

## El ocaso del museo del interior: *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia

Por James CISNEROS\*

EL MUSEO MODERNO, institución concebida para representar a la comunidad nacional al inicio del siglo XIX, ha sido siempre un modelo ideal para imaginar el espacio de la ciudad. Su papel conservador se consolida con la urbanización de la época industrial. Grandes áreas urbanas empiezan un largo proceso de destrucción y renovación que, en el espacio de una generación, incorpora los viejos barrios transformados y fragmentados a una ciudad que se hace irreconocible. Por razones científicas ligadas al auge de nuevas disciplinas —el urbanismo, la sociología— o por puro pesar melancólico, los residentes reaccionan con esfuerzos múltiples para preservar la imagen del antiguo paisaje urbano. La vieja ciudad resucita en obras históricas y literarias, en las artes plásticas y en la música, en una urdimbre de signos constituyentes de un amplio imaginario urbano que protege del movimiento transformador que afecta esa otra urbe concreta y menos exaltada. Esta acumulación de signos conservadores, que pertenece a lo que Ángel Rama llama la “ciudad letrada”, sigue siendo actual, informando una cierta literatura que querría preservar la ciudad en un museo de palabras.<sup>1</sup> Otra literatura, estudiada en estas páginas, critica las limitaciones de este museo de signos frente a las ciudades contemporáneas.

La vieja ciudad ya no se puede aislar en el refugio del museo, que tampoco puede acomodar a los ciudadanos que buscaban en él la protección de sus conciencias frente a la aceleración histórica. Su espacio cerrado y delimitado ha sucumbido a las ciudades hiperextensivas y dilatadas de hoy y su polvoriento tiempo, estable y homogéneo, a los múltiples registros temporales de los movimientos perpetuos de la urbe. El “interior” del museo se ha volatizado con los nuevos medios de comunicación de masas que penetran en el espacio privado y transitan por el espacio público, cuya imagen reproducen sin exaltarla hacia ese

\* Profesor de literatura y estudios culturales en la Universidad de Montreal; e-mail: <james.cisneros@umontreal.ca>.

<sup>1</sup> Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Hanover, NH, Ediciones del Norte, 1984. El ejemplo contemporáneo viene de Guillermo Samperio: “El enfoque de la literatura desde esta visión, en ese momento todavía no se daban el terremoto ni la inversión térmica—, me acercó a una moral artística: preservar la ciudad en una especie de museo de palabras”, en *Gente de la ciudad*, México, FCE, 1986 (*Letras Mexicanas*), p. 14.

primer sistema de signos. Si este “interior”, que había sido un modelo tanto para el interior doméstico como para el interior subjetivo, no ofrece un refugio del bullicio urbano, se debe, en parte, a que la *polis* está entrecruzada por flujos económicos y culturales que la llevan más allá de los límites nacionales. Las fuerzas transnacionales del neoliberalismo han abierto la ciudad a movimientos y corrientes que no obedecen a la lógica interior-exterior, sino que están diseñados para superarla o sortearla. El museo, institución del Estado-nación, ha perdido su independencia y soberanía.

La literatura y el cine contemporáneos confirman la decadencia del imaginario urbano del museo. *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia lo presenta de manera explícita, mostrando las insuficiencias del museo para controlar los relatos que circulan en una sociedad y que la constituyen. El enfoque en esta institución, privilegiada por un Estado que vigila la cultura, nos permite ver cómo los límites nítidos de la ciudad-museo se han desdibujado con los nuevos medios y las nuevas modalidades de recepción que imponen. A través de una teoría de la lectura, Piglia nos presenta una ciudad virtual y ausente que se escapa del interior del museo que se quiere ubicuo y actual, respondiendo a la división institucional con un doble, un simulacro, una réplica que confunde la identidad. Para mejor discernir la importancia del museo en la crítica que Piglia hace al imaginario de la ciudad decimonónica —y que aún emerge en algunos ejemplos de la literatura de hoy— analizaremos primero un ejemplo tomado de Rubén Darío, donde la tranquilidad del interior del museo predomina sobre el movimiento constante de la urbe.

### *El museo del interior*

EN su estudio de la transición del escritor letrado al escritor público, Julio Ramos analiza la imagen modernista de la ciudad a través de un espacio específico que denomina *el interior*. Este término designa a la vez un espacio arquitectónico encerrado y privado que se distingue de las calles abiertas y las plazas públicas, y un espacio subjetivo de los individuos que transitan entre los espacios físicos de la urbe. En “Decorando la ciudad”, un capítulo de *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, Ramos explica que “el interior —fundamental para la literatura finisecular— es el espacio de una nueva individualidad que presupone la progresiva disolución de los espacios públicos, comunitarios, en la ciudad moderna”.<sup>2</sup> Esta nueva individualidad deriva del

<sup>2</sup> Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*, México, FCE, 1989, p. 132.

cultivo de un espacio doméstico cuya interioridad el individuo mantiene cuando sale a la calle, llevándola puesta como una segunda piel, como un abrigo protector o un par de gafas que filtra los entornos. Para entender la novedad del interior que señala Ramos debemos recordar que “el interior” ha sido un índice de la subjetividad desde que Descartes cuestiona sus cinco sentidos y el *extensio* donde actúan, rechazándolos en favor de una meditación intensiva, dirigida hacia adentro. Entre *Le discours de la méthode* y *Les méditations métaphysiques*, su pensamiento se manifiesta tanto en el espacio físico donde se encierra —está “enfermé seul dans un poêle”, o por metonimia, en un cuarto calentado por una estufa— como en el espacio subjetivo que encuentra cuando se separa de las imágenes corporales para contemplarse a sí mismo.<sup>3</sup> La novedad que la literatura decimonónica introduce a este espacio interior y doméstico viene de un cambio fundamental en el espacio público, cuya masificación y mecanización imponen una nueva relación con el espacio privado.

La clausura solitaria del interior se hace difícil en cuanto la ciudad empieza a poblarse con las masas y su cultura, provocando de un lado una actitud de rechazo de la parte del individuo privado frente a las muchedumbres y, de otro, una atracción fetichista hacia las mercancías producidas en serie para el mercado masivo. La cultura del “interior” que abunda en la literatura decimonónica viene de este doble impulso burgués: el de coleccionar cuadros, libros, adornos, muebles, chucherías, cualquier cosa que sirva para decorar el espacio doméstico escondido del bullicio urbano. El encierro voluntario dentro de esta cueva aterciopelada se refleja en las invenciones de ese siglo —estuches, cajas, fundas protectoras para relojes de bolsillo, cigarrillos, fotos, anteojos— y en el uso extensivo de fajas, envolturas, alfombras, cubiertos y sobrecubiertos. Walter Benjamin explica que el siglo burgués era adicto a la morada, a la vivienda, al interior que el coleccionador invertía con reflejos de su “yo”. Estas modalidades de subjetivación tienen como

<sup>3</sup> En su *Discurso del método*, Descartes subraya la individualidad e identidad de su pensamiento mediante un paralelo entre la arquitectura de la pieza donde se encierra con sus *pensées* y el espacio de las grandes ciudades, véase Frédéric de Buzon, ed., *Discours de la méthode* suivi de *La Dioptrique*, Paris, Gallimard, 1991, p. 84; este interior arquitectónico anticipa, y hace posible, la famosa frase que describe el interior subjetivo en *Les méditations métaphysiques*: “Je fermerai maintenant les yeux, je boucherai mes oreilles, je détournerai tous mes sens, j’effacerai même de ma pensée toutes les images des choses corporelles ou du moins, parce qu’à peine cela se peut-il faire, je les réputerai comme vaines et comme fausses; et ainsi m’entretenant seulement moi-même, et considérant mon intérieur, je tâcherai de me rendre peu à peu plus connu et plus familier à moi-même”, Descartes, début de la “Méditation troisième”.

homólogo colectivo el museo moderno, cuya función es forjar una identidad institucionalizada según las indicaciones del Estado-nación burgués. Como escribe Benjamin, “El museo es indudablemente una casa de sueño del grupo colectivo [...] La parte de adentro del museo aparece como el interior ampliado en una escala gigante”.<sup>4</sup> El museo moderno que se despliegue en función de una nueva identidad republicana será un modelo privilegiado del interior doméstico y de la interioridad subjetiva.

La relación isomórfica entre el museo, el hogar doméstico, y el espacio subjetivo se hace visible en las imágenes urbanas de la época. Aunque la importancia de la urbe en la obra de Rubén Darío se ha estudiado, aquí hacemos hincapié en la perspectiva de la ciudad que se proyecta desde el museo del interior. En *Azul...* el museo está presente desde el primer texto, “El rey burgués”, pero es la colección de textos cortos titulado “En Chile” que ofrece el mejor ejemplo. En el primero de ellos, “En busca de cuadros”, Ricardo, poeta lírico incorregible, sube al Cerro Alegre para huir de las “agitaciones y turbulencias, de las máquinas y de los fardos, del ruido monótono de los tranvías y el chocar de los caballos [...] del tropel de los comerciantes, del grito de los vendedores de diarios; del incesante bullicio e inacabable hervor de este puerto”.<sup>5</sup> Dando la espalda a la ciudad a sus pies, el poeta encuentra los cuadros que buscaba, imágenes que describe mediante la figura retórica de la *ekphrasis* en los textos que siguen: “Acuarela”, “Paisaje”, “Aguafuerte”, “Al carbón”, “Naturaleza muerta”. Cuando Ricardo desciende del cerro para volver a su casa, esta colección de cuadros ingresa con él al espacio interior. En el texto intitulado “La cabeza” leemos:

de vuelta de las calles donde escuchara el ruido de los coches y la triste melopea de los tortilleros, aquel soñador se encontraba en su mesa de trabajo, donde las cuartillas inmaculadas estaban esperando las silvas y los sonetos de costumbre [...]

¡Qué silvas! ¡Qué sonetos! La cabeza del poeta lírico era una orgía de colores y sonidos. Resonaban en las concavidades de aquel cerebro martilleos de ciclope, himnos al son de tímpanos sonoros, fanfarrias bárbaras, risas cristalinas, gorjeos de pájaros, batir de alas y estallar de besos, todo como en ritmos locos y revueltos. Y los colores agrupados estaban

<sup>4</sup> Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Cambridge, MASS/Londres, Belknap Press, 1999, pp. 406-407. Las traducciones son mías.

<sup>5</sup> Rubén Darío, *Azul... y Cantos de vida y esperanza*, Álvaro Salvador, ed., Madrid, Espasa Calpe, 1992 (col. *Austral*), p. 125.

como pétalos de capullos distintos y confundidos en una bandeja, o como la endiablada mezcla de tintas que llena la paleta de un pintor...<sup>6</sup>

Los “cuadros” encontrados en el cerro sirven como adorno tanto para el espacio doméstico donde se encuentra la mesa de trabajo como para el *interior subjetivo* del poeta, quien cuelga las imágenes dentro de su “cabeza”. Este espacio-museo se define por su oposición clara a la ciudad que está abajo y que se define por los ruidos monótonos y la triste melopea, la agitación y turbulencia, el tropel y los gritos. Evadiendo ese bullicio, el poeta nos presenta cuadros que ofrecen una perspectiva privada sobre la ciudad, a la que le impone una cierta familiaridad y desaceleración, fijándola en una imagen que se puede mirar con calma a través de una vitrina que la separa del caos urbano. Desde el interior, el sujeto se contempla al contemplar los cuadros de su colección. En este museo interior que organiza la polis desde el centro de la ciudad, los cuadros son vitrinas con imágenes ideales y deseables (la mujer de “El ideal”) pero al mismo tiempo accesibles y alcanzables como las mercancías con las cuales se confunden.

Usando herramientas tomadas de la crítica literaria y de la sociología económica, Ángel Rama y Álvaro Salvador han explorado los lazos de influencia entre el modernismo y el consumismo del liberalismo finisecular.<sup>7</sup> La ambigüedad del modernismo frente a la ciudad, cuya cultura atrae y cuyo materialismo repugna, se hace visible en la confusión del museo con el gran almacén. Julio Ramos encuentra esta convergencia en una crónica en la cual Gómez Carrillo describe una tienda de la época: “¡Cuál no es mi sorpresa al hallarme de pronto trasladado a la verdadera capital de las elegancias! ¿Es el Printemps, con sus mil empleados gentiles y su perpetuo frou-frou de sedas ajadas por manos aristocráticas? [...] ¿Es el Louvre y su interminable exposición de objetos preciosos? [...] Es todo eso junto”. Un poco más lejos, el cronista añade una reflexión sobre la diferencia entre el museo y el gran almacén, subrayando la accesibilidad de las mercancías: “No es la dulzura desinteresada que proporciona un museo, en efecto, lo que en lugares cual éste se nota. Es el temible, imperioso, el titánico deseo. ¿Cómo resistir a todo lo que atrae? [Todo] está al alcance de la mano”.<sup>8</sup> Aunque Ramos lee esta crónica como evidencia de que la tienda substituye

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>7</sup> Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo* (1970), Caracas/Barcelona, Alfadil, 1985; Álvaro Salvador, “Rubén Darío y la ciudad modernista”, en Jacques Issorel, ed., *El cisne y la paloma: once estudios sobre Rubén Darío*, Perpignan, CRILAU-Université de Perpignan, 1995, pp. 169-182.

<sup>8</sup> Ramos, *Desencuentros de la modernidad* [n. 2], p. 115.

al museo como institución de belleza, la convergencia de productos de consumo y objetos culturales indica más bien la llegada del *kitsch* al horizonte de la reproducción mecánica que, desde hace medio siglo, ha iniciado un cambio de esencia de las categorías estéticas. La tienda no reemplaza al museo como indicio de lo bello, sino que manifiesta un cambio cultural mayor que afecta tanto al museo como a las mismas concepciones de lo bello, del arte y de la recepción artística.

El culto de la belleza cambia con la reproducción fotográfica que, al poner las grandes obras al alcance de la mano de cada consumidor, destroza el aura que Benjamin define como la manifestación singular de una lejanía, por cercana que sea.<sup>9</sup> Este cambio emerge con la urbanización y la industrialización y con la resultante masificación de la población y del mercado. Influyendo también en el modo de coleccionar, el cambio cultural descrito por Benjamin tiene como consecuencia una nueva semejanza del museo con los *grands magasins*: “la acumulación de objetos de arte los pone en comunicación con las mercancías que, ofreciéndose en masa al transeúnte, evocan en él la noción que alguna parte de lo que ve debería tocarle”.<sup>10</sup> La parte que le toca es justamente la reproducción de las grandes obras en el museo, las miniaturas *kitsch* que agotan el aura junto con los otros efectos del “choque” que emerge con los nuevos medios de comunicación: el cine y la electricidad que lo alimenta, el teléfono y especialmente la fotografía. Esta convergencia con la mercancía cambia al arte en su esencia, reemplazando su valor humanístico y su condición única y universal por una equivalencia mundana que se mide en términos de su valor de cambio. Hoy las corporaciones invierten en obras de arte (*Los girasoles* de Van Gogh, comprado por Seguros Yasuda de Japón en 1987) y éstas son robadas de los museos como se roba a los bancos (*El grito* y *La madona* de Munch, robadas en 2004).<sup>11</sup>

El movimiento estudiado por Benjamin inicia un cambio en la lógica del museo que es evidente en su funcionamiento contemporáneo. A través de sus reproducciones y réplicas, el arte pierde los valores de

<sup>9</sup> Walter Benjamin, “The work of art in the age of mechanical reproduction”, en *Illuminations*, Nueva York, Schocken Books, 1968, p. 222.

<sup>10</sup> Benjamin, *The Arcades Project* [n. 4], p. 415.

<sup>11</sup> En el mismo museo de Oslo donde se exponían estas obras ahora venden un juego de tablero sobre el robo, capitalizando así la pérdida. Objetos del mundo de la moda, objetos de consumo cuya calidad intrínseca implica necesariamente lo efímero, lo de ahora, lo de las colecciones de esta temporada, ocupan una sección del Met de Nueva York desde la exposición Versace en 1997, mientras que recientemente se publicó que los impresionistas destacan por ser los artistas cuyas reproducciones más se han vendido en la historia del arte —reproducciones en libros, carteles, cartas postales, pero también camisetas, paraguas, basureros, bandejas.

originalidad y singularidad para transformarse en otro producto más de una red de intercambios. En lugar de una diferencia de esencia entre los objetos en el museo y los objetos al alcance de todos, el valor de cada uno existe dentro de un solo sistema de equivalencias. Esta nueva relación del museo con la red comercial lo problematiza como modelo del “interior” doméstico y de la interioridad subjetiva, así como complica su papel institucional de representar una identidad colectiva. Los museos fundados por los Estados-nación decimonónicos servían (y en cierta medida aún sirven) como protectores de una imagen colectiva, de una historia oficial, de las expresiones más puras del genio de un pueblo. Se supone que definen esa imagen institucional con una marca de diferencia cualitativa entre lo que es esencial a esa identidad y lo que es prescindible o intercambiable, entre lo que cabe dentro del marco identitario y lo que queda fuera, entre el interior y el exterior. Este proceso de división define la función del museo, que unifica porque primero divide y que recuerda porque primero olvida.<sup>12</sup> Cuando se pierde la diferencia cualitativa entre el museo y la red de intercambios, o entre la delimitación del movimiento y los circuitos de tránsito, la integridad del interior se volatiliza. En otras palabras, cuando la vista desde el museo (nacional) se confunde con los circuitos mercantiles (transnacionales) tenemos que admitir que ese espacio interior ya no determina la identidad nacional que, según el código herderiano, subyace institucionalizada en el museo decimonónico.

El final de esta vista interior, como el fin de los grandes relatos, se manifiesta en la nueva imagen de la polis que está surgiendo en la literatura y en el cine. El alcance de la urbe y de los medios que de ella emanan hacen imposible la huida dariana. Si la vista de la ciudad desde el espacio interior aún funcionaba al final del siglo XIX, hoy esa perspectiva manifiesta una enorme dificultad para distinguir el interior del exterior. La ciudad es hiperextensiva, es una conurbanización que no tiene alrededores porque no tiene límites, una aglomeración sin fin y sin centro (invirtiendo el *dictum* que Borges toma de Hermes y Pascal, podríamos decir que es una esfera infinita cuya circunferencia está en todas partes y cuyo centro está en ninguna). La ciudad penetra en el espacio doméstico a través de la televisión y la radio, mientras que los medios de transporte se convierten en lugares familiares para viajeros que transitan diariamente durante horas entre el hogar y el trabajo. Como explica Néstor García Canclini, la metrópolis de hoy no es una

<sup>12</sup> Véase, por ejemplo, Benedict Anderson, *Imagined communities: reflections on the origins and spread of nationalism*, Nueva York/Londres, Verso, 1991; Jean-Louis Déotte, *Oubliez! Les ruines, l'Europe, le musée*, Paris, L'Harmattan, 1994.

sino varias ciudades, una serie de imaginarios que se multiplican en el tiempo como en el espacio.<sup>13</sup> La ciudad contemporánea es un espacio privilegiado para los movimientos descritos por Arjun Appadurai, quien explica cómo las identidades se dilatan y se transforman con el *flujo* y la *circulación* de historias, de gente, de bienes materiales, de ideologemas e imágenes.<sup>14</sup> La ciudad de hoy es un simulacro, está replicada y desdoblada en imágenes que nos llevan a la desubicación y que, antes de darnos un sitio identitario, nos ofrecen un lugar donde perdemos.

### *El espacio virtual de la ciudad ausente*

*La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, un largo homenaje a Macedonio Fernández, ofrece un ejemplo de la pérdida del “interior” a través de la figura del museo. En esta novela Piglia da una forma narrativa a algunas de las preocupaciones constantes de sus ensayos críticos, revisitando la problemática de la relación entre ficción y política que trabaja en *Crítica y ficción* y que reaparece más tarde en *El último lector*. Tanto en sus análisis de la historia literaria como en su novela, el museo se concibe como una institución canonizadora que neutraliza las ambigüedades políticas de la máquina literaria. Por ejemplo, el mayor riesgo que corre la obra de Roberto Arlt es el de la canonización, ¡ “que “hasta ahora su estilo lo ha salvado del museo: es difícil neutralizar esa escritura, no hay profesor que la resista”.<sup>15</sup> Los escritos de Macedonio Fernández, otra referencia privilegiada para Piglia, son igualmente difíciles de neutralizar. Su *Museo de la novela de la Eterna*, título sumamente irónico, es más bien una especie de antimuseo donde Macedonio medita sobre la realidad de una ausencia, la amada Eterna, en lugar de una realidad presente o representada en una colección sumisa al discurso del saber institucional. Piglia retoma esta problemática en *La ciudad ausente*, donde hace hincapié en la relación entre el museo y el poder de la ficción. En una sociedad concebida como “una trama de relatos”, el museo sería otra institución más del Estado que “centraliza esas historias”.<sup>16</sup> Al imponer su propia narración: “El poder se sostiene en la ficción. El Estado es también una máquina de hacer creer”.<sup>17</sup>

<sup>13</sup> Néstor García Canclini, *Imaginarios urbanos*, Buenos Aires, EUDEBA, 1997.

<sup>14</sup> Arjun Appadurai, *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, 1996.

<sup>15</sup> Ricardo Piglia, *Crítica y ficción* (1986), Barcelona, Anagrama, 2001, p. 21.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 105.

En *La ciudad ausente* Piglia da una forma narrativa a las críticas que hace del papel conservador del museo. Parte novela detectivesca, parte novela política, la intriga sigue a un hijo de ingleses, Junior, quien investiga el enigma de Elena, una máquina-cyborg que produce cuentos. La máquina está en *el Museo* —escrito siempre con mayúscula que se encuentra en “una zona apartada” de la ciudad, encerrada en una especie de exposición de la literatura argentina que controla sus narraciones. Junior nos explica que la máquina se construyó para resistir el conservadurismo de un cierto canon literario, produciendo cuentos sin pausa para transgredir los límites del Museo que trata de contener a la ficción. Elena fabrica su primer cuento cuando, en lugar de traducir *William Wilson* de Edgar Allan Poe, como se le pide, retrabaja el tema del doble para inventar una “ficción virtual” llamada *Stephen Stevensen*.<sup>18</sup> Usando este mismo proceso de desdoblamiento, la máquina continúa produciendo relatos inspirados en otras obras escritas.

La consecuencia de esta constante reproducción mecánica es que el Museo se extiende y se dilata en una tentativa por imponerse en cada sitio donde emergen los relatos: “Los pabellones se extendían durante kilómetros, con vitrinas que exhibían material del pasado”.<sup>19</sup> Esta política de contención es una tarea imposible porque, como explica Junior, cada relato es un camino<sup>20</sup> en una red sin horizonte.

Había pasado dos noches casi sin dormir desde que salió del Museo. Entraba y salía de los relatos, se movía por la ciudad, buscaba orientarse en esa trama de esperas y postergaciones de la que ya no podía salir. Era difícil creer lo que estaba viendo, pero encontraba los efectos en la realidad. Parecía una red, como el mapa de un subte. Viajó de un lado al otro, cruzando las historias, y se movió en varios registros a la vez.<sup>21</sup>

Las lecturas que hace de los relatos, que pueden ser verdaderos o falsos, pero que son clandestinos en una sociedad que vigila la ficción, son viajes que lo hacen circular por la ciudad de Buenos Aires antes de llevarlo hacia el sur y hasta una isla olvidada cuyo idioma cambia con cada generación. En cada sitio Junior se encuentra con un Museo, siempre escrito con mayúscula: el del pueblo, con el pájaro mecánico; el British Museum; el de la Novela, en la isla; el Policial; el de Eva Perón; el de la Segunda Guerra Mundial, en Hiroshima; los evocados

<sup>18</sup> Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, Barcelona, Anagrama, 1992, p. 47.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>20</sup> Por ejemplo, “tal vez ese relato sea el camino que lo lleve a Russo”, p. 117.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 87.

por las referencias a Franz Boas).<sup>22</sup> Aunque Junior sale del Museo capitalino, su lectura nómada de las tramas enredadas lo lleva ineluctablemente a un Museo que está siempre presente. Corriendo tras los relatos, el Museo central surge en cada sitio donde surgen los cuentos, desdoblándose hasta cubrir el territorio. Este museo ubicuo es como un mapa hecho en escala de uno a uno para corresponder al territorio punto por punto; es como el simulacro que Borges describe en “Del rigor en la ciencia”, un texto corto de *El hacedor* que se publica, vale recordarlo, en una sección que lleva el título de “Museo”. Desde esta óptica borgeana, Piglia sugiere que los “libros son mapas, hojas de ruta para orientarse en el desierto argentino” y “modelos en escala de lo real”.<sup>23</sup> Los relatos que Junior lee en sus viajes constantes desbordan el Museo que estaba diseñado para contenerlos, dando la impresión de que el museo es tan extenso como las tramas enredadas.

Como “el interior” del ejemplo dariano, el Museo, eternamente presente, tiene una forma que lo separa de la ciudad. Piglia escoge una forma que está directamente relacionada con la función del museo de controlar relatos, un círculo cuya descripción emerge en el momento de un planteo hermenéutico de parte del protagonista. Junior, lector sin identidad, individuo que lleva un nombre prestado en diminutivo, trata de resolver el enigma de la máquina:

Revisó otra vez toda la serie de relatos. Había un mensaje implícito que enlazaba las historias, un mensaje que se repetía. Había una fábrica, una isla, un físico alemán. Alusiones al Museo y a la historia de la construcción. Como si la máquina hubiera construido su propia memoria. Ésa era la lógica que estaba aplicando. Los hechos se incorporaban directamente, ya no era un sistema cerrado, tramaba datos reales. Por lo tanto se veía influido por otras fuerzas externas que entraban en el programa. *No sólo situaciones del presente*, pensó Junior. Narra lo que conoce, nunca anticipa [...] Tenía que buscar en esa dirección. Investigar lo que se repetía. Fabrica réplicas microscópicas, dobles virtuales, William Wilson, Stephen Stevensen. Era otra vez el punto de partida, un anillo en el centro del relato. El Museo era circular, como el tiempo en la llanura.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Franz Boas desempeña una función fundamental en la reorganización de las modalidades de la exposición antropológica, tratando de reformar, por argumentación o participación directa, las prácticas museales del Smithsonian Institution en Washington, el Peabody Museum de Harvard University, el Field Museum en Chicago y el American Museum of Natural History (AMNH). Piglia se interesa por Boas porque éste rechaza la cultura de los museos, renunciando del AMNH en 1905 tras un conflicto de método con su presidente para nunca más trabajar en un museo.

<sup>23</sup> Piglia, *Crítica y ficción* [n. 15], p. 40.

<sup>24</sup> Piglia, *La ciudad ausente* [n. 18], p. 97. Las cursivas son de Piglia.

La forma circular encierra y está diseñada para ayudar a la policía, “servidores de la verdad”, a controlar “el principio de la realidad”. Como explica uno de sus inventores, la función de la máquina es la de resistir a las instituciones del Estado: “La inteligencia del Estado es básicamente un mecanismo técnico destinado a alterar el criterio de realidad. Hay que resistir. Nosotros tratamos de construir una réplica microscópica, una máquina de defensa femenina contra las experiencias y los experimentos y las mentiras del Estado”.<sup>25</sup> Las réplicas atacan el hermetismo del Museo; el método de la máquina “no es un sistema cerrado”. Como hemos visto, la forma circular ya no logra contener las historias y el Museo se debe imponer en cada sitio donde surge la ficción. El desdoblamiento *en y de* William Wilson se reproduce en otra escala, con el Museo corriendo detrás de la red de relatos hasta que cubre el territorio, como el mapa de Borges. La distinción entre una realidad institucional y las historias ficticias se hace con dificultad porque el interior del Museo se ha dilatado, hinchado con su doble virtual, con su réplica.

En esta relación desdoblada, las réplicas no se distinguen en términos de interior y exterior, sino en términos de temporalidad. La diferencia que las separa se deja entrever en las orillas del tiempo que Junior encuentra en la isla, donde llega a entender que “el concepto de la frontera es temporal”.<sup>26</sup> El museo y el Estado tratan de controlar una realidad que *es*, que pasa en el presente, que presenta ese pasar en términos de la política *actual*, que conserva un pasado ideal para pintar una imagen presente de la polis. La máquina, por otro lado, no se concentra en lo que está presente, sino que corre por una red de caminos que trazan la geografía *virtual* de una ciudad ausente: “No sólo situaciones del presente”, dice Junior, al comprender que la máquina es un anillo en el centro del relato, un vacío en la plenitud del presente. Lo *actual* y lo *virtual* se distinguen por una marca de memoria que coexiste con un objeto presente. Gilles Deleuze explica esta distinción en términos del *recuerdo*: “Car, comme le montrait Bergson, le souvenir n’est pas une image virtuelle qui se formerait après l’objet perçu, mais l’image virtuelle qui coexiste avec la perception actuelle de l’objet. Le souvenir est l’image virtuelle contemporaine de l’objet actuel, son double, son ‘image en miroir’”.<sup>27</sup> Si el concepto de la frontera es temporal, no marca la diferencia entre el pasado y el presente o entre el

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>27</sup> Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Dialogues*, París, Flammarion, 1996, p. 183; véase el capítulo “L’actuel et le virtuel”.

presente y el futuro, sino entre dos maneras de recordar que juegan sobre dos registros temporales distintos, uno actual y otro virtual.

*La ciudad ausente es el espacio virtual.* Elena es la fuente de este espacio virtual, el vacío del cual emerge la realidad de otra temporalidad y el origen de su existencia material: “La ausencia es una realidad material, como un pozo en el pasto”.<sup>28</sup> Si la máquina no narra solamente situaciones del presente, es porque cada relato sale de este pozo material, un punto de profundidad en el espacio liso del simulacro. Elena, la fuente de esta dimensión virtual, es una metro-polis en su sentido etimológico: la ciudad-madre de los relatos que tejen los caminos para resistir la política del Estado, la fuente ausente de una polis que rescata lo que el museo olvida. La resistencia al recuerdo petrificado del museo omnipresente se hace a través de “la realidad virtual, los mundos posibles” de Macedonio Fernández, quien según el narrador de Piglia tiene “una conciencia muy clara del cruce, de la orilla a partir de la cual empezaba otra cosa”.<sup>29</sup> Esta realidad del ensueño es “la realidad ausente” que le interesa después de que Elena, su mujer, desaparece: “Elena de golpe está ausente”. Será a través de la virtualidad que los relatos buscarán devolverla a la coexistencia con el momento actual: “Porque la máquina es el recuerdo de Elena, es el relato que vuelve eterno como el río”.<sup>30</sup>

Si este recuerdo material, “image virtuelle contemporaine de l’objet actuel”, es discernible en cada texto, su surgimiento depende de las modalidades de recepción del “lector”. Estas modalidades pasan por otros medios además del texto escrito: los relatos de *La ciudad ausente* circulan en cassettes, mientras que los técnicos que concibieron la máquina viven en talleres de televisión. La importancia de la obra de Joyce, que (des)estructura la lengua en la isla, es que traza los límites del medio escrito, usando la grafía como imagen y el ritmo lingüístico como música para sabotear las leyes estables de la gramática y la ortografía. Piglia profundiza este estudio de la recepción en *El último lector*, donde describe que Joyce “inventó la figura del lector final, el que se pierde en los múltiples ríos del lenguaje”, citando después la siguiente frase de William Beckett sobre *Finnegan’s Wake*: “No pueden quejarse de que no esté escrito en inglés. Ni siquiera está escrito. Ni siquiera es para ser leído. Es para mirar y escuchar”.<sup>31</sup> Nuestra época es la del “último lector” porque estamos frente al ocaso de la lectura como

<sup>28</sup> Piglia, *La ciudad ausente* [n. 18], p. 152.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 154. Las cursivas son de Piglia.

<sup>31</sup> Ricardo Piglia, *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 188.

actividad privada, movimiento cultural que también afecta al Museo, como hemos visto, y a su homólogo en el interior subjetivo. La conciencia que emerge con el modo de leer de Hamlet, quien según Piglia muestra que “la interioridad está en juego”, cede su lugar privilegiado a otras formas de recepción.<sup>32</sup>

Con su noción del último lector, Piglia indica los límites epistemológicos de un medio que está siendo superado por los medios de comunicación audiovisuales, si no en la complejidad de la forma o en la densidad de lo que se puede comunicar, sí por el tremendo volumen de imágenes electrónicas que están imponiendo nuevas modalidades de lectura.<sup>33</sup> En esto coincide con Benjamin, quien explica que estos medios imponen modalidades de recepción regidas por la distracción, substituyendo, así, a las que están basadas en la concentración y la (auto)contemplación subjetiva. La conciencia moderna no sale indemne de este cambio epistemológico, que afecta tanto al Museo retratado por Piglia como al “museo del interior” que se ha modelado en la institución. El espacio del “interior” se ha volatilizado en la nueva ciudad ausente, donde el museo ya no puede contener los relatos que circulan por los medios de comunicación modernos.

La ciudad de hoy se rige según circuitos globales. Las mercancías han saltado de las vitrinas de exposición, viajando virtualmente en circuitos de imágenes publicitarias, de información, de deseo, llegando a la ciudad por circuitos de cambio y trabajo transnacionales. La lógica de la ciudad global se expresa en esa red que opera en varios registros (financieros, laborales, fiscales, serviciales) sin exterior.<sup>34</sup> El interior del museo, como el interior del Estado-nación que representa, está cruzado por estos registros que fluyen por caminos continuos. Si esto aparece nítidamente en la literatura latinoamericana y Piglia es sólo un ejemplo entre otros— es porque el sueño de la modernidad como proyecto colectivo canalizado por el Estado se ha volatilizado por la aceleración de una modernización capitalista que rompe el cerco estatal. En su lugar, el neoliberalismo impone una modernización selectiva ahí donde el Estado retrocede, creando megaciudades donde imperan la economía transnacional y la marginación de los otros “relatos”.<sup>35</sup>

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>33</sup> Me permito referir a los lectores a mi “The modalities of contact. Cortázar on exile, literacy, and video”, *Journal of Latin American Cultural Studies* (King’s College, Londres), 12/2 (agosto del 2003), pp. 285-299.

<sup>34</sup> Saskia Sassen, *The global city*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2001.

<sup>35</sup> Mike Davis, “Planet of slums: urban involution and the informal proletariat”, *New Left Review*, 26 (marzo-abril del 2004), pp. 5-35. Un documento de la onu demuestra

El interior que Ramos usa para describir la urbe en la literatura finisecular se ha desintegrado a lo largo del siglo, dejando en su lugar una red de caminos que sobredeterminan la relación interior-exterior. Esta transición ya se siente en el modernismo, literatura de tensiones que revela una atracción por la urbe que también rechaza. El museo, espacio interior ideal, empieza a confundirse con la mercancía, objetos intercambiables que circulan en redes sin fronteras. El sueño de la modernidad empieza a dar paso a una modernización inexorable empujada por las fuerzas del capital que emana de la metrópolis neocolonial. Piglia nos muestra la ficción de este sueño, que ya no es más que otro relato en una ciudad saturada donde cada historia traza su camino. El museo, que ya no delimita un interior que proyecta una imagen identitaria, se confronta con la imposibilidad de contener los relatos que se desdoblán, que hacen réplicas, que *des*-identifican. Si Piglia escoge la figura del museo moderno para su novela urbana, es porque la idea del progreso que siempre lo ha cuadrado se ha transformado en una trampa sin límites.