

A partir de aquí,  
nada es ficción

«La institución siempre es inventada, y por lo tanto podría haberse inventado de otra manera.»<sup>1</sup>

1.  
Daniel Blanga-Gubbay y Livia Andrea Piazza, «Fictional Institutions – On Radical Imagination», en Elke van Campenhout, Florian Malzacher y Lilia Mestre (eds.): *Turn, turtle! Reenacting the Institute*. Berlin: Alexander Verlag, 2016, p. 44.

2.  
Lukas Sonnemann: *Manual des fiktiven Films*. Hamburgo: Material Verlag - HfbK, «Material: 371», 2006.

En su *Manual del cine ficticio*,<sup>2</sup> Lukas Sonnemann identifica y documenta por primera vez más de ochocientas «películas imaginarias», esto es, largometrajes a los que se hace referencia en alguna fuente documental, pero que en realidad no existen. Todas y cada una de estas películas, que el autor enumera a lo largo de 160 páginas, se han localizado en fuentes concretas cuyas referencias aparecen convenientemente indicadas junto a cada título, tal como se haría en cualquier publicación erudita. A primera vista, nada en este libro –tampoco sus características formales: tapa dura, encuadernación en tela gris y maquetación clásica compuesta en una sobria tipografía– desmiente que el *Manual* de Sonnemann sea lo que parece: un sesudo trabajo de investigación.

Las cosas se complican, sin embargo, cuando la lectura desvela que las fuentes donde se han mencionado las películas comparten una sorprendente particularidad: se trata, sin excepciones, de obras de ficción, tanto de la literatura como del cine y la televisión, entre las que se incluyen desde capítulos de *Los Simpson* hasta largometrajes de la saga *La guerra de las galaxias*, novelas de David Foster Wallace y *animés* como *Paprika*, de Satoshi Kon. Asimismo, en las primeras páginas del volumen se desvela que el *Manual* se ha impreso en una tirada de tan solo un centenar de ejemplares, y que lo publica un sello editorial que forma parte de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Hamburgo y es conocido por especializarse en libros de artista.

He aquí, por tanto, no un libro de ensayo, como a primera vista se diría, sino un libro de artista que documenta referencias a películas inexistentes mencionadas en obras de ficción. Esta categorización hace tambalearse las certezas, y plantea muchas dudas: ¿cuánto hay de real, y cuánto de imaginario, en este libro? ¿Cuál es el plano de la realidad que documenta el *Manual*? ¿Existen de verdad las referencias a las películas imaginarias que Sonnemann ha reunido en él, o simplemente se las ha inventado? Más aún: ¿qué significa, en este contexto, *existir de verdad*? ¿Existen de verdad las historias que cuentan la literatura, el cine y la televisión, aunque se sitúen en el mismo nivel de ficción que las películas cuyos títulos ha ido acopiando Sonnemann con laboriosidad? ¿Es este un libro de ficción?

El enredo entre grados diversos de ficcionalidad que encarna el *Manual del cine ficticio* puede parecer rebuscado y deliberadamente artificial. Sin embargo, tal vez no lo sea tanto. Al contrario: en muchos sentidos, ilustra con gran nitidez las inextricables relaciones y superposiciones de realidad y ficción en los diversos planos entre los cuales, a menudo sin reparar mucho en ello, nos movemos cotidianamente los seres humanos.

Considérese otro ejemplo, más cercano al mundo del arte.

En 2013, el artista y escenógrafo belga Jozef Wouters concibió el *Instituto Zoológico para Especies Extinguidas Recientemente*,<sup>3</sup> una instalación pensada para mostrarse como exposición en una de las alas del Museo de Ciencias Naturales de Bruselas. Tal como relatan Daniel Blanga-Gubbay y Livia Andrea Piazza, las visitantes llegarían a la instalación, organizada con imágenes, documentos y un lenguaje expositivo más o menos asimilables al registro de las ciencias naturales, tras atravesar las salas donde se despliega, articulada en ese mismo registro, la colección del museo. Dada esta coincidencia, ante el temor a la confusión que podría originarse entre la exposición permanente y la instalación temporal, la institución insistió en que se colocase, a la entrada de la instalación de Wouters, un cartel en el

3.  
Jozef Wouters, *Zoological Institute for Recently Extinct Species*, 2013.

que se indicaba que a partir de aquel punto se iniciaba «un área ficcional del museo». En aquel cartel, como señalan con acierto Blanga-Gubbay y Piazza, el término «ficcional» no se usaba, de hecho, en su sentido original de *imaginario*, sino más bien como sinónimo de *inventado*, *construido*, casi llegando a *falso*, lo cual «inmediatamente hace rebotar la cuestión en dirección opuesta: ¿no es también ficcional el Museo de Ciencias Naturales de Bruselas?»<sup>4</sup>

La respuesta, por supuesto, es afirmativa. Al igual que las demás instituciones creadas por el ser humano –el único ser vivo que se ha dotado de un «aparato institucional»–, el Museo de Ciencias Naturales y cualquier otro museo se sustenta en ficción, a la cual en este contexto, no obstante, no solemos referirnos con ese nombre, sino más bien con el de «convención». No solo los museos; también los estados, las iglesias, los bancos, el dinero y cualquier otra institución humana son convenciones, es decir: ficciones. Puesto que creemos en su existencia y aceptamos que funcionan de determinada forma –les damos crédito–, a su vez todas estas instituciones existen, son reales, lo cual no es contradictorio en absoluto con su carácter ficcional: también el *Manual* de Sonnemann y el *Instituto Zoológico* de Wouters existen, como son reales *Los Simpson* y la saga de *La guerra de las galaxias*.

Desenrollando un poco más este ovillo para seguir el hilo del razonamiento, podemos deducir que la institución «museo», en su condición de convención (ficción), se ha dotado –como un banco, el Estado o una iglesia– de una serie de fórmulas, códigos y señales que la definen, la hacen inteligible y explican su funcionamiento. Desde esta perspectiva, el museo-ficción puede considerarse un texto, el cual, al igual que cualquier otro texto, resultaría indescifrable si no estuviese dotado de los elementos paratextuales que indican cómo debe leerse. En el museo, a este rango de paratextos pertenecen, por ejemplo, los títulos de las exposiciones, los horarios de apertura, la señalética de orientación en las salas de exposición... Se trata de componentes que se sitúan en una «zona indecisa entre el adentro y el afuera»<sup>5</sup> de la institución, cuya doble naturaleza combina rasgos del continente y del contenido. Entre estos elementos paratextuales se cuentan también, por supuesto, las páginas de créditos.

Es fácil suponer que las páginas de créditos ostentan el dudoso honor de ser la sección de los catálogos que menos interés despierta entre su público lector (u «hojeador»). No obstante, estas páginas constituyen, de hecho, un paratexto bastante complejo. A primera vista se dirían casi un ejercicio de escritura conceptual: largas listas de epígrafes y nombres que ofrecen gran resistencia a la lectura, hasta el punto de hacer desconectar la atención de forma casi inmediata y automática. (Hágase, si no, la prueba de leer en voz alta una página de créditos cualquiera.) Quien persiste en el empeño de la consulta o la lectura, detecta en primera instancia la encomiable misión que se le asigna a esta sección del libro: reconocer –dar crédito– a las personas que han participado en la creación y producción de una muestra o una publicación. En los créditos, el museo-ficción, que por lo general asume el tono impersonal de expresiones tan manidas como «el museo abrirá sus puertas...» o «la institución emitirá un comunicado...», adopta, de forma casi excepcional, rostro humano.

Pero eso no es todo. En su estructura profunda estas páginas trazan, además, un terreno en el que llegan a librarse batallas de muchísima crudeza.

La primera de estas luchas estalla cuando la ficción institucional va por un lado y la realidad –sobre la que dicha ficción quisiera superponerse de forma impecable y sin fisuras– se empeña en ir por otro, es decir: cuando el reparto de tareas es uno sobre el papel, y otro distinto de facto. La tensión consiguiente, aun siendo un asunto institucional interno, puede provocar grandes y pequeñas contrariedades, y no pocos dolores de cabeza.

4. Blanga-Gubbay y Piazza, op. cit., p. 42.

5. Gérard Gennette, «Introducción» a *Umbrales*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2001, trad. Susana Lage (publicado originalmente en francés en 1987).

La segunda contienda tiene carácter más público, y es más sutil, pero no menos encarnizada. Al incluir no solo a las personas que participan en un proyecto, sino a todo el equipo humano de la institución y, por extensión, también la estructura de sus organismos «protectores» o «rectores», las páginas de créditos constituyen el recordatorio, discreto pero persistente, de que la ficción a la que llamamos museo se enmarca en una estructura de autoridad muy real, cuyos consensos o inestabilidades, aunque sean impalpables y se expresen solo de forma indirecta, no por ello serán menos férreos o problemáticos, ni dejarán de ejercer un impacto directo en la realidad de la institución y su equipo. Las páginas de créditos son, en este sentido, tomas fijas que muestran las relaciones de poder, los equilibrios, los privilegios y las fragilidades, siempre dinámicos, que connotan el sistema sobre el que se sustenta el museo-ficción. Retratan, congeladas fuera del tiempo, las tensiones en juego en su seno; tensiones entre realidad y ficción, pero también entre las diversas fuerzas del aparato institucional.

Siendo así, es evidente que la razón de la existencia de los créditos está ligada a su momento específico y a su contexto, de los que no suelen despegarse nunca.

O casi nunca, puesto que de repente, en un giro inesperado, esas mismas páginas de créditos, reunidas en una larga secuencia y arrastradas muy lejos de su discreta posición habitual, se han vuelto por una vez materia prima y dan forma a este libro que tú, querida persona lectora, tienes ahora en tus manos.

Prepárate para las sorpresas, querida persona lectora. En este libro, verás los créditos como nunca los habías visto: una sucesión de instantáneas que, leídas transversalmente, dan fe de altos y bajos, apariciones, desplazamientos, ausencias y otros microrrelatos apenas visibles, entretejidos como están en la urdimbre de la historia de este museo-ficción. Más aún: desde esta imprevista perspectiva, puede que incluso empieces a preguntarte si estas páginas son –como las películas imaginarias del *Manual* de Sonnemann– reales o inventadas. Y es probable que ello te haga pensar en la condición ficcional del museo, y te recuerde –nos recuerde– que el potencial para configurar esa ficción de muchas otras formas sigue ahí, latente pero siempre abierto. Al fin y al cabo, como bien ha dicho Bojana Kunst, una institución «no es un hecho, no es un logro, sino una condicionalidad, que permite la simultaneidad entre realizar la institución y resistir el propio proceso de institucionalización.»<sup>6</sup>

6. Bojana Kunst: «The Institutionalisation, Precarity and the Rhythm of Work», 2020, en [www.kunsten.be/nu-in-de-kunsten/the-institutionalisation-precarity-and-the-rhythm-of-work/](http://www.kunsten.be/nu-in-de-kunsten/the-institutionalisation-precarity-and-the-rhythm-of-work/) (consultado en marzo de 2021).