



El espacio del museo como morada de la ficción.

Autor:

Ares, María Cristina.

Revista

Filología

2000, N°33 1/2, pp. 303-327



Artículo



EL ESPACIO DEL MUSEO COMO MORADA DE LA FICCIÓN

RESUMEN

El presente trabajo sostiene que la representación del espacio del museo en: *El museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández; *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares; *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia; y, *Filosofía y letras* de Pablo De Santis, se presenta como morada de la ficción. Los museos representados en estas narrativas, reniegan de la forma moderna de museo en tanto sitio institucional privilegiado y ponen en crisis un ámbito que, a partir de la Revolución Francesa, operó como paradigma clave de la tradición y la nación, del legado y el canon. Se asume la concepción de museo como paradigma clave de las actividades culturales contemporáneas, colocando en el centro de la reflexión sus marcadas paradojas, como el actual fenómeno masivo de museomanía en una era que pretende haber perdido el sentido de la historia.

Palabras Clave: Museomanía - Circularidad - Tradición - Descolección - Eternidad - Ficción

ABSTRACT

This paper maintains that the museum space representation in: *El museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández; *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares; *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia; y, *Filosofía y letras* de Pablo De Santis, appears as the dwelling of fiction. The museums presented in these narratives deny the modern conception of this space as an institutional privileged site and challenges a place that, from the French Revolution, has been operating as a paradigm of tradition and nation, of legacy and canon. Assumes the museum idea as a key paradigm in contemporary cultural activities, putting in the centre of the analysis its marked paradox as the actual massive phenomenon of museomania in an age that pretends having lost the sense of history.

Key Words: Museomania - Circularity - Tradition - Discollection - Eternity - Fiction

1. INTRODUCCIÓN¹

El museo² es un espacio destinado al estudio de las ciencias, las letras y las artes, o bien, aquel lugar que alberga objetos notables. Museólogos e investigadores convocados por la UNESCO acordaron en mayo de 1972 que si bien la labor de los museos está ligada al mantenimiento y conservación de bienes, no por ello debe convertirse en un repositorio de objetos prestigiosos; y definieron al museo como “una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, cuyo fin es el de adquirir, conservar, investigar, comunicar y exhibir, con fines de estudio, educación y entretenimiento, evidencia material referente al hombre y su entorno”³ (Laumonier 1993: 7).

El presente trabajo sostiene que la representación del espacio del museo en *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, *Filosofía y letras* de Pablo De Santis, *El museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández y *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia se presenta como espacio de la ficción. Se trata de museos en los que reina un perpetuo presente, no un devenir temporal; una posibilidad de ser más que una forma de ser dado; un distanciamiento de lo real, lejos de cualquier referencia ostensiva a algún tipo de realidad cotidiana; y una colección de fragmentos, de restos de un pasado salvados del olvido. En estos espacios en los que reina la ficción, se abre la posibilidad de una forma distinta de la que ofrece la realidad continua. El objetivo de este estudio es recuperar las representaciones del museo en la literatura tomando como punto de partida la concepción del museo como paradigma clave de las actividades culturales contemporáneas y colocar en el centro de la reflexión sus marcadas paradojas, como el actual fenómeno masivo de la ‘museomanía’, en una era que, se dice, ha perdido el sentido de la historia.

¹ El presente trabajo fue presentado en forma parcial en el II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes y X Jornadas del CAIA (Centro Argentino de Investigadores de Arte) en Buenos Aires entre el 10 y el 13 de septiembre de 2003; la ponencia se reunió en *Discutir el canon, tradiciones y valores en crisis*. Bs.As., CAIA, 2003, con el título: “Representaciones de los museos en la literatura”.

² Museo (del griego, *mouσειον*; del latín *museum*): “templo de las musas”, lugar consagrado a la erudición, a las ciencias y a las artes.

³ En el caso de los museos arqueológicos, establecer esta relación temporal tiene consecuencias educativas en cuanto guardan una relación con la formación, consolidación e reinterpretación de identidades sociales y culturales: la posición frente a la historia, la visión o relato que brindan del pasado los distingue de lo que sería un mero repositorio de cosas viejas y muertas. “Un museo que muestre los lazos históricos que unen el pasado arqueológico a nuestro tiempo no permite que el conocimiento de ese pasado sirva para la mejor comprensión y transformación de nuestro presente” (Lumbreras 1980: 23).

El intento de explicar la actual museomanía o *boom* del museo con el argumento de la necesidad del público de un arte propio, un arte distinto del arte museístico basado en el criterio de calidad, permite dar cuenta de la necesidad de una estética participativa. Si recuperamos la idea de museo como paradigma clave de las actividades contemporáneas, entonces podremos ligar las nuevas formas de percepción del arte, los cambios en las instituciones artísticas y la transformación en el arte mismo, incluso el arte extra-museístico. Estudiar de qué manera la literatura ha construido estos espacios consagrados esencialmente al arte visual puede profundizar la reflexión sobre los espacios culturales y sobre los nuevos modos de intimidad entre cultura y política, así como también revisar la vigencia de la antigua relación entre belleza y verdad que sustenta la concepción del museo como receptáculo de tesoros de la humanidad.

El museo tradicional, por su parte, tiene como misión no simplemente repetir un estado de la cultura, sino centrarse en la actividad de religar el pasado con un presente. Los museólogos reunidos acordaron que preservar no es congelar, sino que es una tarea transformadora de construcción y reconstrucción del pasado en términos del presente (Laumonier 1993: 31; 76). El museo, así concebido, resulta ser un espacio constituido sobre la base de las relaciones temporales que el museólogo establece, un espacio determinado por una lectura del pasado con la capacidad de imponer un juicio y cierta visión de la cultura. El museo inocente y aséptico no existe; las muestras sugieren una ideología, transmiten un mensaje.

El espacio del museo, entonces, tiene una fuerte conexión con el pasado y con el presente pero no establece ninguna relación con el futuro. Aquello 'por venir' no tiene su representación y parece reducirse a una eterna iteración del presente⁴.

La misión de conservar objetos prestigiosos pertenecientes a otra época se aplica a los museos denominados clásicos que se distinguen de los museos que promueven el desarrollo de la comunidad. Para el museo clásico, la conservación de la herencia cultural y natural resulta un fin en sí mismo. En cambio, los museos para el desarrollo de la comunidad consideran la conservación de ciertos objetos como medio para otro fin: constituirían el material en bruto o semi-elaborado a disposición de quien lo requiera para la construcción de eventuales proyectos.

⁴ Martin Heidegger, en *Ser y Tiempo*, considera que las antigüedades presentes en un museo están presentes en él por pasadas. Lo pasado de tales objetos estriba en el mundo dentro del cual esas cosas fueron "útiles". El "ahora", el "ante los ojos" heideggeriano, este carácter presente en última instancia, puede pensarse como aquello "propriadamente real". Lo pasado y lo futuro, ya no es o aún no es "real". Las antigüedades son aún "ante los ojos" manteniendo su carácter de pasadas incluso fuera del museo mismo. Este carácter de pasadas de las antigüedades aún "ante los ojos" tiene su base en la pertenencia y la procedencia de un mundo "sido" en tanto "útiles" (Heidegger 1951: 410).

Sea como fin, sea como medio, la conservación de objetos de otras épocas resulta la misión fundante del museo en tanto institución. Si se agota en la conservación o deriva en ulteriores actividades, tales como las que promueven los museos renovados: investigar, comunicar, exhibir, etc., siempre será sobre la base de aquello conservado.

En la tarea de comprender nuestra propia naturaleza, los objetos conservados en los museos se nos aparecen como pistas, indicios para averiguar qué es lo que el hombre ha hecho y así conocer qué es lo que somos capaces de hacer.

Abordar el estudio de las representaciones del museo en la literatura permite trabajar desde un lugar simbólico privilegiado pues en ellas confluyen el discurso de la memoria y el de la anticipación. El museo hoy es considerado un espacio cultural completamente diferente del de la modernidad clásica; se presenta como lugar de controversias y negociaciones culturales, como terreno discursivo de multiculturalismo que debe proponer el despliegue de la heterogeneidad de culturas e incluso su condición de inconciliables, su choque. Se reflexiona sobre el museo nuevo o bien sobre el fenómeno de su transformación para referirse a los cambios registrados en las instituciones del arte, en el comportamiento del público y en la revolución conceptual que se operó en el arte mismo⁵. Las representaciones del museo en la literatura pueden aportar nuevas cuestiones que las teorías museales no habrían contemplado.

La representación del espacio del museo en las novelas antes citadas presenta escasos puntos de contacto con los museos de tipo tradicional. En principio, no son espacios que legitimen o conserven objetos de una determinada tradición; tampoco se trata de instituciones “clásicas” o “renovadas”. Si bien mantienen la misión de conservar, aquello que conservan no son objetos prestigiosos; tampoco, objetos ello. Son museos en tanto espacios caracterizados por las mismas relaciones temporales que los constituyen. Tales relaciones temporales resultan más complejas pues no se trata de un único movimiento del tiempo presente a un tiempo pasado. Los museos de estas narrativas no cumplen con la misión de servir a la comunidad ni tampoco con la de estar abiertos al público. Algunos son museos privados, otros no necesitan de un edificio en particular puesto que los configuran aquellas relaciones temporales que los

⁵ Estas reflexiones que surgen de los escritos de Arthur Danto, de Andreas Huyssen, de Néstor García Canclini, no son compartidas por corrientes más conservadoras y tradicionalistas como la hermenéutica de la tradición de Hans-Georg Gadamer, la filosofía social de Arnold Gehlen y la tesis de la cultura como compensación de Hermann Lübbe. Por su parte, la teoría postestructuralista desarrollada por Jean Baudrillard se centra en el concepto de museo como una maquinaria de simulación conectándolo con la reflexión sobre los medios masivos. J. Baudrillard no sólo reflexiona sobre los objetos que conforman una colección sino que también aborda el fenómeno de musealización como fenómeno patológico de la cultura por preservar y dominar lo real.

justifican. Son museos de lo posible donde las certezas se desdibujan y la huida de la finitud se abre hacia espacios de eterna reiteración.

2. EL MUSEO COMO ESPACIO DE LO POSIBLE

El museo de *La Invención de Morel* es un museo-hotel o bien un sanatorio. Este museo-hotel alberga al protagonista y, alguna vez, a los supuestos veraneantes. Construido por Morel en la parte alta de la isla y rodeado por una capilla y una pileta de natación, el museo posee tres pisos, una torre cilíndrica y un techo que no se divisa. En el museo de Morel se proyectan las imágenes de los que alguna vez fueron moradores de la isla. Las imágenes han sido grabadas por las máquinas que se encuentran en el sótano del museo y que ahora se proyectan en una eternidad rotativa a merced de las mareas. Ha sido un hotel porque allí se alojaron en algún momento los veraneantes pero hoy es un museo, espacio que exhibe y a la vez conserva el hotel mismo y las vivencias de los veraneantes pero, en principio, no se ofrece a ningún espectador, a ningún visitante. Este museo funciona como una máquina de simulación⁶, que resulta lo contrario del acto de preservar. Musealizar es matar, congelar, descontextualizar, deshistorizar, esterilizar; es un intento de la cultura de dominar lo real, supone el hecho de que la categoría de lo real se encuentra agonizando y parte de la observación de que lo museal se encuentra en una expansión que parece no tener límites.

Estos museos no refieren un espacio de límites precisos. Determinado conjunto de sucesos o prácticas estarían definiendo el carácter museal de los objetos conservados o exhibidos y no el lugar construido, levantado para tal fin. Es el caso del museo de Gaspar Trejo en *Filosofía y letras*: no se trata de un edificio sino de una colección de indicios, una reunión de pistas que se ubican en vitrinas aunque cualquier lugar serviría para la observación y estudio de estos objetos aparentemente irrelevantes e inconexos. Trejo, por su parte, ubica los indicios en las vitrinas de su casa y cada una tiene su lugar. Esteban Miró también visita el

⁶ Concepto que desarrolla el teórico francés Jean Baudrillard en *Cultura y simulacro*, donde presenta distintas estrategias de musealización: el congelamiento etnográfico de una tribu o aldea; la construcción de un doble de un espacio museal original; la exhumación; la repatriación como intento de reconstruir un estado original; y el fenómeno que domina Disneylandia: la hiperrealidad. La simulación genera modelos que no imitan nada ya existente sino que suplantando lo real por los signos que hacen existir al simulacro. El simulacro, en tanto resultado de la operación de simulación, se define así como una suerte de realidad sin referente en lo real, un ámbito de lo posible aunque consistente en sí mismo. Los conceptos de J. Baudrillard inauguran el ámbito de los posibles, de las virtualidades, con lo cual se desdibujan las fronteras entre el original y la copia, lo ficticio y lo real, lo verdadero y lo falso: así la musealización se presenta como una forma de simulación.

Museo de la Asociación de Veteranos de La Marina Mercante, del cual se lleva una miniatura de un barco que luego integrará el Museo de Trejo. El *Museo Colonial*, por su parte, resulta ser la salvación de los personajes que han quedado encerrados en la sede de la facultad y cuyo túnel desemboca allí. El carácter museal está dado por el gesto de vincular objetos, articular indicios y no por el ámbito en el que la práctica se concreta. Es un espacio definido por un cierto tipo de práctica: la donación de sentido a aquello inconexo y la posibilidad de la salvación.

Tampoco hay edificio en *El museo de la novela de la Eterna*, sino que se trata de un museo-estancia o un museo-hogar ubicado en el discurrir de la trama misma. Los personajes que se alojan en la estancia «La Novela», son convocados al Museo de la Novela como el Hogar de la No-Existencia. En este espacio reina la eternidad del presente para aquellos que lo habitan: personajes, personaje-autor y personajes-lectores.

También en el museo de Morel habitan “personajes”, pero en el caso de Macedonio el Museo es morada de la ficción, y habitar un museo tampoco es una práctica tradicional. Los personajes que alberga son posibilidades de la ficción en el caso de Macedonio Fernández y virtualidades en el caso de Bioy Casares.

En *La ciudad ausente*, se presenta una proliferación de museos a modo de múltiples versiones del museo original. El espacio donde se exhibe la máquina es la sala central del museo; para acceder a él, hay que traspasar una verja de hierro, trepar por una rampa, atravesar las galerías circulares hasta acceder al pabellón blanco donde se encuentra la Máquina que relata historias. Pero éste no es el único; la red de museos se extiende por toda la novela: el Museo de Bolívar, donde vive Carola Lugo y donde se exhibe el pájaro mecánico que sirvió de modelo para la construcción de Elena por pedido de Macedonio, fundado por un socio honorario del *British Museum*: e' inglés Mc.Kinley; el Museo de la isla, que remite al museo-taberna del *Finnegans Wake*, alberga una máquina de traducir que ha devenido máquina de transformar y donde también se encuentra el Museo de la Novela; y, por último, el Museo de Ana Lidia donde se encuentran las versiones de los relatos originales de la Máquina, que habría sido una librería fundada en 1940. Estos museos son espacios en los que la eternidad, las máquinas, la pasión por una mujer, la mutación o fugacidad de relatos y objetos, las islas y la ficción se entrelazan y se reiteran. Espacios en los que el tiempo inaugura perpetuos presentes, concreta la posibilidad de huir de la muerte disgregando los conceptos de verdad y multiplicándolos. Museos en los que la realidad parece imaginaria y donde *los posibles* se realizan conviviendo de modo simultáneo y muchas veces contradictorio.

Los espacios representados en estas narrativas reniegan de la forma moderna del museo en tanto sitio institucional privilegiado y ponen en crisis un ámbito que, a partir de la Revolución Francesa, operó como paradigma de la tradición y la nación, del legado y el canon. El museo moderno, hoy considerado el viejo museo, se considera un efecto directo de la modernización en tanto supone

un concepto teleológico de la historia⁷. La intención de salvar, coleccionar y preservar objetos que se vuelven rápidamente obsoletos por el ritmo de modernización, dentro de un marco de aceleración de la cultura desde el siglo XVIII, ha sido fundamental en la negociación y articulación con el pasado⁸. Lo que se denominó Ideología de la Modernización con una noción de tiempo continuo y lineal, un sujeto fuerte, la idea de progreso y la confianza en la superioridad por sobre lo pre-moderno, hace posible la idea de un museo como templo de la verdad a través de la belleza. Arthur Danto recuerda el concepto de “museo de museos” de Henry James en *The golden bowl*⁹, como una suerte de receptáculo de tesoros, de belleza ligada a la posibilidad de conocimiento.

En contraposición con el monumental proyecto del personaje de Henry James, que consistía en fundar la mayor estructura museística del mundo, el espacio del museo en la ficción de los autores antes citados no está limitado al edificio tradicional que reúne una colección valiosa para exhibirla ante un público determinado. Estos museos comparten caracteres esenciales aunque conservan cada uno de ellos rasgos muy peculiares que los distinguen entre sí.

3. EL MUSEO COMO ESPACIO DE DESCOLECCIÓN

El concepto de colección se refiere al conjunto de varios objetos, por lo general pertenecientes a una misma clase, que se han elegido ateniéndose a una norma, así como el coleccionismo señala no sólo una afición sino que también apunta a una determinada técnica que permite ordenar esos objetos¹⁰. El objeto coleccionado pierde su función de utilidad, que se abstrae, y así se convierte en objeto de posesión que remite a un sujeto, aquél que opera en su calificación. El

⁷ El MOMA de Nueva York se encuentra dentro de la lógica de la modernidad pues se trata de un museo de arte moderno fundado en 1929, cuando el modernismo aún no se había desarrollado plenamente (Huyssen 1994: 153).

⁸ El museo moderno permite no sólo una relación con el pasado sino también con lo transitorio y con la finitud. T. Adorno señala la relación, no sólo fonética, entre *museo* y *mausoleo*.

⁹ Arthur Danto, en *Después del fin del arte*, recupera el personaje de Henry James Adam Verver, un opulento coleccionista de arte que imagina un infinito anhelo de belleza en sus trabajadores, para los cuales decide construir un museo de museos. Según Danto, el espíritu de Verver es palpable en los grandes museos erigidos en E.E.U.U. hacia 1904, por ejemplo el Museo de Brooklyn, abierto en 1897 y pensado como museo de museos (cf. cap. 10).

¹⁰ Ivette Sánchez, en *Coleccionismo y literatura* (Sánchez 1999: 10, 13 y 14), analiza la etimología de la palabra coleccionar y la liga al acto de leer y de escribir. Uno de sus objetivos es “(...) enfocar y alumbrar nociones literarias, como el discurso, la escritura, la lectura, la intertextualidad, mediante el concepto concreto de coleccionismo.”

objeto ya desprovisto de su función de utilidad cobra un *status* social en la medida en que se constituye en objeto de un sistema y se remite a otros objetos que conforman la serie y que sólo cobran sentido como totalidad privada, gracias al sujeto que los organiza. Tal organización es la colección, a la que J. Baudrillard¹¹ denomina “empresa apasionada de posesión”, y cita a Maurice Rheims cuando afirma que “la afición de coleccionar es una suerte de juego pasional”, en tanto el objeto coleccionado cobra el sentido del objeto amado y el sujeto que colecciona busca, ordena, juega y reúne, es decir, conforma la serie.

Martin Heidegger sostenía que las antigüedades están presentes en un museo por “pasadas”, esto es, por haber pertenecido, en tanto “útiles”, a un mundo “sido”. No han dejado hoy de ser “útiles”, siguen siéndolo, sólo que están fuera de uso. Walter Benjamin, que comprendía y compartía la pasión del coleccionista, sostuvo que aquel que colecciona, limpia de contexto el objeto elegido, destruye aquella entidad de la que el objeto alguna vez formó parte. Siguiendo a M. Heidegger, W. Benjamin empuña la idea de rescatar objetos del pasado, de salvarlos llevándolos al presente mediante una violenta descontextualización para así poder interpretarlos con pensamientos del presente.

Esta tarea de descontextualización es la que lleva a cabo Gaspar Trejo con su museo privado en *Filosofía y letras*. Así como Benjamin considera la pasión del coleccionista como rayando en lo caótico, en lo asistemático, incluyendo objetos inútiles tanto para la diversión como para la construcción; así, Gaspar Trejo construye su museo coleccionando detalles irrelevantes. Trejo colecciona objetos que dispone en vitrinas, pero no hace un examen individual hasta haber reunido la cantidad que él considera necesaria para armar su museo. Como si no los conociera, los observa detenidamente hasta ser capaz de armar la red que los une. También Trejo, con este proceder, está des-contextualizando y re-contextualizando.

Coleccionar es la redención de las cosas, es un modo de complementar la redención del hombre en tanto el objeto coleccionado es rescatado como cosa porque ha dejado de ser un medio para alcanzar un fin y ahora posee un valor intrínseco; el objeto coleccionado está liberado de la labor monótona de la utilidad. W. Benjamin reclamaba explícitamente el carácter de fetiche para los objetos coleccionados, que en una primera etapa fueron libros, pero luego su pasión coleccionista se extendió hasta las citas: las citas como fragmentos de

¹¹ Jean Baudrillard (1988: 97 a 101) analiza el objeto pasión y señala que si bien la afición de coleccionar tiende a desaparecer en la pubertad parece resurgir en hombres de más de cuarenta años en relación con alguna circunstancia sexual, una suerte de regresión a la etapa anal, “que se traduce en conducta de acumulación, de orden, de retención regresiva” (99). También Ivette Sánchez (1999: 41) desarrolla ampliamente la psicología del coleccionista.

pensamiento, en su forma cristalizada y fragmentaria, ya no comunicativa, ya no utilitaria¹².

La colección de citas de Benjamin¹³ -mantenía seiscientas citas según un orden sistemático- no constituía una mera acumulación. Arrancados los fragmentos de su contexto, producía un montaje tal que no necesitaba texto que lo precediera o acompañara. En *Filosofía y letras*, también Trejo colecciona frases oídas al pasar, anotaciones sobre películas o sobre rostros que por alguna razón le han gustado: "estoy condenado a la enumeración de las cosas que encuentro de imprevisto, las cosas que siempre están en fuga" (De Santis 1998: 131).

Esta voluntad de conservación y preservación puede leerse como ámbito de salvación, de resguardo del devenir. Resguardar, proteger los objetos de los eventuales efectos del tiempo sobre ellos, congelarlos para evitar su desaparición, su fuga, frente al temor de que dejen de ser, como si se tratara de una voluntad momificadora a resguardo de la muerte. Lejos del concepto de coleccionismo benjaminiano se encuentra el lujo o la intención de negociar con el objeto coleccionado. Coleccionar puede ser una inversión altamente reductible, es decir que puede ser un medio para alcanzar otro fin, un útil, pero en este caso ya no habría un rescate del objeto como cosa.

La ciudad ausente, por su parte, también es una colección de relatos en aparente desorden y carentes de una linealidad progresiva. La Máquina que los produce teje la trama misma de la novela, que se trata de una suerte de colección de relatos urdidos desde un museo. Fundado por Ana Lidia, con reminiscencias macedonianas, se presenta el Museo de la Novela como museo-librería; allí se conservan y coleccionan todas las series de los relatos originales de la Máquina con sus distintas versiones y en variadas ediciones (Piglia 1992: 107). En cuanto a Elena, la Máquina, ella misma se encuentra en un museo junto con la colección de materiales con los cuales las historias fueron elaboradas: la pieza del Hotel Majestic, la pensión de Macedonio con su silla de paja y su guitarra, la daga de Moreira, el espejo cuadrado de marco marrón, etc. En los museos piglianos, la conservación adquiere un carácter dinámico: los objetos a coleccionar no son

¹² W. Benjamin entiende el lenguaje como fenómeno esencialmente poético y en este marco las citas son expresiones no-comunicativas y sin intención. Se trata de un pensamiento que sondea las profundidades del pasado pero no con la intención de rescatarlo tal como era sino con el objeto de seleccionar fragmentos de ese pasado sin la ayuda de la tradición.

¹³ Hannah Arendt, en *Hombres en tiempos de oscuridad*, se refiere al coleccionismo de W. Benjamin: "nada era más característico de Benjamin en la década de 1930, que los cuadernitos de tapas oscuras que siempre llevaba consigo donde siempre anotaba en forma de citas aquello que la vida y la lectura diarias iban tejiendo en él en forma de 'perlas' o de 'coral'" (Arendt 1992: 185). El ideal de Benjamin era producir un trabajo que consistía totalmente en citas, armadas con tanta maestría que podrían prescindir de un texto acompañante, como una suerte de montaje surrealista.

cosas, son relatos; no son materiales, sino temporales; y no se acumulan para la exposición y observación: se consumen, se transforman en otros relatos que a su vez conformarán y provocarán la realidad misma.

Morel, en la novela de Adolfo Bioy Casares, ha querido conservar las imágenes de sus amigos en la semana durante la cual se hospedaron en el museo. En los papeles de Morel se lee: “La palabra museo que uso para designar esta casa es una sobrevivencia del tiempo en que trabajaba los proyectos de mi invento, sin conocimiento de su alcance. Entonces pensaba erigir grandes álbumes o museos, familiares y públicos, de estas imágenes” (Bioy Casares 1984: 115).

En la isla se conservan, a modo de álbum, de archivo, con una duración indefinida, las almas que habitaron el museo.

El museo de la novela de la Eterna también conserva personajes, autor y lectores como si se tratara de no-existencias en exposición. No se trata de una novela con desenlace; todo lo contrario, el texto se presenta a sí mismo como novela “sin soluciones finales”: una novela con una “multitud de inconclusiones”. Se conservan casi en estado de exposición por la ausencia de devenir, los personajes que desean una vida real, el autor con su capacidad de decidir la no-conclusión de su novela y el lector con su deseo de tomar parte en la ficción. Esta “novela en estados” mantiene a los personajes sin vida, eternos dentro de los límites del Museo que es “La Novela” y suspendidos en un presente fluido. Dentro de este museo que es la novela macedoniana, se conservan los personajes para la no-existencia que se propone no avanzar en ninguna dirección, hacia ningún final, sino más bien inaugurar el borramiento de los lugares de autor, personajes y lector, huyendo de cualquier “alucinación de realidad”, para así concretar la novela-museo.

N. García Canclini cuestiona la vigencia de la noción de colección de bienes simbólicos, que ya no puede entenderse bajo el rótulo de lo culto y lo popular porque las fuerzas de la modernidad se encuentran dispersas en lo que se denomina cultura urbana, fenómeno que intensificó la hibridación cultural. Roger Chartier¹⁴ también cuestiona las categorías que estructuraban el campo de análisis de los objetos de la historia intelectual y cultural, y propone una reevaluación crítica de las distinciones que se tenían por evidentes, como la partición tradicional que opone lo culto y lo popular, *high culture* y *popular culture*. Según N. García Canclini, la formación de colecciones especializadas de arte culto y arte popular ordenaba y jerarquizaba los bienes simbólicos en museos y bibliotecas destinados a guardar, exhibir y facilitar las consultas.

¹⁴ Roger Chartier, en *El mundo como representación*, revisa la partición popular/erudito en una primera etapa, para luego desglosar una segunda oposición: creación/consumo, producción/recepción.

La pérdida de vigencia de las clasificaciones que distinguían lo culto de lo popular y lo masivo desemboca en lo que el autor denomina la 'agonía de las colecciones': los grupos fijos y estables en los que se ordenaban los objetos culturales renuevan su composición y se cruzan, e incluso aparecen las colecciones privadas cuyo orden es particular y arbitrario¹⁵.

Esta crítica al museo ligado a los medios masivos y a las colecciones desde el concepto de hibridación cultural se mantiene en el caso de Arthur Danto¹⁶, aunque algo más atenuada. En efecto, Danto reconoce la caducidad del tipo de museo tradicional asociado a la cultura artística dominante; pero, sin embargo, valora el espacio extra-museístico en la medida en que posibilita distinto tipo de experiencias que no necesariamente se relacionan con la erudición o la apreciación del arte. Habría un arte basado en la comunidad, sujeto a criterios que nada tienen que ver con el criterio de calidad; desde esta perspectiva, el tipo de arte definido en el museo ya habría tenido su momento. Según Danto, ha habido una revolución en el concepto de arte que ha derivado necesariamente en la caída del museo como institución estética fundamental. Ya desde la estética de Benedetto Croce, lo bello se presenta como un valor bien diferenciado de lo cognoscitivo, del aspecto ético y del político; determinado gusto social se cristaliza porque el ámbito del arte se constituye como una esfera de cualidad estética. En este sentido, lo bello es apreciado como una suerte de fetiche independiente de cualquier conexión histórico-existencial. El museo tradicional corresponde a este tipo de conciencia estética que tiene su gran crecimiento en la misma época en que el subjetivismo estético encuentra su mejor formulación. El lugar donde se selecciona la cualidad estética, desde una perspectiva ahistórica y abstracta¹⁷, es el museo. Cuando Arthur Danto admite la posibilidad de revoluciones conceptuales: en el arte, entonces puede comenzar a pensar que el arte ya no es necesariamente concebido como fuente de conocimiento, y por tanto admite que ya no inspire grandiosos museos similares a templos; pero esto no significa que desaparezcan las exhibiciones.

¹⁵ N. García Canclini cita a Walter Benjamin (1986): "La situación del trabajador cultural es hoy la que entrevió Benjamin en aquel texto precursor en el que describía las sensaciones del que se muda y desembala su biblioteca, entre el desorden de las cajas 'el piso sembrado de papeles regados', la pérdida del orden que conectaba esos objetos con una historia de los saberes, haciéndole sentir que la manía de coleccionar ya no es de nuestro tiempo" (García Canclini 1990: 282).

¹⁶ Arthur Danto analiza el museo y el espacio extra-museístico, el museo sin paredes, para luego desarrollar lo que él denomina el arte del público y la estética participativa (Danto 1999: cap. 10).

¹⁷ Gianni Vattimo dice al respecto: "el museo colecciona todo aquello que es 'estéticamente válido' pero precisamente solo en la medida en que es susceptible de una contemplación completamente desligada de la experiencia histórica" (Vattimo 1985: 109).

4. EL MUSEO COMO ESPACIO DE LA ETERNIDAD Y DE LA CIRCULARIDAD

Nos encontramos ante una deliberada y confesa voluntad de los personajes de *La invención de Morel* y del *Museo de la novela de la Eterna* por conquistar la eternidad. En este último caso, lo que se busca es la eternidad corporal de los personajes, dado que ya poseen la espiritual. Lo opuesto sucede en la novela de Bioy Casares, donde hay una eternidad del alma cuyo precio es la pérdida del cuerpo. Morel reúne a sus amigos para confesarles que todo lo que han vivido en el museo a lo largo de la última semana ha quedado grabado por tiempo indefinido, que vivirán en una fotografía “para siempre”; “viviremos para la eternidad”, les promete¹⁸. En el sótano del museo, se encuentran las máquinas que proyectan las imágenes. Estas máquinas son puestas en funcionamiento por la fuerza de las mareas; por tanto, la repetición de las imágenes no es continua: «la repetición no es implacable», dice el protagonista, sino que se trata de una eternidad rotativa. Como producto del amor por Faustine, el fugitivo y testigo de las imágenes acaba por desear su propia perpetuidad. Por amor a una imagen, a un fantasma, él prepara su muerte, esto es, la propia grabación de sí mismo en el museo para así poder contemplar a Faustine -a la imagen de Faustine-eternamente: “el goce de contemplar a Faustine será el medio en que viviré la eternidad” (Bioy Casares 1984: 152). El museo de Morel es el espacio que posibilita la eternidad, donde se ha proyectado e inventado la perpetuidad de las almas. Eternidad conquistada por el mismo avance de la técnica, la multiplicación de dobles al infinito, diría Benjamin; o, desde la teoría de la musealización de Jean Baudrillard, podría pensarse en la proliferación de simulacros. Estas reproducciones tienen por objeto anular la propia muerte: con la asistencia de la tecnología se logra inmortalizar las almas que serán resguardadas en el museo.

En la novela de Macedonio, en cambio, se busca la eternidad corporal: “la certeza de eternidad personal la poseo ya al instaurar esta investigación encaminada sólo a la busca de la eternidad corporal” (Fernández 1975: 38). Y, para lograr este propósito, crea el Museo de la Novela: museo que es un hogar, una estancia; novela que es la morada de la no-existencia. También aquí, igual que en *La invención de Morel* y en *La ciudad ausente*, el amor a la Eterna, como el amor a Elena, como el amor a Faustine, es el motor que impulsa el deseo de perpetuidad. Todos los personajes de *Museo de la novela de la Eterna* se reúnen para dar vida a Eterna: “Por eso ahora los congrega a todos para proponerles dar vida a la Eterna,

¹⁸ Dice Morel: “Aquí estaremos eternamente -aunque mañana nos vayamos- repitiendo consecutivamente los momentos de la semana y sin poder salir nunca de la conciencia que tuvimos en cada uno de ellos, porque así nos tomaron los aparatos, esto nos permitirá sentirnos en una vida siempre nueva” (Bioy Casares 1984: 115).

para que alguien se salve, en la novela, de la irrealidad de personaje” (Fernández 1975: 232). Los personajes no podrán darle la vida corporal que no poseen y el intento se frustrará: la Eterna tendrá eternamente la no-existencia que la novela-museo le posibilita. Hacia el final de la novela, el autor “despide eternamente” a sus personajes luego de haberlos convocado al hogar de la novela, al museo de la novela.

Si en *La invención de Morel* el deseo de eternidad del alma, motivado por el amor a Faustine, la logra en el museo a través de la propia invención, en *Museo de la novela de la Eterna*, el deseo de eternidad se logra a través de la irrealidad de los personajes y por amor a la Eterna en el museo de la novela. Por su parte, *La ciudad ausente* retoma el amor de Macedonio a Elena Obieta, su mujer, y se repite el deseo de eternidad por amor, convirtiendo a la amada en máquina¹⁹: La Eterna, Elena Obieta, la Máquina, se exhibe en el salón circular del museo; en una zona apartada de la ciudad, el Ingeniero Russo, especialista en autómatas, construyó la máquina a pedido de Macedonio: “El autómata vence al tiempo, la peor de las plagas, el agua que gasta las piedras”, le cuenta Carola Lugo a Junior (Piglia 1992: 123). La Máquina produce relatos, no puede parar de contar historias. Sus relatos se convierten en recuerdos, se transforman y mezclan la realidad con la ficción; llegan, incluso, a producir copias, simulacros de hechos reales: “La realidad es interminable y se transforma y parece un relato eterno, donde todo siempre vuelve a empezar” (Piglia 1992: 164). Hacia el final de la novela, el museo es clausurado e intentan desactivar la Máquina, pero no lo logran. Sola en el Museo, ubicada sobre una tarima en un espacio vacío y circular, se lamenta²⁰.

En *Filosofía y letras*, en cambio, los internos de la Casa Siniroza no pueden parar de escribir: padecen de grafomanía aguda o mal de Van Hooft. Miró y Trejo visitan a Rusnik, quien está internado allí; su médica explica: “Dice que tiene que seguir escribiendo para que no desaparezcan las cosas que lo rodean” (De Santis 1998: 154). Rusnik escribe para que no se agote la realidad. Una práctica similar es la que realiza Trejo en su museo: lleva un cuaderno con las anotaciones de aquellas cosas que están en fuga, colecciona aquello que le gusta a través de la escritura.

La Máquina de *La ciudad ausente* relata historias y provoca, con su propia ficción, las cosas. En el caso de Rusnik, en *Filosofía y letras*, la ficción actúa como

¹⁹ “había perdido a su mujer, Elena Obieta, y todo lo que Macedonio hizo desde entonces -y ante todo la máquina- estuvo destinado a hacerla presente. Ella era la Eterna, el río del relato, la voz interminable que mantenía vivo el recuerdo” (Piglia 1992: 48).

²⁰ “Sé que me abandonaron aquí sorda y ciega y medio inmortal (...). Estoy llena de historias, no puedo parar” (Piglia 1992: 178).

salvadora de lo real; en el caso de la Máquina, sus relatos provocan un indefinido entramado entre lo real y la ficción. En este sentido, el caso Rusnik está más cerca de la máquina de Morel. Si para Rusnik la escritura salva lo real; en *La invención de Morel* las imágenes grabadas salvan lo real de su propia finitud conservándolo para la eternidad en su museo. El escrito de Rusnik es conservado por Trejo en su museo particular. Trejo y Miró reciben de manos de Rusnik una hoja escrita por él: “Doblé la hoja en cuatro y me la guardé en el bolsillo. Trejo también guardó la suya, una nueva pieza para su museo” (De Santis 1998: 156).

La eternidad que instauran los museos tiene la forma de lo cíclico. El museo de Trejo es el conjunto de indicios materiales que él mismo se propone unir y conectar hasta ser capaz de alcanzar alguna verdad. Los indicios que Trejo colecciona y conserva en su museo son, coincidentemente, las mismas pistas que también el lector de *Filosofía y Letras* colecciona a lo largo de la novela. La novela de Brocca que los personajes buscan en la ficción resulta ser el original de la versión que nosotros, lectores de De Santis, nos encontramos leyendo. Gracias al museo de Trejo se arma la novela que leemos -“mi versión de los hechos”, confiesa Miró al principio y al final de la novela-. Versión que reemplaza la versión perdida de Brocca, como si la trama misma de la novela fuera la conexión entre los indicios que componen el museo, la red que los une. Así, el propósito de Trejo es buscar la verdad en los detalles irrelevantes que conforman su museo particular y que acaban convirtiéndose en el esqueleto mismo de la trama de *Filosofía y letras*, cuyo armado resulta de por sí circular. En la introducción, Esteban Miró ingresa a la facultad en ruinas a escribir “su versión de los hechos”, y la última frase de la novela retoma el inicio: “Alumbrado por la luz de mi casco minero, releo y corrijo mi versión de los hechos” (De Santis 1998: 207).

En el prólogo final del *Museo de la novela de la Eterna*, el autor, refiriéndose a su teoría novelística, que denomina “Trama de doble novela”, declara que esta solo podría cumplirse

escribiendo la novela de varias personas que se juntan para leer otra, de manera que ellas, lectores-personajes, lectores de la otra novela, personajes de ésta, se perfilarán incesantemente como personas existentes, no ‘personajes’, por contrachoque con las figuras e imágenes de la novela por ellos mismos leída. (Fernández 1975: 265).

Como si se tratara de un juego de cajas chinas, convierte al lector de la novela de Macedonio en personaje de la misma novela que lee, y mientras que todo personaje de la novela detenta su condición de no-existencia, en el caso del personaje-lector esta condición aparece atenuada. Así, el conjunto de lectores de la novela-museo nos encontraríamos dentro de una trama y, al mismo tiempo, estaríamos siendo leídos por otros lectores. De esta manera, nos constituimos en personajes-lectores de una novela que, a su vez, despliega personajes,

personajes-lectores y personajes-autores, todos ellos conformando el museo mismo de la novela leída. La circularidad persiste e invita a la eternidad.

La Máquina de *La ciudad ausente* produce relatos que luego se convierten en recuerdos que todos suponen que les son propios, relatos que se convierten en vivencias que se asumen como personales; el relato aparece invadiendo los hechos, desdibujando los límites, las fronteras entre lo vivido y lo narrado. Los mismos relatos de la Máquina parecen formar “un relato eterno, donde todo siempre vuelve a empezar. Sólo ella sigue ahí, igual a sí misma, quieta en el presente, perdida en la memoria” (Piglia 1992: 164). El relato es infinito y el fenómeno se nos aparece con la forma de la circularidad, como las galerías mismas del museo en el que se encuentra la Máquina: “Un espacio vacío y circular con ventanales que dan al parque y sobre la saliente de piedra, en una tarima, me han abandonado” (Piglia 1992: 166).

El museo de Morel también se ha concebido con espacios circulares: posee un salón redondo, una torre cilíndrica y una escalera de caracol. Estos rasgos circulares o espiralados de los museos resultan coherentes con los fenómenos que ocurren dentro de los mismos.

En *La ciudad ausente*, el relato de Junior podría pensarse como tronco de la novela, y a todos los relatos producidos por la Máquina como autónomos, como secuencias periféricas o secundarias. Sin embargo, no resulta tan simple, puesto que la delimitación de relatos principales y secundarios se resiste frente al fenómeno de imbricación que presenta la trama. Cada uno de los relatos producidos por la Máquina opera retroalimentando aquella aparente historia principal. Pareciera que el relato que liga a Junior, Macedonio -aquí personaje-, Russo, Fuyita y Elena en el museo se constituyera en el esqueleto de la narración, distinguiéndose así de la ficción que la Máquina produce. Son estos relatos los que influyen y modifican el orden de lo real. La trenza que parecen tejer ambos estratos no presenta una clara distinción entre un posible comienzo o un admisible final. Este fenómeno que se origina dentro del museo luego lo trasciende como si se tratara de haces que el museo mismo irradia.

Algo similar ocurre en *La invención de Morel*, en la que las imágenes grabadas no tienen ni comienzo ni final. Recomienzan una y otra vez, proyectando aquella única semana compartida en el museo de la isla como en un “disco eterno”.

En la novela-museo de Macedonio, se plantea la resurrección de los personajes ante el anunciado final de la novela: la “resurrección novelística” planteada como deseo del lector, quien lee el deseo del lector propuesto por Macedonio, lector que deberá recomenzar la novela si desea tal resurrección. Pero como *Museo de la novela de la Eterna* carece de “final”, no resulta necesario terminar su lectura para volver a comenzar; no hay un inicio tradicional de la narración como tampoco hay un fin que cierre el texto. La novela de Macedonio invita insistentemente a la lectura “salteada”, exige abiertamente una “entre-

lectura” e incluso le dedica un prólogo al “lector salteado”. No hay ciclo que cumplir para luego tener la posibilidad de reiniciarlo. Lo que se propone es una lectura salteada, azarosa y perpetua²¹.

Aparece así el quiebre de los principios sobre los que se erigía la ideología de la modernización: ya no hay tiempo lineal, con su sujeto operador de síntesis y constructor del saber, ni confianza en la superación de las ideas, ni en el progreso. La sólida presencia de un presente, el “tiempo vacío homogéneo” de W. Benjamin, abre la posibilidad a nuevos espacios y a la heterogeneidad que reclama el derecho a ser conservada. Por su parte, la teoría de la musealización de la cultura de J. Baudrillard se ubica en la línea de la vieja crítica al museo como cámara mortuoria, o bien como memorial, aquello que seguirá en pie después de que el último resto de vida haya sido eliminado del planeta. De allí que esta mirada reflexione sobre el holocausto nuclear, es decir, sobre el temor a desaparecer en relación a la musealización, como si se tratara de una lógica de la autopreservación de la memoria colectiva muerta.

5. EL MUSEO COMO ESPACIO DE ALTERIDAD ONTOLÓGICA

«No hay más que un no-ser: el del personaje, el de la fantasía, el de lo imaginado. El imaginador no conocerá nunca el no-ser.» (Fernández, 1975:266). Estas son las palabras finales de la novela de Macedonio. La construcción de esta novela-museo macedoniana tuvo por anhelo justamente la reunión de personajes en la Estancia, en el hogar para la no-Existencia; y ese hogar, es el museo mismo. Los personajes desean la existencia e intentan dar vida corporal a la Eterna. Los lectores, presumiblemente existentes, desean ser personajes ya siéndolo, puesto que dialogan con el propio autor en varias ocasiones. Estos lectores declaran su firme deseo de no-ser, con esta confesión el lector ha entrado en la novela-museo, espacio del no-ser. Dentro de este espacio del no-ser, habría algo así como una gradación ontológica: los personajes de la novela conformarían el estrato del no-ser, carentes de cuerpo físico, poseen el «ser de personaje» y son definidos como «conciencias». Un segundo estrato correspondería al del lector: por un lado, como un personaje-espectador, testigo de la trama que desea el «ser de personaje»; por otro lado y en el mismo nivel ontológico, se encuentra el autor que también es personaje de la novela y que por momentos se alinea con el personaje del

²¹ Los personajes-lectores declaran: “No molestemos al autor. Obra de arte en la que se espera el fin ni es arte ni hay emoción. Sé nuevo, lector. No adules nuestras pasiones. Que esta novela no termine. No hay más momento de arte que el de plena lectura de presente” (Fernández 1975: 253).

presidente. El personaje-autor le propone al personaje-lector entrar a la novela para así salvarlo de la vida, lo que recuerda al museo de Morel: ha grabado a sus amigos para salvarlos de la finitud y el mismo protagonista confiesa, luego de su decisión de ingresar a la eternidad: «(...) estoy a salvo de una interminable muerte sin Faustine.» (B. Casares, 1984:150). El personaje-autor en la novela de Macedonio confiesa: «Yo busco que cada lector entre y se pierda a sí mismo en mi novela; ésta irá asilando, encantando lectores, vaciándolos.» (Fernández, 1975:181). Los personajes dentro de esta novela-museo tienen la posibilidad de debilitar su no-ser asumiendo un grado de ser superior con el recurso de la Trama de Doble Novela: Quizágenio le explica a Dulce -Persona que en el momento en que un personaje aparece en una página de novela contando otra novela, él y los personajes que escuchan ese relato asumen realidad puesto que se les siente personajes a los de la novela que se narra «quíralo o no el lector», concluye. De aquí en más, resta reconocer la instancia del lector existente de *Museo de la Novela de la Eterna*, nosotros, que estamos considerados y representados por personajes en la trama que leemos y que sentimos que podríamos, quizá, ser parte del museo, específicamente del «Pabellón de lectores ganados al encantamiento» de la estancia «La Novela».

Esta alteridad ontológica que se presenta en la novela macedoniana, resulta coincidente con la del museo de *La invención de Morel*. En el museo de la isla, las imágenes de sus moradores tienen alma. El fugitivo, el protagonista posee existencia que luego pierde al decidir su propia grabación. El precio de la perpetuidad del alma se paga con la finitud del propio cuerpo, con el fin de su existencia. Por amor a Faustine, su alma vivirá eternamente. Las imágenes proyectadas, en nada se distinguen de las personas vivas: «Congregados los sentidos, surge el alma». Así como en Macedonio, el autor «vacía» a los lectores, «encantados» por su museo-novela, ganándolos como personajes; así, Morel graba a personas vivas, quitándoles su existencia y las gana como imágenes: «Para hacer reproducciones vivas, necesito emisores vivos. No creo vida» (B. Casares, 1984:108), escribe Morel.

El museo de *La Ciudad Ausente*, resulta el ámbito desde el cual la Máquina prodiga copias, simulacros de lo real. Aquello real que parece diluirse pues es influido y modificado por los relatos-copias que alteran lo primariamente real - si es que alguna vez lo hubo. En una dinámica circular, los relatos que emite la Máquina desde el museo modifican el nivel de lo real. La ficción, el no-ser macedoniano posee la capacidad de transformar aquello real generándose así a partir de la copia, el original, como si se tratara del camino inverso al platónico. Según la teoría de las ideas de Platón, la copia es copia de un original; en la novela, es la copia la que genera el original. Y, ni siquiera sucede esto de modo tan claro, en un tejido espiralado, la trama se arma de copia a original; y, del original parte hacia la corrección de la copia. Como en un museo que evoca la escalera del Museo Guggenheim o la escalera de caracol del museo de Morel, así, los relatos de la

Máquina ascienden como en un espiral ascendente los distintos niveles ontológicos²². La Máquina que produce los relatos se puede conservar y de hecho es lo que aparece en el museo; sin embargo, los relatos que produce son descontrolados y los que se conservan terminan devorándose lo real y entonces la ficción supera la instancia de lo real. Esta es una de las tesis de *La ciudad ausente*: la literatura no es material coleccionable porque escapa a cualquier control, supera cualquier jerarquía o serialización. Una segunda tesis consiste en el reconocimiento de la ausencia de lectores, el museo donde se encuentra la Máquina no recibe visitantes, es un espacio de clausura. Encerrada en el salón circular del museo, se encuentra a la espera de su desactivación, el ingeniero Russo le explica a Junior: «(...) decidieron llevarla al Museo, inventarte un Museo, compraron el edificio RCO y la exhibieron ahí, en la sala especial, a ver si la podían anular, convertirla en lo que se llama una pieza de museo, un mundo muerto, pero las historias se reproducían por todos lados, no pudieron salvarla, relatos, y relatos y relatos.» (Piglia, 1992:153). Estos relatos se convierten en recuerdos que todos suponen propios. Han intentado convertirla en una «pieza muerta» encerrándola en el museo y han fracasado. Pero este museo, como los de las demás novelas, no son museos-depósitos, en los que el tiempo parece haberse congelado. Estos museos de la ficción son espacios que alteran el devenir temporal, modifican los estratos ontológicos e inauguran un ámbito donde los sentidos se multiplican.

El museo de Trejo en *Filosofía y letras*, constituye un espacio que contiene aquello que está por desaparecer, lo que está en vías de dejar de ser. Las cosas que están «en fuga», camino de no-ser, son preservadas por el museo. Aquellos objetos-pistas que Gaspar Trejo colecciona y conserva son enumerados y descritos e: una pequeña libreta roja²³: En algún sentido, el museo de Trejo, resulta similar a la Poética de Brocca, desplegada hacia el final de la novela²⁴: cuando la ficción copia lo real y a su vez, lo real se encuentra estimulado y provocado por la ficción. Conde empuja a la profesora Granados por el hueco del ascensor, y ésa no ha sido más que una acción «guiada» por el mismo Brocca²⁵.

²² “(...) ahora la Máquina incorporaba materiales de la realidad (...) [Junior] revisó otra vez toda la serie de relatos (...) Los hechos se incorporaban directamente, ya no era un sistema cerrado, tramaba datos reales.” (Piglia, 1992: 90y 102).

²³ Le confiesa a Miró: “Estoy condenado a la enumeración de las cosas que encuentro de improviso, las cosas que siempre están en fuga.” (De Santis, 1998:131).

²⁴ “Brocca vislumbró los alcances de su poética: narrar una historia con hechos, como un conspirador, empujando a los protagonistas desde las sombras, y mientras tanto recoger el relevo de los acontecimientos en un libro secreto y absoluto.” (De Santis, 1998:200).

²⁵ “La vida ya se había convertido para él en una serie de dispersos bloques narrativos que había que unir a través de maniobras audaces(...)” (De Santis, 1998:201)

Los indicios que Trejo reúne en su museo, son aquellos elementos con los cuales intenta descubrir la estrategia de Brocca. Trejo utiliza -sin saberlo aún- la misma técnica: en lugar de bloques narrativos, reúne objetos-pistas, indicios, y luego intenta unirlos, «armar la red que los une». Gaspar Trejo, igual que Macedonio, afirman que la realidad es imaginaria, y que sólo por esta vía es posible alcanzar alguna verdad. En *La Ciudad Ausente*, Macedonio sostiene que lo posible es lo que tiende a la existencia: «Lo que se puede imaginar sucede y pasa a formar parte de la realidad.» (Piglia, 1992:63). Con la invención de la Máquina, Macedonio intenta anular la muerte y lo logra. Aunque luego intenten desactivarla, aislada en el museo, la Máquina no cesa de producir varias versiones de un mismo relato: los posibles coexistiendo, corrigiéndose entre sí de forma simultánea.

El fugitivo de *La Invención de Morel*, prefiere la copia a lo real, decide grabar su imagen pagando el precio de la pérdida de su existencia y así vivir eternamente en el museo. Este museo de Morel es el hogar de las copias, de las imágenes que ofrecen la perpetuidad que el original, la existencia misma, no contempla. Es el museo de las imágenes grabadas, de “lo posible” diría Macedonio. El museo de la novela pigliana, es el museo de las posibles versiones de la ficción y de las copias. El museo de Trejo es el museo de aquello que está en fuga, que está por desaparecer, por no-ser. El museo de la novela de Macedonio es el hogar de la no-existencia, de la vida de personaje, de la vida de novela, la estancia del no-ser.

Si para Martin Heidegger, los objetos del museo estaban presentes por pasados, por haber pertenecido a un mundo «sido» de un «ser-ahí»; aquí los objetos del museo están presentes por posibles, no han sido rescatados del pasado, sino que se producen, proliferan en el ámbito del museo sin pertenecer a un mundo «sido», sino siendo posibles en un espacio sin referentes, cuyo sentido lo construye el discurso mismo en el transcurrir de su mismo discurrir.

6. EL MUSEO COMO ESPACIO DE HUIDA DE LA MUERTE

Uno morirá. El “Uno” heideggeriano reconoce la ‘certeza’ empírica de este ‘hecho’ y ‘huye’. La muerte es la posibilidad más peculiar del ‘ser-ahí’. El ‘ser a la muerte’ es la condición de posibilidad de la existencia. El Uno, el modo impropio del ‘ser-ahí’, cierra la posibilidad que es la muerte, desviando la vista, cerrando su posibilidad más peculiar: El “Uno” morirá, pero por lo pronto aún no.

El espacio del museo en estas cuatro novelas, es el espacio de la huida de la posibilidad más peculiar del “ser-ahí”: la propia muerte. Ocupando el museo, se detiene la posibilidad de morir puesto que se suspende el devenir. La ficción que constituye los museos atemporaliza, ‘congela’ y así posibilita ‘cerrar’ la

posibilidad que es la muerte. Se huye de la posibilidad de dejar de ser ingresando a una no-existencia. Así se logra el consuelo que calmará la angustia de dejar de ser. Entonces congela su existencia, pues mientras siga siendo no es lo que será. El museo preserva la propia existencia, anula la muerte, calma y consuela.

En *La Ciudad Ausente*, Macedonio convierte a Elena en máquina y así ingresa al museo. El lector de *Museo de la Novela de la Eterna* desea su propia inserción como personaje a la novela-museo. El protagonista de *La Invención de Morel* se graba a sí mismo y se integra a la proyección del museo. Los objetos en fuga, salvados del olvido o la desaparición en *Filosofía y letras* son rescatados en el museo. 'Cierran la propia muerte' e ingresan a un presente iterativo, se recuperan ingresando a la circularidad de un limitado presente, protegidos del devenir, que comienza y recomienza una y otra vez. Ámbito en el cual no hay lugar para el futuro, donde no existe aquello 'por venir'.

Este huir de su condición de 'ser en el mundo' de su 'ser en relación con el fin', de 'ser en relación con lo que "aún no se es"', se concreta en la inmortalidad o la eternidad de la ficción.

7. EL MUSEO COMO MORADA DE LA FICCIÓN

El museo de *La Ciudad Ausente* se encuentra clausurado; el de *La Invención de Morel*, está perdido en una isla; el de *Filosofía y letras*, es privado, individual, casi doméstico; y, el de *Museo de la Novela de la Eterna*, se encuentra reservado para las no-Existencias. Estos espacios no están al servicio de la sociedad, ni se estudia ni se investiga, sino más bien se despliega un modo de ser. En este espacio de clausura, limitado y abandonado donde funcionan los museos se instala la ficción. Pero las redes de la ficción superan los límites que les han impuesto y se cuelan más allá del museo mismo. En *La Ciudad Ausente*, los relatos trasponen las paredes del museo y se filtran modificando, invadiendo el ámbito de lo real. El museo constituido en espacio de clausura, tiene por objetivo callar a la Máquina, suprimir su actividad. Elena, la Eterna, la Máquina, es la que mantiene vivo el relato: "(...)la voz interminable que mantenía vivo el recuerdo." (Piglia, 1992:49). El objetivo es callar las historias de la Máquina o callar la Historia y sus múltiples versiones; anular a la Máquina o mejor, anular la memoria de la Máquina confinándola al encierro. El museo, el *espacio de reclusión* se presenta como intento de anulación de la memoria, de detención de la ficción. Intento frustrado, el poder de las versiones de los relatos, las versiones de la historia invaden lo real y como si las paredes del museo no existieran, las traspassa, las supera. Las historias, la Historia inunda la realidad y la corrige, la afecta e incluso la genera.

Este concepto de museo ligado a la ausencia de devenir y muerte lo desarrolla Néstor García Canclini cuando reflexiona sobre el sentido de los

monumentos en un espacio urbano en plena y continua transformación²⁶. En el afuera, en la calle, los sentidos se renuevan por estar superpuestos al fluir del presente y de sus contradicciones; N. García Canclini que señala la falta de actualización de los monumentos y objetos históricos encerrados en vitrinas y a cargo de guardianes, sugiere promover los cruces temporales, de intereses y fomentar las “irreverencias” de los ciudadanos en contacto cotidiano y cercano con las representaciones de la herencia de un pasado común. El propósito central del museo, y se refiere en este caso al Museo Antropológico de México, consiste en la exhibición de grandes culturas étnicas que parte de un proyecto moderno cuyo objetivo fue la construcción de una nación, para lo cual retoma varios tópicos de la Modernidad como la proporción de indios en el número total de habitantes y la conquista, pero no se refiere a los diversos conflictos sociales que se produjeron como consecuencia. El museo compone una versión unificada de la historia presentando la diversidad subsumida y englobada en una unidad nacional²⁷. Entre sus supuestos se encuentra la analogía entre escuelas, monumentos y museos en tanto escenarios de legitimación de lo culto tradicional, concepto que en la actualidad está siendo revisado ante el fenómeno masivo y mundial denominado *boom museístico* que echa por tierra cualquier relación entre el museo y la idea de muerte. Aunque sí desarrolla relaciones que mantienen los museos, a los que G. Canclini llama “santuarios tradicionales de elite”, con las leyes industriales de la comunicación que dan cuenta de qué manera los medios masivos preparan al público, le ordenan la búsquedas para que la muestra se aborde con un sistema clasificatorio y una interpretación predeterminados²⁸. Esta línea de análisis desemboca necesariamente en una teoría de la recepción del arte con el objeto de relevar las operaciones de producción de sentido, de interpretación por parte del espectador. Puede indagarse el destino de la Modernidad desde el polo que comunica, que produce el artefacto cultural pero

²⁶ “Mientras en los museos los objetos históricos son sustraídos de la historia, su sentido intrínseco es congelado en una eternidad donde ya nunca pasará nada, los monumentos abiertos a la dinámica urbana facilitan que la memoria interactúe con el cambio. (...)” (G. Canclini, 1990:280).

²⁷ “(...) la museografía subordina el conocimientos conceptual a la monumentalización y ritualización nacionalista del patrimonio. El Estado da a los extranjeros, y sobre todo a la nación (...) el espectáculo de su historia como base de su unidad y conciencia política.” (G. Canclini, 1990:177).

²⁸ “Luego de escuchar en la publicidad casi todo lo que hay que saber sobre los sacrificios creativos del artista y los de quienes consiguieron traer la exhibición, puede parecer normal que haya que recorrer fatigantes colas para llegar al santuario donde se encuentra el resultado: la cola del museo como procesión (...) puestos de hot dogs y refrescos, posters y ropa informal como souvenirs, banderas con la firma del artista, acompañaban el ritual (...)” (G. Canclini, 1990:99).

habrá que hacer lo propio con su consumo y éste es el punto en el que los estudios no abundan.

Néstor García Canclini señala el predominio de la cultura escrita sobre la visual en Argentina, al igual que en Brasil, Chile y Uruguay, por su moderada tasa de alfabetización y por las élites que tuvieron a su cargo la formación de la Modernidad y que en algún sentido sobreestimaron la escritura como es el caso de Ricardo Rojas y Martínez Estrada. Se observa un predominio de ensayistas y escritores, una mirada literaria antes que visual sobre el patrimonio cultural, que resulta también un modo de preservar la memoria y el uso de los bienes simbólicos para minorías y así conservar la escisión entre élites y pueblo en especial si las mayorías no se encontraban alfabetizadas. Desde esta perspectiva, la Máquina que relata historias en la sala circular del museo de *La ciudad ausente*, se instala en el lugar del conflicto mismo entre la escritura y el arte visual, o bien entre la escritura y la reconstrucción de un patrimonio cultural. Cuando los relatos de la Máquina invaden los hechos, convertidos en vivencias personales de los personajes, allí los límites entre ficción y realidad se desdibujan, las fronteras entre lo vivido y lo narrado desaparecen. Las historias se encuentran en íntima relación con la Historia, con el relato de la Historia y entonces el interés por callar a la Máquina en un museo-mausoleo ya no es silenciar al arte, es silenciar el relato de los hechos en el que realidad y ficción vuelven a encontrarse.

El fugitivo de *La invención de Morel*, es expulsado del museo con la sorpresiva aparición de "los veraneantes"²⁹, desplazado hacia los márgenes de la isla, lejos del museo y a merced de mareas y tempestades. Sin embargo, sólo cuando se encuentra despojado de sus pertenencias y víveres –porque han quedado dentro del museo– ya en los bordes de la isla, es que comienza su propia escritura. Tuvo que aparecer la ficción, esta suerte de película, de reproducciones en el museo para que el protagonista, ahora marginado, comenzara su escritura. Escritura que acabará cuando el narrador alcance el centro, el museo mismo, el espacio de la ficción. Ficción de las imágenes a las que ingresará, y entonces, el relato llegará a su fin. Como nosotros mismos frente a la novela, que nos corremos hacia los bordes y desde allí, como fugitivos, nos vamos apropiando de la ficción, usurpamos el espacio del museo, terminamos habitándolo para investigar, para sobrevivir, y para luego, volver a los márgenes de la isla. Hasta que decidimos ingresar a la ficción y formar parte de ella, del centro y de habitar perpetuamente el centro del museo para lo cual hará falta un distanciamiento de nosotros mismos, una desapropiación. Y esto es lo que el fugitivo lleva a cabo, se desapropia de sí

²⁹ "Son inconscientes enemigos que, para oír Valencia y Té para dos (...) me privan de todo lo que me ha costado tanto trabajo y es indispensable para no morir. me arrinconan contra el mar en pantanos deletéreos." (B. Casares, 1984:20)

e ingresa en una forma de ser “otra”, perdiendo su existencia. Lo que no es diferente de lo que le ocurre al personaje-lector de la novela macedoniana, no es protagonista, ni siquiera tiene estatuto de personaje y sin embargo, desea “*vida de novela*”, vida en el museo. La ficción lo ha “encantado” y desea ingresar a ella, a ese eterno presente, a esa no-Existencia que la ficción inaugura³⁰. Las numerosas inconclusiones de la novela son una invitación al lector(se autoproclama novela abierta, a disposición de aquél que quiera corregirla, enmendarla. Con este ofrecimiento, la ficción aparece como sólo dispuesta, no desplegada. abierta a la ficción del lector³¹. La apertura de esta novela-museo, esta invitación a la no-existencia carece de libre retorno, se trata de una invitación para entrar pero no parece fácil salir. Una vez adentro, se cierra, tanto que el autor mismo cree haberse fundido en el personaje de El Presidente³². La ficción del museo busca salvar a los lectores de la vida, que se pierdan de sí mismos e ingresen en la ficción. La ficción puede garantizar la inmortalidad, como es el caso de *La ciudad ausente* y de *La invención de Morel*, o salvarnos de la finitud que promete la vida como en el caso de *Museo de la novela de la Eterna*.. En los dos casos, el milagro ocurre en un museo.

8. CONCLUSIÓN

El espacio de la ficción se presenta en estas novelas ligado al espacio del museo, ámbito privilegiado de las artes visuales; los relatos de ficción en un espacio de conservación de objetos prestigiosos o bien de obras de arte parecen reclamar un lugar institucional para la literatura, o bien la posibilidad de que las multitudes recurran a la literatura así como recorren *sedientas* las galerías de los museos³³. Frente al museo desierto de *La ciudad ausente* y el museo cuyo único espectador desea transformarse en pieza de observación en *La invención de*

³⁰ Y el autor mismo quiere ganarlo para su novela: “Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo vivir, no presenciando ‘vida’, (...) yo quiero (...) ganarlo a él como personaje, es decir, que por un instante crea él mismo no vivir.” (Fernández, 1975:39/40)

³¹ “Reconóceme que esta novela por la multitud de inconclusiones es la que ha creído más en tu fantasía, en tu capacidad y necesidad de completar y sustituir finales.” (Fernández, 1975:262)

³² “(...) pavor sentí ha poco escribiéndola; por eso tuve que decir fuertemente ‘no soy el Presidente’. Agotamiento, vahido espantable, por un instante temblé, ansié, creí ser personaje sin vida de mi novela, creando al Presidente, creándolo tan parecido a mí.” (Fernández, 1975:213f)

³³ Cf. “Los museos y las multitudes sedientas”. Cap.X en Arthur Danto. *Después del fin del arte*. Barcelona, Paidós, 1999.

Morel, la literatura de ficción parece reflexionar sobre la escasez de lectores frente al éxito masivo de espectadores de arte visual. La conexión entre literatura y arte se transforma en fusión en *El museo de la novela de la Eterna* que no es más que la misma novela macedoniana, museo en el que se conservan los personajes para la No-Existencia que se propone no avanzar en ninguna dirección, huyendo de cualquier *alucinación de realidad* y así concretar la novela-museo, remarcando una vez más la agonía de lo real y el gobierno de lo posible.

Cuidar y velar porque el museo se sostenga como lugar privilegiado de controversia y negociación culturales, para inaugurar un verdadero multiculturalismo posibilitando nuevas representaciones, se presenta como tarea no menor frente a la abrumadora tendencia a la fetichización actual, como es el caso del museo privado de Trejo en *Filosofía y Letras*. No puede ignorarse, como señala Remo Guideri, que la proliferación museal también puede estar vinculada con necesidades que cada vez se relacionan menos con lo estético y sí, en gran medida, se relacionan con la organización general de la producción y del consumo de los objetos (Guideri, 1997:74). El juego actual parece presentarse desde dos polos encontrados: por un lado, la producción de objetos pendiente de la necesidad museal, y por el otro, la fetichización museal que depende de ella. El museo puede consagrarse como sitio privilegiado, el riesgo reside, tal como señala R. Guideri, en que la necesidad de consumo del objeto estético museografiado refuerce una codicia colectiva que se presenta, en la actualidad, especialmente insatisfecha.

MARÍA CRISTINA ARES

Universidad de Buenos Aires

OBRAS CITADAS

- ARENDE, HANNAH, 1992. *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona, Gedisa.
- BAUDRILLARD, JEAN, 1987. *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós.
- _____. 1988. *El sistema de los objetos*. Méjico, Siglo XXI.
- BENJAMIN, WALTER. 1986, "Desembalo mi biblioteca. Discurso sobre bibliomanía", *Punto de Vista*. año IX, N°26 de abril, 23-27.
- _____. 1989. *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires, Taurus.
- BIOY CASARES. ADOLFO, 1984. *La invención de Morel*, Buenos Aires, Emecé.
- BOURDIEU, PIERRE. 2000. *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires. Eudeba.
- BRATOSEVICH, NICOLAS. 1997. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*. Buenos Aires. Atuel.
- CHARTIER, ROGER. 1992. *El mundo como representación, estudios sobre historia cultural*. Barcelona. Gedisa.

- CROCE, BENEDETTO, 1973. *Estética*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- CULLEN, CARLOS, 1989, "Ética y posmodernidad", en *¿Posmodernidad?* Buenos Aires, Biblos.
- DANTO, ARTHUR, 1999. *Después del fin del arte*. Barcelona, Paidós.
- DE SANTIS, PABLO, 1998. *Filosofía y Letras*. Buenos Aires, Planeta.
- FERNÁNDEZ, MACEDONIO, 1975. *Museo de la novela de la Eterna*. Buenos Aires, Corregidor.
- GUIDERI, REMO, 1997. *El Museo y sus Fetiches*. Madrid, Tecnos.
- GARCÍA CANCLINI, NESTOR, 1990. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Méjico. Grijalbo.
- HEIDEGGER, MARTIN, 1951, *El ser y el tiempo*. Mexico, F.C.E.
- HUYSEN, ANDREAS, 1994, "De la Acumulación a la Mise en Scène: el museo como medio masivo" en *Criterios*, La Habana N°31.
- LAUMONIER, ISABEL, 1993, *Museo y sociedad*, Buenos Aires, CEAL.
- LUMBRERAS, LUIS, "Museo, cultura e ideología" en *Museología y patrimonio cultural: Críticas y perspectivas*, Bogotá, PNUD/UNESCO.
- PIGLIA, RICARDO, 1992, *La Ciudad Ausente*, Buenos Aires, Sudamericana.
- SÁNCHEZ, IVETTE, 1999, *Coleccionismo y literatura*, Madrid, Cátedra.
- VATTIMO, GIANNI, 1994, *El fin de la modernidad*, Barcelona, Planeta-Agostini.