

## LA DOCUMENTACIÓN LITERARIA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA FICCIÓN FOTOGRÁFICA: PRUEBAS Y TRAMPAS EN LA OBRA ESCRITA DE JOAN FONTCUBERTA

Laura Bravo

Universidad Autónoma de Madrid

“Siempre he considerado la fotografía como un  
texto. Hacer fotografías es contar historias”<sup>1</sup>

Joan Fontcuberta

Son diversos los caminos que se están siguiendo en la actualidad con el fin de demostrar, y dejar sentado definitivamente, el obsoleto valor de la fotografía como documento de una verdad objetiva. Una de estas vías es el apoyo del texto a la imagen, y uno de sus mejores exploradores, a través de éste y de otros métodos, es el artista barcelonés Joan Fontcuberta.

Cuando el uso de la fotografía digital comienza a popularizarse, especialmente en los medios de información, empieza a bullir el debate sobre la confianza en la fotografía como documento acreditativo de la realidad. Las infinitas posibilidades que la digitalización tiene para mentir han provocado la bipolarización entre fotografía tradicional como estandarte de la verdad, y la digital como una cortina que esconde los más espurios engaños<sup>2</sup>. Sin embargo, la manipulación y el falseamiento fueron prácticas posibles y constantemente aplicadas desde el nacimiento de este arte.

El análisis semiótico, por ejemplo, se ha propuesto durante años rebatir esta supuesta objetividad de la fotografía. Bien es cierto que la condición de la fotografía como índice planteada por

1.- Joan FONTCUBERTA, en una entrevista realizada por Nadine GÓMEZ, “Sobre la invención”, en *Contranatura*, Museo de la Universidad de Alicante, 2001, p. 133.

2.- La ausencia del negativo sostiene la base principal de las sospechas que como documento levanta la fotografía digital, con sus posibilidades de manipulación sin dejar rastro alguno. Jos DE MUL, “The virtualization of the world view”, en Annette W. Balkema and Henk Slager (eds.), *The Photographic Paradigm*, L&B, Amsterdam, 1997, p. 54.

## LA DOCUMENTACIÓN LITERARIA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA FICCIÓN

C. S. Peirce, es decir, como una huella de la realidad que se ha adherido al negativo por medio de la luz, y que demuestra su existencia ante la cámara, ha sido un apoyo fundamental para defender la verdad de la fotografía<sup>3</sup>, confirmado por el mítico "esto ha sido" de Roland Barthes<sup>4</sup>.

Sin embargo, este planteamiento, perfectamente válido por sí mismo, no responde a las expectativas que surgen en cuanto a la interpretación de esa realidad. Así, la fotografía puede tener un carácter de evidencia, pero carece de poder narrativo por sí misma, ya que está presta a la especulación interpretativa del espectador. Este asunto ha sido lúcidamente planteado en medios como el cine, por ejemplo, en *Blow Up*, dirigida por Michelangelo Antonioni en 1966, e inspirada en el relato de Julio Cortázar "Las babas del diablo", de 1959. En ambas, el protagonista cae en la trampa de interpretar una fotografía condicionado por las especulaciones de su imaginación y de su experiencia. La fotografía, de este modo, tiene que soportar la carga de las apariencias, sobre las cuales el espectador arroja sus intuiciones, fantasías o malentendidos. Esta desnudez informativa, que el propio Fontcuberta denomina "promiscuidad de significados"<sup>5</sup> implica que sobre una misma copia pueden flotar numerosas interpretaciones, muchas de ellas falsas o equívocas. Al observar una fotografía, por tanto, se obtiene información acerca de las circunstancias de la toma de esa fotografía, pero no de lo que significa<sup>6</sup>.

Así, un importante apoyo para una correcta interpretación de la fotografía es un texto que determine su significado. Sin embargo, cuando imagen y texto van unidos, la semántica textual domina sobre la icónica, y el texto asume la interpretación, correcta o no, de la imagen<sup>7</sup>. De este modo, una interpretación capciosa es un sencillo truco con el que provocar un engaño con la fotografía, un factor que Joan Fontcuberta conoce a la perfección, y con el que juega ladinamente a confundir al espectador.

Joan Fontcuberta nace en Barcelona en 1955, y se licencia en Ciencias de la Información en la Universidad Autónoma de Barcelona en 1977, a la vez que trabaja en el departamento creativo de una agencia de publicidad. De 1979 a 1986 fue profesor en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, fecha en que decide enfocar su trabajo hacia su obra artística personal, aunque continuando su labor docente e investigadora en universidades y prestigiosas instituciones de todo el mundo. En 1998 recibe el Premio Nacional de Fotografía, y son innumerables las distinciones internacionales que posee. Además, es autor de varios libros y cientos de artículos en revistas especializadas y prensa<sup>8</sup>, y ha llevado a cabo importantes trabajos como editor, crítico y comisario de exposiciones, imposibles de enumerar aquí.

Desde los comienzos de su carrera artística, Joan Fontcuberta ha dirigido su obra siguiendo el concepto de "contravisión", que él mismo creó, como un manifiesto ideológico personal y una

---

3.- Philippe DUBOIS, en *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1999, pp. 20-51, ofrece un análisis histórico acerca del realismo de la fotografía en cuanto a su consideración como icono, símbolo o índice.

4.- Roland BARTHES, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 1997, p. 136.

5.- En su libro *El beso de Judas. Fotografía y Verdad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, Joan FONTCUBERTA comenta algunos casos de multiplicación de significados a partir de un único significante, pp. 62-65 y p. 142.

6.- Clive SCOTT, en *The Spoken Image. Photography & Language*, Reaktion Books, Londres, 1999, expone la necesidad de conocer las condiciones de la toma fotográfica ante la imposibilidad de saber, sólo a través de la mirada, toda la información de su significado, pp. 34-35.

7.- Peter WEIERMAIR, "Image and Word, Photo and Text", en *Photo Text-Text Photo. The Synthesis of Photography and Text in Contemporary Art*, Stemmler, Zurich, 1996, p. 11.

8.- Los libros que ha publicado Joan FONTCUBERTA son: *Estética fotográfica* (introducción y selección de textos), Blume, Barcelona, 1984; *Fotografía: conceptos y procedimientos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994; *El beso de Judas*, op. cit., y *Ciencia y fricción. Fotografía, naturaleza, arte*, Mestizo, Murcia, 1998.

actitud hacia la fotografía<sup>9</sup>. Este planteamiento, en el aspecto que aquí más interesa, se referiría a una interpretación equivocada de la fotografía a la que el artista induce al espectador, para lo cual se sirve de aquellos puntales culturales que han conseguido que este arte portara la corona de la verdad, para así llegar a destronarlo. Mediante el apoyo de un entramado o un principio de autoridad que contextualice la fotografía, ya sea la ciencia, la religión, la política o los medios de comunicación, se logra que el espectador crea el contenido dejándose convencer por el envoltorio. Así, Fontcuberta plantea la verdad fotográfica como una convención cultural, que ha derivado en la credulidad con que el espectador acepta la información que cotidianamente se le ofrece, y en la que el medio que la difunde es el máximo responsable<sup>10</sup>.

Las obras de Joan Fontcuberta funcionan, además de como exposiciones museísticas, como libros independientes que presentan el mismo proyecto artístico al lector. No habría que confundirlos, por tanto, con los catálogos que informan acerca de la exposición, sino que se presentan como una obra narrativa y visual que sostiene, con tramposas pruebas, el argumento de cada proyecto. De este modo, el componente escrito que Fontcuberta utiliza para construir sus ficciones adopta géneros literarios, parodia estilos y estructuras compositivas, o imita la presentación de textos en diversos medios según un determinado fin. Combinando todos estos métodos, Fontcuberta ha ido creando una peculiar forma narrativa, tanto por sus fines como por su presentación. Aquí se comentarán las series que más firmemente se apoyan en el soporte literario para componer el engaño, y que presentan a Fontcuberta no sólo como artista, sino también como ingenioso escritor.

### 1. Prólogos, epílogos, agradecimientos.

Este primer apartado se refiere a los textos que funcionan en su mayoría como planteamiento argumental de los proyectos artísticos de Joan Fontcuberta. Sirviéndose de su tradicional función como introducción o justificación del contenido de obras de asuntos científicos, históricos o artísticos, con un carácter didáctico o divulgativo, Fontcuberta manipula su credibilidad como difusores de información real, más la predisposición del lector para aceptar los datos que allí se exponen. A pesar de que puedan parecer aquí elementos de menor importancia, justifican en todos los casos la ficticia trama y los demás escritos de cada proyecto.

*Fauna*, la serie que mayor reconocimiento internacional le valdría a sus creadores, es un proyecto pluridisciplinar planeado y realizado por Joan Fontcuberta y Pere Formiguera, presentado por primera vez en 1989. Su planteamiento y presentación formal se refieren a la recuperación del trabajo perdido de un científico alemán que entre los años treinta y cuarenta realizó un inventario de extrañas e insólitas especies animales por todo el mundo. Ambos artistas se presentan como los descubridores de este archivo, que mostrarán en decenas de países de todo el mundo. Sin embargo, la historia de este científico y su ayudante, hasta su propia existencia, son una fantasía tejida por los propios artistas, comenzando precisamente por los nombres propios de ambos. El nombre del científico, Peter Ameisenhaufen, es una traducción al alemán de Pere Formiguera (hormiguero en castellano), y el de su ayudante de laboratorio, Hans von Kubert, resulta tanto una traducción como una analogía fonética de Joan Fontcuberta.

9.- Según él la expone: "La contravisión equivaldría a la subversión fotográfica de los convencionalismos de la realidad, que son definidos en función de una coyuntura cultural, ideológica o histórica", *11 fotógrafos españoles*, Ediciones Poniente, Madrid, 1982, p. 53.

10.- Éste es el término que él utiliza para referirse al valor de la verdad en el transcurso de diversas épocas y actitudes hacia ella, en "Verdad, tiempo, memoria", *Lápiz*, núm. 72, noviembre de 1990. Vid. también su capítulo "Contravisiones: la fotografía otra", en *Ciencia y fricción*, op. cit., pp. 36-38, y "Con los media, contra los media", *idem*, p. 208.

## LA DOCUMENTACIÓN LITERARIA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA FICCIÓN

Su trabajo se presenta, además de en exposiciones, como un libro independiente que recoge los datos e imágenes recuperados por los dos artistas. El epílogo, titulado "Un balance actualizado"<sup>11</sup>, está escrito por Fontcuberta, y presenta este supuesto hallazgo y su destino actual. En él se emplea el recurso de la mezcla de datos verdaderos con otros inventados, como los agradecimientos al falso, pero creíble, Institut de Biologie Evolutive de Mónaco o la posible intervención del Instituto Roslín de Edimburgo (centro donde realmente se clonó a la oveja Dolly en 1997) en la desaparición del científico alemán y de su legado en Escocia con el fin de apoderarse de sus descubrimientos. Asimismo, aparecen personajes ficticios con nombres de significado acorde con su profesión, como el líder ecologista Hortensio Verdeprado, un recurso también constante en los textos de Fontcuberta. La posibilidad del absurdo, amparado por la autoridad científica del formato, aparece en dosis exactas a fin de que cuaje el engaño.

*Sputnik* es un proyecto presentado en 1997, y que al igual que *Fauna*, funciona también como libro<sup>12</sup> [1]. La trama de la historia era la siguiente: un cosmonauta ruso desaparecía en el espacio a bordo de la nave Soyuz-2, en 1968, y como consecuencia del fracaso de la misión, todas las pruebas de su existencia eran eliminadas o escondidas por el gobierno ruso con el fin de ocultar el desastre. Éstas fueron descubiertas por azar, y la historia completa del hallazgo y de la vida del astronauta se presentaban en el libro.

Así, *Sputnik* está construido sobre un hecho real, el vuelo conjunto y el proyecto de acoplamiento en órbita de la Soyuz-3 con la Soyuz-2 en 1968, desgraciadamente fallido. Fontcuberta aprovecha el que ésta última no fuera tripulada y el secretismo que envolvía algunos desastres de la aeronáutica rusa para urdir su trama ficticia de la desaparición del astronauta. Imitando las manipulaciones fotográficas de los regímenes totalitarios, que hacían desaparecer todo rastro de aquéllos contrarios a los planes de sus dirigentes, Fontcuberta presta su rostro a este astronauta imaginario para que aparezca en las fotografías de otros personajes reales<sup>13</sup>.



[1] Portada del Libro *Sputnik*

El nombre de este ficticio personaje era Ivan Istochnikov, traducción al ruso de Joan Fontcuberta (cuyo nombre no aparece en toda la obra), al que con enorme inventiva le confecciona su vida, sus recuerdos y las pruebas que demostrarían su falsa existencia. Para añadir veracidad a la trama, todos los textos del libro, obra de Fontcuberta, son presentados en las páginas impares en castellano y en las pares en ruso. Precisamente en los dos idiomas aparece una de las pistas, aun con dificultad para ser apreciada, para desenmascarar esta farsa, y que resulta ser una frase impresa en relieve al comienzo y al final del libro: "Todo es ficción".

Comenzando por los agradecimientos a las fundaciones que patrocinaron la publicación del hallazgo, Fontcuberta presenta la inexistente "Fundación Sputnik" y el nombre de sus miembros, que en realidad era la tapadera de toda la creación del artista. Además, y como vuelta de tuerca a este esquizofrénico juego de múltiples rostros, Fontcuberta también le prestaba el suyo al falso presidente de esta fundación, Igor Putin, en una página web llamada precisamente *Sputnik*<sup>14</sup>, con

11.- *Fauna*, de Joan FONTCUBERTA y Pere FORMIGUERA, Photovision, Sevilla, 1999, p. 133. El libro, en su pretensión de confundir al lector, no hace referencia alguna a los artistas como tales.

12.- Joan Fontcuberta, *Sputnik*, Fundación Telefónica, Madrid, 1997.

13.- La recomposición de fotografías, en las que "se borraba" de la historia a un personaje por determinadas razones de Estado se estudia en la obra de Alain JAUBERT, *Le commissariat aux Archives*, Barrault, París, 1986.

14.- [www.sputnik.ac/interview%20page/fake.html](http://www.sputnik.ac/interview%20page/fake.html) es la página donde aparece esta entrevista al pseudodirector de la Fundación, Igor Putin.

lo que también la información de la red era manipulada a través de la confianza del usuario. En el libro, sin embargo, la supuesta directora de *Sputnik* era Olga Kondakova, que presentaba su historia y su labor por todo el mundo. En su texto también se conjugaba la alusión a personas reales con datos descabellados, como la existencia de la soviética AMCOS, la Asociación de Museos de Cosmonáutica, cuyas siglas coinciden extrañamente con los nombres en castellano.

El que se presentaba como descubridor de este complot silenciado durante años es también un personaje ficticio, Michael Arena, en una lúdica alusión a Michael Sand (con su apellido traducido al castellano), quien colabora habitualmente en los textos de los catálogos de Fontcuberta. El autor de estas líneas, sin embargo, es el propio artista, que emplea seudónimos en múltiples ocasiones con el fin de despistar al lector. Así, Sand se presenta como investigador en asuntos cosmonáuticos que, tras adquirir un lote de material espacial ruso en una subasta de Sotheby's en Nueva York, desenreda toda la trama. El texto está lleno de anécdotas e historias en ocasiones absurdas y fantásticas, con misterios que son desvelados gracias a sus conocimientos y astucia, y que pretende así provocar la curiosidad y el interés del lector<sup>15</sup>. Además, el estilo utilizado resulta sospechoso para ser el de un especialista aeronáutico, con giros o expresiones tan coloquiales como "desaparecido como por arte de birlibirloque" o "suficiente para provocar ataques al corazón a manta". Sus líneas también se inundan de datos jocosos, como la subasta del tenedor y el abrelatas del primer astronauta que comió en el espacio, adquirido por una conservera japonesa. Es apreciable, en definitiva, cómo el humor y la ironía son elementos fundamentales en el trabajo de Fontcuberta<sup>16</sup>.

## 2. Biografía ficticia.

Este género es utilizado tanto en la construcción de personajes ficticios como de sus falsas vivencias con el fin de justificar la realidad de las fotografías de cada serie. *Fauna* comienza con la presentación biográfica del científico alemán, la cual está plagada tanto de historias creíbles por la presentación de datos reales (lugares, entidades, libros) como por invenciones estrambóticas y hechos descabellados. La narración se abre con la vida de los padres de Ameisenhaufen, y su desarrollo presenta similitudes con la de exploradores o científicos reales que trabajan en el siglo XIX y comienzos del XX. Algunas de éstas son la ausencia de la figura paterna o materna en la infancia del personaje, un matrimonio en segundas nupcias, una profesión paterna similar a la del hijo, una educación religiosa, un carácter algo excéntrico, una precoz inteligencia que auguraba al futuro genio, sesiones agotadoras de trabajo en solitario, o la figura del ayudante o la esposa que recopilan y ordenan su obra para que fuera conocida en la posteridad. No obstante, otros datos, aunque posibles, resultan algo inverosímiles, como la muerte de la segunda esposa del padre de Peter al ser devorada por un león al que se empeñó en domesticar o la del propio padre por el trompazo de un elefante al que socorría. Asimismo, se introducen datos de sospechosa veracidad, como existencia de la APAAC, o Asociación Protectora de Animales del África Central, cuyas siglas coinciden de nuevo, curiosamente, con su denominación en castellano.

Para justificar la realidad de la vida de Peter Ameisenhaufen, como es común en las obras de Fontcuberta, se presentan documentos como declaraciones de sus profesores, fotografías de su archivo particular, su diario o la correspondencia mantenida con diversas instituciones. A través de ellos conocemos su triste final, ya que en 1955 el profesor desaparecía en un extraño accidente de automóvil en Escocia, y gran parte de su trabajo ardía en un incendio<sup>17</sup>. Estas misteriosas des-

15.- La fabulosa historia del descubrimiento de este misterio se ofrece en "Tras la pista de Ivan Istochnikov", *Sputnik, op. cit.*, pp. 25-45.

16.- Aunque sigue el arte conceptual, crítica su carácter aburrido, por lo que adopta la ironía y el humor como estrategia. Entrevista de A. D. COLEMAN a Joan Fontcuberta en "A Vast Dialogue Between Nature and Culture", *Journal of Contemporary Art*, vol. 4, núm. 1, 1991, p. 44.

17.- La fantástica biografía de Peter Ameisenhaufen puede encontrarse en *Fauna, op. cit.*, pp. 6-13.

## LA DOCUMENTACIÓN LITERARIA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA FICCIÓN

apariciones son comunes en la vida de los personajes de Fontcuberta, ya que son un recurso para que éste pueda desvelar el secreto, por causalidad, a través de sus legados perdidos. En cuanto a las imágenes, se incluían retratos de amigos de los artistas caracterizados como los personajes de *Fauna* o fotos antiguas compradas por los artistas, descontextualizadas y con una nueva y errónea interpretación al ser insertadas en el despliegue documental del proyecto.

El otro proyecto en el que Joan Fontcuberta adopta la biografía como género para justificar la existencia de un personaje ficticio es *Sputnik*. El relato de la vida de Istochnikov, que nace el 24 de febrero de 1930 (el mismo día y mes que el artista) está firmado por Piotr Muraveinik, nombre cuya traducción del ruso es Pere Formiguera (de modo similar a Peter Ameisenhaufen en *Fauna*)<sup>18</sup>. Sin embargo, el autor del texto es Fontcuberta, y Muraveinik responde de nuevo al truco de sus seudónimos.

La biografía de Ivan presenta curiosas similitudes con la de conocidos astronautas coetáneos, y adopta también algunos tópicos de los relatos biográficos de personajes heroicos. Así, ofrece interesantes paralelismos con la vida de Yuri Gagarin, quien realizara el primer vuelo de la historia en el espacio a bordo de la nave Vostok-1, y que también estuvo marcada por estrambóticos episodios<sup>19</sup>. Con el fin de reforzar la supuesta verdad de la trama, Fontcuberta hace coincidir el año de la muerte de ambos en accidente en misión espacial, planteándose así una posible etapa de fatídicos errores en la cosmonáutica soviética. También coinciden en un origen familiar humilde (también culto en el caso de Istochnikov), un carácter afable y una aguda inteligencia, una brillante trayectoria aeronáutica, su patriotismo o el tratamiento glorioso ante el pueblo, el gobierno ruso y los medios de comunicación antes de partir en misión espacial. Incluso existe una peculiar similitud en el retrato en uniforme espacial con el que ambos astronautas, real y ficticio, alcanzaron mayor popularidad. En lo que no coincidirían, a pesar del final de ambos en un misterioso accidente sin aclaración pública, sería en el reconocimiento y los honores concedidos a su heroica hazaña.

También se repite aquí una narración con comentarios irónicos y jocosos<sup>20</sup>, en ocasiones con un tono dulzón o coloquial a fin de provocar simpatía hacia el protagonista, aunque también para levantar sospechas en un lector más suspicaz. Continúa la práctica de combinar personajes reales (como el científico espacial ruso Konstantin Tsiolkovsky) con otros ficticios (como el profesor de aeronáutica Viktor Muskadov), y algún que otro disparatado hecho histórico<sup>21</sup>. Por su parte, la documentación fotográfica era combinada con los textos de forma que la estructura de su presentación la hacía similar a la de las fotonovelas<sup>22</sup>, con la diferencia de que las imágenes, manipuladas o descontextualizadas, tienen la función de certificar aquí la realidad de la historia.

---

18.- Piotr MURAVEINIK (Joan FONTCUBERTA), "Episodios de una vida librada al cosmos", *Sputnik, op. cit.*, pp. 45-88.

19.- De hecho, cuando Gagarin aterrizó en zona rusa tras su misión, los únicos testigos fueron dos campesinas, espantadas al verle caer del cielo con su traje de astronauta, por lo que Gagarin comentó: "No tengan miedo, soy un soviético que ha descendido del espacio y tengo que encontrar un teléfono para llamar a Moscú". Vid. [www.fasat.cl/yuri1.htm](http://www.fasat.cl/yuri1.htm) o [www.fasat.cl/biografa.htm](http://www.fasat.cl/biografa.htm)

20.- Por ejemplo, se comenta que la madre de Ivan comienza el noviazgo con su futuro marido al estimar que "detrás del pelmazo engreído se escondía un ser tierno y cariñoso". Piotr MURAVEINIK (Joan FONTCUBERTA), *Sputnik, op. cit.*, p. 47.

21.- Uno de estos surrealistas datos históricos es la intención del gobierno ruso de cambiar los hábitos sexuales de la población, adoptando la "postura del aviador" o la "del astronauta" en detrimento de la "del misionero", con el fin de insuflar al país de un espíritu maquinista y espacial que sustituyera al de un estado religioso y retrógrado, *idem*, p. 51.

22.- Joan FONTCUBERTA, entrevista con Nadine GÓMEZ, *op. cit.*, p. 134.

Finalmente, otra serie donde la biografía funciona como verificación de una historia ficticia es *Sirenas*<sup>23</sup>, presentada en una reserva geológica francesa, y que nace por encargo del CAIRN (Centre d'Art Informel et Recherche sur la Nature), en Digne. Esta institución, que invita a la realización de intervenciones artísticas en su espacio, posee una gran riqueza en fósiles marinos, detonante que es aprovechado por Fontcuberta para presentar el hallazgo de fósiles de sirenas.

El eje de la historia que el artista crea es Jean Fontana, otro de sus alter-ego con similar apellido (nacido igualmente un 24 de febrero), que en 1947 encuentra, en el valle del río Bès, los restos fosilizados de un "hydropithecus" [2]. Con el fin de provocar la confianza del lector, se confrontaban las biografías de Jean Fontana, ficticia, con la del paleontólogo y religioso Albert-Félix de Lapparent, real. Con este recurso constante, el pseudopaleontólogo se presenta como el "brazo derecho" de Lapparent, de nuevo con tópicos como el del alumno que destaca por su inteligencia y suspicacia. El apoyo de los descubrimientos reales de Lapparent, entre ellos fósiles de dinosaurio, sería la coartada que cubriera la falsedad del relato desde varios frentes.

### 3. Documentación epistolar.

Ya se comentó cómo el profesor Ameisenhaufen fue expulsado de la Universidad Ludwig Maximilian por sus heterodoxos procedimientos científicos, prueba de lo cual se presenta la carta, en alemán y con su correspondiente sello y firma, que le comunicaba la noticia. También se mostraba la correspondencia que el profesor recibía de otras instituciones o la que mantenía con amigos y con su amada Helen, como prueba testimonial de la existencia pasada de unos personajes en realidad inexistentes [3].

Otra de las series en que la correspondencia resulta crucial para respaldar la historia es *Sirenas*. A través de las cartas, postales o telegramas que se intercambiaban Jean Fontana y Albert-Félix de Lapparent (todas obra de Fontcuberta), entre 1947 y 1953, se construye la línea del relato. Ésta abarcaría desde el descubrimiento de los fósiles hasta la exigencia de altas cúpulas religiosas a que se ocultase el hallazgo, pues suponía aceptar un nuevo eslabón perdido en el proceso de evolución de las especies, y de un error divino en la creación del ser humano. Con el tono respetuoso y las fórmulas de cortesía propias de sus autores, algunas alusiones a hechos reales de la vida de Lapparent y un elenco de detalles paleontológicos, la duda razonable acerca de la veracidad del hecho estaba más que justificada.



[2] Briografía de Jean Fontana (retrato de Joan Fontcuberta).



[3] Vitrinas de la instalación de *Fauna* en el MOMA, Nueva York, junio-agosto de 1988

23.- *Sirenas* está publicado en *Volte Face. A l'envers de la science, les leçons de l'histoire*, Cairn, Centre d'Art, Digne, 2000.



[4] Dibujo de estudio del *Cercopithecus Icarocornu*.



[5] Posición de aproximación prudente del *Alopex Stultus*.



[6] Ficha de clasificación del *Centaurus Neardentalensis*.

#### 4. Retórica y metodología científicas.

El despliegue de la presentación de *Fauna* abarcaba fotografías, mapas, dibujos [4], radiografías, cartas, fichas de clasificación zoológica, registros sonoros, vídeos, instrumental de laboratorio o animales disecados. La mayoría de las fotografías de los animales (realizados por taxidermistas según las indicaciones de los artistas) eran tomas directas, obra de Fontcuberta.

En cuanto a la trama literaria que sostenía esta peculiar fauna, se presentaban documentos escritos, obra de Formiguera, que pretendían convertir esta ficción en el trabajo de un científico real. Comenzando por la clasificación científica de las especies animales, se imita el rigor taxonómico que exige el sistema de Linneo, un método de clasificación de organismos basado en una estructura jerárquica por grupos. Sin embargo, el humor y la ironía que contagian el proyecto les hace tomarse peculiares licencias. Así, aunque la clasificación se realiza binómicamente y en latín, ésta se ha desvirtuado lúdicamente, dando lugar a especies tan singulares como el *Alopex Stultus* [5], la *Ictiocapra Aerofagia* o el *Improbitas Buccaperta*. También aparece una categoría de especies referidas en bestiarios mitológicos, como el *Centaurus Neardentalensis*, el *Pirofagus Catalanae*, descendiente de los dragones medievales, o el *Wolpertinger Bacchabundus*.

Las fichas de clasificación de los animales que Ameisenhaufen realizó se presentaban en alemán y en papel envejecido artificialmente [6], a fin de simular su elaboración décadas atrás, y con las tachaduras y correcciones habituales en estos estudios. El esquema que seguían respondía a este orden: tipo, subtipo, clase, localización, fecha de captura, observación, características generales, morfología, costumbres y catalogación. El estilo lingüístico de las descripciones es el de la prosa científica, la cual se ha definido como una jerga enraizada que desprecia cualquier expresión de estilo subjetivo, denotando esa voluntad objetiva, verídica e inaccesible que en general poseen las ciencias, sobre todo para el profano<sup>24</sup>. Sin embar-

24.- Pere ALBERCH, quien fuera director del Museo de Ciencias Naturales de Madrid, donde se expuso *Fauna*, e investigador del CSIC, la define así en "Un bestiario surrealista y conceptual", *Ciencia y fricción*, op. cit., p. 157.



go, aun imitándose el estilo de esta disciplina, el contenido adopta también un tono de comicidad y dislate, como sucede con los hábitos reproductores y alimenticios del *Perosomus Pseudocelus*, o con el canto devorador del *Improbites Buccaperta*, que "recuerda la respiración de un gato de angora asmático"<sup>25</sup>.

Por su parte, los textos que componen *Sputnik* mezclan con tan justa medida la realidad de la historia espacial soviética con la fabulación que logran despertar la duda sobre la posibilidad de todos los hechos. Así, con la exposición de carácter técnico y los detalles científicos del lanzamiento y vuelo de las Soyuz-2 y Soyuz-3, que incluía algunos hechos reales y los nombres de sus protagonistas (como Shatilov o Beregovoi), se pretendía enmascarar con una cortina de cientifismo la invención de la trama, cuidando asimismo la coincidencia de fechas, personajes o lugares en el relato. De Georgy Beregovoi, astronauta que realmente viajó en la Soyuz-3 en 1968, y nombrado en *Sputnik* como su tripulante, se ofrecen fragmentos de un supuesto informe suyo que relata su fatal experiencia en el espacio intentando acoplarse a la nave de Istochnikov<sup>26</sup>. Jugando a dar pistas, o despistar, sobre la falsedad o la realidad del asunto, Fontcuberta nombra a Georgy Beregovoi como Giorgi, un cambio con una similitud fonética tan acusada que sería apreciado sólo por lectores con un profundo conocimiento de la materia.

Además, estos relatos de tipo científico se presentan con estructuras habituales en ellos, como son las notas del traductor, en ocasiones sobre datos reales, y se complementan con páginas de diarios rusos que recogen las noticias del lanzamiento de las naves. Los títulos que se eligen, como "El Imperio Contraataca", "Viaje a Nunca Jamás" o "la Cosmoperra", contribuyen, sin embargo, a la parodia de la historia. Éste último, el de la perra Kloka, que habría acompañado a Istochnikov en la nave, es un texto de un humor surrealista, apoyado en la historia de Laika, la cual sí tripulara una nave en el espacio<sup>27</sup>.

De particular interés son también las transcripciones de las grabaciones de los supuestos diálogos entre Ivan Istochnikov y algunos centros de control en la Tierra, con las últimas palabras de la comunicación antes del misterioso accidente, imitando la confusión del momento ante la pérdida de contacto entre el espacio y la Tierra<sup>28</sup>. En ellos también se imita la jerga científica empleada entre astronautas, como una prueba más de la existencia y la desaparición de Istochnikov.

Así, en series como *Fauna* o *Sputnik* se pone en funcionamiento, con una gran dosis de parodia, la apropiación de la misma retórica que la ciencia y el museo utilizan en la difusión de sus investigaciones, con sus incuestionables hábitos taxonómicos, su estilo lingüístico y la jerga de sus clasificaciones. A través de la subversión de tres principios, como son la verdad de la fotografía y la autoridad de las ciencias y la del museo, como difusora y contenedor, respectivamente, de una verdad objetiva, se logra provocar una razonable duda sobre unos documentos tan minuciosamente falsificados.

Como último comentario en este apartado, sería conveniente mencionar las influencias literarias y los focos de inspiración de los que los proyectos de Joan Fontcuberta se nutren, que por su riqueza y variedad merecerían un estudio aparte. La heterogeneidad de estas fuentes abarca la literatura fantástica<sup>29</sup>, la ciencia-ficción, la literatura pseudocientífica<sup>30</sup>, la mitología, las creencias

25.- Joan FONTCUBERTA y Pere FORMIGUERA, *Fauna*, op. cit., pp. 48 y 64.

26.- Michael ARENA y Piotr MURAVEINIK (Joan FONTCUBERTA), "El Informe Beregovoi", *Sputnik*, op. cit., pp. 201-205.

27.- Piotr MURAVEINIK (Joan FONTCUBERTA), "La Cosmoperra", *idem*, pp. 159-164.

28.- "Diálogos", *idem*, pp. 191-195.

29.- En *Ciencia y fricción* se incluía, además, el capítulo XIV de *La isla del doctor Moreau*, de Herbert G. WELLS, op. cit., pp. 165-175.

30.- Las obras de John A. KEEL son un ejemplo de ello, como *El enigma de las extrañas criaturas*, ATE, Barcelona, 1981, donde aparecen testimonios de personas que afirman haber visto animales monstruosos (gatos voladores, centauros, serpientes marinas gigantes) como los que *Fauna* muestra.

## LA DOCUMENTACIÓN LITERARIA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA FICCIÓN

populares, la divulgación científica, la información en prensa, las revistas de naturaleza y viajes, o las biografías de genios de la ciencia, entre otras. Sin embargo, merecería una especial mención la obra de Jorge Luis Borges, a quien Joan Fontcuberta considera uno de sus maestros, y al que ha definido, por las imágenes conceptuales con las que trabaja en su obra, como un fotógrafo, aunque “él no lo sabía”<sup>31</sup>. Borges ha inspirado muchas de sus series, directa o indirectamente, a través de obras como *Del rigor de la ciencia*, *La biblioteca de Babel*, *El aleph* o *Manual de zoología fantástica*<sup>32</sup>. Precisamente algunos de los animales de ésta última tienen considerables similitudes con algunos de los ejemplares de *Fauna*, sin olvidar la coincidencia, en ambas obras, en el estilo descriptivo de sus costumbres o sus características físicas<sup>33</sup>.

### 5. Difusión de información y publicidad.

En la justificación teórica de la tesis de una exposición o de su catálogo es común la presentación de material de diversa naturaleza que anuncie, explique o determine el sentido y el objetivo de la muestra. Aparte de los datos reales de la exposición, Fontcuberta manipula este material con el fin de hilvanar la ficción sobre la que sus series están construidas y confundir al espectador, lo que podría denominarse “contrainformación”.



[7] Trípticos de la serie *El artista y la fotografía* en la Fundación Tapies, Barcelona marzo-junio de 1995.

Uno de los elementos que Fontcuberta manipula es la función informativa de los folletos de exposiciones o de las notas de prensa que se envían a los profesionales del medio. Dos casos que aquí se comentarán son *El artista y la fotografía*<sup>34</sup>, de 1996, y *Retseh-Cor*, de 1993. En estas dos series se efectuaba un despliegue informativo acerca de, en el primer caso, los supuestos trabajos fotográficos realizados por Picasso, Miró, Dalí y Tàpies, todos ellos (exceptuando alguno de Tàpies) obra de Joan Fontcuberta [7]. Él aparecía como comisario de la exposición, una labor que ha realizado en numerosas ocasiones, a través de un texto ambiguo que abría la posibilidad de la existencia de estas obras incluso para un experto conocedor de su inexistencia. Este tono, de hecho, se repetía en la información de las cartelas de las obras acerca de su autoría<sup>35</sup>. La fabulación sobre el

hallazgo de estas obras por él mismo seguía la constante de sus series anteriores, así como el poder institucionalizador del museo sobre lo que exponía en sus salas (efecto al que contribuyen, entre otros, los folletos) y la confianza que esto provoca en el espectador.

31.- Joan FONTCUBERTA, para el artículo “Hallazgos de Nuevos Mundos”, de Winston MANRIQUE SABOGAL, en *El País*, 12 de febrero de 2000.

32.- Hiroshi ARAMATA, “Una historia de Fauna secreta”, en *Ciencia y fricción*, *op. cit.*, p. 192. Esta obra de Borges fue publicada en 1957 como *Manual de zoología fantástica*, aunque en 1967 o 1968 sería reeditado con el título *El libro de los seres imaginarios*. Vid. María Ángeles VÁZQUEZ, “Manual de zoología fantástica” de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero”, en *Babab*, número 4, septiembre de 2000, en [www.babab.com/no04/jorge\\_borges.htm](http://www.babab.com/no04/jorge_borges.htm)

33.- Podrán compararse, por ejemplo, con el Balanders y las Crocotas y Leucrocotas, por su carácter híbrido, y con el Centauro o el Unicornio, con especies muy similares en *Fauna*. Vid. Jorge Luis BORGES y Margarita GUERRERO, *El libro de los seres imaginarios*, Alianza, Madrid, 1998.

34.- Joan FONTCUBERTA, *El artista y la fotografía*, Actar, Barcelona, 2000.

35.- Estas cartelas, por tanto, inciden en ese poder de verdad que el museo detenta en sus salas. Joan FONTCUBERTA, “El artista y la fotografía”, *Contranatura*, *op. cit.*, pp. 104-105.

Similar caso es el de *Retseh-Cor*, inversión lingüística de Rochester, la ciudad del estado de Nueva York donde fue presentado este proyecto. Ésta es otra ocasión en la que Fontcuberta se encargaría de poner en evidencia la posibilidad de manipulación del material escrito en una exposición<sup>36</sup>. La parodia de ciencias como la arqueología y la antropología se efectuó exponiendo los restos culturales de este pueblo inexistente, "Retseh-cor", instalado en el Gran Lago a mediados del siglo XVII. Fontcuberta omite aquí su nombre en toda referencia escrita, y elabora un despliegue didáctico y publicitario habitual en este tipo de exposiciones acerca del descubrimiento de dicha cultura. La información escrita, que imitaba la documentación gráfica que los museos locales acostumbran a distribuir, incluía cartas manuscritas, paneles informativos, e incluso folletos que el público interesado podía rellenar para solicitar más información acerca de esta falsa tribu [8]. El hecho de seguir la rutina a la que el visitante está acostumbrado, apropiándose de la retórica expositiva de estas muestras y de la confianza en la transmisión de conocimiento que despierta su autoridad<sup>37</sup>, no provocaba la sospecha de que se trataba de un conjunto de documentos falsificados que pretendía burlarse de ese despliegue para desautorizar su potestad.

Acerca de las notas de prensa que se envían a medios de comunicación o centros de exposición informando de la muestra y su inauguración, Fontcuberta incluye habitualmente el anuncio de la presencia de personajes que forman parte de la trama ficticia. Esto sucedía con *Sputnik*, dado que Olga Kondakova, supuesta directora de la Fundación, curiosamente nunca aparecía en las inauguraciones a pesar de su confirmada asistencia<sup>38</sup>.

La prensa va a ser un medio cuyas estructuras serán recurrentemente imitadas y manipuladas en las obras de Fontcuberta. Así, como método para provocar la confusión en el lector, y posible espectador de *El artista y la fotografía*, Fontcuberta, que era el autor de los textos del catálogo, aludía a un supuesto artículo publicado en *El País*, firmado por Victoria Comcostava, en las fechas de la exposición en la Fundación Tàpies. Éste es un nuevo caso de dato engañoso, o bien esclarecedor, en el caso del lector en contacto con el arte contemporáneo. La autora de este supuesto artículo resulta ser un seudónimo paródico de la historiadora del arte y crítica barcelo-



[8] Tríptico distribuido en *Retseh-Cor*, que algunos visitantes enviaron cumplimentado solicitando ser socios de la inexistente asociación R.I.P.A.

36.- Una de sus inspiraciones fue el reportaje de *National Geographic* en agosto de 1972, donde se daba a conocer la existencia de una tribu indígena, los tasaday. El prestigio de la información científica y fotográfica de esta revista provocó que sus lectores creyeran la existencia de esta falsa tribu. Vid. Joan FONTCUBERTA, *El beso de Judas*, op. cit., pp. 115-122.

37.- Manuel J. BORJA-VILLEL describe así la importancia de esta retórica en una exposición: "El museo o galería, su historia, su colección, su edificio, el modo en que se exponen los objetos, las etiquetas, el material pedagógico, la circulación, etc., todo ello forma parte del mensaje que el espectador se lleva cuando entra en el museo", "Los límites del museo", en *Els límits del museu*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1995, p. 212.

38.- FONTCUBERTA indica cómo las notas de prensa y los artículos que se publicaron a raíz de las exposiciones presentaban un tono muy ambiguo a fin de mantener este misterio y la dificultad para desenmascararlo. Texto de presentación de *Sputnik* en la galería Tinta Invisible de Barcelona, editado en el catálogo *Primavera Fotogràfica 2000* de Barcelona, Generalitat de Catalunya, p. 114.

## LA DOCUMENTACIÓN LITERARIA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA FICCIÓN



[9] Página del *Helsingin Sanomat* anunciando un curso de milagros en el Monasterio de Valhämönde.



[10] Portada del *Scientific American* comunicando el descubrimiento de *hydropithecus*.

nesa Victoria Combalá, quien realmente ha dedicado un gran número de escritos a la obra de Joan Miró. Es apreciable que su apellido ha sufrido un juego entre dos verbos semánticamente parecidos y en el que se incluye un error similar en lo que sería la correcta ortografía de ese pretérito imperfecto.

Esta referencia a un artículo ficticio que tratase de validar la historia no era, sin embargo, la única presente en el catálogo<sup>39</sup>. El elemento que certificaba la verdad de estos falsos datos sería, además, doble, pues contaba con el prestigio informativo de un diario, y con las notas a pie de página que hacen referencias en cualquier publicación, todo ello con la habitual predisposición del lector para creer la información que los profesionales del medio le ofrecen en los catálogos.

Del mismo modo, en *Karelia: Milagros & Co.*, uno de los proyectos más recientes de Joan Fontcuberta, presentado en 2002, existe también una referencia a una publicación periódica. En esta ocasión serían las páginas de publicidad de un diario finlandés real, el *Helsingin Sanomat*, pero a través de un anuncio de una página creada por el artista<sup>40</sup> [9]. Éste, que se presenta en el catálogo como fotoperiodista, afirmaba haber descubierto por dicho anuncio la existencia de un monasterio, el de Valhämönde, cuyos monjes, embaucadores ávidos de poder económico y religioso, ofrecían un curso para aprender a hacer milagros. Los textos, todos de Fontcuberta, combinan de nuevo la información real sobre esta zona de monasterios finlandeses con la falsa historia de la enseñanza de milagros y la inexistencia de un enclave con este nombre en concreto, por lo que se jugaba de nuevo con la descontextualización de información visual y escrita. Sin embargo, en esta ocasión sí que se anunciaba el proyecto como un trabajo que, imitando las formas del fotorreportaje, proponía la reflexión acerca del valor de verdad y mentira en la fotografía, presentándose a Joan Fontcuberta como su autor<sup>41</sup>. Estos textos son, además, unos de los que mayor carga de humor, burla e ironía literaria contienen sus proyectos hasta hoy.

Un último ejemplo de manipulación de prensa será el del valor del título y el formato de la portada de una publicación periódica de prestigio científico o artístico, con su poder de convicción hacia un lector que confía en la información que contiene. Imitando su diseño y su tipografía, Fontcuberta inserta en sus catálogos la portada de algunas de estas publicaciones, con los titulares e imágenes que le convienen en sus argumentos artísticos. Esto sucede en *Sirenas*, donde el catálogo muestra un número de *Scientific American* anunciando el descubrimiento de los fósiles de *hydropithecus* [10]. Además, él

39.- La cita de este falso artículo, titulado "Mirar Miró: Vanguardias y Fotografía" puede leerse en *El artista y la fotografía*, op. cit., p. 11; además de otras referencias a publicaciones de críticas "semificticias" como Rosalind Kroll (por Rosalind Kraus), Estrella de Dedo (por Estrella de Diego) o María Lluïsa Porras (por María Lluïsa Borrás).

40.- Joan FONTCUBERTA, *Karelia: Milagros & Co.*, Fundación Telefónica, Madrid, 2002, p. 16.

41.- Así se determinaba en la presentación escrita que de *Karelia* realizaba el Vicepresidente Ejecutivo de Telefónica, *idem*, p. 11.

mismo aparecería en el *National Geographic* como fotoreportero, presentando un recorrido histórico y unos textos en tono erudito sobre el descubrimiento. Similar procedimiento se adoptará también en *Sputnik*, donde Fontcuberta presenta la supuesta portada del catálogo de Sotheby's anunciando la subasta del material sobre historia espacial rusa, la cual contenía los documentos que destaparon el "escándalo Istochnikov"<sup>42</sup>.

Finalmente, merece también especial mención otro medio de información cuya función y origen científico ofrece una total credibilidad al lector. Para el proyecto *Sirenas*, enclavado en una reserva natural de la Alta Provenza, se instaló ante cada ejemplar de fósil un panel informativo [11]. En ellos se mostraba su localización en el mapa de la reserva, sus características y los habituales pictogramas, logotipos de patrocinadores y otras indicaciones, de diseño idéntico a los que describían los fósiles reales de la reserva. La única diferencia, además de la falsedad de los *hydropithecus*, eran los ambiguos textos, que si bien no presentaban mentiras, sí contenían tremendos disparates<sup>43</sup>.



[11] Panel informativo del *hydropithecus* de Tanaron.

Tras todos estos ejemplos, es apreciable cómo uno de los objetivos de las instalaciones de Joan Fontcuberta es poner en evidencia el dogmatismo inherente de la ciencia, la historia y los medios de comunicación, donde la información impresa se reviste de una capa de autenticidad que, en ocasiones, es falsa y engañosa. De este modo, Fontcuberta crea un peculiar género que combina narración e imagen, y que a través de una paráfrasis metodológica y visual, manipula la labor informativa de los soportes tradicionales, más la habitual actitud del lector o espectador hacia ellos. Con ello valida la autenticidad de un suceso falso, pero mostrando a su vez las herramientas para evitar caer en sucesivas trampas<sup>44</sup>. A través de estos trabajos demuestra, según se comentó al principio, cómo, jugando con sus referencias espacio-temporales, cualquier imagen puede ser objeto, dentro de unos parámetros razonables, de una interpretación que le es ajena y perderse así en manos de la especulación. Ante un perfecto encaje de realidad y ficción, la tarea del espectador es la de descomponer la unidad de los mensajes presentados conjuntamente, que son imagen, título y texto, y descifrar lo que significan cada uno de ellos aisladamente<sup>45</sup>.

Así, multiplicando no sólo su rostro a través de los protagonistas de sus fotografías, sino también su autoría literaria mediante el empleo de seudónimos, Fontcuberta demuestra su capacidad manipuladora en el arte y en la literatura, su ingenio como artista y como escritor, y el valor didáctico de su obra, ya sea ésta artística o literaria.

42.- Estas portadas se encuentran en *Sputnik*, *op. cit.*, p. 27 y, en el caso de *Sirenas*, en *Volte Face*, *op. cit.*, p. 20.

43.- Joan FONTCUBERTA, "Sirenas", *Contranatura*, *op. cit.*, p. 119.

44.- Fontcuberta califica su obra como una vacuna que cure al espectador de sus convicciones respecto al valor histórico de la fotografía, en la entrevista de Manuel LÓPEZ, "Joan Fontcuberta: 'Lo que hago es vacunar al espectador'", para la revista *Foto*, marzo de 1999, p. 40.

45.- Vid. Michael SAND, "Falsos testigos", *Contranatura*, *op. cit.*, p. 15.