revista *October* a finales de los años setenta y empleado a día de hoy también en los estudios literarios. Dicho concepto se revela útil para trazar un panorama de las relaciones entre arte y literatura a comienzos del siglo veintiuno. En este contexto, la obra última de Enrique Vila-Matas emerge como una referencia indiscutible. El estudio de sus libros *Kassel no invita a la lógica* (2014), *Marienbad eléctrico* (2015) y *Cabinet d'amateur; una novela oblicua* (2019), publicados todos ellos en la última década, nos permitirá acercarnos a su «literatura expandida» así como evidenciar la vocación multidisciplinar de una parte relevante de la literatura actual escrita tanto dentro como fuera de nuestras fronteras.

**Palabras Clave:** literatura expandida; literatura y arte; Enrique Vila-Matas; ficción contemporánea.

### ABSTRACT

This article deals with the examination of the concept of «expanded art», as it was proposed by art theorist Rosalind Krauss in *October* at the end of the 1970s, and which has recently been in use in literary studies. At the beginning of the twenty-first century, the concept is proven useful in order to trace an overview of the relations between art and literature. In this regard, Enrique Vila-Matas' latest works become an unquestionable reference. The analysis of his books *Kassel no invita a la lógica* (2014), *Marienbad eléctrico* (2015), and *Cabinet d'amateur; una novela oblicua* (2019), all published within the past decade, will allow us to approach his 'expanded

---

\* Este artículo se encuadra en las actividades del Proyecto de investigación «PERFORMA2. Metamorfosis del espectador en el teatro español actual» (PID2019-104402RB-I00) (2020-2023), financiado con una ayuda del Ministerio de Ciencia e Innovación en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2017-2020.

literature', as well as evidencing the multidisciplinary vocation of a significant part of both national and international contemporary literature.

**Key words:** Expanded Literature; Literature and Art; Enrique Vila-Matas; Contemporary Fiction.

## 1. RECUPERAR VIEJOS CONCEPTOS PARA NUEVAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

Si prestamos atención al panorama narrativo hispánico de los últimos años encontramos un género que ha comenzado a llamar poderosamente la atención de la crítica literaria. Se trata de lo que, a primera vista, podríamos denominar «novelas de artistas», es decir, textos literarios que, temática o formalmente, se interesan por distintos aspectos relacionados con el mundo del arte. Las obras de María Gainza (*El nervio óptico*, 2014), Verónica Gerber (*Conjunto vacío*, 2015), Alicia Kopf (*Germà de gel/ Hermano de hielo*, 2016), Vicente Luis Mora (*Fred Cabeza de vaca*, 2017) o Enrique Vila-Matas (*Kassel no invita a la lógica*, 2014; *Marienbad eléctrico*, 2015; *Cabinet d'amateur*, 2019), todas ellas publicadas en la última década, serían solo algunos ejemplos de esta tendencia común, aunque las diferencias de poética entre los autores sean notables y a veces incluso se contrapongan (Hernández 2019; Almarcegui y Mora 2019).

Fuera de nuestras fronteras lingüísticas también encontramos numerosos ejemplos literarios que presentan gran afinidad con la renovación del género. Las novelas de Siri Hustvedt, Michel Houellebecq, Tom McCarthy o Rachel Kushner pero, también, las obras de artistas visuales como Dominique Gonzalez-Foerster, Tacita Dean, Dora García o Sophie Calle, quienes a menudo emplean elementos narrativos y literarios en sus creaciones, asimismo serían algunos nombres sobresalientes. En este sentido, el hecho de que la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicara el número monográfico de enero de 2019 a dicha cuestión, titulado elocuentemente «Palabras, imágenes, palabras», no hace sino consolidar definitivamente tanto el fenómeno artístico-literario como el interés crítico creciente hacia él.

Sin embargo, parece que la proliferación de textos relacionados con el mundo del arte en las últimas décadas ha llevado a los estudios literarios a no conformarse con etiquetas como «novela del artista»<sup>1</sup> sino que, a la par

---

<sup>1</sup> La «novela del artista» es un género que, según Francisco Calvo Serraller, se encuentra estrechamente unido a los orígenes mismos de la novela moderna: «desde que la novela comienza a adoptar una forma decididamente moderna y a imponerse como género literario preferido por el público lector –esto es: desde aproximadamente el siglo XVIII, y, sobre todo, en la segunda mitad del mismo–, uno de los argumentos más repetidos en ella es el que hace a los artistas protagonistas de estas historias de ficción» (1990, 14). No obstante, apunta más adelante, solo en el siglo XIX, el tema de los artistas alcanzó,

que estas obras se han ido publicando, también estamos asistiendo a la renovación de otro concepto teórico-crítico cuyo origen se encuentra en las artes visuales. Se trata de la noción de «arte expandido», inicialmente acuñada por la teórica del arte Rosalind Krauss en 1979, y que hoy en día vemos empleada en publicaciones donde se abordan las relaciones entre arte y literatura actual. Así, por ejemplo, ensayistas como Ana Pato (2012), Graciela Speranza (2017) o Mario Perniola (2015), pero también escritores como Miguel Ángel Hernández (2019) o el propio Enrique Vila-Matas (2017), la han utilizado para definir ciertas obras de arte (no solo literarias) que exploran las posibilidades que tiene la palabra para «expandirse» a otros campos artísticos.

En las siguientes páginas me propongo revisar el concepto de «arte expandido» tal y como lo formuló inicialmente Rosalind Krauss en el marco de la teoría del arte para después acercarme, a partir de él, a la obra literaria última de Enrique Vila-Matas; se trata de un autor que, como pretendo mostrar, ha practicado dicha «literatura expandida» de forma especialmente intensa en los últimos años. Aunque el objetivo de este trabajo no sea dibujar un panorama sobre las relaciones entre arte y literatura en la actualidad, sino acercarme a la obra de un escritor en particular, trataré de situar las creaciones de Vila-Matas en un contexto artístico más amplio, lo que nos permitirá tener una visión más profunda del fenómeno estético al que estamos asistiendo.

## 2. RUPTURA POSMODERNA, ARTE EXPANDIDO Y ESTUDIOS LITERARIOS

La crítica y teórica de arte estadounidense Rosalind Krauss acuñó el concepto de *expanded field* (campo expandido) en un artículo de la revista *October* aparecido en 1979. Concretamente, Krauss hacía referencia a ciertas prácticas escultóricas que estaban proliferando desde los años sesenta en la escena contemporánea y que, por su carácter experimental, eran difíciles de clasificar en las categorías tradicionales. En su ensayo seminal, reeditado después en otras importantes antologías tanto individuales como colectivas, Krauss hacía alusión a las esculturas de artistas como Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Sol LeWitt, Richard Serra o Bruce Nauman (1985 [1979], 69).

---

junto al género novelístico, su plena madurez (1990, 33). Para Calvo Serraller la obra que sirve de modelo al género sería *Le Chef-d'œuvre inconnu*, de Honoré de Balzac, originalmente publicada en 1831. En la tradición alemana, en cambio, el género remite a la novela de formación propia del romanticismo cuyo modelo sería el *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-1796) de Johann Wolfgang von Goethe y entre cuyos primeros ejemplos podríamos citar *Franz Sternbalds Wanderungen*, de Ludwig Tieck (1798). Otros ejemplos paradigmáticos de dichas «novelas de artistas» serían *Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), de James Joyce, o *To the Lighthouse* de Virginia Woolf (1927).

El concepto de «arte expandido» tuvo gran influencia teórico-crítica durante los años ochenta, época en la que se percibe un uso incluso inflacionista de la expresión (Sánchez 2008). Sin duda, se trata de un término afortunado que, de manera intuitiva, era capaz de formular lo que el nuevo arte posmoderno estaba haciendo y nadie sabía todavía qué nombre ponerle<sup>2</sup>. Como nos recuerda Paula Juanpere, «el campo expandido significaba lo que dice la propia expresión: que el campo de acción de lo denominado artístico se expandía» (2018, 105). Así, en consonancia con el vocabulario fluido de la crítica post-estructuralista del momento, hostil hacia la idea modernista de «pureza del medio» defendida por el teórico fundamental del arte moderno, Clement Greenberg<sup>3</sup>, las expansiones se convirtieron en parte de la lengua franca del arte posmoderno. «La explosión de los soportes, la desvinculación con el acto de la visión, la mixtificación, la transgenericidad y la ruptura de cualquier molde serían ahora los rasgos definitorios a priori del arte» (Juanpere *ibid.*).

No obstante, la intención de Rosalind Krauss en su artículo era justamente la inversa. Para ella, el hecho de que la crítica norteamericana de posguerra siguiera empeñada en emplear el término «escultura» para nombrar «cosas bastante sorprendentes» como «estrechos pasillos con monitores de televisión en los extremos», «grandes fotografías documentando excursiones campestres» o «líneas provisionales trazadas en el suelo del desierto» no significaba que la escultura fuera un término cuya maleabilidad infinita diera cuenta de su universalidad sino, precisamente, lo contrario. Más bien, revelaba que la escultura era «una categoría históricamente limitada» y, por tanto, fruto de una determinada convención, con sus reglas del juego y su lógica interna. Lo que las nuevas prácticas escultóricas posmodernas desvelaban, en definitiva, era que las convenciones del modernismo se habían agotado<sup>4</sup>. Esta es la razón por la

---

<sup>2</sup> De hecho, Krauss se inclina a utilizar el término «posmodernismo», empleado en aquel momento de forma innovadora en otros campos de la crítica, ante la imposibilidad de seguir designando bajo la etiqueta «modernista» el trabajo novedoso y diferente de los artistas arriba mencionados (1985 [1979], 69).

<sup>3</sup> Tal y como escribió el propio Greenberg en su ensayo *La escultura de nuestro tiempo*: «Una obra de arte moderna debe procurar, en principio, eludir el contacto con cualquier tipo de experiencia que no sea inherente a la naturaleza –entendida en el sentido más literal y esencial del término– de su medio. [...]. Las artes tienen que lograr la concreción, la “pureza”, únicamente por medio de lo que les es propio» (2006, 93).

<sup>4</sup> A diferencia de Krauss, quien insiste en no neutralizar la novedad de las nuevas prácticas escultóricas a partir de una crítica historicista esclava de la lógica de las continuidades, Greenberg apuesta por entender el arte moderno en íntima relación con el pasado. Como señala en su ensayo «La pintura moderna»: «Quizás no he insistido lo suficiente en que el arte moderno nunca ha supuesto –ni lo supone ahora– algo parecido a una ruptura con el pasado. Puede haber significado un ocaso, una paulatina decadencia de la tradición, pero también ha representado un avance, un progreso de esta tradición. El arte moderno reanuda el pasado sin lagunas ni rupturas» (2006, 119).

que era necesario un nuevo vocabulario analítico. Pero, ¿cuáles eran esas convenciones que la escultura posmoderna daba por superadas?

Del mismo modo que la escultura de finales del siglo XIX rompió con las convenciones del monumento (basadas en la lógica conmemorativa de la representación y la señalización que el pedestal de las estatuas simboliza) dando paso al modernismo, la escultura posmoderna habría roto a su vez con las convenciones de este último. Frente a la autonomía, la pureza del medio y autorreferencialidad perseguidas por la escultura modernista<sup>5</sup> (que, simbólicamente, abandonó el pedestal para configurar un espacio puramente estético y, por tanto, ideal y abstracto)<sup>6</sup>, la escultura posmoderna se caracterizaría por explorar las posiciones que el campo expandido —«fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos o la misma escultura»— ofrecen al artista para que las ocupe. Dicho en otras palabras: sí, al desvincularse del monumento, la escultura modernista había nacido como negación de otras artes<sup>7</sup> (especialmente el paisaje y la arquitectura, como explica Krauss), la escultura posmodernista cuestionaría dicha lógica excluyente y negativa y, de este modo, afirmaría las posibilidades del arte para fluir, expandirse y abrazar otros medios de expresión. Así, al proceder de esta manera, habría revelado cómo, históricamente, nuestra noción de escultura se habría ido haciendo cada vez más estrecha bajo ese ideal formal de pureza y autonomía del medio artístico<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Como explica Greenberg en «La pintura moderna», la autorreferencialidad, la pureza del medio y la independencia son valores estrechamente unidos en el arte moderno: «rápidamente resultó que el ámbito de competencia propio de cada arte coincidía con lo que era único en la naturaleza de su medio. La labor de la autocrítica consistió en eliminar de los efectos específicos de las distintas artes todo aquello que hubiera podido ser pedido en préstamo al medio por las otras artes restantes. Así cada arte se volvería «pura» y en su «pureza» hallaría la garantía de sus patrones de calidad y de su independencia. «Pureza» significa autodefinición y el proyecto de autocrítica en las artes se convirtió en un proyecto de autodefinición con mayúsculas» (2006, 112).

<sup>6</sup> Como leemos en *Art since 1900*, monumental Historia del arte del siglo veinte elaborada por Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H. D. Buchloh: «It is in the late nineteenth century that we experience the waning of this logic of the monument [...] modernist sculpture in general can be seen to establish the «autonomy» of the representational field of the work, its absolute withdrawal from its physical context into a wholly self-contained formal organization» (2004, 543).

<sup>7</sup> Como apunta Greenberg en «La escultura de nuestro tiempo»: «La independencia física de la nueva escultura es lo que la convierte por encima de todo en el arte visual más representativo del arte moderno. Una pieza escultórica, a diferencia de un edificio, sólo sostiene su propio peso; no necesita, como un cuadro, estar *sobre* otra cosa; existe por y para sí misma, literal y conceptualmente. Y es en esta autosuficiencia de la escultura, en la que cada elemento concebible o perceptible pertenece intrínsecamente al conjunto de la obra, donde el aspecto positivista de la «estética» moderna se encuentra más plenamente realizado» (2006, 101).

<sup>8</sup> Aunque la «pureza» del medio sea uno de los valores esenciales del arte moderno, su entronización estética se remonta mucho más atrás, concretamente a la noción de «desinterés estético» formulada por Kant en la *Crítica del juicio* (1790). Autores como Marchán Fiz van

Conviene recordar que la propia Rosalind Krauss desarrolló en otros ensayos, como por ejemplo *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition* (1999), el concepto de *post-medium condition* (condición post-media), una noción cercana a la de campo expandido pero que ejemplificaba a partir de obras no solo escultóricas. En dicho ensayo, en el que de nuevo mantiene un diálogo crítico con la definición de Greenberg de «medio específico», Krauss aborda, entre otras piezas, el museo ficticio de Marcel Broodthaers (*Musée d'Art Moderne. Département des Aigles*), poeta y artista visual de origen belga inicialmente vinculado a los movimientos de vanguardia. Para Krauss, el museo de Broodthaers, así como la obra de otros artistas de los años sesenta y setenta, reflejaría paradigmáticamente el rechazo de los valores de pureza, autonomía y marco del arte moderno, pero también la resistencia a abrazar de forma acrítica la nueva moda de las instalaciones intermediales. En este sentido, un artista como Broodthaers mostraría bien el decidido compromiso de comprender los medios no como entidades puras, autónomas y específicas (tal y como sancionaba Greenberg), sino como *differential specificity* (especificidades diferenciales) que era necesario inventar y articular de nuevo (Krauss 1999, 53). Como había evidenciado la filosofía post-estructuralista, apuntaba Krauss, la idea de pureza modernista presuponía la existencia de una realidad interior separada (pura) de cualquier contexto exterior, lo que era una quimera. La pureza, como había demostrado Derrida en sus escritos, no era más que la ficción metafísica de un *antes* sin contaminación del exterior (ibíd., 32).

Aunque han pasado cuatro décadas desde que Krauss acuñó el término «campo expandido» y comenzó a emplearse también para explicar las derivas posmodernas de otras artes, solo recientemente ha comenzado la crítica literaria a utilizar la expresión «literatura expandida» (Juanpere 108). La explicación del atraso, quizás, haya que buscarla en lo que algunos críticos como Susan Sontag ya señalaron en los años sesenta del pasado siglo: el carácter marcadamente no literario de la sensibilidad contemporánea explicaría –siempre según Sontag– que la literatura, y concretamente la novela, no fueran los modelos de lo que ella denominaba la «nueva sensibilidad», esto es, nuevas formas estéticas alejadas de la comprensión del arte como expresión de un sujeto. La danza o la escultura, según Sontag menos atadas a las «ideas» o los «sentimientos» que la literatura, serían medios más propensos a la exploración no solo del terreno «impersonal» que caracterizaría el arte contemporáneo sino cualquier tipo de límite y frontera: entre arte y no-arte, forma y contenido o alta y baja cultura (Sontag 1984, 327).

Estuviera Sontag o no en lo cierto, la realidad es que ocasiones para emplear el término «literatura expandida», desde luego, no han faltado, pues, al igual

---

incluso más lejos, localizando la temática del desinterés estético en «las controversias de Shaftesbury (1671-1713) con Hobbes. [...] El desinterés estético se consolida como categoría estética con F. Hutcheson, Burke o Alison, hasta devenir uno de los tópicos del empirismo inglés. La belleza queda separada con nitidez de la utilidad o de la posesión» (1996, 34).

que el resto de artes, la literatura de la segunda mitad del siglo XX también se ha caracterizado por explorar los espacios liminales (paratextos en la terminología de Genette), abrazar la mezcla de géneros, incorporar materiales gráficos diversos o articular poemas-visuales, por no hablar del impacto que han tenido las nuevas tecnologías y la consiguiente transmedialidad de las prácticas literarias actuales (Cordone y Béguelin-Argimón 2016). Todo ello ha ido desmontando la idea de «literatura» tal y como fue heredada del modernismo, corriente cuya poética tenía la misma obsesión hacia la forma y la autorreferencialidad que la escultura o la pintura. No obstante, como apunta Juanpere, «la transgresión de la convención literaria moderna [...] nunca tomó prestada la expresión de expansión de las artes visuales para hablar de estas prácticas y experimentos de las vanguardias y las neo-vanguardias» (Juanpere 2018, 108).

En todo caso, a día de hoy, la expresión «literatura expandida» ya ha llegado a los estudios literarios. Lógicamente, la encontramos utilizada por aquellos críticos, y también escritores, que se interesan por las relaciones entre arte y literatura. Así, por ejemplo, Paula Juanpere la emplea para acercarse al trabajo artístico de Joan Lara (Juanpere 2017, 2018), quien de hecho realizó una exposición titulada *Literatura expandida* en el Centre d'Art Maristany de Sant Cugat del Vallès. En ella, resume Juanpere,

el visitante se introducía en una sala en la que podía visionar un conjunto de breves filmes –en concreto eran nueve–, divididos especialmente en dos grupos: los llamados «estudios germinales» y los «estudios recreativos». La exposición se presentaba con un formato de instalación, con muebles y ropajes que recreaban un ambiente un tanto fantástico, que intentaba reproducir, desde lo objetual, la poética del autor reflejada en los filmes (Juanpere 2018, 104).

Por su parte, Ana Pato (2012) y Graciela Speranza (2017) la usan para referirse a las ambientaciones de Dominique Gonzalez-Foerster, amiga y estrecha colaboradora de Enrique Vila-Matas sobre la que volveré después. En efecto, en los últimos años, la artista de origen francés ha firmado numerosas obras en las que los libros, los imaginarios literarios y, más generalmente, la lectura tienen una importancia capital. Así, por ejemplo, en 2008 realizó una gran instalación en la Sala de Turbinas de la Tate Modern de Londres en la que creó, como comenta Graciela Speranza en su ensayo *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*,

un colosal refugio posapocalíptico, inspirado en las prospecciones imaginarias de la literatura y el cine. El género de ciencia ficción no abunda en el arte contemporáneo pero no sorprende que su obra, abierta a la deriva temporal de la imaginación narrativa, lo cultive. Lectora voraz, «escritora frustrada», ha convertido la instalación en una suerte de «literatura expandida» que especializa la experiencia de la lectura, materializa citas y cronotopos ficcionales, y literaliza el diálogo con los libros en una biblioteca personal, hoja de ruta del relato potencial que la obra dispara (Speranza 2017, 57).

A su vez, Enrique Vila-Matas publicó en 2017 un breve artículo en la sección Café Péric con la que colabora habitualmente en *El País* en el que se hacía eco de los ensayos de Pato y Speranza. En él, se refería a artistas y escritores como Tom McCarthy, Lydia Davis, Pierre Huyghe, Patricio Pron, Jean Echenoz, Fernández Mallo, Anne Carson, William Kentridge o la propia Dominique Gonzalez-Foerster (todos ellos estudiados por Speranza en *Cronografías*) como «expertos en desplazar la materia artística y literaria fuera de sus fronteras estéticas, sacarlas de sus goznes para llevar también a lectores y espectadores fuera del foco de la pesadilla de nuestro acotado tiempo enclaustrado» (Vila-Matas 2017).

Como después veremos, Vila-Matas ha seguido los pasos de estos artistas y también él se ha convertido en un experto en expandir la materia literaria fuera de la frontera física de los libros.

### 3. LA LITERATURA EXPANDIDA EN EL CONTEXTO NARRATIVO ACTUAL

Al igual que el espectador de los años sesenta se vio desorientado ante aquellas «cosas sorprendentes» que, en palabras de Krauss, seguían recibiendo el nombre de «escultura», lo mismo podemos decir que le sucede hoy al lector en lo relativo al término «literatura». Así, como luego veremos en detalle, en un libro como *Kassel no invita a la lógica*, Enrique Vila-Matas nos ofrece una crónica de la *performance* que llevó a cabo en un restaurante chino de las afueras de la ciudad de Kassel en septiembre de 2012 durante la feria de arte Documenta 13. Esta intervención formaba parte de un programa más amplio, titulado *Writer in residence*, en el que distintos autores de todo el mundo fueron invitados a escribir a la vista del público.

La pregunta que podemos plantear sería si el proyecto vilamatiano de Kassel (que incluiría el libro, publicado en Seix Barral, pero también la *performance* en el restaurante chino, una conferencia que dictó el autor durante la muestra y un nutrido material multimedia que fue cargando en su página web oficial) debe seguir llamándose «literatura» o, más bien, nos encontramos ante la obra de un artista visual<sup>9</sup>. Una de las comisarias de la muestra y personaje del libro, Chus Martínez, no duda en considerar que tanto el libro de Vila-Matas como todo lo que rodeó su escritura son una «pieza de arte» más de la exposición<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Para conocer los detalles del proyecto de Kassel puede consultarse la web oficial del escritor accesible en [http://www.enriquevilamatas.com/obra/l\\_kasselnoinvita.html](http://www.enriquevilamatas.com/obra/l_kasselnoinvita.html) [Fecha de consulta: 05/02/2020].

<sup>10</sup> Sobre la valoración que hace Chus Martínez de la participación de Vila-Matas en Kassel puede escucharse el diálogo que mantuvieron Fabra i Coats. Centre d'Art Contemporani, en Barcelona, el 28 de marzo de 2014 accesible en <https://soundcloud.com/el-text-fabra-i-coats/enrique-vila-matas-chus-mart> [Fecha de consulta: 05/02/2020].

Sea como sea, el lector tiene hoy otros muchos motivos para sorprenderse, tantos, que Vicente Luis Mora ha llegado a acuñar el término «lectoespectador» (2012) para definir su nuevo estatus. Así, por ejemplo, la novela *Conjunto vacío* (2015), de la artista visual mexicana Verónica Gerber, incluye elementos gráficos que van modificando el texto a medida que se lee; a su vez, la escritora Natalia Carrero ha realizado distintas intervenciones en la librería Nakama Lib de Madrid en las que cubre con textos y letras las paredes del inmueble, además de haber publicado una novela gráfica, *Letra rebelde* (2016), en la que vemos viñetas semejantes a las que ella misma muestra en su página web, *La lectora común*<sup>11</sup>; por otra parte, Alicia Kopf considera que su novela *Germà de gel* forma parte de un proyecto más amplio, titulado *Articantàrtic*, que incluye las exposiciones *Seal Sounds Under The Floor* (Galería Joan Prats 2013) y *Diari de Conquestes* (La Capella 2014), así como el proyecto en proceso *Die Weltmeere Wunderatlas*, un atlas multimedia creado por ella en su ordenador a partir de imágenes y textos.

Existen otros muchos ejemplos como estos que atestiguan la dificultad, como diría Krauss, de seguir pronunciando la palabra «literatura» o, al menos, el significado que tradicionalmente le atribuimos sin duda ha comenzado a oscurecerse. En este sentido, resultan muy útiles los estudios recientes de Patricia Almarcegui, Vicente Luis Mora y Miguel Ángel Hernández, publicados en el monográfico de la revista *Cuadernos hispanoamericanos*, pues tienen la virtud de proponer un cierto orden dentro de la profusión y heterogeneidad de propuestas artístico-literarias que se multiplican desde los últimos años.

Así, por ejemplo, en un artículo titulado «Las relaciones entre la literatura y el arte en la última literatura hispánica», Almarcegui y Mora estudian un nutrido corpus, constituido por veinte títulos en español publicados entre 2006 y 2017, que dichos críticos agrupan en dos categorías: una, constituida por libros que utilizan el arte como tema o escenario y, otra, formada por obras que no solo se sitúan en el mundo del arte sino que incorporan procedimientos artísticos a la escritura literaria, lo que da lugar a un diálogo más estrecho con las artes visuales a través de «remediaciones» y simulaciones performáticas. Dentro del primer grupo, Mora y Almarcegui abordan obras como *Conjunto vacío* (Verónica Gerber 2015), *Kassel no invita a la lógica* (Vila-Matas 2014), *Germà de gel* (Alicia Kopf 2016), *Fred Cabeza de Vaca* (Vicente Luis Mora 2017), *El instante de peligro* (Miguel Ángel Hernández 2015) o *El nervio óptico* (María Gainza 2017), entre otras. En el segundo, en cambio, destacan obras como *Shiki Nagaoka: nariz de ficción* (2002) o *Perros héroes* (2006), ambas de Mario Bellatin, o los textos de Agustín Fernández Mallo.

Por su parte, Miguel Ángel Hernández propone en su artículo «La novela como laboratorio: espacios de contacto entre arte y literatura» otra interesante

<sup>11</sup> Pueden consultarse sus viñetas accesibles en <https://lalectoracomun.tumblr.com/>.

clasificación. En un primer momento, el escritor e historiador del arte se refiere al modo en que, desde los años cincuenta, las artes visuales han violado la exigencia de pureza del medio glorificada por Greenberg y han explorado las «expansiones» a las que me refería antes. Esta línea llega hasta día de hoy a través del trabajo de numerosos artistas como Tacita Dean o Virginia Villaplana que, «en un momento determinado, deciden convertir la escritura y la narración en parte esencial de su práctica artística» (Hernández 2019). Exposiciones colectivas como *Contarlo todo sin saber cómo* (2012), comisariada por Martí Manen en el Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M), *El mal de escritura* (2012), comisariada por Chus Martínez en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) o *Un campo oscuro* (2018), comisariada por Óscar Fernández en el Centro José Guerrero, dan cuenta para Hernández de dicha pulsión narrativa que actualmente alimentaría una de las líneas de experimentación esenciales del arte contemporáneo.

Sin embargo, Hernández no explora en su artículo solamente las expansiones «del lado del arte» hacia la literatura, sino que, en un segundo momento, se adentra en la propia literatura (no solo hispánica) para estudiar las distintas maneras en las que se acerca y relaciona con las artes visuales. A pesar de reconocer que «la nómina es infinita. Y las maneras en las que dichas contaminaciones se han producido son tan numerosas y caminan hacia tantas direcciones que sería imprudente siquiera enumerarlas aquí», Hernández propone una clasificación, basada en tres aproximaciones, para distinguir «tres formas en las que la literatura se deja tocar por el arte contemporáneo»:

una aproximación temática, que sitúa al arte como escenario de la trama; una aproximación procedimental, que traspasa algunas de las ideas y modos de hacer del arte al campo de la literatura; y otra, menos evidente, que observa las modalidades en las que el arte se hace eco de ciertos problemas contemporáneos y mira de reojo su tratamiento (Hernández 2019).

La primera de ellas, la denominada temática, haría referencia a novelas cuyo contenido alude al mundo del arte (escenario, trama, personajes) pero sin dejarse «contaminar» por él. Sería el caso de libros como *El mapa y el territorio* (2010), de Michel Houellebecq, *Los lanzallamas* (2013), de Rachel Kushner, *Todo cuanto amé* (2003), de Siri Hustvedt o *La cabeza de plástico* (1999), de Ignacio Vidal-Folch. La segunda aproximación, en cambio, alude al carácter procedimental que también puede tener el modo en que la literatura se deja tocar por el arte. Así, en novelas como *Nocilla Dream* (2006), de Agustín Fernández Mallo, *El Gran Vidrio* (2007) y *Lecciones para una liebre muerta* (2005), de Mario Bellatin, o *Conjunto vacío* (2015), de Verónica Gerber formarían parte de este segundo grupo.

Hasta aquí la clasificación de Hernández es semejante a la propuesta por Mora y Almarcegui. Sin embargo, el primero todavía nos propone una tercera forma en la que la literatura «se deja tocar por el arte» que no encontrábamos

en el estudio anterior. Se trata de una variante del género que él localiza «más allá del contenido y el procedimiento» y que hallamos en ciertos textos que miran hacia el arte contemporáneo porque sus autores encuentran en él una manera de tratar problemas comunes (como la memoria, la violencia o la identidad) que les interesa. Sería el caso de escritores como, por ejemplo, Isaac Rosa, Don DeLillo, Roberto Bolaño o, como veremos más adelante, Enrique Vila-Matas. A pesar de que en la obra de estos autores podamos no encontrar referencias explícitas al mundo del arte, «uno percibe claramente esa cercanía y familiaridad con las prácticas artísticas contemporáneas. Habitan un mismo mundo, reflexionan sobre problemas semejantes y despliegan modelos de experiencia solidarios» (Hernández 2019).

#### 4. ENRIQUE VILA-MATAS Y LOS ARTISTAS

A la hora de cartografiar las variantes de «literatura expandida» que encontramos en el contexto hispánico actual, la obra de Enrique Vila-Matas emerge como una referencia indiscutible. De hecho, quizás se trate de uno de los escritores que más ha contribuido a renovar el género, pues su interés hacia el mundo del arte contemporáneo ha sido constante en los últimos años. Tanto es así que, como enseguida veremos, en enero de 2019 comisarió una exposición en la Whitechapel Gallery de Londres, lo que supuso la consolidación definitiva de su firme decisión de explorar nuevas formas de expresión más allá de los márgenes físicos de los libros.

Nacido en 1948, Vila-Matas ha publicado hasta la fecha más de treinta novelas, libros de cuentos y ensayo. Traducido a treinta y cinco idiomas, ha recibido algunos de los premios literarios más importantes, como el Rómulo Gallegos, el Premio Nacional de la Crítica, el Prix Médicis o el Premio Formentor de las Letras. Su primera obra *—Mujer en el espejo contemplando el paisaje—* apareció publicada en 1973 y, desde entonces, han ido viendo la luz de forma prácticamente ininterrumpida el resto de sus títulos<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> En las últimas dos décadas el interés de la crítica académica hacia Vila-Matas ha ido en aumento. Aunque los estudios sobre su obra aún están en plena construcción, ya existen numerosas tesis de doctorado y monografías dedicadas a su universo literario. Sirvan como botón de muestra las siguientes referencias: *En el centro del vacío hay otra fiesta: crisis del lenguaje y ficción crítica. De Borges a Vila-Matas* (Aznar, 2020); *Enrique Vila-Matas: Grand Séminaire de Neuchâtel* (Andrés-Suárez y Casas (eds.) 2007); *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica* (Heredia (ed.) 2007); *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas* (Pozuelo Yvancos 2010); *La retórica del discurso en la obra de Enrique Vila-Matas* (Dora Simion 2012); *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción* (Ríos Baeza (ed.) 2012); *Enrique Vila-Matas. Juegos, ficciones, silencios* (Oñoro 2015); *Releyendo a Vila-Matas* (González de Canales 2016); *Dossier Vila-Matas. Escritor de fronteras*. Monográfico de la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* (Christian Crusat (coord.) 2028).

A muy grandes rasgos podemos dividir su trayectoria narrativa en cuatro grandes etapas<sup>13</sup>. La primera (1973-1984) se corresponde con los años de aprendizaje, en los que domina la estética lúdica y experimental, época en la que destacan títulos como *La asesina ilustrada* (1977) o *Impostura* (1984). La segunda etapa comienza con uno de sus libros más célebres, *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), que le valió el reconocimiento de los lectores y le convirtió en un escritor de culto. Esta etapa se extiende hasta el año 2000 y, a través de títulos como *Suicidios ejemplares* (1991) o *Extraña forma de vida* (1997), se caracteriza por una indagación profunda sobre la propia naturaleza de la ficción literaria. A comienzos de los años dos mil aparece *Bartleby y compañía* (2000), un libro a mitad de camino entre la novela y el ensayo que inmediatamente llama la atención de la crítica y le acarrea un gran éxito internacional. Se trata de la primera de las tres obras que forman su «trilogía metaliteraria», un ciclo compuesto también por *El mal de Montano* (2002) y *Doctor Pasavento* (2005), que podemos considerar sus obras de madurez.

Desde entonces y hasta día de hoy, la producción última de Vila-Matas se ha movido en dos direcciones fundamentales. Por un lado, ha seguido publicando obras de ficción narrativa, como *Dublinesca* (2010), *Aire de Dylan* (2012), *Mac y su contratiempo* (2017) o *Esa bruma insensata* (2019) en las que, desde diferentes ángulos y en nuevos espacios geográficos y mentales, volvemos a encontrar personajes letraheridos atrapados en paisajes libresco. Por otro lado, hallamos una segunda línea en la que podemos incluir las obras que aquí nos conciernen –*Kassel no invita a la lógica* (2014), *Marienbad eléctrico* (2015) y *Cabinet d'Amateur. Una novela oblicua* (2019)–, en las que la escritura es más ensayística, muestra gran interés hacia lo contemporáneo y, sobre todo, trata de abrirse paso hacia otras formas de expresión artística. Son estas tres obras, en definitiva, las que constituyen el núcleo duro de su literatura expandida hasta la fecha.

Habida cuenta de su interés por el arte, no es de extrañar que las menciones que recibe la obra vilamatiana en los estudios actuales sobre literatura expandida sean numerosas, sobre todo su producción más reciente. Así, por ejemplo, Almarcegui y Mora prestan en su estudio una atención privilegiada a *Kassel no invita a la lógica*, un texto en el que «las descripciones del arte contemporáneo de la Documenta del 2012 le ayudan [a Vila-Matas] a explicar la vida y a modificar su forma de ser. Lo que consigue con la escritura, que avanza gracias a la sorpresa que le producen las piezas artísticas y a la posibilidad de crear una pieza de su vida». Para estos autores, *Kassel* se situaría dentro de lo que ellos denominan «panorama semántico», es decir, novelas que toman el

<sup>13</sup> Dejo fuera de este esbozo de trayectoria sus obras de ensayo, como *El traje de los domingos* (1995), *Desde la ciudad nerviosa* (2000) o *Impón tu suerte* (2018) pues, normalmente, están formadas por textos publicados previamente en prensa en un margen temporal amplio.

mundo del arte como tema o escenario. Así lo haría Vila-Matas, quien, para ellos, busca en el arte «conocimiento, laboratorio, novedad e inspiración. Una apertura hacia otras artes, conceptos nuevos [...] creatividad, entusiasmo, fascinación [...] renovación y optimismo» (Almarcegui y Mora 2019).

También Miguel Ángel Hernández otorga a la obra de Vila-Matas un lugar destacado en su estudio sobre los espacios de contacto entre arte y literatura. Es más, según su análisis, la obra vilamatiana transita entre las tres categorías (temática, procedimental y conceptual) que él distingue para agrupar los distintos modos en que la literatura se relaciona con el arte en la actualidad:

Por supuesto, las tres aproximaciones que he distinguido son porosas. [...] Un ejemplo sería la obra de Enrique Vila-Matas, en cuya literatura se dan cita al mismo tiempo todas las variantes relacionales que he mencionado. En primer lugar, el escenario, o el trasfondo: novelas donde el arte y lo artístico están presentes a través de artistas, exposiciones, visitas a museos [...]. En segundo lugar, el procedimiento: en los libros de Vila-Matas el arte no queda como un escenario mudo, sino que impregna la construcción misma del texto, el proceso de escritura [...]. De esta manera, los procesos del arte de vanguardia y del arte contemporáneo que aparecen como trasfondo informan y afectan la estructura de la novela. [...] Y, junto con esto, en tercer lugar, la obra de Vila-Matas se adentra en problemas y cuestiones que tienen mucho que ver con las preocupaciones de los artistas contemporáneos: la identidad múltiple, los límites entre el arte y la vida [...] el propio sentido de la obra de arte en el mundo del presente (Hernández 2019).

Aunque el arte esté especialmente presente en sus últimas obras, en realidad ha suscitado la fascinación de Vila-Matas prácticamente desde siempre. Siguiendo con el esquema propuesto por Miguel Ángel Hernández, en relatos tempranos como «Rosa Schwarzer vuelve a la vida» o «Me dicen que diga quién soy» (ambos incluidos en *Suicidios ejemplares*, 1991) ya encontramos una presencia temática del mundo de los museos, las exposiciones y los pintores. No obstante, el origen del interés vilamatiano por el arte hay que situarlo todavía más atrás, concretamente en *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), una novela que toma la vanguardia artística de los años veinte como escenario y en la que Marcel Duchamp (y muchos otros) se erige como personaje protagonista. Es más, como también recuerda Hernández, en dicha novela de mediados de los años ochenta, el arte de vanguardia no es solo un escenario sino que las poéticas surrealistas y dadaístas le ofrecen a Vila-Matas procedimientos artísticos que él traslada a la escritura novelesca. Tanto es así que, *Historia abreviada* ha sido caracterizada por la crítica como un auténtico *ready-made*, pues Vila-Matas habría empleado en su escritura procedimientos semejantes a los que distinguen la composición de obras de Duchamp como *La Fuente* (1917) o *Rueda de bicicleta* (1913), como serían la apropiación o la resignificación artísticas (Pozuelo Yvancos 2010, 172).

Tal y como ha relatado el propio Vila-Matas en distintas ocasiones, *Historia abreviada* nació precisamente a raíz de la visita a una exposición artística

sobre máquinas solteras en el Grand Palais de París en 1983 (Vila-Matas 2010b, 153 y ss.). Al contemplar algunas de las obras de Raymond Russel que allí se exhibían, Vila-Matas comenzó a gestar la idea de su novela, en la que el propio Russel, además de Marcel Duchamp, tendrían una importancia destacada. En ella, ya podemos percibir el gesto expansivo de Vila-Matas, pues la ficción literaria que construye a partir de personajes tanto de carácter histórico como inventado viola de forma sistemática cualquier idea de marco o frontera narrativa. Así, se mezclan los géneros (histórico y novelesco); la realidad y la ficción se contaminan mutuamente; se emplea la bibliografía y las notas a pie de página, es decir, el exterior del texto, como parte del material narrativo y se insertan fragmentos de las obras de otros autores con el objetivo de romper cualquier separación rígida entre un «dentro» y un «afuera» del libro. Estas estrategias son muy relevantes si pensamos que, en gran medida, *Historia abreviada* es el embrión de sus obras posteriores (Pozuelo Yvancos 2010, 153).

En todo caso, a pesar de que se trate de un interés presente desde sus comienzos como escritor, es cierto que el arte goza de un protagonismo especialmente destacado en las obras más recientes de Vila-Matas. Además, a diferencia de los textos tempranos aludidos, en los últimos años no se ha limitado a emplearlo temática o procedimentalmente sino que ha dado un paso más allá y ha colaborado estrechamente con artistas y comisarios e, incluso, él mismo ha comisariado una exposición de arte. Este paso de la teoría a la práctica es la razón que explica que la crítica sitúe en *Kassel no invita a la lógica* el origen de la apertura de Vila-Matas hacia otras disciplinas artísticas (Hernández 2019; Almarcegui y Mora 2019).

Sin embargo, a mi modo de ver, el punto de inflexión que abrió la obra vilamatiana a otras disciplinas (superando el interés temático o procedimental presente desde *Historia abreviada*) no se encuentra en 2012, año en que participó en la Documenta de Kassel, sino en 2007, cuando Vila-Matas fue invitado por Laura García Lorca a participar en la exposición «Everstill / Siempre todavía», comisariada por Hans Ulrich Obrist en la Casa Museo Federico García Lorca, en Granada<sup>14</sup>. Como explica el propio Vila-Matas en un texto que anticipa sus paseos por Kassel:

Granada, una noche de noviembre del año 2007. Artistas llegados de todo el mundo han intervenido, con sus ideas y homenajes, en las habitaciones y rincones de la vieja casa -hoy museo- de la familia García Lorca. La exposición se llama «Everstill» y en ella hay propuestas de todo tipo. En el comedor, por ejemplo, Franz West ha materializado el inconsciente como fuente de inspiración [...] David Bestué y Marc Vives, por su parte, han montado un teatro de títeres robo-

<sup>14</sup> En la propia página web del Museo se pueden conocer los detalles de la exposición, que tuvo lugar entre el 27 de noviembre de 2007 y el 20 de julio de 2008, así como visualizar imágenes de las distintas obras que se expusieron. Accesible en [http://www.huertadesanvicente.com/act\\_ficha.php?id=249](http://www.huertadesanvicente.com/act_ficha.php?id=249).

tizado [...] He ido a la casa esta noche antes de que mañana la abran para el público. Me gusta pensar en lo que estoy haciendo. [...] Voy deambulando por la casa, pensando al mismo tiempo que estoy deambulando por ella (2010a, 9-10).

Dicha invitación, además, supuso el comienzo de su amistad con Dominique Gonzalez-Foerster, pues ella era también una de las aristas invitadas a participar en la exposición. La obra que expuso la artista francesa, titulada *Blue Carpet*, llamó especialmente la atención de Vila-Matas, pues estaba hecha con libros, objeto con el que Gonzalez-Foerster trabaja a menudo, lo que explica su sintonía con escritores como Vila-Matas:

En una habitación adyacente al comedor, donde en otra época estuvo el piano, Dominique Gonzalez-Foerster ha creado su *Blue Carpet*, una estera sobre la que ha alineado libros con un criterio para mí fraternal. Ahí están algunos de sus autores predilectos, que también son los míos: García Lorca, Roberto Bolaño, William Gaddis, Wallace Stevens, Marguerite Duras, Clarice Lispector y Robert Walser (2010a, 10).

En efecto, en el año 2007 Vila-Matas se encontraba especialmente receptivo hacia todo estímulo que pudiera marcarle nuevos rumbos artísticos por los que aventurarse. Un año antes había sufrido un colapso físico que le había llevado a replantearse no solo su modo de vida sino, también, su manera de escribir. Estaba en Buenos Aires y, cuando regresó a Barcelona, tuvieron que ingresarle con un pronóstico grave. Un año después conocería a Dominique en Granada<sup>15</sup>. Y, como en su juventud, el arte de vanguardia se convertiría en la tabla de salvación que buscaba desde hacía tiempo. Dicho encuentro y las obras que vendrían después marcarían, en definitiva, el inicio de su literatura expandida.

##### 5. DEL ESCRITORIO AL RESTAURANTE CHINO DE KASSEL: ENRIQUE VILA-MATAS PERFORMER

Sin embargo, tuvieron que pasar seis años para que Vila-Matas tomara conciencia de hasta qué punto el arte contemporáneo le hacía señas para salir del bloqueo, para que –también él– se expandiera hacia otros territorios creativos. Todo empezó con la llegada de un mensaje un tanto misterioso y extravagante en el que le ofrecían formar parte de un grupo de escritores invitados a participar en la Documenta 13, celebrada en septiembre de 2012, quizás el

<sup>15</sup> Antes que a Dominique Gonzalez-Foerster, Vila-Matas ya se había acercado a Sophie Calle, otra artista performer cuyo imaginario también se encuentra dominado por elementos narrativos y literarios. De hecho, le había dedicado un relato, «Porque ella no lo pidió», incluido en *Exploradores del abismo* (2007). Sin embargo, a diferencia de Gonzalez-Foerster, Vila-Matas no ha construido con Sophie Calle una relación de colaboración artística ni (por el momento) ha continuado dándole vida ficticia en sus libros de narrativa.

foro artístico más importante del mundo, organizado en la ciudad alemana de Kassel cada cinco años<sup>16</sup>.

Al igual que al resto de autores, las comisarias de la muestra invitaban a Vila-Matas a pasar unos días en la ciudad, pero no solo para recorrer la muestra o dar una conferencia –lo que, por otro lado, también hizo–, sino para que escribiera cinco horas diarias durante cinco días en un restaurante chino a la vista de todo el mundo<sup>17</sup>. En otras palabras, le invitaban a convertirse en una «instalación viviente» (Valls 2014). El resultado de aquella experiencia, que finalmente Vila-Matas aceptó no sin ciertas reservas, le hizo encontrar, en sus propias palabras, «un impulso no sólo para aquellos días sino para el resto de mi vida» (en Vidal Folch 2014).

Estructurada en setenta fragmentos, *Kassel no invita a la lógica*, publicada dos años después de su paso por la muestra, en 2014, es un texto difícil de clasificar. Aunque fue promocionado como una novela, lo cierto es que se trata de una obra híbrida, con elementos propios de los libros de viajes, el dietario, la narración de ficción y la crónica periodística. Él mismo se ha referido a ella como «reportaje novelado» y, críticos como Fernando Valls no han dudado en utilizar fórmulas *ad hoc* –«relato de un vagabundo perplejo», escribía en *Babelia* al poco de publicarse el libro–, como si no existieran casillas adecuadas para este texto desconcertante.

Como le suele ocurrir a menudo, Vila-Matas enseguida se identificó biográficamente con la aventura que las comisarias le proponían. Su residencia en el restaurante chino de Kassel le permitiría tomarle el pulso al arte contemporáneo y, por vía indirecta, también a su propio estado de salud creativa<sup>18</sup>. Le permitiría valorar –cerca ya de la vejez– cuánto quedaba en él del joven de vanguardia que fue un día<sup>19</sup>. Las circunstancias desde luego eran idóneas, pues

---

<sup>16</sup> Como leemos en las primeras páginas de la obra: «Kassel era, por este y otros motivos, todo un mito de mis años de juventud, un mito no destruido; era el mito de mi generación y también, si no me equivocaba, de las generaciones que siguieron a la mía, pues cada cinco años se concentraban allí obras de ruptura. Detrás de la leyenda de Kassel, terminó diciéndole, estaba el mito de las vanguardias» (Vila-Matas 2014, 13).

<sup>17</sup> «solo me pedían que me sentara todas las mañanas en una silla del restaurante chino y llevara mi actividad normal de un día en Barcelona. Es decir, sólo me pedían escribiera y, eso sí, procurara relacionarme con quien entrara en el restaurante y quisiera hablarme, pues no debía olvidar nunca que «interconectarse» iba a ser un concepto y una recomendación muy común dentro de la Documenta 13» (Vila-Matas 2014, 14).

<sup>18</sup> Y es que, como apunta en las páginas de *Kassel*, «no podía olvidarme de que más de una vez había soñado que los vanguardistas me consideraban uno de los suyos y un día me invitaban a Kassel» (2014: 15).

<sup>19</sup> Como observa José María Pozuelo Yvancos: «Una de las singularidades creativas de E. Vila-Matas es haber establecido con su obra un puente entre los cimientos de la modernidad vanguardista y las realizaciones posmodernas. Su narrativa puede ser vista de esa forma como la restitución de un vínculo con esa tradición, que la novela existencialista o de posguerra había roto» (2010, 173).

la propia Documenta 13 había escogido un título de lo más elocuente para él. *Collapse and recovery*<sup>20</sup>.

Como escribió Fernando Valls en su reseña sobre la obra en *Babelia*, *Kassel no invita a lo lógica* aborda muchos temas, pero sobre todo es «un alegato a favor del papel que deberían desempeñar las artes renovadoras en la sociedad actual, a la vez que insiste en la necesidad de no perder el entusiasmo y la curiosidad, la capacidad de disfrute». De este modo, debe entenderse como «un sostenido alegato a favor de la renovación de las artes, literatura incluida» (Valls 2014).

Dejando de lado otras cuestiones esenciales que se abordan —Europa, el legado del Romanticismo, el arte de pasear— uno de los asuntos centrales de *Kassel* es la reflexión sobre el acto creativo y la escritura literaria, tema protagonista de toda su obra, pero, como veremos, especialmente de toda su literatura expandida. Como decíamos, el arte le brinda la oportunidad de salir de un callejón sin salida y la creación contemporánea le devuelve su fe en el arte y en su poder transformador.

El viaje de Vila-Matas comienza la mañana del 11 de septiembre de 2012, cuando sale furtivamente de su casa de Barcelona hacia el aeropuerto. Se trata sin duda de una fecha emblemática, sobre la que no se resiste a ser irónico, pues, como recuerda, «estaba prevista una gran manifestación patriótica» (2014, 45) y, presa de una cierta paranoia que le acompañará todo el viaje, tiene la impresión de que la policía, que ya circula por las calles, le espía. «Pero yo tenía claro que no se acababa todo con la patria» y, como confirmaría durante su aventura, que su hogar estaba también en otro lugar, «del lado de algunos artistas» (47). «Viajaba al centro mismo de la vanguardia contemporánea, iba hacia a Kassel» (45).

Allí le esperan el equipo organizador de la muestra (María Boston, Pim, Alka, Ada Ara) y las dos comisarias (Chus Martínez y Carolyn Christov-Bakargiev), un séquito de personajes femeninos que le acompañarán en distintos momentos de su estancia en Kassel, yendo con él a visitar las numerosas piezas de la exposición y conversando fundamentalmente sobre arte. Como enseguida comprende al ver una entrevista en internet a Chus Martínez, la Documenta 13 «no era una exposición como las demás, pues no estaba pensada sólo para ser contemplada, sino que también podía *vivirse*» (56).

Y eso es exactamente lo que hace Vila-Matas. Pasear por la exposición, como si fuera un curioso posmoderno o un nuevo viajero romántico, dejándose seducir por las propuestas de artistas como Tino Sehgal, Ryan Gander o Janet Cardiff. *Vivirlas*. En todo momento se niega a reírse o despreciar las obras

<sup>20</sup> «Rio. Quise saber por qué. Porque yo hablaba, dijo, en términos de “colapso físico” y de “reponer fuerzas” y mi lenguaje coincidía con el *leitmotiv* de Documenta 13, que era precisamente “Collapse and Recovery”» (2014: 78).

contemporáneas, por muy vanguardistas o «incomprensibles» que puedan parecer al espectador neófito. Y es que, como explica él mismo:

Si algo venía yo detestando desde hacía tiempo eran los lugares comunes de las voces fatalistas que proyectaban su propia catástrofe personal sobre el mundo. Prefiero, me dije, entrar en el salón oscuro de Tino Sehgal y ver cómo algunos ya están rescatando el arte de tan lamentable parón de máquinas (2014, 105).

En todo caso, la realidad no tarda en imponerse. Vila-Matas está en Kassel no solo para perderse por la Documenta y recuperar la fe en el arte sino, para su disgusto, ir al restaurante chino a escribir a la vista del público. Por mucho que le aterre la idea y trate de postergarla por todos los medios a su alcance, finalmente no le queda más remedio que acudir al «patíbulo chino» (113) y cumplir con su compromiso de ser el *writer in residence*. Sin embargo, muy pronto comprende que detrás de esta misión hay una cierta perversidad oculta. Para empezar, el restaurante se encuentra en las afueras de la ciudad, por lo que sería extraño que los espectadores llegaran a encontrarlo; en segundo, su presencia allí no se encuentra anunciada en ninguna parte. Y, para terminar, el escenario no puede ser menos romántico:

nada más entrar en el Dschingis Khan vi la rancia mesa redonda y no podía casi ni creerlo: al fondo del mustio rincón que me habían asignado había una especie de camilla con un horrendo florero y un gastado y ya envejecido cartón amarillo donde se leía: *Writer in residence*. Y, aún así, no salí corriendo (115).

Parece que las organizadoras lo han dispuesto todo para que cualquier atisbo de mitificación del acto creativo sea aplacado de inmediato. Solo, rodeado de personas que no saben quién es ni qué hace en tan extraño lugar, el artista aparece como lo que probablemente es: un ser humano frágil que, como insiste Chus Martínez en distintos momentos de la obra, debe «componérselas» como mejor pueda. Ni rastro, por tanto, de la torre de marfil o de una visión idealizada del escritor como ser excepcional y tocado por los dioses.

Aunque atenazado por los nervios, Vila-Matas logra sentarse «con dignidad» en su cadalso (115). Al principio nadie se acerca. Pasan las horas y solo se asoman a su «número chino» una señora que no sabe quién es y grita «writer-writer» mientras lo abraza, y un compatriota catalán que pronto resulta evidente que padece una cierta locura megalómana. A la hora de la comida el restaurante se llena, pero ninguno de los comensales muestra interés hacia él.

Desmoralizado, Vila-Matas trata de poner en marcha distintas estrategias para salir de la frustrante situación. Primero empieza a pensar qué habrían hecho los demás escritores «que le había precedido en la puesta en escena del número chino» y, para ello, comienza a buscar mensajes ocultos que le hayan podido dejar escondidos debajo de la mesa. Como por supuesto no hay, su siguiente idea es tratar de entender la conversaciones en alemán que escucha a

su alrededor. Como tampoco da resultado, decide finalmente escribir en el cuaderno rojo que ha traído un párrafo, por si, de casualidad, alguien se acercara a ver lo que está escribiendo. Así no le pillaría por sorpresa: «Escribí en el cuaderno rojo: “Cambiar tu vida del todo en dos días, sin importarte en absoluto lo que ha ocurrido antes, marcharte sin más. Después de todo, lo correcto es largarse”» (121).

Los siguientes días la situación no cambia mucho. Nadie se acerca y cada vez resulta más evidente que su residencia en el chino –la puesta en escena de la escritura– es una treta de las comisarias para obligar a los autores –y a los espectadores potenciales pero inexistentes. ¿O es que quizás somos nosotros, los lectores?– a reflexionar sobre la propia materialidad de la creación artística. Dicho en otras palabras, lo supiera o no, Vila-Matas se había convertido al llegar a Kassel en una pieza más, una obra *viva*, que no podía contemplarse sin interactuar con ella. Como sostenía Chus Martínez que era la Documenta 13.

En definitiva, poco a poco, Vila-Matas va descubriendo que quizás la invitación no sea tan perversa. Se trata de *vivir* el arte, convertirse en una *instalación* más (265). Parece que ha comprendido el juego y comienza él mismo a mover sus fichas. Como está cada vez más cansado, decide entonces dormirse en la mesa del restaurante con idea «de que me dejaran en paz en horas de trabajo, es decir, en horas de escritura frente al público». Asume así completamente su condición de obra de arte silenciosa y decide colocar también un cartel que dé alguna pista al espectador sobre la instalación que tiene delante. Al principio fantasea con la idea de escribir «CUANDO SE DUERME SE ESTÁ MÁS CERCA DE DUCHAMP» pero, finalmente, se inclina por «DISCULPAS POR DESCARTES» en un homenaje a Kundera y a su interpretación de lo que suponía que en Turín le había dicho Nietzsche a su caballo (267).

Sin embargo, cuando ya está plenamente metido en su papel de *performer*, llega el día de volver a Barcelona, no sin antes dar una conferencia sobre su relación con el arte y los artistas. En ella se explaya sobre cómo «en los últimos años había sabido escapar de mi obsesión única y exclusiva por la literatura y había abierto el juego hacia otras disciplinas artísticas» (276). Es decir, reflexiona una vez más –como en un bucle performativo– sobre lo que ha estado haciendo en Kassel y nosotros –lectores– leyendo en el libro.

En resumidas cuentas, *Kassel* encarna el primer movimiento decisivo de Vila-Matas hacia un más allá de los libros físicos. Con su «número chino» logra que su escritura se haga cuerpo vivo –el suyo, aunque agotado y dormido–, presencia real y material inscrita en el espacio expositivo de la Documenta. El arte –lo que él hace pero también todas las obras que curioseas– emerge como lo que nos *sucede*, como la vida misma:

El arte era, en efecto, algo que me estaba sucediendo, ocurriendo en aquel mismo momento. El mundo de nuevo parecía inédito, movido por un impulso invisible.

Y todo era tan relajante y admirable que resultaba imposible dejar de mirar. Bendita sea la mañana, pensé (300).

A este primer desplazamiento expansivo –del escritorio en su hogar de Barcelona al restaurante chino de Kassel– le seguirán, como ahora veremos, otros movimientos, nuevos impulsos hacia un más allá de la palabra escrita. Movimientos, en definitiva, que buscan poner en diálogo la literatura con otras artes en un intento de superar nuestras viejas –y estrechas– etiquetas genéricas.

## 6. DEL ARTE DE LA CONVERSACIÓN: *MARIENBAD ELÉCTRICO*

En septiembre de 2013, un año después de su paso por la Documenta, Vila-Matas dio comienzo a otro proyecto en el que arte y literatura se encuentran. Con él daba un paso más allá en sus expansiones, esta vez hacia el arte de la conversación, una forma artística tan efímera como las intervenciones en el restaurante de Kassel. Al igual que en el ejemplo anterior, la experiencia cristalizó en un libro, *Marienbad eléctrico*, publicado en 2015,<sup>21</sup> al año siguiente de la publicación de *Kassel*. Se trata de una obra corta –apenas supera las cien páginas–, estructurada en forma de diario y con unas entrevistas al final, en la que Vila-Matas relata sus encuentros con la artista francesa Dominique Gonzalez-Foerster, a quien había conocido, como recordábamos antes, en Granada en 2007, y con quien ya colaboró en *TH.2058*, una instalación a gran escala en la Sala de Turbinas de la Tate Modern de Londres inaugurada en 2008.

En las primeras líneas que abren el texto, Vila-Matas explica que, desde hace un tiempo, se reúne con Gonzalez-Foerster en distintos lugares, pero sobre todo en el parisino café Bonaparte, para compartir ideas e intercambiar citas y palabras. Y que dichos encuentros bien merecerían formar parte de un libro –el que leemos– donde se dejara constancia «sobre nuestra animada y creativa práctica del arte de la conversación; un texto sobre ciertos paralelismos y correspondencias en nuestros respectivos métodos de trabajo» (2016, 10). Como añade unas páginas más tarde, dichos encuentros presenciales se complementan con los correos electrónicos que, desde hace años, intercambian periódicamente para proseguir su «diálogo sobre el «estado de las cosas» en nuestra particular república del arte» (2016, 12).

Nacida en la ciudad alsaciana de Estrasburgo en 1965, Dominique Gonzalez-Foerster es una artista visual cuyo trabajo ha podido verse en los principales museos de arte contemporáneo de todo el mundo, como el Centre Pompidou, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la Dia Art Foundation o la Tate Modern. Formada originalmente en Francia, ha llevado a cabo películas,

---

<sup>21</sup> El libro fue originalmente publicado en Francia en 2015 (traducción de André Gabastou) y en España apareció en 2016. A continuación citamos por la edición española.

instalaciones, *land-art* y también *performances* en las que ella misma escenifica personajes del arte y la cultura contemporánea, y a las que ha bautizado como *ambientaciones*. Como reflejan los estudios sobre su obra (Pato 2012; Speranza 2017), Gonzalez-Foerster se siente más cercana al mundo de la escritura –su pasión secreta– y el teatro que al de la pintura o la escultura entendidos en términos más tradicionales. En este sentido, también sus obras se expanden hacia territorios liminales y tropicalizados, fluyendo hacia otros medios de expresión, lo que a la postre deriva en un cuestionamiento de nociones y etiquetas rígidas de herencia moderna, como género, pureza o autonomía del medio artístico.

La gran sintonía que –desde que se conocieron– ha sentido hacia Enrique Vila-Matas, probablemente tenga diversas explicaciones<sup>22</sup>. Una de las principales es la afinidad que existe entre sus respectivos imaginarios, pues uno de los rasgos esenciales del arte de Gonzalez-Foerster es su predilección por los universos literarios. En efecto, sus obras utilizan el libro como objeto de exposición y exploran las posibilidades performativas de la lectura. Como recuerda el propio Vila-Matas en *Marienbad*:

Le preguntaron a DGF si su punto de partida siempre eran los libros. Y dijo que sí, especialmente el espacio intangible, el escenario que pueden llegar a crear. Son algo así como su material de construcción, dijo. Todo empieza para ella en los libros. Y luego, partiendo de ellos, investiga, ve películas, viaja, toma fotos, toma notas, pregunta, escucha, discute, todo va a encontrar un momento en el que tendrá la oportunidad de entrar en el mundo de su siguiente *instalación* (2016, 58).

Existen varios proyectos que es imprescindible comentar a la hora de abordar la literatura expandida de Gonzalez-Foerster. El primero de ellos –ya mencionado más arriba– sería la *Blue Carpet* creada para la exposición de Granada. En esta obra, encontramos una alfombra de color azul que se instala en el espacio expositivo y, encima de ella, pilas de libros escogidos según el gusto de la artista, colocados siguiendo una lógica personal. La obra es, por tanto, una invitación a contemplar los libros como objetos, a leerlos y también a expandir la literatura de sus márgenes físicos.

Encontramos una idea semejante en *TH.2058*, la obra en la que ya había colaborado con Vila-Matas en la Tate. En aquella ocasión, Dominique Gonzalez-Foerster instaló en la Sala de Turbinas –debajo de la enorme araña creada por Louise Bourgeois– un grupo impresionante de literas, en lo que intentaba ser la escenificación de un refugio post-apocalíptico. De nuevo, se invitaba a los espec-

<sup>22</sup> Como relata la propia Dominique Gonzalez-Foerster en la entrevista que cierra *Marienbad*: «El primer libro de EVM que leí fue *París no se acaba nunca*; durante mucho tiempo me había resistido a leerlo porque pensaba que encarnaba una rama tardía del realismo mágico sudamericano. La lectura del libro provocó un reencantamiento por París y la literatura, y unas enormes ganas de conocerlo» (2016, 115).

tadores a que se tumbaran en ellas, donde encontraban distintos libros para leer mientras descansaban. A su vez, en *Chronotopes & Dioramas*, una intervención realizada en la Hispanic Society of América de Nueva York en 2009, Gonzalez-Foerster tomó como punto de partida la biblioteca de dicha institución y propuso tres dioramas a gran escala en los que aparecían representados diferentes espacios naturales pero intervenidos por el ser humano –los trópicos, el desierto y el Atlántico–. En estos vastos territorios vacíos colocó distintos libros en posiciones estratégicas, como si fueran los habitantes «nativos» de estos escenarios, lo que generaba en el espectador un impulso de curiosidad y, al mismo tiempo, los rodeaba un halo de misterio y extrañeza, como si fueran objetos de tiempos muy remotos. Como apunta Vila-Matas en *Marienbad*:

Para Ana Pato, la singularidad de DGF es perceptible en la forma en que articula la experimentación con el texto literario mediante su transposición en el campo de las artes visuales. El método de DGF da lugar a una nueva forma de literatura ya no circunscrita a la palabra o a la comunicación lingüística, sino multidimensional; una comprensión más amplia de la literatura que puede manifestarse de diferentes maneras: de forma cuasi-literal, cuando la artista crea una biblioteca de tipo afectivo en una sala de exposiciones (sus famosos *tapices de lectura*); o de una manera sutil, como cuando se apropió de obras de otros artistas con el fin de crear su importante intervención, TH.2058, en la Sala de Turbinas de la Tate Modern de Londres (2016, 112).

Volviendo a los encuentros en el café Bonaparte entre la artista y nuestro escritor, prácticamente desde que comienzan se impone en ellos una línea dominante en la conversación, de la que Vila-Matas deja constancia en su diario. Dominique le habla del Splendide Hotel, una nueva instalación en la que va a empezar a trabajar y que se inaugurará en el mes de marzo de 2014 en el Palacio de Cristal del Parque del Buen Retiro de Madrid. Así, *Marienbad eléctrico* se convierte en un libro que complementa dicha exposición o, incluso, al igual que *Kassel*, podría afirmarse que forma parte de ella. A través de sus páginas vamos descubriendo cómo evoluciona el proyecto del Splendide desde su origen y, sobre todo, cómo el escritor y la artista se influyen mutuamente gracias a la conversación y el intercambio de ideas. El resultado es una «obra colaborativa» que en el caso de Gonzalez-Foerster adopta la forma de exposición y, en el de Vila-Matas, cristaliza en un libro impreso:

El Splendide va a confundirse con el Palacio de Cristal y yo, aceptando la sugerencia que ayer me hizo DGF, intentaré contar «la historia secreta de esa transformación», que es como decir que, a través de los datos que ya tengo y los que seguirá facilitándome ella, me iré dedicando a describir lo que imagino que será su exposición (2016, 15).

Poco a poco van pasando los meses. Vila-Matas menciona libros y escritores a Gonzalez-Foerster que luego ella trata de incorporar en la instalación,

como por ejemplo Rimbaud y Beckett, dos referencias imprescindibles de la muestra. Y finalmente llega el día de la inauguración en el Palacio de Cristal. El *Splendide* abre sus puertas a los espectadores, quienes entran maravillados en el espacio y lo recorren con asombro. Allí —en el impresionante espacio expositivo— encuentran treinta y una mecedoras Thonet y diez percheros. Atados a las mecedoras, en las que se les invita a tomar asiento, hay treinta y un libros encuadernados, que el público puede leer mientras se balancea. Además, la instalación cuenta también con una habitación inaccesible, transparente y construida siguiendo el lenguaje arquitectónico del palacio.

Como vemos, si en *Kassel* encontrábamos al escritor que —camino ya de la vejez— se abre a la vanguardia y al futuro del arte, en *Marienbad* percibimos un movimiento coherente con aquel despertar. Ahora el escritor no solo aparece como curioso o espectador sino que, dando un paso más allá, se lanza a colaborar activamente con una artista, aunque dicha colaboración sea a través de conversaciones y correos electrónicos. De este modo, Vila-Matas y Gonzalez-Foerster ponen en práctica lo que para Montaigne era un auténtico arte —conversar— cuyo fin último no es la charla banal sino, más bien, como pensaba el autor de los *Essais*, medir el valor de las palabras propias y ajenas así como de las acciones y razonamientos humanos.

Al igual que en *Kassel*, en definitiva, Vila-Matas nos plantea en esta obra una nueva reflexión sobre su obsesión de siempre, a saber, el propio hecho artístico y literario<sup>23</sup>, que aquí se concibe como diálogo y conversación con el otro. Como leemos que escribe Vila-Matas en *Marienbad*: «creo que se podría aplicar a nosotros la frase que un día Marguerite Duras le dijo a sus vecinos del inmueble, los hermanos Priest: «De algo estoy segura: conversar habéis conversado mucho en la vida. También eso puede ser un arte» (2016, 65).

Lejos de las angustias bloomianas de la influencia, Vila-Matas parece reivindicar en *Marienbad* todo un arte de la influencia y de la colaboración, reconociendo lo que la creación le debe siempre a los otros. Como él mismo escribe, el encuentro entre él y Gonzalez-Foerster ha resultado ser tan potencialmente creativo que les ha llevado a creer «en el arte del intercambio de impresiones y a percibir, además, que este arte puede ser más intenso como experiencia que como imagen» (2016, 106).

## 7. EL GABINETE DE AFICIONADO DE VILA-MATAS

Pasados cuatro años de la colaboración con Gonzalez-Foerster, en 2019, Enrique Vila-Matas decidió dar todavía un paso más en su incursión en las

<sup>23</sup> Como escribe él mismo en *Cabinet*: «las obsesiones y temas sobre los que gira mi propia escritura, que es en realidad, básicamente, un conjunto de reflexiones sobre el hecho literario» (2019, 40).

artes visuales contemporáneas. Se trata, quizás, del salto más radical que ha realizado hasta ahora, pues, por primera vez, ha pasado de la escritura literaria y de la pura reflexión a la práctica de comisariar él mismo una exposición de arte. Y es que, en los dos casos anteriores, si bien hemos visto que Vila-Matas ha tanteado la performance y la colaboración artística, lo cierto es que siempre había también un texto escrito –los libros que leemos– que, de algún modo, le servían de red a nuestro escritor. En este último caso, en cambio, aunque Vila-Matas escribió un texto para el catálogo al que enseguida aludiremos, el plato fuerte es la propia exposición de la que él es responsable como *curator*.

La iniciativa surgió de una de las galerías más importantes de Londres, la White Chapell, y de la fundación «la Caixa», cuya colección de arte incluye miles de obras. La idea del proyecto, del que enseguida hicieron partícipe a Vila-Matas, era proponer a cuatro escritores que actuaran como comisarios de una exposición temporal, escogiendo para ello seis obras de la colección que, por la razón que fuera, les parecía interesante mostrar al público londinense. Además de nuestro autor, en el proyecto se implicaron los escritores María Fusco, Tom McCarthy y Valeria Luiselli, quienes tomarían el relevo de Vila-Matas en los siguientes meses.

La muestra comisariada por Vila-Matas abrió sus puertas del 17 de enero al 28 de abril de 2019. El título, escogido por él, es ya toda una declaración de intenciones: *Cabinet d'amateur, una novela oblicua*. En él encontramos un homenaje al último libro publicado en vida por del escritor francés George Perec (*Un cabinet d'amateur*), aparecido justamente cuatro décadas antes, en 1979. Además, la inclusión de *una novela oblicua* crea expectativas narrativas, incluso novelescas, sobre la exposición.

Las piezas escogidas por Vila-Matas de la vasta colección de la «la Caixa» trazan una constelación coherente en torno a las viejas obsesiones del autor. En primer lugar, y en una situación central dentro de la muestra, encontramos el retrato femenino de espaldas de Gerhard Richter *I. G.* (1993); junto a él, la video instalación de su colaboradora y amiga Dominique Gonzalez-Foerster, *Petite* (2001); la pieza de video *La lección respiratoria* (2001), de Dora García; la fotografía de Carlos Pazos, *Milonga* (1980); el lienzo *Une poignée de terre* (1989) de Miquel Barceló y la fotografía a vista de pájaro de Andreas Gursky, *Theben, West* (1993).

Se trata, pues, de obras muy diferentes tanto en formato como en poética. Y, como resulta evidente al leer el catálogo homónimo, la única razón de ser para que todas ellas aparezcan en un mismo espacio expositivo es haber sido escogidas por Vila-Matas. Como explica Iwona Blazwick, directora de la galería, en el texto introductorio, la lógica que las une no es la convencional que subyace a otras exposiciones –se suelen asimilar las obras por movimiento, medio o tema– sino que se ha tratado de ofrecer una alternativa radical y permitir que sea el escritor quien teja los vínculos y las conexiones –los relatos– entre ellas. El resultado, como escribía María Contreras en la reseña que apa-

reció en *El País*, es una mezcla de «catálogo, ficción y reflexión del propio autor acerca de las profundas conexiones que se tejen entre su obra y la creación artística» (Contreras 2019).

Tal y como era de esperar, Enrique Vila-Matas rápidamente identificó la propuesta que le planteaban desde la galería y la «Caixa» como una nueva oportunidad para *expandir* su universo literario más allá de las fronteras físicas de los libros. Y para seguir reflexionando sobre aquello que ha dado sentido a su escritura durante todos estos años, esto es, el propio hecho literario. Como él mismo ha explicado en el texto del catálogo, publicado en edición bilingüe, enseguida se dio cuenta de que no podía eternizarse en la selección de las obras, sino que debía escoger aquellas hacia las que sintiera una afinidad especial. Fue así como decidió elegir las que, de alguna forma, le recordaran su propia trayectoria, es decir, aquellas que fueran un resumen visual de su propia *biografía literaria*:

Porque lo que mostraba mi *Cabinet d'amateur* era el esqueleto de esa *biografía literaria*. A través de una trama desgarrada, las seis obras allí reunidas explicaban oblicuamente mi trayectoria literaria. Y era como si toda la historia de mi estilo pudiera ser contada sin tener que hacer el esfuerzo de ir más allá de aquellas seis obras allí expuestas (2019, 38-39).

De este modo, *Cabinet d'amateur* es «una brevísima poética» de la obra vilamatiana, donde cada una de las piezas conecta con su propia vida y quehacer artístico. *I. G.*, el retrato de espaldas de Richter, remite a los inicios de su carrera, época en la que, también él «escribía de espaldas al público», y además, al ser una pintura sobre la propia pintura y su relación con el medio fotográfico, conecta con la propia tendencia de Vila-Matas a plantear incansablemente la pregunta *¿qué es literatura?* La video instalación de Gonzalez-Foerster no solo pone en valor sus colaboraciones con la artista francesa sino que remite también a la cuestión de las presencias fantasmagóricas y espectrales que también pueblan las páginas del autor catalán. *Milonga* representa el fin de fiesta de una generación, la de Vila-Matas, que vivió intensamente los setenta y ochenta. Por otro lado, las obras de Barceló y Gursky abordan, desde ángulos y poéticas muy distintas, la cuestión de la materialidad del arte y la visión artística en relación con distintos medios de expresión. Finalmente, cabe subrayar la importancia que tiene dentro de la exposición la obra de Dora García, *La lección respiratoria*, una pieza sobre la obediencia que Vila-Matas relaciona con el universo literario de Robert Walser, un autor amado por ambos.

Si volvemos la vista atrás, es evidente que esta exposición supone por el momento el punto culminante al que ha llegado Vila-Matas en su relación con las artes visuales. Su interés temprano hacia los artistas, recuperado después a través de su encuentro con el arte contemporáneo en *Kassel*, encontró en Dominique Gonzalez-Foerster su cómplice ideal para tratar de crear él mismo —a través de la colaboración y la influencia— una obra de arte que saltara de las páginas de los libros al espacio expositivo del Palacio de Cristal. Sin embargo,

en *Cabinet* el salto es aún más radical, pues él mismo se aventura en solitario a firmar como comisario una exposición que resume visualmente su universo literario.

En todo caso, y como enseguida veremos, el movimiento de *expansión* de su escritura –hacia otros horizontes y medios de expresión– finalmente no saca a Vila-Matas de los libros, sino que vuelve a zambullirle en ellos –los que él ha escrito, los que comparte con otros artistas–, como si más allá de estos solo hubiera más y más libros, más y más literatura.

## 8. ¡PERO NO HAGAMOS YA MÁS LITERATURA!

Enrique Vila-Matas ha observado en distintas ocasiones –y en estas páginas lo hemos recordado– que toda su obra se articula como una reflexión constante sobre el hecho literario y sus variaciones. Desde sus inicios como escritor en los años setenta hasta sus novelas más recientes, como *Mac y su contra-tiempo* (2017) o *Esa bruma insensata* (2019), su obsesión siempre ha sido la misma, a saber, diseccionar el arte de escribir y leer ficciones a través de distintos contextos que le ofrezcan nuevos ángulos de visión. Dentro de poco celebrará medio siglo publicando, cincuenta años dándole vueltas a la pregunta por la literatura, reflexionando, una y otra vez, como apunta él, sobre el hecho literario.

No es de extrañar, entonces, que en un momento de este recorrido se haya encontrado con el arte contemporáneo y haya utilizado este nuevo contexto para seguir pensando sobre la literatura. Como hemos visto, su interés por los artistas se remonta a los orígenes de su carrera pero, desde el año 2007, a raíz de la exposición en Granada, se ha sentido más afín a ellos que nunca. La razón, que él se ha encargado de explicar, es sencilla: las artes visuales tienen, a su modo de ver, un compromiso mayor con la vanguardia y la experimentación, lo que ha permitido que se hagan cargo del legado de escritores innovadores y rupturistas como Joyce, Beckett o Kafka, inasumibles para el mercado editorial (en Sández, 2019). En las instalaciones, performances y ambientaciones que descubre en *Kassel* Vila-Matas encuentra no solo las huellas rupturistas de aquellos escritores de vanguardia<sup>24</sup>, sino también un espejo de su propio ideal de escritura literaria, aquella que se *expone* asumiendo siempre el riesgo

---

<sup>24</sup> Tal y como plantea Carlos Fonseca en su artículo «Enrique Vila-Matas. Desaparición y reencarnación de la vanguardia»: «¿No era acaso la obra de Vila-Matas, desde *Historia abreviada de la literatura portátil* hasta *Kassel no invita a la lógica*, un extenso relato de la historia de la vanguardia que servía, a su vez, de malla de seguridad para las acrobacias conceptuales del arte contemporáneo? ¿No era acaso esta obra una apuesta por narrar la historia de la vanguardia precisamente allí donde ésta llegaba a su fin?» (Fonseca 2018).

que implica la ruptura con lo establecido. Como recuerda tiempo después en *Cabinet*:

Al final me he quedado pensando en la necesidad de una escritura que sepa *exponerse*, en el sentido más literal de la palabra, tal como proponía Michel Leiris en *Edad de hombre*: «Exponerme cada vez que escribo, el deseo de exponerme en todas las acepciones del término...» (2016, 20).

En todo caso, no deja de ser paradójico que Vila-Matas se acercara al mundo del arte para explorar otras regiones y salir del bloqueo al que le habían conducido sus obras «mayores», caracterizadas por el tono libresco e intertextual, como *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* o *Doctor Pasavento*, y que, finalmente, se haya sentido atraído por artistas —como Gonzalez-Foerster— tan letraheridos como él. Salir de la literatura ha resultado, a la postre, un movimiento de expansión del propio libro, un gesto de propagación de lo literario, un último intento —por ahora— de ampliar aún más los territorios y los efectos de la escritura y la lectura literaria. De este modo, Vila-Matas no solo no ha claudicado en su tarea de escritor sino que, de nuevo, ha afirmado a través de su obra última lo que ya dejó escrito en *Bartleby*: que solo de la pulsión del No puede surgir la literatura del futuro.

Al igual que los escultores de los años setenta a los que Rosalind Krauss aplicó por primera vez el concepto de campo expandido, Vila-Matas explora en estas obras recientes las distintas posiciones y territorios fronterizos con los que se encuentra la literatura. Como hemos visto, la palabra del escritor también puede fluir por dicho campo expandido y hacerse performance, instrumento de colaboración o, más radicalmente, obra visual expuesta en la sala de exposiciones.

¿Podemos seguir llamando a estas obras novelas? ¿El término «literatura» continúa siendo pertinente para nombrar lo que Vila-Matas ha escrito en los últimos años? Estas preguntas con las que querría terminar no son muy distintas a las que se planteaba Krauss a finales de los años setenta ante las obras de escultores posmodernos que habían hecho saltar en mil pedazos las convenciones del género propias del modernismo. Y son preguntas que no solo nos lanzan las obras de Vila-Matas sino también, como veíamos al inicio de estas páginas, otros escritores experimentales tanto dentro como fuera de nuestras fronteras lingüísticas. Y, quizás, la respuesta adecuada sea la misma que ofreció Krauss en su artículo seminal. La maleabilidad de las formas artísticas no da cuenta de su universalidad sino, justamente, de lo contrario. Nos muestra cómo detrás de etiquetas como «literatura» subyacen convenciones que van cambiando con el tiempo y ponen en entredicho nuestras estrechas definiciones.

Tal vez la literatura del futuro siga transitando estos caminos multidisciplinarios que le abre el arte contemporáneo. Como escribía Vila-Matas en *Cabinet*, es muy posible que las novelas del futuro se construyan con una superposición de estilos e incluso medios diferentes, incluida la exposición, y que encuentre-

mos otros textos como este, decididos a salir de los márgenes físicos de los libros para hacerse –por fin– palabra encarnada en experiencia viva.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Almarcegui, Patricia y Vicente Luis Mora, coords. 2019. «Las relaciones entre la literatura y el arte en la última literatura hispánica». En *Palabras/Imágenes/Palabras* (dosier). *Cuadernos hispanoamericanos*. <http://cuadernoshispanoamericanos.com/las-relaciones-entre-la-literatura-y-el-arte-en-la-ultima-literatura-hispanica/>
- Aznar, Mario. 2020. *En el centro del vacío hay otra fiesta: crisis del lenguaje y ficción crítica. De Borges a Vila-Matas*. Tesis doctoral. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/62646/1/T41974.pdf>
- Calvo Serraller, Francisco. 1990. *La novela del artista: imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*. Barcelona: Mondadori.
- Contreras, María. 2019. «Vila-Matas escribe su biografía en forma de exposición». *El País*, 17/01/2019. [https://elpais.com/cultura/2019/01/17/actualidad/1547746517\\_129484.html](https://elpais.com/cultura/2019/01/17/actualidad/1547746517_129484.html)
- Cordone, Gabriela y Victoria Béguelin-Argimón, eds. 2016. *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica*. Madrid: Visor Libros.
- Fonseca, Carlos. 2018. «Enrique Vila-Matas. Desaparición y reencarnación de la vanguardia». En *Vila-Matas, escritor de fronteras* (dosier), coordinado por Cristian Crusat. *Cuadernos hispanoamericanos*. <http://cuadernoshispanoamericanos.com/enrique-vila-matas-desaparicion-y-reencarnacion-de-la-vanguardia>
- Foster, Hal, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Benjamin H. D., David Joselit y Rosalind Krauss. 2004. *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Londres: Thames and Hudson.
- Greenberg, Clement. 2006. *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela.
- Hernández, Miguel Ángel. 2019. «La novela como laboratorio: espacios de contacto entre arte y literatura». En *Palabras/Imágenes/Palabras* (dosier), coordinado por Patricia Almarcegui y Vicente Luis Mora. *Cuadernos hispanoamericanos*. <http://cuadernoshispanoamericanos.com/la-novela-como-laboratorio-espacios-de-contacto-entre-arte-y-literatura/>
- Juanpere, Paula. 2017. «D'entre els mots, la imatge», en *Jordi Lara. Literatura expandida*. [Catálogo de la exposición]. Ajuntament de Sant Cugat: Centre d'Art Maristay.
- Juanpere, Paula. 2018. «Del arte expandido a la literatura expandida. Una aproximación a la posibilidad de la expansión de lo literario en las artes visuales contemporáneas». *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 19, 102-113.
- Krauss, Rosalind. 1985 [1979]. «La escultura en el campo expandido». En *La posmodernidad*, editado por Hal Foster. Barcelona: editorial Kairós, 59-74.
- Krauss, Rosalind. 1999. *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Nueva York: Thames & Hudson.
- Marchán Fiz, Simón. 1996. *La estética en la cultura moderna*. Madrid: Alianza.
- Pato, Ana. 2012. *Literatura expandida*. São Paulo: Edições Sesc-SP & Associação Cultural Videobrasil.
- Perniola, Mario. 2015. *L'arte espansa*. Turín: Giulio Einaudi editore.
- Pozuelo Yvancos, José María. 2010. *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

- Sánchez, José Antonio. 2008. *El teatro en el campo expandido*. Barcelona: Quaderns Portàtils (MACBA).
- Sández, Mariana. 2019. «Un escritor como curador. Enrique Vila-Matas. Seis obras para escribir una muestra», *Clarín*, 18/01/2019. [https://www.clarin.com/revista-enic/arte/obras-escribir-muestra\\_0\\_N3QQTQqB3.html](https://www.clarin.com/revista-enic/arte/obras-escribir-muestra_0_N3QQTQqB3.html)
- Sontag, Susan. 1969. «Una cultura y la nueva sensibilidad». En *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- Speranza, Graciela. 2017. *Cronografías: Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama.
- Valls, Fernando. 2014. «En el corazón de Europa», *Babelia, El País*, 05/04/2014, p. 10.
- Vidal Folch, Ignacio. 2014. «El autor y su personaje», *El País*, 05/04/2014. [https://elpais.com/ccaa/2014/04/05/catalunya/1396649607\\_060411.html](https://elpais.com/ccaa/2014/04/05/catalunya/1396649607_060411.html)
- Vila-Matas, Enrique. 2007. «Literatura expandida», *El País*, 16/5/2017. [https://elpais.com/cultura/2017/05/15/actualidad/1494857844\\_582692.html](https://elpais.com/cultura/2017/05/15/actualidad/1494857844_582692.html)
- Vila-Matas, Enrique. 2010a. «Archivo del inconsciente». En *Geografía postal. Las postales de las familias García Lorca y De los Ríos*, editado por Martín Parr. Madrid: Obra Social Caja Madrid y Fundación Federico García Lorca.
- Vila-Matas, Enrique. 2010b. *Vila-Matas, pile et face. Rencontre avec André Gabastou*. París: Argol.
- Vila-Matas, Enrique. 2014. *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona: Seix Barral.
- Vila-Matas, Enrique. 2016. *Marienbad eléctrico*. Barcelona: Seix Barral.
- Vila-Matas, Enrique. 2019. *Cabinet d'amateur: An oblique novel / Una novela oblicua*. Londres – Barcelona: Whitechapel Gallery and «la Caixa» Collection.

Fecha de recepción: 23 de junio de 2020.

Fecha de aceptación: 30 de julio de 2020.

