

INSTITUTO CARO Y CUERVO
SEMINARIO ANDRÉS BELLO
MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

KASSEL NO INVITA A LA LÓGICA, VIDA Y ESCRITURA
SAMUEL ESTEVAN SANDOVAL BERMÚDEZ

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
MAGISTER EN LITERATURA Y CULTURA

BOGOTÁ D. C
2018

INSTITUTO CARO Y CUERVO
SEMINARIO ANDRÉS BELLO
MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

KASSEL NO INVITA A LA LÓGICA, VIDA Y ESCRITURA

SAMUEL ESTEVAN SANDOVAL BERMÚDEZ

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
MAGISTER EN LITERATURA Y CULTURA

JULIO ALBERTO BEJARANO HERNÁNDEZ

BOGOTÁ D. C
2018

Agradecimientos

Agradezco al profesor Alberto Bejarano por sus aportes e ideas que fueron motivantes para la investigación, por su mirada creadora desde la literaria como apertura hacia la cultura y las artes y su valor humano, a mi madre y hermano, quienes de forma comprensiva vieron mi camino en la literatura como una posibilidad de vida, a las personas que me hicieron pensar la relación entre escritura y vida como la memoria de los muchos que somos y dejamos de ser.

CARTA DE AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO

Bogotá, D.C., Fecha Julio 05 de 2018

Señores
BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI

Cuidad

Estimados Señores:

Yo Samuel Estevan Sandoval Bermúdez, identificado con C.C. No. 1022331987, autor del trabajo de grado titulado *Kassel no invita a la lógica, vida y escritura*, presentado en el año de 2018 como requisito para optar el título de magíster en literatura y cultura; autorizo a la Biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio el Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro Y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Muestre al mundo la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, “Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores”, los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su (s) autor (es).

SAMUEL ESTEVAN SANDOVAL BERMÚDEZ
CC. 1022331987

DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO

AUTOR O AUTORES

Apellidos	Nombres
Sandoval Bermúdez	Samuel Estevan

DIRECTOR (ES)

Apellidos	Nombres
Bejarano Hernández	Julio Alberto

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE:

Magister en Literatura y Cultura

TÍTULO DEL TRABAJO:

Kassel no invita a la lógica, vida y escritura.

SUBTÍTULO DEL TRABAJO:

Vida y escritura a partir de la idea del paseo literario en la novela Kassel no invita a la lógica.

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO:

Maestría en Literatura y Cultura

CIUDAD: BOGOTA AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2018

NÚMERO DE PÁGINAS: 110

TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones ___ Mapas ___ Retratos ___ Tablas, gráficos y diagramas ___ Planos ___ Láminas ___ Fotografías ___

MATERIAL ANEXO (Video, audio, multimedia):

Duración del audiovisual: _____ Minutos.

Número de casetes de vídeo: _____ Formato: $\frac{3}{4}$ ___ Mini DV ___ DV Cam ___ DVC Pro ___ Vídeo 8 ___ Hi 8 ___ Otro. Cual? _____

Sistema: Americano NTSC _____ Europeo PAL _____ SECAM _____

Número de casetes de audio: _____

Número de archivos dentro del CD (En caso de incluirse un CD-ROM diferente al trabajo de grado: _____)

PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser Laureadas o tener una mención especial):

Tesis meritoria

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES:

ESPAÑOL	INGLES
Paseo literario	Literary walk
Estética contemporánea	Contemporary aesthetics
Experiencia	Experience
Escritura y vida	Writing and life
Rizoma	Rhizome

RESUMEN DEL CONTENIDO Español:

El siguiente trabajo analiza la novela *Kassel no invita a la lógica*, del escritor español Enrique Vila-Matas, desde la hipótesis del paseo literario como concepto de la estética contemporánea presente en el autor. En esta idea se indaga por la relación entre escritura y vida, lo que constituye y puede abordarse desde una literatura de experimentación y multiplicidad que cuestiona la realidad, la imagen y la vida en la enunciación digresiva de la mirada como pliegue siempre en movimiento en las impresiones del paseante-personaje. Así mismo, se analiza la experiencia del paseo literario desde una mirada rizomática como posibilidad de un acontecimiento y sus efectos; el hecho creador y la reflexión crítica sobre el arte como elementos singulares de un otro lugar, un afuera de la escritura de Enrique Vila-Matas que potencia su deseo artístico y plantea la vida como forma de arte literario. También se hace un análisis de la novela como agenciamiento particular que advierte la arquitectura de un tiempo personal, una ficción que desborda los géneros literarios y que se enuncia abierto hacia las artes plásticas e instalaciones en el montaje escrito como articulador de las relaciones múltiples (pliegues) con la vida, la historia, el pensamiento del paseante y el cuestionamiento al arte contemporáneo en el viaje que el paseante-personaje y el mismo autor tienen a la exposición de arte más importante de Europa, presentada en 2012 en la ciudad alemana de Kassel, dOCUMENTA 13.

RESUMEN DEL CONTENIDO Inglés:

The following work analyzes the novel *Kassel does not call for logic*, from the Spanish writer Enrique Vila-Matas, about the hypothesis of the literary walk as a concept of contemporary aesthetics present in the author. In this idea is investigated by the relationship between writing and life, which is and can be addressed from a literature of experimentation and multiplicity that questions the reality, the image and life in the digressive enunciation of the gaze as a fold always moving in the Impressions of the stroller-character. Likewise, the experience of the literary walk is analyzed from a rhizomatic perspective as the possibility of an event and its effects; the creative fact and the critical reflection on art as singular elements of another place, an outside of the writing of Enrique Vila-Matas that enhances his artistic desire and raises life as a form of literary art. There is also an analysis of the novel as a particular agency that warns the architecture of a personal time, a fiction that goes beyond literary genres and that is open to plastic arts and installations in written editing as an articulator of multiple relationships (folds) with life, history, the thought of the stroller and the questioning of contemporary art in the journey that the stroller-character and the same author have to the most important art exhibition in Europe, presented in 2012 in the German city of Kassel , dOCUMENTA 13

TABLA DE CONTENIDO

	Página
1. INTRODUCCIÓN	9
1.1 Panorama de la literatura española contemporánea.	9
2. Enrique Vila-Matas; ficción crítica ante la crítica.	25
2.1. Vida como narrativa y crítica como sintaxis.	25
3. La dOCUMENTA de Kassel.	35
3.1. La dOCUMENTA	35
3.2. dOCUMENTA 13	36
4. <i>Kassel no invita a la lógica; paseo, instalación y montaje.</i>	40
4.1. Walser y el paseo como literatura.	40
4.2. El paseo como lenguaje y potencia incorporal	50
4.3. El concepto de desplazamiento y la instalación	50
4.4. El montaje del acontecimiento en la narración	54
5. El paseo literario en <i>Kassel no invita a la lógica.</i>	56
5.1. El paseo como geografía del desplazamiento.	66
5.2. El paseo literario como tiempo y pensamiento del afuera.	80
5.3. La mirada del paseante como escritura.	87
5.4. Metamorfosis del paseante: mirada-imagen.	93
6. Escritura y deseo.	101
7. Conclusiones.	105
8. Bibliografía.	108

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Panorama de la literatura española contemporánea

La narrativa española actual presenta diversos autores que destacan por sus miradas originales hacia la realidad. Desde búsquedas que ponen en cuestión la historia, la memoria y la misma literatura, cada autor sugiere una indagación que articula visiones particulares de occidente después de la segunda guerra mundial, de la guerra civil española y de los cambios de una realidad europea como *leitmotiv* de la voz literaria.

Entre ellos destacan -por el reconocimiento de la crítica y con diferentes premios- Juan Marsé, con una visión realista de cuya obra se dice que “El realismo convive en sus libros con un aliento poético (...) escritor comunicativo volcado en dilemas existenciales y sociales lo coloca en un alto puesto en la escala de nuestros narradores veteranos” (Villanueva 9). Así mismo, entre el realismo y el cuestionamiento a la historia de una España reciente, autores como Javier Marías, Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Lago, Javier Cercas o Antonio Muñoz Molina representan parte de la destacada narrativa contemporánea en España.

En obras como *Soldados de Salamina* y *El impostor* de Javier Cercas, *Corazón tan blanco* y *Mañana en la batalla piensa en mí*, de Javier Marías, *Rabos de lagartija* y *El embrujo de Shanghai*, de Juan Marsé, se puede pensar que la realidad es la configuración de una mirada continua hacia los hechos como efectos propios para la literatura española. En estos autores se da prioridad a una sociedad que vivenció y sigue proyectando los vestigios del pasado como elementos que proyectan un canon literario en desarrollo. La novela y el cuento han sido las vías predilectas que conservan el mejor lugar en la producción literaria española.

Sin embargo, para algunos autores esta realidad deja de ser motivo de descripción o profundidad de los hechos, para buscar en ella el juego crítico donde la misma ficción es referente, para indagar por una estética diferente que desborda la identidad y posibilita el cuestionamiento a la misma literatura y la realidad.

Uno de los autores más originales de esta perspectiva es Enrique Vila-Matas, quien elabora un territorio particular, un espacio literario en el que la literatura adquiere protagonismo. La continua tensión de la literatura vista en la experiencia y el juego, el ejercicio de un lector creador que se narra en la ficción, multiplicando o desapareciendo su identidad en el ejercicio de hacer de la literatura una protagonista de la literatura como posibilidad de vida o incluso la negación de la escritura, son algunas de las formas en que su narrativa permanece al margen de la realidad de la literatura contemporánea española. En sus novelas y cuentos se ubican personajes inmersos en el mundo literario; el escritor o editor, los infames que sienten el peso de sus miedos cuando leen, los enfermos de literatura o los que alguna vez dijeron no al oficio de escribir, actores de sus propias ficciones, personas del común que se mueven entre la vida y la literatura, algunos jugando al papel del ensayista, apuntando con sus miradas a la idea de ser otro a través de la escritura.

La literatura de Enrique Vila-Matas se mueve entre múltiples miradas hacia el arte y la misma literatura. En ella interviene una metamorfosis crítica que hace del conocimiento y las lecturas del autor impulsan una escritura propia que enuncia la alteración referencial y el papel establecido de la cultura como identidad, un juego en el que esa descomposición permite

elaborar con lo que se lee. Su discurso literario se encuentra la influencia y referencia a autores del canon universal no como mero ejercicio de erudición sino como material de trabajo, efecto de un archivo futuro. La obra se proyecta en pliegues de un lector imaginativo con una capacidad inventiva para destituir la ampulosa condición de lo establecido en la misma obra. Vila-Matas hace de estos fragmentos de la cultura y la vida un método personal.

En su biblioteca personal pasan desde escritores como Herman Melville, George Perec, Robert Walser o Musil, hasta escritores latinoamericanos como el argentino Jorge Luis Borges, el chileno Roberto Bolaño -de quien fue amigo personal- y los mexicanos Sergio Pitol y Juan Villoro, entre otros. Estos referentes literarios se mueven como espejo que se deshace o se distorsiona en la escritura; la vida de un lector disuelto en la escritura permite pensar una posibilidad estética particular. En una entrevista publicada en el diario La Razón, Vila-Matas indica que la literatura consistiría en

En lo que llamo el «defecto de fábrica». Su imposibilidad para aferrar la realidad. En ella no podemos lograr ni ser auténticos como en la vida. El Quijote lo intenta, pero no lo consigue y tiene que recurrir a la ficción. Yo trabajo en todas las posibilidades de, digamos, ir al otro lado del espejo. (Vila-Matas, Libros)

El otro lado del espejo es la posibilidad de la mirada creadora en la que la realidad sugiere una lucha en la ficción y una constante tensión imaginativa entre literatura como forma de vida. Como indica Mercedes Monmany, se trata de

... ese tipo de literatura que se ha venido definiendo a lo largo del libro la que produce la deriva. Un tipo de literatura que se caracteriza por no tener un sistema, sólo un arte de vivir. Por tener una curiosidad sin límites que sabe ver el otro lado del espejo y de la máscara (www.enriquevilamatas.com)

De esta manera, observamos algunas singularidades o maneras de entrar en la literatura de Vila-Matas; las funciones de un juego que sugiere la figura de un espía-artista, la mirada que se disuelve en la literatura y la utiliza en función de su propia obra como si en ella encontrara síntomas de una narrativa personal, la idea sugerida de un devenir escritura, la literatura como desplazamiento.

Esta mirada del artista trabaja con las ideas y los efectos. Encontramos a un autor de taller, un artesano del detalle que utiliza y trabaja con el conocimiento y la imposibilidad de la identidad desde lo que podemos llamar simulacro. Ese mecanismo entendido no como mera banalización del arte sino como posibilidad creativa que recurre a la multiplicidad, a la diferencia. En *Diferencia y Repetición*, Gilles Deleuze propone que la novela contemporánea “gira en torno de la diferencia y la repetición, no sólo en su reflexión más abstracta sino también en sus técnicas efectivas; el descubrimiento, en toda clase de campos, de un poder propio de repetición que sería tanto la del inconsciente como la del lenguaje y el arte” (15). Esta idea nos plantea el funcionamiento de la literatura de Vila-Matas como una búsqueda singular en la repetición. Su obra cuestiona la experiencia del arte como ficción misma, y en el caso de *Kassel no invita a la lógica* la idea del paseo literario como una posibilidad de experimentar el desplazamiento entre experiencia, escritura y vida.

Enrique Vila-Matas nace el 31 de marzo de 1948, en Barcelona. Luego de su intento por debutar en el cine como director de dos cortometrajes, finalmente se decide por la literatura y empieza sus ejercicios de estilo apuntando a imitar las vanguardias. En 1972, mientras presta el servicio militar, escribe su primera novela *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, una suerte de ejercicio surrealista que funciona como búsqueda de una diferencia teniendo en cuenta la vanguardia. Luego vendrán también *Al sur de los párpados* y *Nunca voy al cine*, otra etapa donde la mirada apunta como un primer mecanismo narrativo de enunciación y juego. La consolidación de un estilo prematuramente ingenioso llega con la publicación de *Historia abreviada de la literatura Portátil*, en el año de 1985. Aquí se afirma una disposición de la literatura como elemento literario que pone en cuestión la escritura, un espacio donde la pregunta por la ficción constituye también una posibilidad estética.

Su estrategia de observador recurre a la vida imaginaria de artistas negados o sus posibilidades de vida errante como escritura misma. Con estos mecanismos de juego empieza el tono personal que advierte un devenir-escritura. El ejercicio riguroso del espía literario se va enunciando como conexiones con la basta cultura y lecturas que Vila-Matas realiza; vemos referencias de múltiples obras y autores en personajes que actúan como una especie de investigadores del silencio, buscando efectos en frases, fragmentos y poniendo en un juego la identidad, la muerte o el fracaso. La mirada se mueve entre su propia vida como lector y escritor que interviene con la imaginación para quebrar lo establecido desde pequeños detalles. A partir de allí su universo narrativo juega y traspasa los géneros del cuento, la novela, el ensayo, el diario de viajes y hasta las notas y apuntes.

Con *La asesina ilustrada*, *Bartleby y compañía* y *El viaje vertical* -obras posteriores-, Vila-Matas nos lleva al juego como fisura de la mirada. La imagen del artista como vida posible en recuerdos futuros de otra lógica, en la intuición que surge en el crítico o en la vida del artista y se perfila como material de trabajo. Para ello la vida pasa como un juego continuo en el que la literatura habla de la literatura y la referencia a múltiples autores es también una metamorfosis; el juego de descontextualizarlos o modificarlos permite un movimiento de sospecha hacia la identidad. Con esa fisura del espía literario, condición que merece otra investigación, se genera una propuesta creadora se ha ganado el reconocimiento de ser una de las obras más originales, o mejor, más imaginativos de la literatura en Europa.

Se trata de un escritor que lleva al límite la idea de la lectura literaria como posibilidad estética y como forma de vida, la escritura como espionaje que es también deseo. Esto es notable en sus siguientes trabajos: *El mal de Montano*, *París no se acaba nunca* y *Doctor Pasavento*, son novelas que funcionan como otra etapa de su obra personal, una en la que el espía advierte la necesidad de cuestionar su propia manera de ser y hacer, de entrar a leer su propia práctica de espionaje. En esta etapa podemos decir que la literatura ocurre en la mirada de un crítico entre vida y literatura, una posibilidad creadora que se convierte también en referente y síntoma. Se trata una escritura que habla de los síntomas y posibilidades del espía y su propia escritura. Pero este juego es como una caja muñecas; no se centra tan sólo en la reflexión metafísica o en elocuentes discursos sobre la realidad sino que se proyecta hacia la búsqueda de esa diferencia, la mirada del crítico invisible que desaparece de forma magistral en la sutil potencia de escribir sus vidas.

La mirada es la experiencia del lector irónico de sí mismo, o de la multiplicidad poética de ese yo disuelto. No hay nunca identidad. Si ocurre, resulta del mecanismo del juego y la crítica literaria como la literatura, idea por la que algunos críticos lo han relacionado con el concepto de meta-literatura.

Vila-Matas ganó el premio Rómulo Gallegos en 2011 y también el Fomentor de las letras, además de diversos premios otorgados en Europa y Latinoamérica. También ha sido traducido a más de treinta idiomas e invitado a las diferentes ferias del libro de varias ciudades y conferencias en universidades. Es referente para diferentes estudios académicos y de crítica literaria, en los que podemos encontrar el análisis de su obra bajo los conceptos de auto-ficción, meta-literatura e impostura.

Una de las ideas que podemos advertir en su obra es su manera particular de relacionar literatura y vida. En su obra esta relación se enuncia en la mirada de sus personajes que recurren a experiencias de vida en la realidad como hechos ocurridos al propio autor, pero que llevan consigo el juego literario desbordando los límites del autor como cuestionamiento a la identidad y a la escritura. El traspaso de la vida a la literatura lleva en muchos casos el efecto de un mecanismo crítico y de humor que sólo es posible con la imaginación y el entrecruzamiento de su propia obra. En este movimiento vemos cómo la narración y la experiencia de lecturas actúan como fisuras, hacen del conocimiento una manera de potenciar la vida.

El legado de Borges es una clave para analizar la literatura de espionaje de Vila-Matas; mirada hacia la identidad como imposibilidad está en varios de sus cuentos y pone en duda la necesidad de un autor, de una obra o de una vida. En su libro de poemas *El otro-El mismo*, (1969) reconoce en el prólogo que hay ideas que se repiten allí, pero todas tienen también unas pequeñas diferencias. Podemos decir que su literatura es multiplicidad antes que identidad, y que el ejercicio del pensamiento borgeano admite el silencio de una escritura que trabaja también con el conocimiento universal y lo convierte en mecanismo literario, convirtiéndose en un precursor de la impostura y creador de una sintaxis que pone al límite la literatura, viéndola como un motivo para el juego. El movimiento de ese mecanismo literario para Vila-Matas ocurre entre la identidad, el testimonio, el comentario crítico, el recuerdo inventado, la frase re-escrita y la impostura, todo ello enunciado en las voces de autores de ficción o de personajes enfermos de literatura.

Otro autor del que se puede decir que el precursor de algunos de estos efectos literarios es Cervantes. La referencialidad a la literatura misma como detonante para una posibilidad de vida ocurre con la novela moderna. Allí también literatura y vida son escritura. Sin embargo, la potencia de esta mirada se ha quedado para algunos críticos en lo que suelen llamar meta-literatura. En *El Quijote de La Mancha* se narra cómo el personaje Alonso Quijano, después de leer libros de caballería, propios de otra época, intenta llevar esas vidas imaginarias en su propia vida, juega a ser otro, inventa y practica la impostura como uno de los mecanismos literarios; la narración resulta de la invención y la impostura de Alonso Quijano. Vemos entonces que el juego de una mirada literaria de la realidad en apariencia recurre a la referencialidad de una

vida, pero es también una posibilidad de digresión, esto es, la escritura como desplazamiento hacia la vida.

Se trata entonces de la experiencia de otra lógica, la escritura se disuelve también en los efectos, en un límite con la locura y el diálogo entre el arte y la vida. En dicha lógica se des-territorializa la realidad para el artista, ocurren en la mirada creadora como escritura del deseo. Enrique Vila-Matas es un artista que se mueve en este juego literario y lo lleva al límite, como experimentación constante entre su vida y sus ficciones, sin perder la comunicabilidad con el lector. La idea de hacer de esta relación vida-literatura la podemos ver en la influencia que Jorge Luis Borges (Pierre Menard) o Marcel Schwob (Vidas imaginarias) tienen en Enrique Vila-Matas.

Podemos decir que si bien el concepto de meta-literatura indaga por la relación entre vida-literatura, este se centra en el enmascaramiento de la identidad bajo el juego del referente literario, característica que puede verse en la obra de Vila-Matas, pero que no profundiza en todas las posibilidades de la maquinaria vida-literatura. Por ello, en este análisis se hace necesario ver esta relación como un desplazamiento entre vida-literatura, como la potencia y de una escritura que es también un conocimiento del arte y la enunciación del deseo mismo de escritura. Así lo sugiere el autor en *Vila-Matas portátil*: “Escribir o la única forma interesante de estar en el mundo, extraña forma de vida” (23).

En *Kassel no invita a la lógica*, este mecanismo de juego adquiere una multiplicidad, una distancia de la mirada a la realidad que es un ejercicio de creación continua en la enunciación,

una diferencia en una re-escritura de la vida y la experiencia que se pregunta por la posibilidad del arte como lugar sin lugar, un referente de la imposibilidad de lo establecido.

Publicada en el año 2014, *Kassel no invita a la lógica*, es una novela-ensayo que nos acerca a la vida y experiencias de un escritor que es también el narrador. Nos enteramos de su condición de artista que utiliza la imaginación para mover su propia vida desde la mirada creadora en la experiencia de ideas o efectos que le provoca el arte y la misma literatura. Escrita a manera de testimonio, esta voz de un narrador en primera persona nos apunta fragmentos de vida con la continua reflexión crítica hacia el arte contemporáneo. De esta manera, podemos ver que el mecanismo de la mirada en la novela indaga por la idea del arte y la vanguardia pero con la particularidad de vernos inmersos en un tiempo personal del narrador, en un dispositivo como el paseo literario. El personaje-escritor que recibe una extraña llamada por parte de una mujer de nombre Boston, la cual está contratada para persuadirlo e invitarle a conocer a una pareja de casados –los McGuffin- que quieren revelarles el secreto del universo. Todo esto no es más que un juego puesto que Boston es en realidad una comisaria de la exposición de arte más importante de Europa, la dOCUMENTA13, realizada en el año 2012, quien lo invita a viajar a ciudad de Kassel para que sea parte de esa exposición. El requerimiento es que como artista él debe practicar el arte de escribir literatura en un restaurante chino ubicado a las afueras de la ciudad, dispuesto ante el público que quisiera verlo en vivo todas las mañanas durante dos semanas.

Al final decide aceptar y comienzan las impresiones y la vida expuesta en el juego del paseante de Kassel. Es de notar que Vila-Matas fue invitado en la vida real a esta exposición, por lo que esta novela parecería un testimonio entre ficción y realidad, pero que esta inmerso,

ya no en la literatura misma sino en la indagación y relación que puede tener la literatura con la idea del arte contemporáneo. La mirada crítica del artista y espía recurre a la idea del paseo literario y a la relación con otras artes.

Se observa que las impresiones, la voz y el pensamiento de este escritor sin nombre que se convierten en la experiencia de un paseante que nos da efectos, reflexiones de la relación entre vida-arte. A lo largo de la novela nos movemos en superficies de cuerpos y efectos, gracias a esta exposición. Vemos el pensamiento del paseante moverse entre el arte, la historia, el juego con las citas literarias y todo ello desplazado hacia la vida misma, como si el arte pasara como la vida. Encontramos también al crítico en otra lógica, fuera de toda definición teórica o de vanguardia, al no-concepto sino al mecanismo elaborado en su imaginación. Cada instalación funciona como un pliegue, una mirada particular de la experiencia del individuo ante sus propias lecturas de la vida y el arte. Se trata de ese alguien que se deja llevar por sus perplejidades para cuestionar los lugares fijos del arte y la vida contemporánea en tono de humor y también para concebir la experiencia de la vida como escritura. A partir de allí este escritor impregna la escritura con su mirada de espía, apuntando y creando imágenes que ocurren en lo que aquí se propone como un paseo más que contemplativo, literario. La figura de un escritor como personaje indica también la voz del narrador que espía su devenir y advierte de nuevo el juego entre realidad y ficción crítica, entre literaria y deseo, condiciones que para este análisis sugieren una lectura particular de la novela que se dirige hacia la relación entre el arte y la vida.

Ante estas observaciones, el presente estudio se pregunta ¿cómo se constituye la escritura en desplazamiento hacia la vida a partir de la idea del paseo literario en la novela *Kassel no*

invita a la lógica? Con ello se quiere indagar cómo funciona y se potencia esta novela vista desde la idea del paseo literario dentro de la novela de Enrique Vila-Matas, y cómo se configura la indagación posible del arte contemporáneo como relación de la literatura con las artes y la vida. Todo ello se plantea teniendo en cuenta la hipótesis de que esta novela-ensayo sugiere una estética del paseo literario, entendida no como un concepto determinado para el estudio de lo bello como universal o verdad, sino en relación a lo que plantea Alain Bealieu sobre lo estético en Deleuze, de lo cual afirma que no se trata de una estética sino que

consiste más bien en experimentar las obras en su singularidad situándose lo más cerca posible del proceso vital que las engendró. En otras palabras, Deleuze no busca identificar lo “bello” o interpretar el “sentido” de las obras, sino experimentar la vida no orgánica de las fuerzas impersonales comunes a las sensaciones del experimentador y a las propias obras. Estas líneas demarcatorias permiten despejar dos de las características principales de la “estética deleuziana” (así como de su filosofía), a saber: la búsqueda de inmanencia y la experimentación de las fuerzas. El estudio deleuziano de las sensaciones (lógica de la sensación, bloques de sensaciones, etcétera) responde a estas dos modalidades específicas. (Revista Ñ)

Como se observa no se determina una condición estética definitiva sino que se analiza cómo la literatura de Vila-Matas constituye y puede abordarse desde una experimentación y multiplicidad entre la realidad, la imagen y la vida, que recurre en la mirada como pliegue siempre en movimiento desde las impresiones del paseo como multiplicidad. La enunciación es más que la mera experiencia sugiere la posibilidad de un acontecimiento y sus efectos, de la

idea del paseo en la reflexión crítica como otro lugar, un afuera de la escritura que cuestiona lugares y formas del arte.

Para ello se proponen cuatro capítulos, cada uno profundiza en las posibles condiciones alrededor del paseo en *Kassel no invita a la lógica* y la idea del desplazamiento hacia la vida como creación. Es de advertir que este análisis no busca condicionarse a un método específico ni a resultados fijos, ya que intenta múltiples miradas conceptuales para entrar a la obra y así mismo deja abierto a inquietudes para nuevos análisis sin perder la rigurosidad y apropiación teórico-conceptual. Es una propuesta al funcionamiento de una idea en la novela, que se organiza de forma rizomática. Tampoco se busca coincidir con una lectura inducida desde un concepto específico como el espacio literario de Maurice Blanchot, utilizado para relacionar la obra de Vila-Matas, especialmente en la novela *Doctor Pasavento*.

De esta manera, en el primer capítulo se indagará por las maneras en que la crítica y la academia se han acercado a la obra de Enrique Vila-Matas, específicamente a la novela *Kassel no invita a la lógica*, teniendo en cuenta los métodos y las observaciones de dichas investigaciones hacia el juego narrativo y la identidad como elementos presentes, característicos de su literatura. Ante el ejercicio de antecedentes, este análisis se distancia de las miradas determinadas hacia la auto-ficción o la meta-literatura, en las que se ha propuesto y enmarcado la obra del autor. Para ello se propone la re-evaluación de las posibilidades estéticas desde su relación con la idea del paseo literario, relacionando este concepto con aportes que de la literatura, la filosofía y crítica literaria se le han hecho.

En el segundo capítulo se realizará una aproximación a la dOCUMENTA y su historia cómo la exposición de arte más importante de Europa, y su edición 13 en 2012, lugar en la que se ubica el narrador-personaje de Kassel no invita a la lógica.

El tercer capítulo será un acercamiento a la idea del paseo literario y su definición, proponiendo una mirada a sus posibles precursores en la literatura y la filosofía, y cómo estas se pueden relacionar. Aunque este concepto no está desarrollado de manera sistemática o conceptual dentro de la teoría y crítica literaria, se indagará por sus posibilidades sugeridas desde la misma novela de Vila-Matas y la narrativa moderna, sus resonancias en la filosofía estoica y su posible definición. En este ejercicio se tiene en cuenta cómo funciona la idea del paseo en la novela y sus resonancias de sensación o vivencia de un tiempo personal o tiempo estoico, el fragmento como elemento dinámico de una composición total, el juego de la identidad y el nomadismo como búsqueda y apertura hacia geografías narrativas de diferencia que en algunos escritores permiten pensar en una posible una singularidad literaria.

Así mismo se definirá el concepto de desplazamiento, teniendo en cuenta la novela de Vila-Matas y los aportes desde la filosofía de Deleuze. En este capítulo se expondrá también un acercamiento al concepto de montaje cómo composición narrativa, visto desde el cine y la filosofía de Deleuze. Allí es clave la relación con la experiencia como elemento funcional que sugiere la dinámica de relaciones en el paseo literario, siempre en la mirada creadora de la entre la crítica y la escritura.

Estas serían las características de un mecanismo siempre en movimiento, la idea de un agenciamiento particular en la que el paseo del escritor-narrador advierte la crítica del arte y la escritura como formas del deseo, así como la arquitectura de un tiempo personal que se enuncia abierto en el montaje escrito. En este abordaje teórico entra también el concepto de instalación y experiencia, los cuales tienen como referentes conceptuales las ideas de Gilles Deleuze, George Didi-Huberman, Walter Benjamín, Willy Thayer, entre otros. En este análisis los conceptos se proponen por su posibilidad crítica y como articuladores que parten de la obra misma, por lo que no se establecen determinantes sino como conexiones con la idea del paseo en la novela Vila-Matas.

El cuarto capítulo profundiza en el funcionamiento del paseo literario como posibilidad estética en la novela. Aquí se busca analizar la estética del paseo y sus relaciones múltiples (pliegues) con la vida y el arte, teniendo en cuenta los mecanismos narrativos que permiten plantear la complejidad y particularidad de estas relaciones con la idea del desplazamiento. Para ello se analizan las conexiones del pensamiento del paseante con las instalaciones, la suspensión del tiempo como dinámica narrativa y la lectura creadora como cuestionamiento al arte. Bajo estas relaciones conceptuales se indagará por la relación entre la literatura, la vida y las artes como conocimiento en el paseo literario, ideas que posibilitan el desplazamiento hacia la vida.

El quinto y último capítulo indica las conclusiones que resaltan resultados y posibilidad de una mirada crítica a la obra, así como las relaciones entre la novela y sus aportes a los conceptos propuestos. En este se resalta la particularidad poética de Vila-Matas, y de cómo el Kassel no

invita a la lógica da cuenta de una literatura como instalación de la vida. Si bien las relaciones con la historia merecen otro estudio en relación con las condiciones históricas y políticas, en este análisis se indica un camino para entrar en su obra desde la noción de desplazamiento.

2. Enrique Vila-Matas; ficción crítica ante la crítica.

2.1. Vida como narrativa y crítica como sintaxis.

Como una relación entre crítica y ficción, Juan Villoro indica el desborde de los géneros presente en la literatura de Vila-Matas. En una entrevista que realizó al escritor catalán, dice que éste “ha creado dispositivos narrativos en donde la crítica se convierte en una forma de la ficción” (413). En constantes ocasiones la crítica literaria y la academia han evaluado desde esta misma perspectiva la obra del autor; el juego con los géneros entre el ensayo y la novela, la crítica literaria como elemento narrativo y la ficción de sí mismo, parecen dar una característica de su escritura. En la misma entrevista, Vila-Matas afirma:

Cuando leo, ya quiero escribir aquello que estoy leyendo, aunque cambiándolo. Siempre que leo tengo tendencia a ser un crítico, un crítico literario de lo que estoy leyendo. Por eso siempre me he considerado un escritor que es al mismo tiempo un crítico (...) Siempre he sido un crítico literario al leer, cuando leo lo hago de esta forma, corrigiendo a los autores que me gustan. (418)

Pero esa afirmación de ser un crítico es también parte de su sintaxis literaria. Allí recurre a la imaginación que desvirtúa también su propia identidad para traducir el deseo de escribir en la ficción. Por eso dice:

Y de ahí que disfrute mucho, cuando un texto es mío y ya me he apropiado de él, porque a continuación entra *otro*, ese que viene después de mí, el que corrige. Corrijo con mucha

ironía sobre el otro que soy yo mismo. El texto definitivo es una corrección del texto que yo he corregido a otro escritor. (419)

La identidad narrativa se disuelve en la sintaxis del lector crítico que hace de la literatura una forma de vida. Esta idea es planteada por Pozuelo Yvancos, citado en la tesis de Papa Mamour Diop, la cual ocurre desde la idea de la figuración del escritor, que se concibe como dinámica narrativa. Así dice:

La figuración del escritor en Vila-Matas, y esa es su peculiaridad no es un asunto, antes bien es una forma, una estructura, un lenguaje, todo lo domina, y la mejor manera de trazar esta idea es hacer que coincidan la producción del significado y el texto mismo del que tal producción es objeto o consecuencia. De esa manera sujeto y objeto son indistinguibles. Tal es a mi juicio el principio dominante de la tetralogía del escritor y de la figuración toda del yo en Vila-Matas: él es un texto, sus narradores también lo son y ese texto es al que el lector asiste, creándose, en performance en la cual el escenario (la escritura) y su resultado (el texto) son una y la misma cosa. (25)

De esta manera, la identidad es la misma narración, convirtiendo el texto en un performance entre vida y escritura. Por ello la relación entre vida-literatura sugiere un mecanismo de trabajo en Vila-Matas. En relación con la vida como narrativa, el mecanismo crítico en el que se suele incluir la obra de Vila-Matas es en los conceptos de Autoficción y Meta-ficción, así como la idea de una literatura crítica. Algunas investigaciones dan cuenta de la crítica y la autoficción como elemento recurrente en la obra del autor barcelonés. Un ejemplo es la tesis doctoral de

Julia González de Canales (2014), quien propone desde la hermenéutica y la teoría de la recepción, la impresión receptiva del placer y la irritación en los lectores como conceptos centrales en la obra del autor barcelonés, considerando también producto de la crítica como elemento de irritación provocado en los lectores. El procedimiento, sin embargo, se organiza en la relación conceptual de demostración de estos conceptos y la aplicación de métodos que proponen una especie de identificación en la narrativa.

El análisis de Julia González de Canales se centró en las experiencias del placer e irritación como elementos o conceptos literarios presentes en la obra y como reacciones de los lectores de Vila-Matas. Para ello planteó una aproximación desde la psicología, la sociología y la filosofía, enfocándose en los efectos producidos a los lectores, y en cómo se puede analizar esta obra desde la teoría de la recepción. Al igual que la mirada de Villoro, la autora coincide con la transgresión los géneros y afirma que “en Vila-Matas se encuentra una obra en la que los géneros se fusionan de tal manera que “el ensayo, la crónica periodística, el cuento y la novela pasan a formar parte de un complejo juego literario” (25). Con estas indagaciones se indica también que su literatura se distancia del carácter realista propio de la literatura contemporánea española, ya que “aboga por una literatura universal, capaz de dejar en un segundo plano las diferencias nacionales para fortalecer esos espacios literarios que cuestionan el concepto mismo de frontera” (112). Una de las particularidades analizadas por la autora es cómo su literatura se mueve entre la ficción de sí mismo como personaje en constante uso de la literatura como parte de su propia vida y como diálogo crítico con la misma literatura, de donde surge lo que algunos críticos han llamado como auto-ficción. A propósito de esta característica, la autora afirma que

Una diferencia básica permite discernir entre meta-literatura y auto-ficción. La meta-literatura muestra cómo escribe el autor (sus reflexiones acerca de la escritura y del espacio literario) mientras que, la auto-ficción, refleja cómo éste se escribe a sí mismo sus consideraciones acerca del proceso de escritura que él está desarrollando. (17)

Esta fusión entre experiencia, literatura y vida ocurre en la mayoría de sus textos como el juego de la figuración narrativa, aunque no dependiente de sus propias consideraciones, ya que las voces resultan de personajes relacionados con la vida o experiencia literaria que evocan a escritores reconocidos, olvidados o anónimos, editores echados a menos, grupos de lectores clandestinos –infra-realistas-, artistas que optaron por la negación al acto de crear, pero que así mismo son posibilidades de vida, múltiples artistas que quisieron, fueron o son escritura, artistas tergiversados o transformados, por lo que la autoficción no consiste tan sólo en una afirmación de un alter ego, o de su propia vida como ficción. Pozuelo no se detiene a ubicar la literatura de Vila-Matas como mera autoficción. La fusión de géneros en su literatura responde también a su dispositivo de escritura. Así afirma:

Si resulta difícil en su obra separar el artículo, el ensayo, la conferencia y la novela, no es porque cada uno responda a distintas formas de infidelidad a sí mismo, sino por la fidelidad que todos traman para este otro género mestizo, un hijo nacido de ellos, de su mezcla, en el que la reflexión filosófica, el trozo de periódico, el fotograma de una película, lo arrancado a un diario, lo escrito en un poema, lo autobiográfico y lo fingido como tal, lo histórico conocido por todos y lo inventado totalmente, van componiendo un mosaico, que no es cada una de esas cosas, tampoco la suma, yuxtaposición aditiva,

sino la *summa*, que es otra cosa, un conjunto nuevo, un tapiz cosido de sus trazos plurilingüísticos, bordeando con él el vacío por el procedimiento de elisión constante de una estructura, y conjurando ese vacío precisamente porque al final se salva el principio de medular la búsqueda, imagen cabal del viaje, cifra viva de su creación. (Diop 404)

De esta manera se puede decir que el concepto de autoficción propone la posibilidad de establecer la relación vida-literatura como identificación de la una en la otra, pero no alcanza para advertir en la obra de Vila-Matas sus potencias, una literatura como impulso creador que propone la mirada de un crítico y la vida como narración. No sólo juega a inventar su propia vida o la de un alter ego, sino que ironiza este mismo juego, provoca la desaparición de una identidad en la escritura y en la crítica, fuera de lo establecido.

Siguiendo con el análisis de González de Canales, la autora propone que una de las características de la poética de Vila-Matas es “la conformación de una auto-mitografía, la concepción de la literatura como enfermedad, la inserción de su obra en el sí de la tradición de la sátira menipea, las transformaciones textuales y la construcción de la novela del futuro.” (10). Aunque la referencialidad a su propia literatura parece un mecanismo continuo en su obra, este juego procura el desequilibrio de su identidad, plantea la diferencia en la repetición y el mecanismo del lenguaje como continuo nacimiento. Cada referencia apunta a crear un momento con la memoria, en precepto con la realidad, una ficción crítica que pone al límite la narración.

En *Kassel no invita a la lógica*, aunque el uso de las dos formas (meta-literatura y Autoficción) pueden presentarse en la idea de reconocer a un narrador que es escritor o que indaga

por la literatura o que puede funcionar como analogía del mismo Vila-Matas y de su viaje a esa ciudad. Esto no se detiene en la referencialidad hacia sí mismo, ni en la auto-mitografía, puesto que esa técnica de elección en una voz literaria sugiere más bien un juego con la idea de la imposibilidad de una identidad y la idea del artista como multiplicidad y desaparición. En una conferencia para inaugurar la exposición de Dominique González Foester, en Mayo de 2008, (exposición real y también referenciada en la novela) Vila-Matas reconoce parte de su manera de proceder como el juego que funciona para ampliar la personalidad.

...con mis recuerdos no me bastaba para creer que era una persona interesante, y haciéndome con los recuerdos de los demás, tendría una vida más compleja. Como muchos sabemos, una sola vida es poca cosa y si se puede ampliar a través de los otros, pues siempre se sale ganando. Lo que ocurre es que también me inventé recuerdos de otros que no los habían tenido ni ellos, es decir, me inventé un recuerdo de Antonio Tabuchi que en realidad no era ni mío ni de Tabuchi, era un recuerdo inventado, y cuando lo leyó Tabuchi, se inventó un recuerdo mío para vengarse (...) Así es que cuando escribo soy Tabuchi, soy Borges, soy Dominique González Foester, y todos los hombres que han sido todos los hombres en este mundo, aunque eso sí, para no complicar más las cosas, me llamo únicamente Eric Satie, como todo el mundo, por otra parte. (Vila-Matas 2008).

Con la tentativa de convertirse en personaje de ficción, Vila-Matas no busca auto-afirmar sus recuerdos ni percibirse así mismo como escritor convertido en ficción; vemos más bien el

devenir-escritura, el juego con el lector y con la idea del autor, un simulacro, un mecanismo de diferencia en el acto creativo, la búsqueda de un estilo.

La simulación del juego con la memoria o con un alter-ego es aquí un propio dispositivo creativo. Ocurre entonces la escritura como posibilidad de re-elaborar la imagen del autor en la mirada múltiple, haciendo un simulacro de sí mismo. Pero esta mirada implica la desaparición del autor como eje narrativo y del sentido mismo de la vida como condición fija; se mueve utilizando la cultura y la realidad tergiversadas, haciendo del inter-texto una ficción. La voz de un crítico, la voz narrativa y la voz del humor se mueven sin evidenciarse como características de un constante devenir-escritura. Estos engranajes del mecanismo literario entre-cruzan lecturas, arte y realidad. Con algo parecido a esta idea, González hace referencia a la obra de Vila-Matas como escritura inter-textual, con “la apropiación de textos ajenos como método de elaboración de su propia obra” (22).

La inter-textualidad es también humor, puesto que entra como simulacro del juego en la modificación de referentes; cada anécdota funciona como mecanismo de humor, ironía y posibilidad creadora. El estudio que realiza González propone también dos maneras en las que Vila-Matas recurre a la voz de otros: la referencia directa, que se conecta y confunde con el momento mismo de la narración, y lo sugerido apenas, es decir, lo que “está formado por el vacío que dejan tras de sí las palabras, por lo no dicho” (24). Ese vacío ocurre en *Kassel no invita a la lógica* se puede decir que se conecta con la idea del paseante, ya que sus impresiones buscan ese “deseo de ser invisible” (55)

Por su parte, María Eugenia Angarita Castro, en su tesis *La invención de una historia real* (2015) recurre a los conceptos de autoficción y poder para entrar a la obra de Vila-Matas. La autora trabaja en específico con *Kassel no invita a la lógica*. En su investigación también afirma que esta novela se inscribe en el género de autoficción, ya que en “ella predominan aspectos como la ambigüedad, la subjetividad, la intertextualidad, el meta-discurso, la fragmentación del tiempo a través de la pausa digresiva y la identificación plena entre autor, narrador y personaje como un solo ser indivisible” (2). En el análisis del discurso literario de la novela, la autora concluye y también coincide con otros estudios sobre la obra en la característica de la ambigüedad o transgresión de los géneros. Así, dice:

Esta ambigüedad genérica se hace aún mayor gracias al uso constante de la digresión, en la que el autor-narrador-personaje mezcla la descripción de lo experimentado en Kassel con los pensamientos e ideas sobre el arte contemporáneo o cualquier otro tema que puede o no tener relación con lo que acontece. Es así que la novela se acerca bastante al ensayo, tanto literario como periodístico, en cuanto a que se puede leer como una reflexión subjetiva sobre el arte contemporáneo y el vanguardismo y/o como un documento periodístico de lo que fue la dOCUMENTA (13). (29)

En su idea, el narrador estaría mezclando la descripción de su experiencia con temas que pueden o no tener relación, pero olvida que ese movimiento de descontextualizar referentes y ponerlos a funcionar como voces del movimiento, es también parte del juego que tiene la constante de relacionar el arte y la vida. Aunque el análisis se centra en la autoficción como género y concepto propio de la obra, la autora, sin embargo, sugiere el desplazamiento de la

experiencia hacia la escritura y la idea del tiempo suspendido, ya que indica que en la novela “cualquier experiencia o mínimo detalle transportan al narrador a recuerdos de tiempos lejanos, de la infancia o adolescencia” (30). Este transportarse a otros tiempos lejanos solo es posible en la invención de la memoria en un tiempo de impresiones que pueden plantearse en la idea del paseo literario. Ante esta idea de la memoria como mecanismo de sintaxis, Llordi Lovet (2007) dice:

Éste es el modo de funcionar, si uno lo piensa, del sentido común: constituye una especie de memoria colectiva, ajena a nosotros mismos, que invade nuestra personalidad hasta destruirla. Convertirse en un ser normal, en nuestras sociedades cultas, equivale a dejarse guiar, como un estúpido, por esa fantástica memoria de todos y de nadie que es el sentido común. Todo escritor está obligado a luchar contra esa inercia, y Enrique Vila-Matas ha creado, a nuestro juicio, el personaje metáfora –por vía paradójica, claro está- de esta distancia irónica que debe prevalecer entre lo que uno quiere ser y lo que los demás quieren que uno sea. (Llovet 2)

Es por ello que en este análisis se toma esta distancia ante los estudios presentados y se propone un análisis hacia el paseante como personaje de que relaciona vida y arte, y pone en cuestionamiento la realidad a partir de un tiempo suspendido en la escritura como devenir, entendido para Deleuze (1978) como:

Hacer el movimiento, trazar la línea de fuga en toda su positividad, traspasar un umbral, alcanzar un continuo de intensidades que no valen ya sino por sí mismas, encontrar un

mundo de intensidades puras, en donde se deshacen todas las formas, y todas las significaciones, significantes y significados, para que pueda aparecer una materia no formada, flujos des-territorializados, signos a-significantes. (34)

Así mismo, la autora indica que la novela de Vila-Matas es una de las principales del género de la auto-ficción, ya que en ella se mezcla realidad y ficción a partir del narrador que traslada características de sí hacia otros. Sin embargo, esta materia de trabajo es también un mecanismo de búsqueda y una posibilidad de vida que no sólo comporta como técnica narrativa sino como una mirada hacia la escritura como deseo y desplazamiento hacia la vida. Para Pozuelo Yvancos, citado por Diop:

... la materia de todas las suyas es la literatura misma y las distintas fiebres vividas por sus escritores, aquejados de diferentes males, desde el que deja de escribir (Bartleby) hasta el que tiene el mal de no poder dejarlo (Montano), y pasando por el que se inicia en la escritura como posición vital (París no se acaba nunca), hasta el que acaba en la locura por querer desaparecer del todo (Doctor Pasavento) (126)

La idea del paseo literario en *Kassel no invita a la lógica* sugiere una posición vital diferente a la mera autoficción, un acontecimiento, un devenir-escritura que está inmerso entre el colapso y la caída, entre un tiempo personal que permite cuestionar la identidad en enunciados que parecen un diario de viaje de un escritor invisible y que en este itinerario recorren la mirada hacia el arte como posibilidad de vida. En este paseo literario la condición del tiempo y el arte son elementos de conexión constante que proponen una diferencia a la auto-ficción, y que en

las investigaciones expuestas son apenas nombradas pero que pueden ser parte del funcionamiento narrativo. Al igual que impostura, de la que Pozuelo indica como “un libro lleno de maldad que, por lo menos, ofrece al lector la posibilidad de una sutil venganza contra el hechicero: imaginar al autor atrapado en la red de las resonancias que destila la lectura misma” (44). *Kassel no invita a la lógica* advierte esas resonancias en una poética del paseo en la vida del paseante que busca su posibilidad en una lucha contra la identidad y la memoria como lugares comunes.

Teniendo en cuenta que en cada propuesta narrativa de Vila-Matas ocurre un hecho diferenciante que plantea también un método y un funcionamiento particular que plantea el reto de pensar más allá de la autoficción y la meta-literatura, el presente estudio indaga y analiza la idea del paseo como concepto literario que en el caso de *Kassel no invita a la lógica* propone e indica un desplazamiento del arte hacia la vida, una mirada de paseante como eje de imaginación y búsqueda de un devenir-escritura, los que serían elementos como posibilidad de vida y manera entrar a su obra desde una perspectiva abierta.

3. La documenta de Kassel

3.1 La dOCUMENTA

La dOCUMENTA es la exposición de arte contemporáneo más importante de Europa. Su origen se remonta a la postguerra, cuando en 1955 Arnold Bode, profesor y pintor nacido en Kassel, quiso presentar el arte del siglo XX en un diálogo entre Alemania y el resto del mundo. Esa primera exposición tuvo una mirada retrospectiva en la que se reunieron artistas de la

calidad de Picasso, Max Ernst y Kandinsky, entre muchos, tildados de arte degenerado por los nazis, al lado de artistas modernos como Paul Klee y Max Beckman.

Esa primera exposición se llevó a cabo en el antiguo museo Fridericianum destruido por la guerra, y reunió a más de 130.000 visitantes del todo el mundo. Con el inesperado éxito, el organizador preparó una segunda exposición en 1959, lo que dio como resultado una organización periódica y estable que hasta hoy se mantiene y en la que Kassel y el estado de Hesse siguen como accionistas. Para ello se nombró un Concejo de la documenta, en el que se elige a un director general para cada ocasión. La exposición actualmente se realiza cada cinco años y constituye un reflejo de las ideas en el arte contemporáneo en el mundo, y una manera de pensar lo que significa una exposición.

3.2 La dOCUMENTA 13

La dOCUMENTA 13 se celebró del 9 de junio al 16 de septiembre de 2012, en las ciudades de Kassel, Kabul, Alejandría-Cairo y Banff. Fueron 100 días de continua experiencia con las más arriesgadas obras de arte contemporáneo del mundo. La directora artística para esta ocasión fue Carolyn Christov-Bakargiev, quien logró reunir a 194 artistas de varios países en la que significa la exposición de arte más importante de Europa. El lema para esa edición fue «*Zusammenbruch und Wiederaufbau*» (Colapso y recuperación), donde, en voz de sus curadoras: “El arte no sólo viene después de la vida, sino que ofrece la inmensidad de una temporalidad que constituyen espacios donde uno ve que el evento aún está por venir en el absoluto de una conciencia inmediata.” (dOCUMENTA)

Este evento configuró la posibilidad de vivenciar el arte en espacios y tiempos en movimiento en conexión con la historia, sus efectos y gestos, con lo que puede decir una obra sin que necesite

enunciarse como verdad. Esta exposición es la superficie donde se sitúa el personaje de la novela *Kassel no invita a la lógica*. Se puede decir que la idea de colapso y recuperación son también las resonancias de esta novela que re-construye también la intención de la exposición. Desde el inicio vemos la posibilidad de ese lema en la propia vida del narrador, donde lo próximo, cotidiano y el arte, pasan como la vida misma en imágenes del conocimiento, del tiempo y la memoria a partir de la idea del paseo literario.

En la exposición de Kassel, el paseante se encuentra con la idea de que el arte contemporáneo sugiere el encuentro entre teoría como práctica y práctica como teoría en múltiples búsquedas estéticas que componen la creación. Las curadoras lo exponen en la página web dispuesta para el evento. La instalación y el performance como dinámicas expresivas, móviles de la experiencia y la imposibilidad del arte desde lugares fijos están presentes como maneras de indagar por el mundo y la relación entre la teoría y práctica, concepto y arte, sin afirmar nunca la etiqueta de vanguardia. Este es el efecto por el que se interesa el narrador-escritor de *Kassel no invita la lógica*. El paseante se encuentra con más de 28 instalaciones en las que vivencia y conecta su propia vida como arte.

Una de las ideas propuestas por las organizadoras y artistas de esta versión es que el arte contemporáneo pone en cuestión la idea de qué es el arte sin necesidad de nombrar ni proponer teorías o definiciones. No hay teorías que acompañen las obras ni un discurso que las explique, no hay concepto sobre vanguardia ni manifiestos que dicten una manera de hacer. Para esta ocasión se toma la visión de experimento y subjetividad como ejes de realización. La vivencia es entonces el ritmo expresivo que mueve la DOCUMENTA.

La idea de vanguardia ha sido analizada desde la filosofía como lo novedoso y de ruptura con el arte moderno que definía las formas de ser y hacer. Ante esto, Alain Badiou afirma que “toda vanguardia proclama una ruptura formal con los esquemas artísticos anteriores. Se presenta como portadora de un poder de destrucción del consenso formal que, en un momento dado, define lo que merece el nombre de arte.” (23). Sin embargo, es necesario indicar que en la novela *Kassel no invita a la lógica*, las instalaciones de la dOCUMENTA (13) no se enuncian así mismas como rupturas ni se definen nuevas formas del arte. No hay allí representación ni significado, sino que, gracias al narrador, encontramos los efectos, las sensaciones y el trabajo de intervención con la experiencia, la realidad y la vida. Cada una activa una posibilidad en el pensamiento del artista y esta mirada distinta de la instalación hacia la idea del arte contemporáneo se observa en la novela de *Kassel no invita la lógica*.

El paseante recorre y se aproxima a lo informe, a los acontecimientos producidos por el encuentro o conexión con las instalaciones. Cada una de las instalaciones propone un efecto que no se intenta definir o teorizar en el concepto sino entrar en una posibilidad para la experiencia y la imaginación como creación; la teoría se mueve como apertura en otra lógica. Por eso el narrador-escritor de *Kassel* se cuestiona por la imposibilidad de definir el arte, el paseo se mueve como expiación del arte; en cada momento entra en juego la conexión con las instalaciones, las cuales se activan en su imaginación como superficies de la memoria y la vida misma, con detalles particulares que des-territorializan el tiempo y las mismas imágenes. Vila-Matas construye un espacio narrativo personal que:

... imagina un territorio común donde conviven lo inventado y lo verídico, cuya fortuna reside muchas veces en que permanece tonalmente idéntico. Con la misma naturalidad se refiere a lo inventado y difícilmente creíble y a lo ocurrido realmente, sin pestañear o cambiar de registro. Esa propiedad tonal unifica los dos dominios, el de la realidad y el de la invención. (128)

Por ello en *Kassel no invita a la lógica* la mirada del paseante no adquiere el tono contradictorio ni de evidente acción política ante el arte. Para el paseante las instalaciones de Kassel recorren la imaginación y la realidad expuesta como territorio verídico de una vida, condiciones que advierten otras formas de entrar a conectar vida-literatura, la memoria y la experiencia imaginaria.

En la página web de la exposición, las curadoras afirman que “El 9 de junio de 2012, cuando la exposición se inauguró en Kassel, dijimos que dOCUMENTA (13) se dedicó a la investigación artística y las formas de la imaginación que exploran el compromiso, la materia, las cosas, la realización, y una vida activa en conexión con la teoría, sin embargo, no subordinada a esta” (dOCUMENTA). De esta manera, encontramos en la novela una práctica de la vida en conexión con el arte. En el paseante de Kassel encontramos las relaciones entre conocimiento y mirada creativa, resonancias que podrían ser los elementos que componen la intervención de Vila-Matas con su novela a la exposición.

4. *Kassel no invita a la lógica; paseo, instalación y montaje*

4.1 Walser y el paseo como literatura.

La idea del paseo literario es una relación del movimiento con una vida. En él se suspende el tiempo progresivo y el sentido se desplaza al igual que las reglas de la realidad y el tiempo, para crear una apertura de resistencia y escape, la experiencia se dirige hacia el límite de la voluntad. Aunque el viaje, el testimonio y la memoria son elementos recurrentes en la literatura, sus potencias críticas pueden ser planteadas como desplazamientos a partir de la idea del paseo.

Es en la misma literatura y la filosofía que se propone una genealogía de esta mirada nómada como modo de existencia y como posibilidad de vida. El pensamiento es aquí elemento de composición, un enfrentamiento con la razón y el vértigo del tiempo, la vida en otra lógica. De allí que la figura del paseante sea una especie de espía del deseo que construye otra lengua con las impresiones de la finitud, del silencio intentado decir en la invención de otros espacios y territorios fantasmales.

Robert Walser (1878-1956), escritor suizo del siglo XX, fue un precursor del paseo literario. Su vida se proyecta como la de un paseante que hizo de esta idea también una estética literaria. Admirado por Kafka, Musil, Canetti y Walter Benjamín, este paseante es sin duda uno de los autores más reconocidos de la literatura de ese siglo, quien llevó al límite la relación literatura-vida como paseo. Su más importante obra es *El paseo* (2014). Con ella marcó una mirada particular de la existencia como ficción y viceversa. En esta novela ocurre un movimiento entre la experiencia real y la evocación creadora de lo que está ocurriendo. Walser hace del paseo una

escritura de los efectos fragmentados, y de ahí “la brevedad, precisión y agudeza lingüísticas que pueden percibirse en algunos pasajes” (Walser 30).

Así, podemos ver al paseante como artista creador de una sintaxis de la mirada en el presente y un espía de la vida entre anécdotas, pensamientos, fragmentos de sueños y visiones. Lo vemos como alegoría en un itinerario de lo que es la vida misma, la celebración de un hombre que sale a enfrentar el tiempo como un acto de apertura y desborde, en la guerra de un pensamiento afuera y una ocupación con la mirada. Por eso, en *El paseo* de Walser, las cosas y la mirada se activan en conexiones de juego con el sentido. Así, una iglesia se asocia con una novela, una villa conecta con el recuerdo de una pintura o con los viejos pasajes y calles de Berlín, etc. Las experiencias parecen sensaciones sutiles que sugieren la suspensión del tiempo y el espacio para evocar en fragmentos el deseo de narrar, la escritura potenciando la vida. Respecto a su obra, el crítico español Luis Bugarini afirma que

...destella en el conjunto de su obra por su actualización de la figura del *flâneur*, paseante meditabundo que mientras camina analiza el entorno y detona giros poéticos o de tonalidad irónica. La trama de *El paseo* es, de hecho, un conjunto de impresiones que el propio Walser realizó durante sus caminatas. El autor salía, en principio, sin destino aparente, pero conforme cruzaba calles y saludaba individuos, la materia de la realidad se complejiza y estalla en situaciones límite, mismas que desmenuza a partir de recuerdos, ensoñaciones y hasta palpitaciones venidas desde lo inexplicable. En conjunto, su obra es un gigantesco mosaico de inspiración onírica. (Bugarini)

La idea del paseante relacionada al *flâneur* apunta para este autor en la ensoñación onírica, las situaciones límite y el humor como elementos del paseo. Bugarini también conecta la noción

del paseante con el término *flaneur* estudiado por Walter Benjamin (2005) en *El libro de los pasajes*. Desde Benjamin, esta idea puede ser también una versión distinta, precursora distante del paseo literario, la cual “se separa por completo del tipo de paseante filosófico y adquiere los rasgos del hombre lobo que merodea inquieto entre la selva social” (Benjamin, *El libro de los pasajes* 423)

El *flaneur* se relaciona con el paseante en la diferencia de mirada ante la vida moderna, pues el primero se advierte como un invasor o un cazador alienado, mientras que el paseante se mueve como sospechoso, espía en la experiencia y del silencio. Benjamin sugiere a partir de Baudelaire la idea de un artista alegórico que construye la vida en la mirada distante pero, a la vez, cómoda y habitada por las necesidades del colectivo. Tomando como ejemplo a Baudelaire, a quien ve como el genio de la vida moderna, la mirada del *flaneur* se desprende del mundo interior hacia la expresión plástica de las multitudes, Benjamin afirma que

La mirada que el genio alegórico lanza sobre la ciudad revela más bien el sentimiento de una profunda alienación. Es la mirada de un *flaneur*, en cuyo género de vida se disimula tras un espejismo benéfico la miseria de los futuros habitantes de nuestras metrópolis. El *flaneur* busca un refugio en la multitud. La multitud es el velo a través del cual la ciudad familiar para el *flaneur* se convierte en fantasmagoría. (57)

El paseante literario no es el *flaneur* con las necesidades de invasor alienado. En él ocurre algo distinto, la desaparición como desplazamiento de las cosas, el problema de un lenguaje que evoque antes que defina, la advertencia de la imposibilidad de los lugares y la memoria, la vida

imaginada hacia una escritura de espionaje en un territorio de invención más allá del mero observador.

Para Benjamin el *flaneur* se propone como una figura que establece su saber cercano a “la ciencia oculta de la coyuntura económica. Es el explorador del capitalismo, enviado al reino del consumidor” (Benjamin, El libro de los pasajes 431), estaría objetivado como personaje producto de la ciudad, su mundo límite en medio del cambio a la industria y el paisaje del mercado, que lleva consigo una mirada de nostalgia. En él se contempla el horror de un lugar que se convierte en materia de lo cotidiano siempre, donde lo nuevo “Es el origen de aquella ilusión de la cual la moda es la infatigable proveedora” (59). Entre el *flaneur* y el paseante de Walser se legitima un problema de forma, puesto que la ficción recurre, en el caso del *flaneur* a la identificación, la colectividad como condición aunque en ambos se pueda percibir un carácter fantasmal y también material. Para Benjamin la ilusión contemplada en la historia traída al presente es un movimiento del *flaneur*.

En el paseante de Walser esto ocurre desde lo fantasmagórico del deseo y la escritura misma. Sin embargo, para el *flaneur* el arte no puede evitar la idea de lo nuevo alienado, los objetos de un laberinto, puesto que “La ciudad es la realización del viejo sueño humano del laberinto. Esta realidad es la que persigue el *flaneur* sin saberlo” (434). El paseante de Walser es más que invasor, sugiere un espía abyecto de la muerte, un artista intempestivo y celebrador de la vida. Desde esta perspectiva, el paseante no actúa como mero reportero o periodista informante de la ciudad y la colectividad, su expiación es creadora, es escritura que funciona como simulacro,

moviéndose en aparentes fragmentos de vida que simulan la memoria, los objetos y la sospecha de toda identidad.

Walser sugiere que el paseo también se yuxtapone con la propia vida en la escritura. El personaje de esta novela puede ser el mismo Walser pasando la vida como literatura. En él ocurre la aparición de lo indecible poético, genealogías invisibles que intentan anunciar una escritura imposible y no, como diría Benjamin del *flâneur*, alguien que es “el hombre-anuncio” (451). De allí que podamos proponer a Walser como precursor de una particularidad, el paseo literario, o el paseo como experiencia del deseo.

Para el paseante la complejidad de la mirada y el carácter creativo de la memoria construyen un montaje de la vida en su devenir. Mientras Walser se internó voluntariamente en el sanatorio Waldau, en Suiza, también salía a pasear como un ser errante que apuntaba en su imaginación las impresiones y la contemplación de la vida para luego escribirlas. Así fue también su literatura. Ante esta mirada se puede advertir que la “estética del paseante, de la sensibilidad portátil de los seres invisibles, de la pieza mínima labrada con pulcritud y decoro, logra en sus páginas alturas que se insertan con pleno derecho en el centro de la literatura universal” (Bugarinni).

El paseo así se configura en la multiplicidad de la experiencia de un tiempo suspendido. Para Walser, las impresiones e imágenes narradas hacen de la vida un arte. Por eso dice en *El Paseo*: “pasear me es imprescindible, para animarme y para mantener el contacto con el mundo vivo, sin cuyas sensaciones no podría escribir media letra más ni producir el más leve poema en verso

o en prosa” (Walser 52). Para el paseante salir es el encuentro con la desaparición de la verdad fijada. En su devenir no entra la alienación o la necesidad del poder en la palabra y la designación de las cosas, sino que ocurre la celebración de la vida en el juego del humor y la evocación de la memoria inventada o creada como herramienta intempestiva, como una manera perder esos lugares fijos de una cultura y de una única mirada.

En *El paseo* ocurre la individuación del artista paseante, quien “No puede llevar consigo ninguna clase de sensible amor propio y sensibilidad” (Walser 53). Debe enfrentar un ritmo de hundimiento y el estudio de las ideas, investigar el movimiento distante de la realidad que a la vez lo potencia. En el paseo lleva consigo la manifestación de la mirada, la cual “tiene que vagar y deslizarse por doquier, desinteresada y carente de egoísmo; tiene que ser capaz de disolverse en la observación y percepción de las cosas, y ha de postergarse, menospreciarse y olvidarse de sí mismo” (54). El deseo de intentar la experiencia sin límites en la escritura provoca el acontecimiento, acto creador, arte como vida hecha escritura. Por eso no basta con la alusión a una autoficción. Aunque este término sugiere la apropiación y uso de la vida como elemento del narrador, se detiene en la necesidad de un alter ego, una forma que obliga la identidad como técnica. Pero esto no ocurre en *El paseo*. El paseante es conexión de imágenes de sí inventadas, su experiencia se mueve en el límite de una vida imaginaria como juego de desaparición. El paseante funciona como espía del deseo, como posibilidad de encuentro con la escritura, para él la realidad es un lugar informe, un espacio donde el artista se funde con la expresión, hace parte de un tiempo personal y fantasmagórica. En un momento, el narrador de *El Paseo* dice:

Declaro que una hermosa mañana, ya no sé exactamente a qué hora, como me vino en gana dar un paseo, me planté el sombrero en la cabeza, abandoné el cuarto de los escritos o de los espíritus, y bajé la escalera para salir a un buen paso a la calle (...) Esperaba con alegre emoción todo lo que pudiera encontrarme o salirme al paso durante el paseo. Mis pasos eran medidos y tranquilos, y, por lo que sé, mostraba al caminar un semblante bastante digno (Walser 9).

El paseo literario permite la posibilidad de la apertura intempestiva, la suspensión de la verdad-mentira de lo establecido, desde un tiempo y un lugar fantasmal que se conecta con la experiencia del deseo en la escritura. La intuición resulta una máquina de enunciación que no depende de la realidad, ni de la innovación o de la moda, el paseante espía remueve la geografía de la realidad. Por eso su mirada es muy distinta de la del *flâneur*, y al ser intuitiva, el tono de testimonio indeterminado en la narración funciona como una escritura de yuxtaposición, o mejor, de disolución, la cual, aunque parezca lineal en la enunciación, provoca continuas entradas a lo ilusorio de la realidad desde la ironía y a la búsqueda estética de una memoria viva que sólo es posible en la escritura. Es así como el paseo literario des-territorializa el referente inmediato para potenciar la vida antes que la forma, como ocurre en la experiencia del personaje de *El Paseo*. En otro momento, luego de salir a su trayecto sin destino, el narrador afirma:

A veces ando errante en la niebla y en mis vacilaciones y confusiones, y a menudo me siento miserablemente abandonado. Pero pienso que es bello luchar. Un hombre no se siente orgulloso de las alegrías y del placer. En el fondo lo único que da orgullo y alegría

al espíritu son los esfuerzos superados con bravura y los sufrimientos soportados con paciencia (Walser 17).

La imagen de un errante en la niebla es el movimiento de la vida hacia su imposibilidad de encontrar un lugar fijo, una sensación de colapso en el afuera, en la intuición, sin una lógica racional, enunciación del caos, pero el encuentro de una singularidad, una fisura, algo parecido al movimiento que hace el artista al despojar las máscaras de lo lógico en la colectividad y la comodidad del colectivo, algo como lo que Nietzsche afirma en sus *consideraciones intempestivas*: “Sólo los artistas odian ese indolente caminar según maneras prestadas y opiniones manidas y revelan el secreto, la mala conciencia de cada uno, la proposición según la cual todo hombre es un milagro irrepetible” (97)

Para enunciar la experiencia del paseo, para decirla, las palabras se organizan en imágenes de guerra contra la forma, fragmentos que mueven figuras y formas, o mejor, rebeldía ante la lógica y la representación, creando efectos de relaciones; las cosas y sus geografías se disponen en breves secuencias que mueven la identidad y no buscan la realidad como afirmación sino que conectan o desconectan el pensamiento de una época, de una vida, desprendiéndolos de las formas de vida enmascaradas. El paseo entonces provoca visiones del olvido, necesario para crear pequeños síntomas-palabra que constituyen la experiencia intempestiva desde la imaginación.

La subjetividad no indica la identidad sino un modo de considerar la historia-presente, la vida y el pensamiento afuera del tiempo, una búsqueda de territorios y conexiones, se trata de

una literatura de espionaje y nomadismo, una idea de movimiento que hace de la misma literatura un desplazamiento hacia la vida. Ante la idea de la vida como literatura, Alberto Bejarano (2012) indica que:

La pregunta por una vida no es pues algo que pueda afrontarse desde un plano “personal”, limitado a una conciencia y a una supuesta unidad del Yo (“yo pienso... yo escribo”), sino que involucra una serie de afectos que interrogan incesantemente al sujeto y potencian los espacios de incertidumbre desde donde se trata de enunciar lo que fue una vida. (128).

De esta manera el mundo del paseante es múltiple, se extiende en el arte, pierde la necesidad de ubicarse fuera de los dispositivos de los objetos artísticos y se realiza con ello una posibilidad de entradas a la vida; los efectos de des-composición y des-territorialización son esa otra lógica de la realidad que nos advierte el artista de Kassel. Vila-Matas plantea otra posibilidad a su estilo de “sembrar la confusión entre las páginas del libro –una confusión perfectamente estructurada, de un impecable parafraseo- como quien siembre el terror en toda la serie de infinitas identidades a que nos tiene acostumbrados el hábito de leer.” (Llovet 41). En esta mirada del paseante el arte es una atmósfera del pensamiento que puede estar en todas partes, que se mueve en la conexión creadora de una posibilidad de vida en la experiencia del límite como otra lógica.

En esta obra de Walser el tiempo errante es diferenciado, suspendido, vaciado de una realidad supuesta, y el enunciado advierte la escritura como deseo. En ese ritmo se refleja la

conexión-desconexión de la realidad-imaginación a través del tiempo, lo que sugiere un tiempo estoico, un presente continuo a la vez fragmentado como pequeños paréntesis.

Teniendo en cuenta estas las anteriores observaciones hacia las multiplicidades expuestas; el ritmo de experimentación, la suspensión del tiempo, el borde del sentido, el movimiento de la realidad, la voz intempestiva, se puede definir el paseo como un acontecimiento, “en donde todos los esfuerzos apuntan a la creación de bloques de sensación, de racimos de perceptos y afectos capaces de remover la costra endurecida de la sensibilidad.” (Ordoñez 130).

De esta manera, el paseo literario surge como una multiplicidad que se potencia en el devenir-escritura, el paseante como percepto de una vida de artista al afirmar que “tuve la la impresión de estar viviendo una vez más el comienzo de un viaje que podía acabar convirtiéndose en un relato escrito en el que, como era habitual, mezclaría perplejidad y vida” (14). El afecto múltiple del paseo se propone así como un acontecimiento artístico, que es:

“aquel que añade al conjunto de los seres de sensación existentes los de la naturaleza, los de la historia del arte un nuevo ser de sensación. ¿Qué sentido tiene este curioso tipo de producción mediante el cual se enriquece el mundo de las sensaciones? Conservar el acontecimiento, o si se quiere, derrotar la disgregación, la muerte. (Ordoñez 137).

Es aquí donde la idea del paseo literario como acontecimiento plantea una potencia en la que dice el narrador, “había ido cobrando sentido la apertura de mi escritura hacia otras artes distintas de la literatura” (16).

4.2 El paseo como lenguaje y potencia incorporal

En la filosofía estoica se plantea la dinámica del tiempo como devenir mismo. Para ellos el presente es la geografía del paseo, su movimiento. Los estoicos se interesaron por la idea del paseo y el tiempo como efecto lógico y físico independiente, o mejor, suspendido. Es clave en ello la noción del ahora en ese lugar de la experiencia. Dopazzo (2013) advierte que en autores como Plutarco o Ario Dídimo, “sólo el presente existe, y pasado y el futuro subsisten, pero no existen en modo alguno, como se dice también que existen en calidad de predicados sólo los atributos actuales; por ejemplo, el pasear se da en mí [o me pertenece] cuando paseo” (Dopazzo 185). De allí que la narración como lenguaje incorporal y resonancia de la memoria advierte una temporalidad que se mueven en la suspensión del tiempo lógico, en el desborde de la experiencia física inmediata y en la contemplación. Este incorporal atraviesa la vida, interviene en los perceptos y genera un movimiento inconcluso de la vida en el paseo. De esta manera el tiempo es una experiencia que permite descomponer la lógica racional y provoca el encuentro con la experiencia y la vida, que es mediado por el lenguaje, y como en el caso de *Kassel no invita a la lógica*, ocurre la experiencia entre el arte como posibilidad de vida y el pensamiento.

4.3 El concepto de desplazamiento y la Instalación.

En el arte contemporáneo el concepto de instalación plantea una apertura que desborda los cánones estéticos modernos. Su origen como elemento-cuerpo sugiere como precursores a las vanguardias y en especial al dadaísmo, movimiento artístico en el que sus creadores buscaban “liberar el arte de sus limitaciones creando un arte inaceptable y efímero, estaban a favor de lo

inmediato, lo aleatorio y lo absurdo” (Larrañaga 22). Como formas del arte contemporáneo, las instalaciones son también cuerpos que actualizan en el espectador la sensación de suspensión, provocan sin decir y crean territorios para el espectador que es también agente, o los destruyen. En ellas “los fragmentos o elementos no están preinscritos en una totalidad que los dispone como órganos en un cuerpo o partes en un paisaje o composición. En cada caso, el marco, el encuadre, resulta de la fricción de un fragmento con otro, en el tamboreo de límites o tímpanos que tiene lugar en el cruce de fragmentos” (Thayer 124)

Esta fragmentariedad de la instalación es “la que se confirma y repliega una vez más con el gesto totalizante de la pregunta por el límite” (Thayer 124). Este límite recoge parte de un caos de la realidad en un acontecimiento, y se desplaza la experiencia vivida en un ejercicio de creación, ya que “De todo arte habría que decir: el artista es presentador de afectos, inventor de afectos, creador de afectos, en relación con los perceptos o las visiones que nos da. No sólo los crea en su obra, nos los das y nos hace devenir con ellos, nos toma en el compuesto” (Deleuze 177). Deleuze también analiza esta movilidad de la experiencia a al acto de crear en la patafísica. Nos dice que esta idea incluida en el dadaísmo y analizada por Kostas Axelos, indica la noción de lo planetario que propone una movilidad a los sentidos:

Este planetarismo, que otorga una extrema movilidad a cada uno de sus sentidos, se presenta del siguiente modo; encontrar el fragmento representado por cada objeto, de tal manera que el pensamiento realice la suma (y la resta) siempre abierta de todos los fragmentos que subsisten en cuanto tales. Axelos instala un diálogo irreductible entre el todo y el fragmento. No hay más totalidad que la de Dionisos, pero la de Dionisos

desmembrado. En este nuevo pluralismo, lo Uno no puede ni debe predicarse más que de lo múltiple; el Ser se dice únicamente del devenir y del tiempo; la necesidad se dice solo del azar, y el Todo de los fragmentos. Potencia desplegada de lo que Jarry llamaba –el epifenómeno–, para el que Axelos promueve un término bien distinto, y una nueva idea: - El ser en el devenir de la totalidad fragmentaria y fragmentada- (103).

El fragmento es un continuo diálogo con el todo, puede constituir un bloque de sensaciones y se percibe como movimiento del devenir. El fragmento en la escritura sugiere un habla que “ignora la suficiencia, no basta, no se dice en miras a sí misma, no tiene por sentido su contenido” (Blanchot 43). La escritura fragmentaria es también una sintaxis, un segmento del paseo literario. Visto como parte del collage, puede presentarse en “Un extraordinario montaje de tiempos heterogéneos formando anacronismos”, policronismos, ensambles en que cada elemento difiere su mismidad en un doble, triple vínculo simultáneo, recíproco y variable, con el ensamble de proveniencia, el desplazamiento de viaje, el ensamble de nuevo asentamiento” (Thayer 128).

En este sentido, el fragmento posibilita otra lógica, la sensación antes que la unidad totalizadora, lo aleatorio en la conexión antes que la representación, pero hace parte del acontecimiento abierto, del paseo literario. De esta manera, la instalación sugiere la intervención de la experiencia en la posibilidad, en el dominio del juego que vincula al espectador con su propia mirada y lo que puede o no crear. Por ello es también devenir, viaje y suspensión del tiempo, adquiere la forma siempre en desarrollo del paseante que deviene escritura, de allí que el paseante de *Kassel no invita a la lógica* presente sus percepciones en el fragmento: “Me

acordé de antiguas caminatas nocturnas dominadas por la misma angustiosa percepción de que el mundo estaba lleno de mensajes de algún código secreto” (26).

En *Kassel no invita a la lógica* ocurre también otra lógica, la posibilidad del desplazamiento del arte hacia la vida. Las instalaciones son protagonistas en la dOCUMENTA 13 más allá del itinerario dispuesto como arte para el paseante. Provocan instantes de vida, de recuerdos que no son sino devenires e imaginación, plantean la crítica del mundo y de la experiencia. Entonces nombrar para el paseante no es fijar sino imaginar, crear ideas, actualizar la escritura en su hacer. Por eso dice; “caí literalmente muerto de sueño a base de recordar un ensayo de Walter Benjamin en el que éste sugería que una palabra no es un signo, un sustituto de otra cosa, sino el nombre de una idea” (26).

En esta ciudad-exposición las instalaciones habitan como registros y efectos invisibles de la memoria, de la naturaleza que se vuelve hacia la historia y el tiempo para configurar o desconfigurar sentidos, funcionan como las propias reflexiones del paseante que afirma: “En Proust, en Kafka, en los surrealistas, decía Benjamin, la palabras se aparta del significado en el sentido –burgués- y retoma su poder elemental y gestual” (26). En esta multiplicidad del arte contemporáneo, ocurren los agenciamientos que luego son afectos enunciados en la escritura, donde el lenguaje atraviesa al paseante de Kassel, entre fragmentos de la historia del mundo que aquí juega como un archivo en la imaginación y la mirada relacional que se va narrando.

El espacio, la forma, la experiencia y lo visible son posibles en la conexión de la mirada en el efecto que sugieren las instalaciones, en la sensación de la vida hecha pensamiento y

narración. Conocemos la vivencia en las instalaciones gracias al paseante, pero no como descripción sino como apertura. Con éstas crea el caos intempestivo de su vida y de pequeñas alusiones a una época; la realidad es instante presente que admite la imaginación como propiedad del espía. Pero también la idea del paseo se afirma como instalación. El narrador-personaje sugiere al lector los efectos de su escritura en esa suspensión del tiempo, él mismo se concibe como un número en un restaurante chino, un paseante sin destino ni origen que dirige su mirada hacia las instalaciones de Kassel para provocar el encuentro con el arte contemporáneo. En Kassel vemos un mundo-instalación, una constelación fragmentaria en un devenir del arte. A propósito de la idea de Instalación éstas pueden tener una unidad que las singularice, “pero ya no bajo la lógica del género y la especie, o la categoría que iguala lo desigual, sino bajo la performance monádica de la cifra”. (Thayer 22)

La instalación como constante creación a partir de la composición continua en la que se organiza la experiencia se configura en método del sentido y posibilidad del deseo. Entonces la cualidad efímera que sugiere advierte la relación con el paseo en una conexión del tiempo ahora, la posibilidad de suspender la lógica para organizar desde la imagen una composición, el pliegue de la singularidad enunciada.

4.4 El montaje del acontecimiento en la narración.

La idea del Montaje recurre al cine pero sugiere también una organización temporal de la experiencia que puede ser parte de la narrativa. Es Deleuze (1983) en su obra *Imagen-Movimiento. Estudios sobre cine I*, quien propone un análisis de este concepto aplicado al lenguaje audiovisual. Allí indica que

... el Montaje es la determinación del Todo. Eisenstein no se cansa de recordar que el montaje es el todo del film, la Idea. Pero ¿por qué razón el objeto del montaje es precisamente el todo? Desde el principio hasta el final de un film algo cambia, algo ha cambiado. Pero ese todo que cambia, ese tiempo o esa duración, no parece poder captarse sino indirectamente, en relación con las imágenes-movimiento que lo expresan. El montaje es la operación que recae sobre las imágenes-movimiento para desprender de ellas el todo, la idea, es decir, la imagen del tiempo (51).

Si bien esta idea se aplica al lenguaje del cine, en *Kassel no invita a la lógica*, los fragmentos del paseo literario se mueven y expresan en las imágenes-misceláneas de una gran “composición” (Deleuze 52). La idea del paseo como acontecimiento, ocurre en el movimiento de la experiencia y la realidad expuesta en fragmentos como vida. Por eso la memoria es un lugar cambiante que actualiza el plano del presente. En *Kassel no invita a la lógica* observamos un cuadro de ese movimiento, del arte a la vida. En ello vemos la escritura como deseo y la asociación de ideas planos en paralelo a partir del Montaje.

En este sentido, Willy Thayer advierte en el Montaje la idea de una coexistencia que altera la temporalidad. Así, la idea de una relación entre la vida y la forma de vida coexisten en una arquitectura de tiempo, por lo que dice que:

La pura afirmación, el puro devenir, nunca es afirmación, devenir de algo; ni el paso de algo de un estado a otro. El puro devenir sin ser, su instante, tampoco ocurre en un

presente, un lugar (topos) específico del tiempo que salta a otro presente. Concebirlo así sería devolverlo a la comprensión vulgar del tiempo como sucesión de puntos en el espacio. El devenir no es sucesión, sino coexistencia de planos y en este sentido, montaje (182).

La experiencia del paseo la vemos enunciada como una conexión creadora entre fragmentos de lecturas, diálogos críticos, vida y creación, literatura y deseo, todos estos planos se reúnen en la posibilidad literaria que se desarrolla en la novela de Kassel no invita a la lógica. De esta manera, el paseo literario como acontecimiento se enuncia a partir del montaje, en el cual se pueden proponer unos segmentos: el tiempo suspendido como posibilidad del devenir del paseante, el fragmento como elemento de digresión en la composición narrativa, la identidad disuelta en el devenir-escritura, y la posibilidad de un desplazamiento de la experiencia del arte hacia la afirmación de la vida.

5. El paseo literario en *Kassel no invita a la lógica*

Sugere es la idea de un paseo sin destino como literatura, un viaje en el que además del movimiento aparente de las cosas o de la misma memoria, no importe la finalidad o la afirmación, sino el ritmo mismo de la experiencia convertida en desaparición disimulada a partir de la escritura. *Kassel no invita la lógica* inicia con un juego del sentido:

Cuanto más de vanguardia es un autor, menos puede caer bajo ese calificativo. Pero ¿A quien le importa esto? De hecho, mi frase tan sólo es un mcguffin y tiene poco que ver con lo que me propongo contar, aunque podría ser que a la larga todo lo que cuente

acerca de mi invitación a Kassel y posterior viaje a esa ciudad termine por desembocar en esa frase precisamente (9).

Aquí la frase advierte un fragmento del pensamiento de un escritor que a su vez cuestiona sobre su experiencia como una posibilidad entre lo que puede o no contar. El término mcguffin nos lleva a pensar en lo accesorio que activa a su vez la singularidad de la digresión narrativa, el efecto de un sentido que se pone al límite, aún cuando nos parece una frase poco abstracta. ¿Qué es lo que se narra? La ubicación referencial de algún propósito definido se pierde en la duda entre lo que “podría ser” y la afirmación de un “calificativo”.

La duda recorre la novela y avanza en el cuestionamiento sobre el arte contemporáneo y la palabra vanguardia. Un movimiento entre la incertidumbre y la certeza, de allí el tono de pensamiento entre el género ensayístico y novelístico, pero que lleva la fabulación de la experiencia en el paseo literario. Este personaje se enfrenta desde el primer momento a la escritura y al arte, algo que puede ser demasiado grande para él, y se advierte uno de esos personajes en los que sus “rasgos individuales los elevan a una visión que los arrastran a un indefinido en tanto que devenir demasiado poderoso para ellos” (Deleuze 7).

Luego la narración mantiene el ritmo de la reflexión que conecta sus experiencias con la escritura en pequeñas pausas: “Hay tantos mcguffin por ahí que hace sólo un año se infiltró uno en mi vida cuando una mañana llamó por teléfono a casa una joven que dijo llamarse María Boston y ser la secretaria de los McGuffin” (10).

El comienzo de la novela nos presenta una voz que construye un hilo argumentativo claro que se organiza en el itinerario del paseo, desde la invitación a la exposición de arte DOCUMENTA 13, su respectiva preparación y el posterior viaje a la ciudad alemana. En ese primer momento de la narración, encontramos el tono intempestivo en el que piensa “no hay caos en el arte actual, ni crisis de ideas, ni atasco alguno. Dije esto y luego accedí a ir a Kassel” (15). Esta mirada crítica hacia el arte se ubica en un prejuicio colectivo en su testimonio que es también una búsqueda, en la que tal vez diera con “una visión aproximada de la situación del arte contemporáneo a principios del siglo XXI” (16).

El paseo como acontecimiento del arte lo observamos en el deseo del artista-paseante, en el devenir-escritura que logra una narración fragmentaria y vital, conectada con las impresiones de un espía del arte y de la vida que hace de su libertad y pensamiento una sintaxis. En un momento vemos el afecto de su deseo cuando inicia su vida de artista. Así dice:

Era el deseo de que hubiera algo más. Y el deseo nos llevaba indefectiblemente siempre a buscar lo nuevo. Y ese intento, ese afán –lo empecé a llamar así por utilizar una palabra que me gustaba y que había encontrado en la traducción de unos versos de W.B. Yeats– fue algo que estuvo en mí desde aquellos veranos de juventud y sigue estando, creo que es mi centro, creo que es la esencia misma de mi forma de estar en el mundo, mi sello, mi marca de agua: hablo de ese desvelo continuo por buscar lo nuevo, o por encontrar eso nuevo que siempre estuvo ahí. (Vila-Matas 172).

El narrador aquí nos enuncia el deseo como devenir-escritura en “buscar lo nuevo” la vida entre la memoria “juventud” y el devenir-escritura “esencia misma” que actualiza el encuentro como potencia en el arte. Lo nuevo despliega en este fragmento una mirada que singulariza el acto mismo del devenir-escritura. Cómo vemos, no es sólo una auto-ficción sino una aproximación creadora del devenir. Allí ocurre la literatura como intervención de una vida en las maneras en que el deseo concibe el acontecimiento del paseo literario. El método del fragmento aquí no pierde la digresión entre el ensayo y la novela, pero potencia otra lógica diferente a la teoría o a la conceptualización del arte o del acto mismo de crear, de desear. Se despliega la enunciación hacia la relación entre pensamiento, efecto y vida, ocurre una mirada del creador, quien presenta los efectos de lo que ve, de lo que vive.

En esta otra lógica el paseante literario se disuelve en la mirada al devenir-escritor, potencia un espacio del acontecimiento y construye así una sintaxis que da forma a una atmósfera invisible, a un tiempo suspendido que no es sino multiplicidad de la mirada, como si en su posibilidad creadora desplazara el pensamiento hacia la vida en el ahora.

La pregunta por el arte no le plantea una condición de verdad fija. Para el paseante de Kassel el arte es intensidad y vida, el hacer. Al llegar a Kassel, debe instalarse en un restaurante chino cerca al parque principal de la exposición. Luego de salir de la instalación *This Variation*, dice:

Tenía la impresión de que acababa de ver algo que no era arte sobre algún asunto, que no era arte discursivo, arte sobre algo, todo eso tan pesado y de lo que me había pasado

toda la vida huyendo sin lograr huir; me parecía que lo que acababa de ver era el arte en sí (Vila-Matas 57).

Aquí la mirada del paseante alcanza el silencio, la digresión del sentido en la observación y los efectos provocados del arte que ya no dice ni obliga a decir de una manera, perdiendo el estereotipo de la forma y la identidad. La inmanencia del arte está en la vida misma, y es allí donde la escritura del paseante articula y desarticula la experiencia con el lenguaje, lo moviliza y lo posibilita. El arte contemporáneo para el paseante de Kassel plantea un entre, vida entre el arte, arte entre la vida, relación del límite del sentido.

Observamos en el acontecimiento del paseo literario una escritura que funciona en el montaje simultáneo de la experiencia del arte y la vida en un entre, “toda la vida huyendo” del arte “sobre algo”. Como vemos, la escritura que desplaza también entre experiencia del arte y la vida, hacia la acción misma de “ver”. De esta manera cada instalación provoca efectos distintos en el artista. Se organizan en ella los fragmentos de vida, tiempo, crítica y efectos.

En un momento de su recorrido dice: “El afán es la voz que hala por mí cuando preguntan por el mundo. -¿el mundo? No, sólo arte. ¿Por qué? -Porque intensificaba el sentimiento de estar vivo” (Vila-Matas 171). Esta consideración no deja de ser corpórea o material, de allí el sentimiento de un colapso en el cuerpo y en la decadencia de la historia resulten ideas acordes con las mismas de la dOCUMENTA 13.

La mirada se convierte allí en testimonio y búsqueda de ese extraño funcionamiento del arte como corporeidad invisible en encuentro con el gesto del mundo y la realidad que llega en los recuerdos, la impostura, el olvido y la sensación de una felicidad íntima. Hay en esos efectos sensibles una realidad abandonada, creada, y una conexión con la vida. Cada instalación funciona como mecanismo de imaginación crítica. En un momento el paseante dice:

Una vez más los horrores del delirio nazi se hacían presentes en una obra de la Documenta, en esta ocasión de un modo muy especial, porque la sencillez y, sobre todo, el punto de reflexión que contenían aquellas admirables pequeñas pinturas de manzanas le dejaban a uno impresionado por la capacidad del ser humano para resistir en medio de todas las dificultades y de incluso, en circunstancias muy adversas, crear arte, lo único en realidad que intensificaba el sentimiento de estar vivo. (Vila-Matas 283).

La realidad en la imaginación se mueve en la imposibilidad de una lógica común, una sensación de caos que el paseante espía los vestigios de la historia a partir de la escritura. Así, escritor es también un espectador emancipado que enuncia la posibilidad de hacer del arte una narración, quien hace con la escritura el acto de “Revocar el privilegio de vitalidad y de potencia comunitaria concedido a la escena teatral para ponerla en pie de igualdad con la narración de una historia, la lectura de un libro o la mirada posada en una imagen” (Vila-Matas 27).

De la pregunta por el quien o qué del arte se deriva entonces la idea del paseo como método, y ello implica una distancia con las formas, se puede decir que hay una mirada nómada. Deleuze propone el nomadismo como la idea de “transmitir algo que no sea codificable” (323). La mirada

exterior del paseante posibilita hacer con los nombres intensidades, es decir, la “máscara de un agente” (Deleuze 323). El paseante desplaza la experiencia del arte a un múltiple invisible que juega al crítico, al escritor, al lector y hasta al romántico, pero cada figura se disuelve en el arte como una vida nómada. Así dice “Con la sensación de ser ayudado por el impulso invisible llegué hasta la rotonda de la Fridericianum” (Vila-Matas 69). En otro momento habla sobre la confusión como elemento del arte, para advertir en ella una “interesante metáfora del momento histórico en el que vivíamos” (70).

El desplazamiento del arte como experiencia se observa en la noción del errante, del vagabundeo perplejo en aparente pasividad o pérdida de tiempo deviene-escritura. Hacer la vida como entradas y salidas, enunciando la imposibilidad de lo interior y buscando en lo exterior las conexiones del arte con la vida. Y sin embargo el fragmento se compone en el acontecimiento del paseo. Por eso se puede decir que la memoria del paseante es también olvido, pues en ella lleva consigo la creación de espacios, cuerpos y lugares, pero también elabora una crítica del mundo, de las tragedias de occidente y sus relaciones con el arte. García advierte que en la obra de Vila-Matas,

... la memoria es un *topos* fundamental de la literatura europea contemporánea desde la posguerra, comprendiendo o marcando nuestras letras desde los más retardatarios de entre los sub-géneros hasta la más felizmente desatada de las vanguardias. Elemento en ocasiones de reivindicación política (la memoria de una clase, un pueblo o una generación), el ritornelo de recuerdos, constructos, fantasías y deseos, proyecciones, dolores y pequeñas victorias, la fiesta de las ciudades y las épocas, olores y sabores

pueden igualmente referirse a un individuo, a su propia y personal memoria. Este es el caso de las obras de Enrique Vila-Matas (García 58).

La memoria como geografía inconclusa no es un alter ego de Vila-Matas, es una posibilidad de los devenires que se potencian en su escritura. Esta memoria en el paseo literario permite la discontinuidad del tiempo personal que pone en tensión la consciencia del mundo en la experiencia del paseo. Así, el paseante reflexiona “Kassel me había contagiado creatividad, entusiasmo, cortocircuitos en el lenguaje racional, fascinación ante momentos y discontinuidades que buscaban el sentido en lo ilógico para crear nuevos mundos” (258). Por eso la memoria en el paseo literario advierte un mecanismo de la sintaxis para el devenir-escritura.

En el paseante la mirada adquiere el efecto de tiempo estoico, un presente que se vuelve una constelación de fotografías invisibles en la enunciación del movimiento, de una consciencia que a la vez lo reubica. De allí podríamos indicar la sugerencia de la imagen-creación, la palabra en la experiencia de quien observa, como si la relación de la literatura con las artes entrara escenario.

En esta novela se presenta la idea de un McGuffin como clave para entrar a la mirada del paseante. Esta idea extraída del cine que habla acerca de la suspensión del tiempo y el lugar para provocar suspenso en el espectador, o para atrapar su atención por un momento. La técnica consiste en hablar de una cosa que no tiene que ver con otra, o establecer relaciones ilógicas que ponen en duda el sentido. Esta es la manera en que Vila-Matas enuncia en la novela. La escritura

conduce de la aparente crítica hacia el arte a la vivencia narrada como forma de vida. De allí que el paseo propone el funcionamiento del nómada, la composición creadora entre imaginación, pensamiento y arte. Esto lo hace con las instalaciones expuestas en la DOCUMENTA 13; en ellas se encuentra que la idea del arte y sus lenguajes no son lugares fijos sino que ocurren con la intervención del tiempo personal errante, en la potencia del paseo literario que ocurre en experiencia del paseante.

Este espacio narrativo del paseante en el procedimiento del meguffin permite pensar en la apertura del sentido y la alusión a otra lógica; el espacio del arte como escritura de la vida, el arte como una sintaxis del pensamiento. En *Kassel no invita a la lógica* las impresiones de un artista va moviendo las anécdotas hacia una vida indeterminada donde la historia es agenciamiento. En un momento de sus reflexiones, el paseante afirma:

Recuerdo que una de las excentricidades que en un primer momento se me ocurrió pensar de aquel extraño lugar era que había sido creado especialmente para mí o para personas muy parecidas a mí, para que pudiéramos reflexionar mejor, a través del penetrante olor del humus, sobre la fatiga mortal de Occidente y sobre otros cansancios demoledores que percibíamos que recorrían el continente (139).

Como se ve, las experiencias se desplazan todo el tiempo hacia la vida de un escritor, hacen la presencia de una memoria universal, un pueblo, un devenir-muerte. La manera de escribir se presenta como en Walser, de una simplicidad que involucra al lector. Cuando lo invitan a escribir ante los que quieran verlo sentado en un pequeño espacio de un restaurante chino -

Dschingis Khan- a las afueras de la ciudad alemana de Kassel, la imaginación cobra el valor para la exposición dOCUMENTA 13. En un momento de diálogo con una de las comisarias de la exposición, el paseante dice:

Boston era una entusiasta de las caminatas, de los viajes andados, me dijo. Le parecía que no dejaba de ser curioso que la manera más natural y primitiva de desplazarse pudiera convertirse en la actividad más luminosa; tal vez fuera una actividad tan creativa porque tenía la velocidad humana. La caminata, me dijo, parecía producir una sintaxis mental y una narrativa propia (Vila-Matas 58).

Esa sintaxis mental se escribe en la imaginación desbordante del artista paseante que hace de su vida un mecanismo de relaciones. Nos enteramos de aquella extraña invitación a la exposición de dOCUMENTA y vemos que la preparación y el mismo viaje a la ciudad se convierten en el testimonio de una mirada en apariencia común, pero que resulta organizada como en un paseo enunciado. El paseante se mueve entre crítica y las percepciones que activan la memoria. Por eso el conocimiento y la escritura en su voz narrativa crean profundidades del devenir-escritura. En toda la obra se observan las cosas a través de la mirada como imaginación libre en la experiencia del paseante; el juego del arte como exposición del algo nuevo, las ideas como fragmentos de su propia vida y de un diálogo en movimiento a partir del paseo expuesto como literatura. Vemos así una geografía de ese desplazamiento, los territorios de la memoria y los efectos del arte son los mecanismos de esta obra. El paseante afirma:

Lo nuevo –imaginé que le hacía escribir a Autre en su mesa del chino- era lo que algunos buscaban al alinearse en las posiciones más avanzadas del campo de batalla literario; eran posiciones de vanguardia que ejercían una fascinación poderosa en algunos Writers que, dueños de un optimismo innato, pensaban que en ellas, en esas posiciones en las que se llevaba a cabo la búsqueda de un registro inesperado, podía tal vez hallarse la única salida posible a su angustia existencial (Vila-Matas 171).

El optimismo supone la búsqueda de ese deseo, de una escritura imposible que se encuentra en la imaginación y en la vida misma. El errante no utiliza la historia para suponer una mirada moralista, ni para entenderlo todo. La batalla literaria que realiza el paseante se da en la errancia, en la búsqueda antes que lo establecido.

5.1 El paseo como geografía del desplazamiento

El paseante de *Kassel no invita a la lógica* es una vida y una búsqueda en movimiento. Sus lecturas y su relación con el arte no afirman ni determinan la verdad, sino que funcionan como efectos que desplazan el pensamiento y el arte hacia una posibilidad de vida. Esta exposición narrativa en su sentido fragmentario configura la posibilidad de desplazar territorios de una verdad establecida. Ante la escritura como vida, el paseante reflexiona:

Dada mi inveterada costumbre de escribir crónicas cada vez que me invitaban a un lugar extraño para que haga allí algo raro (con el tiempo me he dado cuenta de que en realidad todos los lugares me parecen extraños), tuve la impresión de estar viviendo una vez más el comienzo de un viaje que podía acabar convirtiéndose en un reato escrito en el que,

como era habitual, mezclaría perplejidad y vida suspendida para describir el mundo como un lugar absurdo al que se llegaba mediante la innovación muy extravagante (Vila-Matas 14).

Los territorios de la mirada son producto de un arquitecto de un tiempo propio en el que pasan lugares indeterminados de la historia de occidente y la memoria de una vida en la sensación de un movimiento que no está en el pasado ni en el futuro desde la linealidad moderna, sino en un tiempo de instantes conectados a partir de la mirada y la imaginación provocadas por el arte contemporáneo en las instalaciones de Kassel. Para este paseante el arte pasa como la vida, por eso la escritura es el devenir, una sensación de deseo, la imagen del pensamiento en movimiento y la vida misma como escritura entre el colapso y la recuperación. Así, el paseante reflexiona:

Quizás tanto optimismo se debería a que allí en Kassel había recobrado los mejores recuerdos de mis inicios de artista. Mi admiración, por ejemplo, por aquellos que habían hecho de la escritura su destino: Kafka, Mallarmé, Joyce, Michaux, aquellos para los que la vida apenas era concebible fuera de la literatura, aquellos que hicieron con sus vidas literatura (Vila-Matas 258).

La novela juega como una gran broma a la identidad en el arte. El escritor relaciona la literatura y las artes sin saber muy bien el significado de cada instalación. Su mirada busca y crea desde los efectos, una posibilidad de nombrar para significar, operan hacia el exterior, como dice Deleuze acerca de un texto de Lyotard, “las palabras no son signos, sino que hacen signos

con los objetos designados, quebrando su identidad para descubrir un contenido oculto, su otra cosa invisible pero que hace «ver» la palabra” (Deleuze 277). Vila-Matas recurre a la misma idea en el paseante de la dOCUMENTA 13. El colapso y la recuperación que vivencia este artista, lleva de fondo una búsqueda que quiebra los lugares comunes en el arte y dan así una fuerza narrativa que lleva en su arquitectura el desplazamiento de la verdad en las artes. En ese juego la mirada se disuelve en objeto y signo de una imposibilidad, así, el paseante dice “El tema de las verificaciones acabó cuando enuncié una que demostraba que las matemáticas o bien no era consistentes o bien no eran de todo completas. -Yo soy una verdad indemostrable-me dije” (Vila-Matas 251).

Se enuncia la imaginación de un escritor espía que recorre superficies de vida en las instalaciones o en la vida misma de las personas o personajes que lo abordan. Para este espía hay una batalla que enfrenta a la idea del arte como teoría o como la misma vida. Para ello en su mirada es necesario sentir la decadencia y tener recuperaciones como si se tratara vivir el lema de la exposición en su propia vida, donde no hay principio ni fin. En un momento, mientras sale de una instalación, el paseante afirma:

Entendí que quería saber cómo había sido mi experiencia en el cuarto lóbrego, pero me pareció difícil comunicarle lo que allí me había sucedido. Tenía la impresión de que acababa de ver algo que no era arte sobre algún asunto, que no era arte discursivo, arte sobre algo, todo eso tan pesado y de lo que me había pasado toda la vida huyendo sin lograr huir; me parecía que lo que acababa de ver era el arte en sí. Pero no sabía cómo

explicárselo exactamente a Boston; tenía que pensarlo más, así que opté por una evasiva y le dije que me había acordado de un canónigo de Poitiers (57).

Estos encuentros anunciados por su conciencia plantean que el arte actual, por lo menos en la dOCUMENTA 13, no requiere de un control conceptual o de formas de ser y hacer, tampoco vemos a un crítico proponiendo juicios académicos en cuestionamiento desde un concepto y ni siquiera hay alusión a la representación o al sentido como figuras de la modernidad. En este paseo a la memoria imaginada como relato y también como una práctica de una lógica-otra es una manera de pensar que es también una manera de vivir, des-territorializa la idea de crítica y la mueve hacia los efectos. Por eso vemos la suspensión del tiempo lineal como una posibilidad del arte que hace de la referencialidad un montón de sospechas. A partir de la invitación a la dOCUMENTA 13, este espía abre la mirada a la vida que pone en duda la misma idea de novela.

Entre el paseo se observa la descontextualización de la crítica, la memoria y el fragmento en esta mirada del paseante. La búsqueda o espionaje hacia las posibilidades del arte en cada efecto encontrado se disuelve como intensidad en su propia vida de artista, en su devenir-escritura. Por eso la novela parece una investigación de cómo interviene el arte en la vida, realidad y literatura y su relación con las artes. Si bien hay una aparente referencialidad al propio Vila-Matas, la vida no entra en el criterio de auto-ficción, sino que más bien juega con esta idea de lo que es un escritor, manteniendo la mirada de un testimonio como eje narrativo, tomando a la vez elementos del arte como misceláneas de este desplazamiento. Toda la novela está permeada por la sensación de una experiencia que se mueve entre literatura y realidad, entre la vida de un

autor invisible con guiños hacia el mismo Vila-Matas. En tono de humor, el paseante se cuestiona:

He venido para investigar cuál es la esencia, el núcleo puro y duro del arte contemporáneo. He venido para saber si hay vanguardia todavía en el arte. De hecho, he venido para realizar una investigación sobre Kassel. Quedé pensativo. He venido simplemente para contar a mi regreso lo que he visto. He venido para saber qué son los beatniks. Quedé pensativo. He venido para conocer el estado general de las artes. Quedé pensativo. He venido a recuperar el entusiasmo. Quedé menos pensativo. He venido para luego poder contar el viaje como si hubiera ido a la finca de Locus Solus, o a la Alcarria, a una Alcarria descrita por Roussel, por ejemplo. He venido para acceder a ese instante en el que un hombre parece asumir para siempre quien es. Quedé pensativo. He venido para dudar. Quedé indeciso. He venido para averiguar si tiene alguna lógica que me hayan invitado a Kassel a hacer un número chino. Quedé pensativo. (Vila-Matas 97).

Las constantes referencias al arte se disuelven y disuelven la identidad en la escritura; entre la duda y el humor, la realidad es ficción y la ficción realidad. Así ocurre el juego de un paseo literario. Así el paseante afirma que “Iba en la noche con bruma hacia Untilled, caminando con paso cauto hacia aquel extraño territorio. Así que en el fondo viajar hasta aquel lugar «sin cultivar» de Huyghe venía a ser como desplazarse hasta cierta atmósfera de mis ficciones. Es más, quizás era desplazarse hacia páginas no labradas por mí todavía, era como viajar al futuro sin ver nada” (246).

La novela inicia con la disertación del artista hacia la idea de vanguardia y hacia el juego del suspenso elaborado como en el cine y la técnica del McGuffin. El paseante de *Kassel no invita a la lógica* acude a las películas *El halcón maltés*, de John Huston, para explicar la idea del mcguffin como simulacro y búsqueda; *Psicosis*, de Hitchcock, la relaciona con el juego de la atención; *Un maldito embrollo*, de Pietro Germi, la relaciona con el método del detective, la investigación y la consideración de un misterio necesario. Este concepto explicado por el escritor-personaje, acudiendo a google sugiere también el juego de la investigación como dinámicas narrativas. Así nos advierte del movimiento de presencia-ausencia en la novela, y también el diálogo en clave con el lema de la dOCUMENTA 13 para ese año, el colapso y recuperación. Esto se presenta en lo que será también el estado de su experiencia de vida, entre el colapso en las tardes y noches, y la recuperación en las mañanas. Así, el paseante afirma: “¿Sabían que, desde hacía siete años, solía sentirme feliz por las mañanas y por las tardes en cambio, me entraba con puntualidad una angustia fuerte que me llevaba a pensar en panoramas negros y horribles...? (11).

Con esta insinuación se mueve el devenir-escritura en la mirada del artista-escritor. En él la imaginación como espejo de la vida es la misma escritura en la sensación de crearse en el carácter fragmentario del tiempo y la investigación del arte de vanguardia. Se presenta sin más erudición que la forma de conectar cada instalación a la vida. Así se da forma al desplazamiento. Una novela que es un paseo literario, un paseante moviendo lugares, conceptos, territorios y experiencias en una composición de instantes con el testimonio inventado y la vida narrada en la escritura que sale de sí misma y se dirige a la experiencia del arte. El inicio de la novela nos advierte de esta dinámica. El artista advierte la indeterminación en el arte:

Cuanto más de vanguardia es un autor, menos puede permitirse caer bajo ese calificativo. Pero ¿a quien le importa esto? De hecho, mi frase tan sólo es un mcguffin y tiene poco que ver con lo que me propongo contar, aunque podría ser que a la larga todo lo que cuente acerca de mi invitación a Kassel y posterior viaje a esa ciudad termine por desembocar en esa frase precisamente (Vila-Matas 9).

No hay por qué nombrarse ni ser, la identidad y la representación parecen desplazarse a su imposibilidad. La mejor manera de hacer esta idea en la literatura es con un paseo literario, una especie de espionaje al arte que se hace escritura y humor, y que en su lenguaje sencillo, a la manera de Walser, se compone una complejidad de relaciones. Pozuelo Yvancos, citado por Diop, afirma que en la narrativa de Vila-Matas:

Concluir tal cosa es quedarse en la superficie o las apariencias. Por debajo de esa opción permanece el fondo filosófico que se hunde en la crisis contemporánea del sujeto y afronta el cuestionamiento de la metafísica de una identidad ontológica, sólida y maciza, sostenida en principios narrativos por la propia lógica de los sistemas culturales narrativos (403).

El viaje a Kassel resulta de una extraña invitación, una confusión que será mecanismo en toda la novela y que nos advierte de otra lógica, el procedimiento de la mirada inventiva. Una de las organizadoras le llama haciéndose pasar por secretaria de un matrimonio –los McGuffin– para, supuestamente, revelar el misterio del universo. En realidad este viaje lo hizo Vila-Matas

en 2012. Vemos su propia experiencia como imaginación, mecanismo que funciona como miscelánea de ideas, críticas y comentarios hacia el arte a través de un paseo literario en la mirada creadora del escritor artista y paseante de la exposición. Los documentos funcionan para analizar y poner en cuestión su mirada hacia el arte de vanguardia y la misma escritura. Si bien cada experiencia relaciona vida y literatura, el tono ensayístico indica un carácter íntimo e intempestivo de humor.

En relación con el cine y el juego en la enunciación provoca la idea de un quiebre con la verdad y un comienzo y final suspendidos como si se tratase de un espacio distante y escrito en el que se disuelve el pensamiento con la ficción. De allí que todo es y surge a partir del movimiento y la mirada del paseante. En sus impresiones Kassel sería el “comienzo de un viaje que podía acabar convirtiéndose en un relato escrito en el que, como era habitual, mezclaría perplejidad y vida suspendida para describir el mundo como un lugar absurdo en el que llegaba mediante una invitación muy extravagante” (14).

Este es el ritmo del paseo literario, un devenir-escritura, el procedimiento que mantiene un diálogo con lo exterior e involucra al lector en la práctica del fragmento en el testimonio; los comentarios y recurrencias a lecturas y experiencias ocurren como un montaje de miradas-imágenes, que van nombrando situaciones múltiples, exteriorizando y presentando ideas críticas. El paseante reflexiona “Y me di cuenta de que ese arte de ir viaje andando facilitaba, entre otras cosas, la facultad de decir cosas sin pensarlas antes; las decía uno permitiendo que salieran literalmente volando de su boca” (58). Vila-Matas no hace tampoco una apología del arte como vida, también el paseante es la crisis que enuncia la muerte, pero que así mismo afirma

la vida y se disuelve en las posibilidades del arte. Por eso el paseante observa cuando la narración se vuelve el escenario de un umbral íntimo que se pasa a superficies temporales, entre el abatimiento y la afirmación de la vida. Entonces el mcguffin entra en la experiencia no sólo como concepto que reflexiona y explica al lector, sino como elemento de humor para cuestionar la realidad, funciona en diálogo con lo que está afuera, en la mirada alegórica de paseante. Al referirse a la invitación a Kassel, el narrador nos dice:

Hay tantos mcguffin por ahí que hace sólo un año se infiltró uno en mi vida cuando una mañana llamó por teléfono a casa una joven que dijo llamarse María Boston y ser la secretaria de los Mc Guffin, un matrimonio irlandés que estaba interesado en invitarme a cenar y no dudaba que yo también estaría encantado de verles y saludarles, pues pensaban hacerme una propuesta irresistible (10).

El artista-escritor en *Kassel no invita a la lógica* crea un paseo literario como si se tomara en la práctica la idea de ser una instalación. Lleva a la escritura lo que las instalaciones provocan también con él mismo, nos deja únicamente su mirada en una sintaxis de imaginación. En una de sus reflexiones, el paseante afirma:

A diferencia de aquello que decimos después de haber sesudamente formulado una idea que acabamos puliendo hasta considerar que ya podemos soltarla, la frase no pensada y nacida directamente de nuestra caminata puede ser osada, extraña, no parecer a veces nuestra y en otras, en cambio, producir una sintaxis inesperada que en ocasiones hasta

nos asombra porque descubrimos que era demoledoramente nuestra sin que lo supiéramos (58).

Esa sintaxis es la otra lógica del pensamiento que se mueve en el gesto entre el colapso y la recuperación, en la voluntad del lenguaje de acabar con lugares comunes. Esta mirada creadora y reflexiva, parecida a la del *flaneur* de Benjamin, proyecta en las cosas, en los efectos, un lenguaje que pone en cuestionamiento la identidad, pues “La ambigüedad, la multiplicidad de sentido es, sin embargo, el rasgo fundamental de la alegoría.” (Benjamin 170). Este mecanismo es el desplazamiento informe, una búsqueda e investigación de ideas en el arte. Así mismo, en *Crítica y Clínica*, Deleuze afirma que

La literatura se decanta más bien hacia lo informe, o lo inacabado, como dijo e hizo Gombrowicz. Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir un paso de Vida que atraviesa lo vivible y lo vivido (5).

Este es el ritmo del paseo y la mirada del paseante, una búsqueda de lo informe e inacabado que deviene escritura y vida del paseante. En la novela nunca se sabe su nombre ni es parte de su funcionamiento; su mirada es lo que se despliega en la escritura y el tono íntimo se hace exterior, el afuera ocurre en la conexión que no fija ni plantea límites. En ese movimiento el humor y las intensidades recorren la obra para encontrar y desplazar territorios, para jugar con el sentido, de allí que diga “cuanto más de vanguardia es un autor, menos puede permitirse caer

bajo ese calificativo” (9). Cuando el paseante acepta la invitación de la comisaria Boston que lo llama para hacerle la propuesta, dice:

Quería ir a la Documenta, le dije, pero sin tener que pasar por el Dschingis Khan, pues ahí iba a sentirme descolocado, completamente desplazado. Boston me miró, sonrió con indulgencia, dijo que había yo pronunciado la palabra clave, pues precisamente la Documenta de Carolyn Christov-Bakargiev y Chus Martínez pensaba poner toda su artillería pesada en la idea del desplazamiento, deseaba colocar a los artistas fuera de sus dominios cerebrales habituales (17).

Fuera de los dominios de la razón y las maneras en que se concibe el arte. Por ello el mcguffin es esa intensidad que enmascara la realidad y la desplaza, un mecanismo en que el artista paseante narrador se pregunta, incluso en todo de humor:

¿Y ya estaban enterados los McGuffin de que no salía nunca a cenar? ¿Sabían qué, desde hacía siete años, solía sentirme feliz por las mañanas y por las tardes, en cambio, me entraba con puntualidad una angustia fuerte que me llevaba a pensar panoramas negros y horribles y que hacía absolutamente recomendable que no saliera de noche? (11).

El humor es como el mcguffin que interviene en la escritura, un juego serio de enmascaramiento sobre algo que no sabemos qué es pero que sospechamos como posibilidad. En un momento el paseante dice: “A veces me parece divertido sentirme dentro de las novelas

de otros” (62). El juego de la imaginación pone en cuestión a la escritura misma y la evoca como simulacro, enmascaramiento que posibilita así mismo su creación.

El paseante sabe de esta exposición que “era el mito de mi generación (...) pues cada cinco años se concentraban allí obras de ruptura. Detrás de la leyenda de Kassel, terminé diciéndole, estaba el mito de las vanguardias” (13). Ese lugar común se sospecha en lo novedoso, pero incluso en la novedad del arte hay ya un lugar común. Por eso la intensidad del paseo se presenta en la mirada del espía, en su carácter alegórico, como dice Benjamin “la profundidad de la mirada alegórica transforma de un golpe las cosas y obras en una escritura apasionante.” (169). Conocemos su pensamiento y también su necesidad de salir de él, de advertir su vida como el paseo. En un momento advierte:

Me quedaría tiempo de sobra para dedicarme a lo que mejor sabía hacer: para dedicarme a observar, a ojear, a caminar como un desocupado profundo, sabían –porque al leerme así lo había interpretado la totalidad del equipo curatorial –que a mi me gustaba ser una especie de paseante errático en continuo vagabundeo perplejo (Vila-Matas 17).

El movimiento de su escritura es entonces la observación del paseante errático que suspende también su historia en la escritura para pensar, por ejemplo, en sus prejuicios sobre Europa o la literatura, donde “lo vanguardístico había perdido peso, por no decir que probablemente se había extinguido, aunque podían quedar algunos proyectos poéticos todavía de interés” (17). Y también sobre Kassel, pues advierte que “la documenta tenía fama de no estar demasiado contagiada de las leyes del mercado” (17). De ahí que se trata de un narrador que mueve los

territorios establecidos desde el humor. No es un *flâneur* en ejercicio de admiración de productos puesto que para el paseante vea en la vanguardia el lado comercial del arte. El paseante se disuelve en la memoria y la escritura en la búsqueda, se hace escritura múltiple. En un estudio sobre el libro como palimpsesto de la memoria, Matías García Rodríguez propone la manera en que la vida se constituye en múltiples fragmentos de una memoria personal, así dice:

En términos muy generales, la memoria es un *topos* fundamental de la literatura europea contemporánea desde la posguerra, comprendiendo o marcando nuestras letras desde los más retardatarios de entre los sub-géneros hasta la más felizmente desatada de las vanguardias. Elemento en ocasiones de reivindicación política (la memoria de una clase, un pueblo o una generación), el ritornelo de recuerdos, constructos, fantasías y deseos, proyecciones, dolores y pequeñas victorias, la fiesta de las ciudades y las épocas, olores y sabores pueden igualmente referirse a un individuo, a su propia y personal memoria. Este es el caso de las obras de Enrique Vila-Matas (García 58)

Una vez en Kassel vemos al paseante en encuentro con las instalaciones. Estas funcionan como acontecimientos que organizan una lógica del deseo, mueven su imaginación en otra lógica que es un devenir-escritura. La experiencia del arte, la intervención con los efectos de las instalaciones le permite cuestionar la idea de vanguardia y el arte contemporáneo. La crítica aquí se sale del margen de la academia para volverse parte de la vida. Ante la instalación *The Brain*, el paseante conecta la idea de la confusión como elemento mismo del arte actual, idea que está presente en toda la dOCUMENTA. De esta manera dice:

¿La confusión? Recordé haber leído que muchos visitantes de Documenta 13 hacían hincapié en su confusión ante el eclecticismo de la gran muestra, aunque muchos no señalaban esto para criticarlo, sino para remarcar la brillante pluralidad de enfoques y la gran dimensión que lograba alcanzar el conjunto de lo que se veía allí y que era una interesante metáfora del momento histórico en que vivíamos. (Vila-Matas 70).

Las obras citadas en la novela fueron en realidad presentadas para esa exposición y cada una es para el paseante un escenario del juego entre vida y literatura. En cada una indaga por su propia vida y por las posibilidades del arte, en un lenguaje en movimiento, capaz de crear, seleccionar y descontextualizar el sentido; las citas, la memoria, los hechos, los recuerdos, pasan a conectarse con las instalaciones, a imaginarse y mover el pensamiento en el paseo.

La ciudad de Kassel las instalaciones se enuncian como lo extraño y fantasmal, el gesto y la agencia antes que la identidad. Sus potencias van en contra de la lógica y se advierten más como imágenes y gestos. En un momento, mientras piensa en la instalación de Tino Sehgal, *This Variation*, que consistía en una habitación oscura en la que se debía vivir la experiencia, sostiene que “estaba claro: el arte pasa como la vida. Y Sehgal era un preclaro heredero de Duchamp. ¿Pero innovaba?, ¿podía decirse que pertenecía a alguna vanguardia?” (55).

Las reflexiones que va enunciando el artista-escritor de Kassel parecen indagar por las teorías de los críticos para luego deshacerlas en tono de humor y plegarse en el instante del paseo. Las superficies se trasladan y el tiempo se suspende para dar alusión a un montaje que a partir de la

escritura constituye un devenir-paseante. De allí el tono fantasmal, su preocupación no es la escritura como fin sino la experiencia del límite como artista.

Por eso la erudición desaparece como fijeza académica y hace parte del juego en el que la escritura es instalación, atraviesa del gesto de lo observado a la imaginación. La novedad es el pensamiento mismo. Al pensar en el libro *Romanticismo, Una odisea del espíritu alemán*, siente, al igual que a Nietzsche, que “solamente como fenómeno estético están eternamente justificados el mundo y la existencia” (36). Vida y arte en el hacer, el desplazamiento continuo de una superficie-vida a sus posibilidades-escritura.

5.2 El paseo literario como tiempo y pensamiento del afuera.

El tiempo en *Kassel no invita a la lógica* se mueve entre la experiencia del paseante como mirada del instante, y el recuerdo imaginado como sintaxis. La ubicación narrativa es en un pasado cercano y posterior a la realización de la Documenta 13 (2012), en la ciudad de Kassel, pero hay también un tiempo personal que suspende la cronología del mundo para sugerir la imposibilidad de una memoria total en breves conexiones con una vida. Entonces la necesidad de permanecer se disuelve en la exterioridad del mundo. La historia se convierte en instante-presente; las imágenes se organizan en ese desplazamiento hacia la creación que se mueve entre la experiencia. De allí que la inter-textualidad y la memoria se relacionan con la vida en la desaparición de un territorio de las formas para espiar esa corriente invisible del paseo. Después de vivenciar la instalación *Study for Strings*, el paseante dice:

Opté, en cualquier caso, por enmudecer y dedicarme a observar con detenimiento el proceso de recuperación anímica general de los allí reunidos. Y terminé detectando una comunión intensa entre todos aquellos desconocidos que habían llegado de lugares seguramente tan diferentes. Era como si todos pensarán, pensáramos: nosotros hemos sido el momento, y éste es el lugar, y ya sabemos cuál es nuestro problema. Y fue además, como si un ánimo, una brisa, una poderosa corriente de aire moral, un ímpetu invisible, estuviera empujándonos hacia el futuro y soldando para siempre la unión entre los diversos miembros de aquel espontáneo grupo de aire súbitamente subversivo (89).

El tiempo personal se extiende hacia las instalaciones y la misma escritura. El lenguaje de una vida nómada permite la mirada del crítico en el paseante, la cual cobra un efecto de espía ante la imposibilidad de descifrar las cosas y darles así una fuerza intempestiva ante la realidad y la propia vida. De esta manera piensa:

Y así, hablando de esto y de lo otro, en realidad filosofando o aspirando a filosofar –la actividad posiblemente más central del arte contemporáneo-, fue cayendo la oscuridad sobre Kassel y apagándose todo con la lentitud de un martes cualquiera en la Tierra (83).

El lenguaje aunque reflexivo pertenece a un afuera que es momento y lugar del ahora, un tiempo suspendido que pone al límite la memoria y la realidad. En *El pensamiento del afuera* Foucault (1997) propone que ese pensamiento

Hay que dirigirlo no ya hacia una confirmación interior, —hacia una especie de certidumbre central de la que no pudiera ser desalojado más— sino más bien hacia un extremo en que necesite refutarse constantemente: que una vez que haya alcanzado el límite de sí mismo, no vea surgir ya la positividad que lo contradice, sino el vacío en el que va a desaparecer; y hacia ese vacío debe dirigirse, aceptando su desenlace en el rumor, en la inmediata negación de lo que dice, en un silencio que no es la intimidad de ningún secreto sino el puro afuera donde las palabras se despliegan indefinidamente. (11).

Ese movimiento es propio del paseante. En él el vacío que deja la imposibilidad de un sentido definido y la memoria como totalidad, son enunciados para un constante de inicios. En sus impresiones, el paseante juega con las imágenes, desata sus potencias y pone en quiebre su mirada y su tiempo ante el arte. De allí que su identidad sea también multiplicidad. En un momento después del que el paseante observa la instalación *This Variation*, indica una posibilidad en ese pensamiento del afuera:

Sehgal, me recordó Boston, rechazaba la idea de que el arte tuviera una expresión física, es decir, que fuera un cuadro, escultura, artefacto, instalación, etc., y trataba con igual desdén la idea de una explicación escrita de su obra. Por tanto, tal como ya me había dicho antes, la única forma de poder contar que uno había visto una obra de Sehgal era verla en directo. De aquella obra, por ejemplo, no quedaría constancia ni tan siquiera en el grueso catálogo de Documenta 13, pues Sehgal había pedido a Carolyn Christov-Bakargiev y a Chus Martínez que respetaran su deseo de ser invisible (55).

Hacer con la mirada un ejercicio de expiación que activa en tono de humor la imposibilidad de lo invisible de esos lugares en los que el mismo paseante se enuncia. Se preguntaría aquí si es posible la identidad en el arte o si es necesaria una forma como imagen del arte para caer de nuevo en un lugar común. Bajo este ritmo es que el pensamiento del afuera no invita a la lógica, y aunque el paseante recurre a un lenguaje sencillo, al estilo de Walser, su agenciamiento está en la posibilidad de la mirada que espía el límite de lo que es invisible, una posibilidad de vida nómada. Willy Thayer plantea la idea de una relación entre la vida y la forma de vida. Así afirma que:

La pura afirmación, el puro devenir, nunca es afirmación, devenir de algo; ni el paso de algo de un estado a otro. El puro devenir sin ser, su instante, tampoco ocurre en un presente, un lugar (topos) específico del tiempo que salta a otro presente. Concebirlo así sería devolverlo a la comprensión vulgar del tiempo como sucesión de puntos en el espacio. El devenir no es sucesión, sino coexistencia de planos y en este sentido, montaje. (Thayer 182).

Entonces el paseante de Kassel desplaza la memoria, la historia y la geografía de sus experiencias y del arte en la mirada. En él coexisten los espacios privados por el horror de occidente, por una memoria disuelta en la Europa de la decadencia, y también los espacios de un tiempo personal que como fuerza lleva la posibilidad del instante estético. En una de sus ideas después de sentir una leve brisa recorrer su cuerpo, y que resultó siendo una instalación, (El impulso invisible) propone que:

Quizá fuera suficiente con saber que me producía inmediato buen humor, que era lo mismo que me ocurría con el placer intrínseco de las mañanas –que yo comparaba con el arte del olvido, ese arte de la desmemoria tan ligero como el primer aire matinal y liberador- mientras que las tardes y sobre todo las noches, en cambio, sólo me conducían al malestar en cuanto me resultaban graves y amargas como el propio arte de la memoria, ese arte que sólo traía el recuerdo tenaz del pasado y que era terrible aliado del rencor y de la melancolía (Vila-Matas 66).

En *Kassel no invita a la lógica* el tiempo y el pensamiento del afuera aproximan el límite de la realidad entre el olvido y la imaginación. No hay aquí una verdad ni una conclusión de la vida que anule ese movimiento de la mirada. La Documenta es vivencia de la experiencia e imposibilidad, coexistencia del arte y del horror, de la memoria y el olvido sin territorios, la imaginación del paseante en un constante devenir-escritura en el afuera. Esa exterioridad no es una máscara de la identidad sino un simulacro que diferencia el paseo literario.

(...) pensé además, que, si se la concedía, podía ser visto como un tipo algo neurótico o poco flexible y quizás nada comprensivo con las debilidades humanas y, sobre todo, escasamente amante en la realidad de lo que más defendía mi literatura: el juego, el trasvase de identidades, la alegría de ser otro (52).

Este tiempo presente que intensifica el sentimiento de estar vivo en la escritura refleja también un vacío para el paseante-artista; la crisis que provoca ideas. En un momento el paseante afirma:

No hay buen viaje si éste no lleva incorporado al propio desplazamiento el infinito placer y la gran excitación que producen momentos de miedo (...) Me dio por pensar en esto y me sentí excitado a partir del momento que intuí que en mi desplazamiento a Kassel iba a ir al encuentro de una sensación única, de un placer intenso y quizás terrorífico parecido al que una noche sentí en cierta ocasión cuando, al enfilarse casualmente un oscuro callejón para mí totalmente desconocido noté de pronto un soplo en mi nuca, un soplo seco. Seco, pero fantasmagórico, porque me giré y no había nadie (38).

La actitud del artista no se conforma con la mirada pasiva que interviene como iluminación de la realidad. En ella hay también ese vacío que distancia ante lo determinado. El lugar fantasmagórico surge de la imposibilidad de la memoria y el intersticio de la realidad. Así ocurre con Walser, quien en *El paseo* reconoce esa coexistencia entre el tiempo personal que fecunda un horror del vacío y de límite, y las formas del tiempo histórico. Por eso el paseante afirma:

Aquel minúsculo quiebro de Walser trastocaba las reglas del juego del propio libro, y el vagabundeo feliz terminaba de golpe. Las calles se volvían completamente oscuras. Si hasta aquel momento el paseante siempre había dicho sentirse bien, rematadamente bien, estar siempre encantado de todo, de pronto el paseante nos decía que había oscurecido y las cosas habían cambiado, hasta el punto de que el libro había llegado a su final, pues el paseante quería refugiarse en su guarida (85).

El método de desplazamiento es justamente ir en contra de la aparente lógica temporal, una invención cronológica lo que se supone es el territorio del escritor. El lleva a la escritura la idea propuesta por las curadoras, puesto que “Documenta de Carolyn Christov-Bakargiev y Chus Martínez pensaba poner toda su artillería pesada en la idea del desplazamiento, deseaba colocar a los artistas fuera de sus domicilios cerebrales habituales” (17).

De allí que el desplazamiento en la mirada de ese artista anónimo que se dedica a “observar, a ojear, a caminar como un desocupado profundo” (17) constituye un pensamiento del afuera, la escritura que se vincula a los dominios de otra lógica posible en la imaginación, el cuestionamiento a las maneras de hacer, el gesto del tiempo en Kassel que se enuncia como la vida del paseante. En el síntoma del afuera se puede sugerir la entrada a *Kassel no invita a la lógica* como un paseo literario que lleva en su lógica el desplazamiento en el límite de la escritura hacia la experiencia de arte. En paseante dice:

“Luego empezó a interesarse ya más Sehgal, sobre todo cuando vi que su lema principal podría ser este –cuando el arte pasa como la vida- Sehgal proponía que sólo participando en su performance uno pudiera decir que había visto la obra. Bien mirado, eso estaba muy bien. Sonaba perfecto (54).

La figura del escritor, aparte de funcionar como un alter-ego, es simulacro. Se puede indicar una pregunta en ese vacío que refleja la narración: ¿qué es la mirada en el arte? La mirada funciona en el paseo como un montaje del pensamiento. En el paseo literario la imaginación no

recurre a la necesidad de entenderlo todo, ya que “el entendimiento abre y limita la posibilidad de la imaginación, sin que la imaginación pueda ella, al parecer, suspender al entendimiento que la restringe y posibilita” (Thayer 49). Pero las impresiones del artista son el método de la mirada, en ella lo singular del instante efímero del arte no categoriza sino que se mueve hacia la vida en un presente que sintetiza coexistencias, ya que el montaje “no pre-existe, sino que circula como un resto, un residuo más que hace pliegue en el montaje, en la virtualidad de sus cruces y relaciones innatas” (Thayer 18).

5.3 La mirada del paseante como escritura.

Las instalaciones referenciadas en *Kassel no invita a la* lógica proponen una mirada al arte contemporáneo. En ella, el paseante recorre la ciudad y se encuentra con más de 28 instalaciones. Cada una es una posibilidad de conexión, un mecanismo de multiplicidad que quiebra la linealidad del tiempo, el espacio y las formas de experimentar el arte. El paseante de Kassel viaja a Documenta para darse cuenta que “ir a Kassel significaba encontrarse con la gracia de un mundo nuevo para él” (16). La vivencia del arte en este caso no supone una carencia. Mientras que el narrador viaja su deseo es la escritura. Con la mirada va narrando lecturas o las transforma en instantes de vida. Mientras piensa en Franz Kafka, dice “Esa noche, durante mi largo regreso a casa, anduve imaginando –por lo que fuera, desde luego motivos los tenía- que protagonizaría la frase kafkiana, es decir, que era chino y regresaba a mi hogar” (25). Siguiendo a Deleuze, el deseo

...no implica ninguna falta; tampoco es un dato natural; está vinculado a una disposición de heterogéneos que funciona; es proceso, en oposición a estructura o génesis; es afecto,

en oposición a sentimiento; es haecceidad (individualidad de una jornada, de una estación, de una vida), en oposición a subjetividad; es acontecimiento, en oposición a cosa o persona. (Deleuze 12).

La mirada del paseante advierte la conexión entre teoría y vida, las ideas que provocan en el espectador un instante presente suspendido por la intensidad en la experiencia. El paseante imagina y enuncia en cada instalación esas relaciones con la vida y el mundo en los gestos que llegan a provocar. En esa sintaxis del pensamiento ocurren los signos de un presente del arte, la vivencia que imagina en la escritura. Así dice “Boston me corroboró que Gander había titulado *The Invisible Pull* (El impulso invisible) aquella brisa etérea que parecía empujar levemente a los visitantes a darles una suave fuerza inesperada, un ímpetu suplementario” (65). Se ve aquí el pensamiento como inventiva de un tiempo personal, un mundo propio que es la diferencia, los signos de la mirada. Después de la vivencia de la instalación, el paseante dice:

De lo genial, pensé, siempre surge algo que nos incita, que nos empuja adelante, que nos lleva no sólo a imitar parte de lo que nos ha deslumbrado, sino a ir mucho más lejos, a descubrir nuestro propio mundo... No había ya nada que hacer para cambiar mi opinión a la genialidad de aquella brisa. Boston, por su parte, en momento alguno intentó que modificara un entusiasmo que quizás en secreto compartía conmigo. Aunque, eso sí, tuvo a bien advertirme que <genial> era un adjetivo demasiado elástico, pues en castellano había terminado por significar demasiadas cosas. En todo caso, dijo, la palabra <genial> nos servía para entendernos (68).

En las instalaciones de *Kassel no invita a la lógica*, la imagen y la escritura sin identidad sugieren la organización de un gran McGuffin. Este elemento de tensión entre lo visible e invisible, entre las obras de arte y el tiempo personal del paseante se potencia en las instalaciones, porque para el paseante “Había repetición, reacciones químicas, reproducción, formación y vitalidad, pero la existencia allí de un sistema era del todo incierta: los roles no estaban distribuidos, no había organización, ni representación, ni exhibición.” (140).

Para Thyller la instalación es “la mejor expresión de ese instante indecible, indiscernible, entre agente y paciente de la mortificación de la vida, instante indiscernible que ya no pertenece a sujeto ni máquina alguna, aunque sea inmanente a ellos.” (Thayer 185). Entonces la escritura y las artes se desplazan hacia el gesto o la sugerencia. El lenguaje del afuera enunciado por el paseante convierte al pensamiento en un estilo, una sintaxis que se advierte más bien en la imaginación al conectar la escritura con otros lenguajes. La literatura y las artes se conectan en el McGuffin que funciona como el performance, enunciación de imágenes de lo indecible y de identidades inventadas. La mirada del paseante es de apertura, funciona como alegoría en el sentido propuesto por Benjamin de “Pues la alegoría es ambas cosas: convención y expresión; y las dos son por naturaleza antagónicas” (168). Pero que en el paseo conciben la obra abierta que exterioriza la imaginación en resonancias con las artes. Por eso el paseante afirma:

...había ido cobrando sentido la apertura de mi escritura hacia otras artes distintas de la literatura. En otras palabras, había dejado de obsesionarme con la materia literaria y había abierto el juego a otras disciplinas (16).

La exposición de Documenta 13 podría ser la excusa para indagar acerca del impulso creador que mantiene cierta idea del concepto en su expresión. El paseante juega al crítico pero también a ser parte de la obra. No alude a teorías o maneras en que la identidad propone al arte. Se suspende en la mirada y el tiempo personal si fuera una instalación, sin otro propósito que vivir la escritura en la sensación del instante invisible. Benjamin propone que el artista de la alegoría juega con el sentido, pues

Este lo deposita en el objeto para echar luego mano de él: un gesto al que no hay que atribuir un alcance psicológico sino ontológico. En su poder la cosa se transforma en algo distinto y él habla así de algo diferente, y la cosa se convierte para él en la clave de un dominio de saber escondido, y como emblema de ese saber él la venera. Esto es lo que hace de la alegoría una escritura (177).

Por eso en la novela pone en diálogo la sencillez (reflexiva-contemplativa) narrativa y la complejidad del afuera en el paseante (singularidad-duración). Quizá porque no busca la lógica ni los preceptos de los géneros adquiere un tono de síntesis que juega con el tiempo y los signos, por un lado, para conectar la memoria al instante y por otra para crear la imagen de un pensamiento que indaga por el arte fuera del mero acto de representación. Lo diferenciante es justamente el traslado de la literatura hacia la vida en esa síntesis.

Por un lado la mirada construye una continua resonancia de lo fantasmal en el arte que parece una sospecha de otra cosa, la escritura de un “álgebra inexistente”, como dice el narrador-personaje, el devenir-escritor que vivencia su deseo. Por otro lado, el paseo adquiere la sencillez

de enunciación como si se tratase de un ensayo. Ante esa mirada, Benjamín afirma en *El origen del drama barroco alemán*, qué:

... Hay buenas razones para que todo lo que vemos en la naturaleza exterior sea ya para nosotros una escritura, una especie de lenguaje por signos al que, sin embargo, le falta lo esencial: la pronunciación, la cual el hombre simplemente debe haberla recibido de alguna otra parte <De alguna otra parte> tiene que sacarla entonces el alegorista, quien no deja así de reconocer en la arbitrariedad una manifestación radical del poder de la sabiduría (177)

En esta tensión se intuye la pregunta por ¿qué es escribir? Y de inmediato hay que enfrentarse a la idea de crear y sugerir. En un momento de sus reflexiones se dice:

Y me acordé qué, a mediados del siglo XIX, ningún artista europeo ignoraba que, si quería prosperar, debía interesar a los intelectuales (la nueva clase), lo que provocó que la situación de la cultura se convirtiera en el tema que más trataban los creadores y que el propósito exclusivo del arte pasara a ser el de sugerir e inspirar ideas (99).

Los recuerdos mueven la identificación del paseante hacia un límite de la lógica. Esta lectura de la sugerencia no carece de la rigurosidad del artista, puesto que en la mirada los signos “sugerir e inspirar ideas” hacen la estética del paseo literario. Hay entonces una apropiación de los signos como síntomas del mundo y como funcionamiento a las maneras de hacer en el arte.

Pablo Oyarzun advierte que en el uso de categorías estéticas se indica en común la experiencia y sus predicados, pero es controvertible que “se pueda garantizarse la universalidad de cada uno de ellos” (Oyarzun 73). La objetividad como forma en los predicados del paseante se disuelve en esta sintaxis. Por supuesto quedan las huellas de la historia y de las categorías como vanguardia, pero éstas se disuelven en el pensamiento del afuera. La vida es la resonancia del tiempo de síntesis que efectúa un agenciamiento; ante las teorías, el paseante dice: “Pero en Kassel queda todavía cierto aroma romántico y duchampiano; era un paraíso para los que amaban las conjeturas intelectuales, los discursos teóricos, la elegancia de algunas especulaciones” (99). En la sintaxis del paseante queda entonces la posibilidad por la pregunta hacia qué pueden las teorías. En ellas reconoce ideas que se entretajan con la vida. En una de sus observaciones, el paseante dice:

En documenta 13 se habría visto muy anticuado una separación entre obra y teoría, pues allí, según todas mis informaciones, bajo el sello ambiguo de la innovación se veían muchas obras presentadas como teoría y viceversa. Era el reino triunfal y ya casi definitivo del matrimonio entre obra y teoría. De tal modo que, si uno encontraba casualmente una pieza artística más bien clásica, acaba descubriendo que aquello no era más que una teoría camuflada de obra. Y a la inversa (100).

Cada instalación hace parte de Kassel y la enunciación de la experiencia antes que la definición, pero también constituye el montaje del pensamiento que no sería ni tendría su propia singularidad de no ser por el paseo en ese tiempo personal, suspendido en la mirada y en la

observación creadora del paseante en su devenir-escritura. En la experiencia se presenta el reflejo del crítico vuelto ficción, parte del juego y la disolución de la identidad.

5.4 Metamorfosis del paseante: mirada e imagen

La mirada alegórica del paseante de Kassel funciona con imágenes que traen consigo lo histórico y lo moderno, el horror y el movimiento de lo nuevo en un tiempo personal. La memoria se actualiza generando los signos potenciados de un devenir del arte y de una vida. El paseante toma del presente los síntomas de un cuerpo decadente que es también alegoría del tiempo reciente de Europa y esa crisis que en el arte se potencia como posibilidad de vida. Por eso el paseante relaciona el conocimiento y las instalaciones con la imposibilidad de ver lo invisible en el arte. De esta manera el paseante piensa:

Pero, por duchampiano que fuera *El impulso invisible*, eso no impedía que la idea de colocar aquella brisa en el corazón de la Documenta 13, de colocarla en el centro espiritual de la misma, fuera por sí sola una idea genial y produjera hasta cierta alegría. De hecho, me permitió experimentar por momentos un atisbo de <instante estético>, algo que recordé que era una de las cosas que había ido a buscar a Kassel: una especie de instante de armonía que no sabía muy bien en qué consistía, pero que me interesaba catar. Y por otra parte, además, qué diablos: aquella brisa invisible me llenaba de un raro pero en cualquier caso interesante bienestar y me parecía que eso ya justificaba por sí solo todo mi viaje a Kassel. Me fascinaba y no me importaba saber por qué ejercía sobre mí aquella atracción (66).

Las imágenes de la invisibilidad y de las posibilidades del arte en la mirada alegórica del paseante son transitorias, fantasmales, advierten escenas del pensamiento del afuera. Las múltiples identidades son desplazadas por la escritura, y las palabras juegan con la memoria y la experiencia. En una de las instalaciones que visita y vivencia el paseante, la mirada alegórica es al tiempo identidad y descomposición, la imaginación coexiste entre el tiempo personal y el tiempo cronológico. El recuerdo activa la escritura del paseante para des-configurar la memoria. Ante una instalación, el paseante dice:

Recuerdo que una de las excentricidades que en un primer momento se me ocurrió pensar de aquel extraño lugar era que había sido creado especialmente para mí o para personas muy parecidas a mí, para que pudiéramos reflexionar mejor, a través del penetrante olor del humus, sobre la fatiga mortal de Occidente y sobre otros cansancios demoledores que percibíamos que recorrían el continente (139).

La imagen alegórica ocurre aquí en la ubicación y desplazamiento corporal de un espacio-tiempo del mundo hacia un tiempo suspendido no condicionado, personal e ilógico que se dirige, al estilo de un *Ready-Made*, a la invisibilidad sin nombre, al carácter fantasmal de ese afuera. Podría sugerirse que el paseo es conexión múltiple de la imagen y la vida en el instante entre la afirmación y movimientos derivados de la mirada. Este tiempo personal del paseante en Vila-Matas se distancia del paseante del Walser en las imágenes alegóricas del arte como vida. Para el paseante de Kassel no invita a la lógica el tiempo de la ciudad, el tiempo del cuerpo y de las formas se disuelve en la mirada poética, en la des-territorialización del arte mismo que no funciona como museo o mera contemplación reflexiva, sino en los efectos. De allí que el

paseante recuerde lo que “Mallarmé le dijo a Manet: no pintes el objeto en sí, sino el efecto que produce. En esa frase se anunciaba el abandono moderno de la obra plana y el ascenso del concepto a un lugar preferente” (99).

La mirada en el efecto provoca la escritura indeterminable que ocurre en el tiempo personal del paseante. En un momento después de observar una instalación, el paseante dice:

Me pareció ver que en el fondo el tiempo muerto no dejaba de ser más que un buen lugar, un laboratorio en ebullición, un espacio para ir saludando el regreso de los poetas que quizás ya habían empezado a transformar nuestra vida. ¿No los sentía ya entre nosotros? ¿Acaso no los había intuido en mi primera visita a ese salón de Sehgal que ahora me disponía a visitar? Al traernos tan interesante relajamiento, esa necesidad técnica de darnos un periodo de reposo podría sernos hasta beneficiosa (Deleuze y Guattari, Kafka, por una literatura menor) (Deleuze y Guattari, Kafka, por una literatura menor) (Deleuze y Guattari, Kafka, por una literatura menor) (Deleuze y Guattari, Kafka, por una literatura menor) (106).

Un escritor que no escribe desde su lugar común y hace escritura con la vida, podría suponer al anómalo que “designa lo desigual, lo rugoso, la asperidad, el máximo de des-territorialización” (Deleuze y Guattari 249). El efecto del arte pasa como la vida en la mirada y la escritura. En *Recuerdos inventados*, Vila-Matas dice:

Recuerdo haber siempre pensado que la propia vida no existe por sí misma, pues si no se narra, si no se cuenta, esa vida es apenas algo que transcurre, pero nada más. Para comprender a la vida hay que contarla, aun cuando solo sea a uno mismo. Eso no significa que la narración permita una comprensión cabal, puesto que de hecho quedan siempre vacíos que la narración no cubre, pese a las suturas o remedios que intenta aplicar. Por ese motivo es por el que la narración restituye la vida sólo de forma fragmentaria (9)

El paseante de Kassel hace de la mirada un método, la provocación de imágenes que enfrentan o descomponen el tiempo histórico y hace efímera la invisibilidad. Todo ello ocurre en la enunciación progresiva del montaje. Hacer con la mirada alegórica una vida en un tiempo donde la memoria imaginada en la enunciación suspende la identidad, y ocurre una metamorfosis: el arte como posibilidad de vida y pensamiento lo convierten en instalación, una especie de escritura paseante que se enfrenta a su imposibilidad. Influenciado por la música de Pavel Haas en una de las instalaciones de Documenta, la historia de occidente pone en movimiento la imaginación y la vida:

Veía a Hitler y su estado mayor tomando el sol en una terraza que era una especie de aparatoso mirador sobre los Alpes, en un lugar llamado Berghof. Había mujeres en la película que posaban y reían, eso era lo que me había llamado siempre más la atención. (Vila-Matas 101).

La mirada ante la memoria desplaza tiempo y lugar, artefactos del arte que crean resonancias como fragmentos de vida. La terraza a la que se refiere el paseante es un lugar de entretenimiento real donde se reunía Hitler y sus amigos, lo que provoca al paseante la sensación de un prado en el que se “tendería allí mismo en aquella hierba trivial, desposeída de historia, que veía en el ordenador” (102). Suspensión del tiempo en que el afuera entra como posibilidad de vida en la escritura. Por lo que dice: “Y luego soñé (...) que en esos campos alguien me robaba los zapatos y me decía que el modelo canonizado de «gran hombre» era lo contrario de la poesía y de la irreductible individualidad del ser único, lo contrario de la poesía de la existencia única, efímera e irrepetible, que no necesita ser escrita, sino sólo y ante todo ser vivida” (103).

La mirada enfrenta a la identidad en la escritura, la convierte en un simulacro que se mueve en un montaje de las imágenes entre el efecto estético que surge del horror ante la experiencia de la segunda guerra mundial y la propia vida, desplazamiento del paseante. Thyller indica que como montaje o ensamble “la vida, su afirmación, es irreducible a la diferencia presencia/representación, condicionado/incondicionado, espontaneidad/ley, excepción/regla, mediato/inmediato. En los hiatos, las intermitencias, vacilaciones y estratos de ese montaje, en los bordes, los términos, las orillas, que la vida vacila, funciona” (14).

Las potencias de la instalación con la vida se explican con la creación desde la imaginación, un procedimiento en el que el recuerdo inventado se entreteje con el efecto y la alegoría del paseo. De esta manera la imagen-recuerdo no busca una verdad totalizante, sino sus destellos, los fragmentos de la impresión que se vuelcan hacia la escritura. El arte y la vida como un colapso en medio de la ruina de Europa, claroscuro que no se define si quiera por una geografía

sino por la sensación de un lugar que esconde otras singularidades. En un momento el paseante afirma:

Estás en Alemania, parecía querer repetirme de modo obsesivo una voz interior que de algún modo recordaba a la voz que recorría Europa, aquel film de Lars von Trier, en el que se nos hablaba, en tono potentemente obsesivo, de la ruina brutal del viejo continente (73).

El paseante conecta la imagen del video sobre Hitler y su carácter siniestro con la huella de la música de la instalación, apunta la velocidad del horror que sugiere, humaniza el efecto de la imagen y de esta manera lo que sería apenas la técnica de la imagen, se ubica en el ritmo narrativo fuera de un valor semiótico a-priori. Por ello la novela cobra el valor de múltiples miradas a partir de la experiencia enunciada. El recuerdo y la memoria se disuelven en el montaje, en la mirada que provoca esas imágenes efímeras y oníricas como posibilidades estéticas, una sintaxis del paseante literario. En un momento el paseante afirma

Pensé en el mundo del verano y en el mundo de las muertes y de los nacimientos, en el mundo de los colapsos y las recuperaciones, de las tempestades y las calmas: el infinito ciclo de las ideas y de los actos, de la infinita invención, del experimento supuestamente perpetuo. Y debido a que una tolvana parecía estar a punto de apoderarse del lugar, me acordé del temible puño de polvo con el que, según T.S. Eliot, terminó la tradición occidental. Era un polvo diminuto que allí afuera fluía de izquierda a derecha, de derecha

a izquierda, de todas partes hacia todas partes, subía a las alturas y bajaba murmurando.

Habría dado lo que fuera por saber qué murmuraba (187).

Por eso la mirada apunta a ese movimiento de la memoria y la cultura como mecanismos creativos. Mientras que el paseante habla con Pim –guía de Kassel- mientras están en *Untilled*, instalación a la que reconocen como un “estercolero” para sembrar humus, dice “Esta última observación me llevó a preguntarme por la gran variedad de ocasiones en las que en mis novelas había trabajado también con la poesía de las imágenes de niebla, o con las diversas iconografías del humo” (137). Didi-Huberman, en una entrevista acerca del montaje y la imagen, indica que “la capacidad de verdad hay que temporalizarla, hay que entender que solo ocurre en momentos muy breves (...) La imagen es una mariposa. Una imagen es algo que vive y que sólo nos muestra su capacidad de verla en un destello.” (circulodebellasartes.com). Este es el movimiento del afuera en la mirada y la imagen del paseante de *Kassel no invita a la lógica*, unas resonancias de la vida como arte. Por eso, para el paseante la instalación *Untilled*:

creaba una idea de retorno a la prehistoria del arte y, en un tiempo tan incierto como el actual donde todo se modificaba a una alucinante velocidad, hablaba de la necesidad de no hacer ya arte tal como lo entendemos hasta ahora y de la necesidad de aprender a quedarse aparte, quizás parecerse a Tino Seghal, que no deseaba ser visible y parecía proponer el retorno al humano cuarto oscuro mortal de siempre (146).

Por ello el carácter fantasmal y el vacío son parte de la mirada alegórica en el montaje. Con ella se provoca el efecto y la invención de la memoria. El paseante podría preguntarse si es

necesario hablar de una tecnología con la cual habitamos la experiencia del arte contemporáneo, o si la contemplación del silencio en las obras de arte actual no es también una constelación, pues allí, en Kassel, el pasado y las voces agoreras que recuerda el artista acerca del arte en tono fatalista de la tradición, sugieren que el paseo es una elaboración de la imagen, un borde de la poesía como instalación. Ante la suspensión del tiempo, el lugar fantasmal y la imagen, el artista de Kassel dice:

me pareció ver que en el fondo el tiempo muerto no dejaba de ser más que un buen lugar, un laboratorio en ebullición, un espacio perfecto para ir saludando el regreso de los poetas que quizá ya habían empezado a transformar nuestra vida (106).

Por eso el carácter fantasmal queda en la desaparición del tiempo-lugar en cada instalación. Y aunque mantiene un gusto por las teorías, su manera de apropiarlas es justamente en la posibilidad de perderlas, la sugerencia de jugar con ellas a partir de su escritura. Quizá por eso el performance de escritor, la instalación del devenir-escritor que plantea un desplazamiento hacia las artes, o mejor, hacia el deseo creador.

Sí. Descubrí cosas buenísimas que no encontraba en lo literario, campo donde conozco lo destacado en su vertiente contemporáneo, pero claro, ahí al no conocer nada de arte actual aluciné en cinco días, como si desconociera todo de la literatura y en poco tiempo leyera libros maravillosos (Vila-Matas 14).

De esta manera, lo diferenciante, en términos que propone Deleuze, se proyecta en Kassel no invita a la lógica en la mirada del escritor ante el arte de la Documenta como la alegoría del paseo y la imagen como condición fantasmal. Estos pliegues proyectan la necesidad del hacer, puesto que la escritura desborda del límite mismo de novela y advierte la necesidad de una conversación consigo mismo, que es también una conversación con otros, ya que el arte en la elección del material se traslada, se crea y se organiza como lenguaje de la vida del escritor afirmándose en la narración.

6. Escritura y deseo.

La instalación mantiene en el paseante un carácter de cuerpos-vida. Cada instalación evoca y diferencia el tiempo personal y la historia en suspenso. Entre la empatía del horror y la impresión, el desplazamiento se hace en la experiencia del paseante. La escritura de este artista se yuxtapone con la vida misma. El hecho de entrar y conectar con las instalaciones en el montaje de imágenes sugeridas por el personaje, se convierte en una manera de vivir la escritura. En un momento de reflexión, el artista afirma:

De hecho, desde que saliera de Barcelona, llevaba dibujando situaciones –no dibujo bien, pero no importa- y comentando muchas cosas en el cuaderno, como si intuyera que algún día quizás me decidiera a pasar a limpio parte de mis impresiones sobre todo aquello.
(41).

Funciona la literatura en Vila-Matas como un juego de espejos que reflejan las posibilidades de la imagen en sus múltiples pliegues. Ante *Untilled*, reflexiona que en aquella instalación

“Había repetición, reacciones químicas, reproducción, formación y vitalidad, pero la existencia allí de un sistema era del todo incierta: los roles no estaban distribuidos, no había organización, ni representación, ni exhibición” (140).

El arte y la vida como un colapso en medio de la ruina de Europa, claroscuro que no se define si quiera por una geografía sino por la sensación de un lugar que esconde otras singularidades. En un momento afirma:

Estás en Alemania, parecía querer repetirme de modo obsesivo una voz interior que de algún modo recordaba a la voz que recorría Europa, aquel film de Lars von Trier, en el que se nos hablaba, en tono potentemente obsesivo, de la ruina brutal del viejo continente (Vila-Matas 73).

El montaje escrito como imágenes de silencios que se multiplican en la ruina, y el movimiento contemplativo hace su afirmación al reconocer geografías sin nombrarlas, es allí donde se presenta en el ejercicio de creación y diferencia. Deleuze afirma que “la diferencia no implica lo negativo, y no admite ser llevada hasta la contradicción más que en la medida en que se continúe subordinándola a lo idéntico” (Deleuze 15).

La experiencia del personaje en un lugar casi fantasmal narra también el montaje artístico, pero a la vez crea su propia expiación de la vida. Este movimiento se proyecta desde un principio en idea del McGuffin, elemento de suspenso utilizado en el cine que hace que los personajes avancen en la trama, pero que no tiene mayor relevancia en la trama en sí. Kassel no invita a la

lógica es entonces un gran McGuffin, donde ocurre la suspensión del tiempo como función y posibilidad de vida en la particularidad narrativa en *Kassel no invita a la lógica*. En tono de humor plantea una poética que será la expresión de su mirada en toda la novela. Así dice:

Era mejor que no me negara a pisar el Dschingis Khan, me dijo, porque iba a ser el centro de operaciones de sucesivos escritores invitados y yo no podía ser diferente a los otros, pero ya podía avanzar que sería todo leve, podía asegurármelo, me quedaría tiempo de sobra para dedicarme a lo que mejor sabía hacer: para dedicarme a observar, a ojear, a caminar como un desocupado profundo, sabían –porque al leerme así lo había interpretado la totalidad del equipo curatorial- que a mí me gustaba ser una especie de paseante errático en continuo vagabundeo perplejo (17).

La experiencia aquí es entendida como “conexiones, relaciones y afectos concebidos como afección del espíritu, impresiones de sensación y de reflexión que se organizan en la imaginación” (Deleuze, *Empirismo y subjetividad* 13). El escritor-personaje de Kassel, quien narra en primera persona, va creando con su experiencia las conexiones entre el arte de vanguardia y su condición como escritor más que espectador, sugiriendo la imposibilidad de un sentido total, cuestionando si realmente es necesario reconocer un sentido del arte de vanguardia.

El viaje a Kassel es también el viaje a perderse, no solo de significados sino también de teorías, ya que los signos de una multiplicidad se conectan en cada instalación de la Documenta

con la vivencia y no con valoraciones únicas. En relación con lo que puede un libro y como funciona o puede ser un agenciamiento, Deleuze afirma:

...en un libro no hay nada que comprender, tan solo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en que multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo (Mil Mesetas, capitalismo y esquizofrenia 11)

Así, el concepto de paseo literario permite analizar la narrativa como potencia. ¿Para qué escribir? ¿Qué es la escritura sino una constante forma de la experiencia? La experiencia del paseante no es sólo es observar el movimiento de la historia y la ciudad como efectos de un hombre moderno, caso del *flaneur*. La mirada como montaje del pensamiento, como otra lógica en la imaginación funciona como herramienta para el espía de lo múltiple. La práctica de esta escritura lleva el carácter de vivir la literatura como la vida misma.

El paseo literario es una manera de investigar el arte como práctica de su propia escritura, donde el paseante se dice “acabo pareciéndome a lo que he ido narrando –en mis libros el eje suele ser el recorrido: un escritor que viaja y escribe su desplazamiento” (223). Se ve la vida de un escritor que va sugiriendo su propio deseo que busca la apertura y multiplicidad de la mirada como un juego y potencia creadora, conectando el pensamiento con el arte en las instalaciones.

La escritura allí juega al puzle como una manera de experimentar el arte de Kassel. Paseante que lleva a la enunciación los efectos del arte, donde lo extraño le propone pensamiento y se

dice: “Y el miedo era fantástico, muy especialmente el miedo a la perspectiva de encontrarse con lo raro, con lo extraño, con lo no familiar, quizá incluso con lo nuevo” (43) Esas sensaciones identifican su deseo-escritura, búsqueda en ese “puzle que era toda la grandiosa exposición” (69). Un juego en la mirada alegórica del paseante como posibilidad de vida.

¿Pero exige esta alegoría una imagen de origen? Ante esta idea de origen, Benjamin, afirma “Lo originario no se da nunca a conocer en el modo de existencia bruto y manifiesto de lo fáctico, y su ritmo se revela solamente a un enfoque doble que lo reconoce como restauración, como rehabilitación, por un lado, y justamente debido a ello, como algo imperfecto y sin terminar, por otro” (92). Por eso la novela tiene la característica de ser un gran McGuffin que se convierte en la alegoría del paseo en Kassel. La identidad no se enuncia y está en constante diálogo con la búsqueda de ese lugar fantasmal que resulta del arte. De esta manera, el paseante es un cartógrafo de su experiencia, y en ello celebra la vida como escritura.

7. Conclusiones

El paseo literario como concepto abierto permite indagar por el movimiento de una vida en su escritura y en las constantes tensiones entre un tiempo común progresivo e identitario con la historia, y un tiempo personal, de máscara y disolución propio del artista que se suspende para crear así una posibilidad de vida y una estética del paseante que en *Kassel no invita a la lógica* cobra un valor narrativo de diferencia en la obra de Enrique Vila-Matas. En este paseo literario, a diferencia del paseo de Walser, el juego de la identidad no busca la desaparición ni la abyección de la realidad, sino que es un montaje de la mirada y los efectos que un artista construye con el arte mismo. Así, propone una indagación invisible de Vila-Matas por la

escritura misma y su relación con las artes, apropiando de algunos métodos esa imposibilidad de una identidad. Si bien en la novela se puede identificar a un escritor invitado a la exposición, que bien podría ser el alter-ego de Vila-Matas, ésta idea no es necesariamente lo diferenciante ante el resto de su obra. Aquí parece no importar la figura del autor ni la referencialidad expuesta a la realidad. La identidad se mueve en su imposibilidad y queda el estilo como forma diferenciante. Se puede decir que Vila-Matas juega incluso con esa idea de autoficción en coherencia con esa otra lógica que es el devenir-escritura como un pensamiento del afuera.

Sin embargo, el paseo se organiza en la simplicidad narrativa aparente de la mirada como eje de conexión. Tanto en Walser como en Vila-Matas el deseo de escribir mueve la imaginación hacia territorios del crítico y del salvaje, del juego y de la desaparición, creando una genealogía contemporánea de la tensión entre mirada y objetos, diferente a la idea del *flâneur* por su apertura a la imaginación y al juego en la búsqueda de una escritura efímera. Vila-Matas aporta a la narrativa contemporánea una estética como posibilidad de vida, el escritor que se disuelve en el arte y genera un dispositivo de multiplicidad entre el humor y vida, en una escritura impecable en su sencillez.

La mirada del paseante funciona como un mecanismo de suspensión y cuestionamiento a las identidades. Esta permite pensar en la literatura como un espionaje a la vida y una voluntad de la imaginación como celebración de la vida que a su vez des-territorializa las maneras de ser y hacer, poniendo en cuestionamiento y movimiento el hecho mismo del arte, desmontando las relaciones entre realidad y ficción como un devenir-escritura. Con la mirada también se da un montaje literario particular que consiste en la apropiación de las cosas y sus efectos, de la

memoria y el tiempo, del arte y la crítica, de la misma escritura y sus géneros, para crear el paseo literario.

La memoria como elemento de un tiempo suspendido hace posible la enunciación del paseo literario que en el caso de *Kassel no invita a la lógica* dispone de un mecanismo de tensión, la posibilidad de mirar con los residuos de la historia y con la creatividad del arte. Kassel no invita a la lógica lleva a la escritura la idea propuesta para la dOCUMENTA 13, de ver el colapso y la recuperación como movimientos del arte. En esta idea Vila-Matas pone a su disposición el juego para relacionar la narrativa con las artes, haciendo de su propia escritura una instalación, generando efectos antes que identidades, cuestionando espacios y lugares del arte sin la necesidad de afirmarlos.

Se puede advertir en *Kassel no invita a la lógica* un desplazamiento del arte hacia la vida, no sólo en la idea del viaje a una exposición como motivo de una novela, sino en la escritura como una mirada hacia una vida, y como posibilidad estética que proyecta la memoria y el arte en una disolución, en una alegoría del tiempo y la vida en constantes inicios como métodos de encuentro con la realidad. El paseante es un transeúnte de su propia vida y hace del arte una sintaxis de efectos y memorias sin identidades fijas. Cada instalación vista por el paseante permitió pensar en la idea de un desplazamiento en el que los efectos, la memoria, la historia de Europa y la imposibilidad de una verdad total se dirigen a una vida, la del paseante como un devenir escritura.

Bibliografía

- Angarita, María Eugenia. *La invención de una historia real. Autoficción en Kassel no invita a la lógica*. Universidad de Lends, 2015.
- Badiou, Alain. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial, 2005.
- Beaulieu, Alain . «Revista Ñ.» 02 de Agosto de 2012. *Clarín*. 22 de mayo de 2017.
<https://www.clarin.com/ideas/beaulieu-deleuze-badiou_0_H1FedHbnvXI.html>.
- Bejarano, Alberto. «¿Qué es una vida? Bolaño lee a Nietzsche a través de Schowb y Borges.» *Nómadas* (2012): 15.
- Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
—. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
- Blanchot, Maurice. *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos Aires: Ediciones Calden, 1973.
- Bugarinni, Luis. *Circulo de poesía*. 11 de Febrero de 2013. 02 de Marzo de 2017.
<<http://circulodepoesia.com/2013/02/walser-sebald-y-vila-matas/>>.
- Carcereny, Julia González de Canales. *Placer e irritación del lector ante la obra de Enrique Vila-Matas*. St Gallen: University of St. Gallen, 2014.
- Deleuze, Gilles. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1999.
—. *Deseo y placer*. Barcelona: Archipiélago, 1995.
—. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
—. *Empirismo y subjetividad*. Barcelona: Granica Editor, 1977.
—. *La image-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós, 1983.
—. *La isla desierta y otros ensayos*. Valencia: Pre-textos, 2005.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Crítica y Clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.
—. *Kafka, por una literatura menor*. México DF: Ediciones Era, 1978.
—. *Mil Mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2002.
- Didi-Huberman, George. *circulodebellasartes.com*. 12 de Marzo de 2007. 12 de Abril de 2017.
<<http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=141>>.
- Diop, Papa Mamour. *Enrique Vila-Matas y la búsqueda de una novela total (1973-2007): mestizaje genérico e intertextualidad*. Valladolid: Universidad de Valladolid , 2015.

dOCUMENTA. *dOCUMENTA* . 22 de Mayo de 2012. 05 de Junio de 2017.
<<https://www.documenta.de/>>.

Dopazo, Antonio. «El estoicismo a la luz de la noción del tiempo: lógica, física y ética.» *Logos* (2013): 215.

Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-textos, 1997.

García, Rodríguez Matías. «El libro como palimpsesto de la memoria en las obras de Enrique Vila-Matas y George Perec. Lo serial, lo abierto y la escritura.» *Forma* (2013).

Heredia, Margarita. *Vila-Matas portátil*. México DF: Candaya, 2007.

Larrañaga, Josu. *Instalaciones*. Madrid: Nerea, 2001.

Llovet, Jordi. «Destrucción de identidad.» *La vanguardia* 17 de Mayo de 1984.

Marsé, Juan. «Entrevista con Juan Marsé.» *Revista Mercurio* I.110 (2009): 11-13.

Mercedes, Monmany. *Manual para conspiradores*. 28 de Noviembre de 2007. 22 de Marzo de 2017. <<http://www.enriquevilamatas.com/>>.

Nietzsche, Federico. *Consideraciones intempestivas*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 2002.

Ordoñez, Leonardo. «Arte y acontecimiento. Una aproximación a la estética deleuzeana.» *Metarheoría*. I (2011): 180.

Oyarzun, Pablo. *Categorías estéticas*. Madrid: Trotta, 2003.

Thayer, Willy. *Tecnologías de la crítica*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2010.

Vila-Matas, Enrique. «¿Por qué nada ni nadie puede ser original?» *La razón* 14 de Febrero de 2017, Cultura ed.: 2.

—. *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona: Seix Barral, 2014.

—. *Recuerdos inventados*. Barcelona: Anagrama, 1994.

Villanueva, Santos Sanz. «Entre la desolación y la tierra.» *Revista Mercurio* I.110 (2009): 9. 22 de Noviembre de 2017.

<http://www.revistamercurio.es/images/pdf/mercurio_110.pdf>.

Walser, Robert. *El paseo*. Madrid: Siruela, 2014.

Yvancos, José María Pozuelo. «Creación y ensayo sobre la creación en los artículos de Enrique Vila-Matas.» *Pensamiento literario español del siglo XX* (2004): 12.