

## Ficciones de un pasado presente

Pedro Medina

*Existe un animal sumamente extraño llamado hombre que  
necesita un tipo de ficción que llama verdad*  
(Nietzsche)

¿Cuál es el relato de nuestro tiempo?, ¿a qué narración podemos dar verdadero crédito?... son preguntas que, en suma, nos remiten a la eterna pregunta sobre la realidad, de Platón a *Matrix*, pasando por Descartes u Orson Welles, entre tantos otros. Este último contó hace tiempo la historia de aquellos 22 cuadros con los desnudos de Oja Kodar, que celebraban los críticos en París gritando “Picasso ha vuelto a nacer”, mientras el artista malagueño se enfurecía en su estudio en Toussaint al no reconocer como propias unas obras que habría pintado el abuelo moribundo de Oja, un gran falsificador capaz de crear un nuevo período de Picasso. Esta es la farsa que concluye *F for Fake*, el falso documental llevado a cabo por el prestidigitador Welles sobre uno de los más célebres falsificadores de la historia: Elmyr d’Hory, y asimismo sobre la falsa biografía de Howard Hughes realizada por Clifford Irving, quien a su vez descubrió a d’Hory.

Relatos como *F for Fake* vienen marcados por el revelador encanto de aquellas obras que más que evidencias son signos, en esta ocasión señalando, tras la niebla de lo inmediato, el interior de un debate sobre la propia realidad de la obra de arte, su reconocimiento, su papel dentro del mercado y su estatus social. En la propia película cita a Picasso, poniendo en su boca la siguiente frase: “El arte es una mentira que nos hace descubrir la verdad”. Lo mismo que ocurrió cuando el genio de Welles deslumbró con la retransmisión radiofónica de *La guerra de los mundos*, que hizo sentir, por encima de la dualidad entre lo real y lo ficticio, el miedo presente en nuestra época. Probablemente esta otra simulación de Welles nos sitúa aún mejor a la hora de hablar del *Ovni Archive* de Rosell Meseguer, cuya obra también nos plantea cuestiones fundamentales sobre el proceso narrativo de construir la Historia.

A partir de la figura del O.V.N.I., igual que veíamos en los proyectos de Welles, la obra se convierte en signo, en este caso de una ininteligibilidad originada por la ocultación propia de una época marcada por el espionaje, como fue la Guerra Fría, haciendo presente este estado de sospecha al enlazarlo con casos recientes como el de Alexander Litvinenko.

Hablamos entonces desde un momento de postcomunismo, y probablemente de postcapitalismo, a la vista del pensamiento crítico que ha activado la crisis económica actual, pero sobre todo para hacer evidente “la imposibilidad de desclasificar o entender públicamente documentos que pertenecen a la seguridad –privacidad– de una nación” –como reconoce la artista. Este estado se muestra por medio de diversos documentos fotográficos y escritos, apropiados y propios, dentro de un juego de visibilidad e ilegibilidad que hace patente la existencia continua de un secreto.

Nos encontramos, por tanto, ante un relato construido en torno a dos ejes: una dialéctica basada en el archivo y la construcción de una trama ficcional. El primero es común en el *modus operandi* de la artista, siempre consecuencia de la activación de un largo proceso de investigación –casi arqueológica, en busca de vestigios y documentos del pasado– y de una “negociación” con la realidad, que suele hacer un guiño a un pasado común, desde las costas especulares de Italia y España a sus *tránsitos* al Pacífico.

Sus obras pueden verse entonces como “huellas”, ese “pasado que no ha sido presente” –que diría Lévinas–, ese enigma de la alteridad absoluta (del otro) donde memoria y latencia pugnan por desvelar un nuevo presente que hunde sus raíces en un pasado que es la escena de su escritura. En efecto, Javier Hontoria ya reconocía que “otorgar una cierta vigencia a motivos obsoletos es una constante en el trabajo de Rosell Meseguer”, que asume con radicalidad esa concepción del archivo tan foucaultiana que hace referencia al “sistema que rige la apariencia de las afirmaciones”, estructurando así todos los elementos singulares en pos de la construcción de un discurso.

Rosell Meseguer reanima así lo pretérito y rescata sus fragmentos, consciente de que

todo archivo es un lugar de autoridad, una estrategia de producción de sentido, y en el proceso de acumulación que da lugar al mismo, rechaza la idea de archivo como mero recipiente, para compartir su importancia como elemento de comunicación.

Y en el camino, percibimos una travesía de las topografías militares de *Batería de Cenizas* a la desterritorialización del poder en este *Ovni Archive*, donde pierde protagonismo la hasta ahora común referencia a sus lugares de origen, esos espacios costeros marcados por el abandono y que determinaban el territorio de una memoria afectiva, en favor de un carácter más universal.

Su aparente investigación aséptica, científica, no conduce ahora a objetividad alguna, sino hacia la poética de lo ficcional como estímulo para la imaginación, dentro de una dialéctica que trasluce el carácter constructivo del discurso, por encima de la legitimidad de unos hechos incuestionables. Walter Benjamin ya contaba que “articular históricamente lo pasado no significa conocerlo *tal y como verdaderamente ha sido* (...) significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de peligro”. No se trata de historiar, sino de hacer diégesis, reflexionando sobre el modo en que los hechos son revelados.

En este proceso se descubre que el significado de todo relato reside en su trama – como bien sabía Paul Ricoeur –, en este caso puesta al servicio del “disimulo”, el simulacro. Los acontecimientos se vuelven significativos en cuanto que pertenecen a una trama, manifestando una historicidad que solamente es posible como tiempo narrado. Y al estar bajo el encanto del disimulo, rescata la dimensión moral de la conciencia histórica de la trampa de un supuesto literalismo y de los peligros de la falsa objetividad.

Atrás queda la gran Historia, y nos aferramos a lo único que realmente tenemos, “historias”, relatos, que, vistos bajo esta óptica, reivindican el poder de la ficción (del verbo latino *fingere* se deriva su significado como “modelar, formar, representar”, y de ahí “preparar, imaginar, disfrazar, suponer...”) como forma de reconstrucción

histórica. Tal y como expuso Slavoj Žižek, son precisamente las ficciones lo que nos permite estructurar nuestra experiencia de lo real.

La idea de que hay un componente narrativo, imaginativo, en la construcción del discurso histórico no es nueva: Ricoeur hizo patente que sin la ordenación o configuración temporal de la vivencia (esto es, el establecimiento de estructuras narrativas en las que, inevitablemente, entra en juego la imaginación), es imposible entender el mundo, producir una experiencia a partir de lo vivido, tanto si el registro elegido es el de la ficción o el del relato histórico.

Como si de una representación teatral se tratara, se suspende la distinción entre lo real y lo ilusorio, siendo conscientes de que todo documento es mirada y, por tanto, subjetividad y construcción. Al respecto, conviene recordar lo que afirma Antonio Weinrichter en su libro *Desvíos de lo real*: “En esta era de confusión mediática en la que la televisión convierte la realidad en espectáculo, el movimiento en sentido contrario de los falsos documentalistas tiene como mínimo el valor de un toque de atención”.

Pero más allá de cuestiones que podrían remitirnos de nuevo a un determinado género artístico, limitando innecesariamente la riqueza del relato creado por el *Ovni Archive*, cabe aclarar que todo este planteamiento no nos sitúa frente a un contenido falso, sino que nos remite a la falsedad –subjetividad– de toda forma narrativa y, consiguientemente, de cada sistema de poder.

Habría que preguntarse entonces por los regímenes de verdad que cada sociedad crea y en este caso, los que construye para ocultar otra realidad. A la luz de obras como la de Rosell Meseguer o aquellos seguidores de la línea inaugurada por Welles, el mundo contemporáneo aparece como un solapamiento de simulacros, como bien ha mostrado otro gran fabulador como Joan Fontcuberta, con su obra y con ensayos como *El beso de Judas* o *La cámara de Pandora*.

La fotografía, y todo archivo, deben entenderse pues bajo una ética de la visión, una vez que constatamos que la realidad es sustituida por sus imágenes; ya no hay hechos, tan solo representación. La imagen se hizo relato y, en el tránsito, aparece un discurso donde la ficción artística no se opone a lo verdadero, sino a verdadero y falso por

igual. Asimismo, la referencia es entendida aquí como un hecho del pasado que, nebuloso, sirve para revelar la opacidad de una sociedad que sigue necesitando la ilusión de la verdad y de la seguridad.

De esta manera, el *Ovni Archive* avanza en esa línea de trabajo continua en torno a la práctica de reflexionar, comprender y capturar lo que Francisco Carpio en *La memoria imaginada* llama una suerte de “entropía iconográfica”, que ahora se entrega, con tremenda ironía, a la seducción de una narración que fascina por su sutil acercamiento a los mecanismos de ocultación del poder.

Como bien recordaba Jean Baudrillard: “todo el juego de la historia y del poder se ha trastornado, pero también las condiciones del análisis. Lleva su tiempo”.