



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

EL SENTIDO DE LO FALSO EN *F FOR FAKE* (1973), DE ORSON WELLES

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
DULCE ISABEL AGUIRRE BARRERA

TUTOR PRINCIPAL:
DRA. JULIA TUÑÓN PABLOS
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS HISTÓRICOS-INAH
TUTORES:
DR. DAVID WOOD
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DR. ÁLVARO VÁZQUEZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-AZCAPOTZALCO
DRA. MARÍA ISABEL BALDASARRE
INSTITUTO DE ALTOS ESTUDIOS SOCIALES-UNIVERSIDAD NACIONAL DE
SAN MARTÍN
DR. JESSE LERNER
PITZER COLLEGE

MÉXICO, D. F., DICIEMBRE DE 2015.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

| | |
|--|------------|
| Introducción | 5 |
| Capítulo I. Orson Welles: De <i>wonder boy</i> a <i>enfant terrible</i> | 19 |
| Capítulo II. «If you hang them there long enough, they become true»: La crítica a la institucionalización y la mercantilización del arte en <i>F for Fake</i> | 38 |
| Capítulo III. «Maybe a man's name doesn't matter»: La problematización de la autoría | 54 |
| Capítulo IV. «Everything you'll hear from us is really true»: El problema del realismo y los géneros cinematográficos/ Desmantelamiento del régimen de verosimilitud documental | 82 |
| Capítulo V. «If anybody finds it, it's for them to find»: Verdad, falsedad, verosimilitud y espectador..... | 114 |

Conclusiones 142

Apéndices 156

Bibliografía 164

AGRADECIMIENTOS

A la doctora Julia Tuñón, cuya generosidad y paciente guía me han formado y ayudado en lo académico y mucho más.

Al doctor David Wood, el doctor Álvaro Vázquez, la doctora María Isabel Baldasarre y el doctor Jesse Lerner, por su acompañamiento y por abrirme perspectivas de pensamiento que exceden los frutos de este trabajo.

A Stéphan Drössler y Bernard Meusnier, por su valiosa colaboración.

A la doctora Deborah Dorotinsky, por su apoyo.

A mis padres, a mi hermano y a Sergio.

INTRODUCCIÓN

Suele decirse que *F for Fake* (1973), de Orson Welles, es un falso documental – según la crítica más cercana a su época– o un *mockumentary* –de acuerdo con la más contemporánea–¹ que narra la historia verdadera de Elmyr de Hory, famoso falsificador de obras pictóricas de arte europeo del siglo XX. Ambas clasificaciones provienen del hecho de que la película está articulada mediante un formato en el que se intercalan fragmentos de carácter documental con pasajes ficticios. El material documental relata la historia de De Hory, su relación con personajes e instituciones del mundo del arte de su época y con Clifford Irving, su biógrafo y “escritor fallido” que alcanzó la fama tras un escándalo mediático que reveló la falsedad de una supuesta autobiografía del millonario estadounidense Howard Hughes, escrita por Irving. A partir de la narración sobre el fraude de Irving se hace un ficticio retrato paródico de Hughes y de su figura pública, rodeada de

¹ Las teorizaciones sobre el concepto de “falso documental” se desarrollaron en décadas posteriores a la realización de *Fake*. Alexandra Juhasz define al falso documental (*fake documentary*) como un filme de ficción que utiliza (copia, parodia, imita, ‘truquea’) el estilo documental y por lo tanto adquiere el contenido moral y social, así como los sentimientos (de creencia, verosimilitud y autenticidad) asociados a dicho estilo, para crear una experiencia definida por su antítesis, la distancia consciente. El falso documental se vale de la falsedad, el humor y otras herramientas formales para crear una distancia crítica o cómica consigo mismo y con los discursos de sobriedad, verdad y racionalidad del documental cinematográfico clásico. Otros términos comunes empleados en la crítica reciente para referirse a este tipo de películas son pseudodocumental (*pseudodocumentary*) y *mockumentary*. Véase “Phony definitions”, en Alexandra Juhasz y Jesse Lerner, eds., *F is for Phony* (Londres/Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006), pp. 2, 3 y 7. Alisa Lebow critica el término ‘falso documental’ y propone utilizar únicamente *mockumentary*, comprendiendo a la forma documental como una que no obedece sólo al deseo de representar la realidad, sino a una búsqueda que conlleva la posibilidad de revelar o expresar lo ‘Real’ (en sentido lacaniano). Véase “Faking what? Making a mockery of documentary”, en *F is for Phony*, pp. 223-225. Profundizaremos sobre este punto en los capítulos IV y V.

misterio a lo largo de su vida. La secuencia final del filme, también ficticia, cuenta la fábula de un amorío veraniego entre Pablo Picasso y Oja Kodar, la creación de 22 retratos de ella hechos por el pintor y la venta de 22 falsos Picassos pintados por el abuelo de la mujer. Entre estas historias se entremezclan pasajes en los que Welles comenta las anécdotas, reflexiona sobre el problema de la falsificación y la falsedad en el arte e ironiza sobre su carrera y figura como autor.

Fake es la segunda película a color realizada por Welles (la primera fue *Una historia inmortal*, de 1968)² y pertenece a la serie de proyectos que el director emprendió en las décadas entre su segundo autoexilio en Europa (1959-1970) y su regreso a Estados Unidos.³ En aquella época, el rumor sobre su inactividad como cineasta pululaba en las industrias cinematográficas en Estados Unidos y Europa y era repetido en numerosos textos de crítica. Sin embargo, durante aquellos años y hasta su muerte Welles produjo, además de *Fake*, otros tres filmes: *El proceso* (1962), *Campanadas a medianoche* (1965) y *Una historia inmortal* (1968). Además desarrolló diversos proyectos, uno inédito (*Filming Othello*, 1979) y otros inacabados (*Don Quijote* (1955-1970), *The Deep* (1967), *Orson's Bag* (1968), *The One Man Band* (1968-1969), *The Other Side of the Wind* (1970-1976), *Moby Dick* (1971), *Orson Welles' Magic Show* (1976-1985), *The*

² Véase Elsa Nagel, *L'art du mensonge et de la vérité. Orson Welles: Le procès et Une histoire immortelle* (París: Éditions L'Harmattan, 1997), p. 157.

³ Al respecto, resulta interesante preguntarse por la relación de Welles con las vanguardias del cine europeo previas o contemporáneas a la época de creación de *Fake* y las posibles reapropiaciones de elementos de diferentes corrientes fílmicas en la obra del director. En el capítulo IV abordamos la cuestión en relación con el *cinéma vérité*, el *direct cinema* y el neorrealismo italiano.

Dreamers (1980-82), *Filming The Trial* (1981) y *King Lear* (1985)), sin contar su cuantioso trabajo en radio, teatro y televisión.⁴

Aunque existen controversias respecto a algunos datos técnicos y de producción, distribución y exhibición de *Fake*, hay una gran cantidad de documentación al respecto. Welles realizó el filme a partir de material tomado de un documental sobre De Hory que el coleccionista de arte y cineasta francés François Reichenbach hizo en 1968 para la BBC de Londres: *Elmyr: A True Portrait?*⁵ Según diversos autores y colaboradores de Welles, el director conoció a Reichenbach en 1968, cuando éste hizo el documental biográfico *Portrait: Orson Welles*.⁶ En 1972 Reichenbach buscó a Welles para pedirle que narrara su película sobre Elmyr. Tras haberla visto y fascinarse con las posibilidades del tema el cineasta le propuso intercambiar el material a cambio de narrar otros trabajos suyos y, mediante un trabajo de apropiación, hizo su propio filme reeditando

⁴ Véase Peter Bogdanovich, "My Orson", en *This is Orson Welles* (Nueva York: Da Capo Press, 1998), p. xi; Gary Graver, *Making movies with Orson Welles* (Maryland: Scarecrow Press, Inc., 2008), p. 111; Joseph McBride, "Foreword", en Graver, *Making movies*, p. x; Nagel, *L'art du mensonge*, p. 17 y James Naremore, *The magic world of Orson Welles* (Dallas: Southern Methodist University Press, 1989), pp. 238 y 239.

⁵ Véase Barbara Leaming, *Orson Welles. A Biography* (Nueva York: Limelight Editions, 1995), p. 473; McBride, *What ever happened to Orson Welles? A Portrait of an Independent Career* (Kentucky: The University Press of Kentucky, 2006), p. 246 y Naremore, *The magic world*, p. 246. Dominique Antoine comenta que el pietaje utilizado por Welles en *Fake* pertenecía a material extra sobre falsificadores filmado por Reichenbach para una serie de programas de televisión francesa titulada *The Third Eye*. (Véase "Extracts from an Interview with Dominique Antoine", en *20th London Film Festival. Program note [F for Fake]*, 1975, consultado el 28 de marzo de 2012, <http://cinfiles.bampfa.berkeley.edu/cinfiles/DocDetail?docId=19884>). Este dato es incorrecto, pues al ver *Elmyr: A True Portrait?* –consultable en los Archives Françaises du Film (CNC) de Bois d'Arcy, Francia– pueden reconocerse todos los fragmentos sobre De Hory e Irving que aparecen en *Fake*.

⁶ El documental puede consultarse en el CNC de Bois d'Arcy.

fragmentos del de Reichenbach y añadiendo material de su autoría. Durante la primera etapa de creación de *Fake* salió a la luz el escándalo de la falsa autobiografía de Hughes escrita por Irving; Welles decidió incluir la anécdota y el retrato del millonario para reforzar la parodia sobre el tema del fraude y luego los pasajes sobre su carrera, la secuencia Picasso-Kodar y la inicial con Kodar.⁷

El filme se estrenó en el Roudaki Hall del International Film Festival de Teherán, Irán, en febrero de 1973. En septiembre de ese año fue proyectado en el Festival de San Sebastián, España –aunque hay quien fecha esta proyección en septiembre del 74– y en octubre del mismo año en el Club 13 en París, Francia. En Estados Unidos se proyectó el 29 de marzo de 1974 en la International Film Exposition (Filmex) de Los Ángeles y volvió a proyectarse en septiembre de 1975 –o 74, según algunos– en el New York Film Festival. En la primavera de 1975 fue estrenado comercialmente y en noviembre se proyectó en el London Film Festival

⁷ Para un recuento específico sobre el proceso de creación del filme véase Graver, *Making movies*, pp. 73, 74, 76, 78, 80 y Lawrence French, “An interview with Gary Graver and Oja Kodar”, en *ibid.*, p. 153; McBride, *What ever happened to Orson Welles?*, pp. 202, 203 y 295; Naremore, *The magic world*, p. 246; Leaming, *Orson Welles*, p. 477; Stefan Drössler, “Oja as a Gift. An interview with Oja Kodar”, en *The Unknown Orson Welles* (Munich: Filmmuseum München, 2004), pp. 24-44, p. 38; “Portrait de l’artiste par son producteur”, *Écran 33* (1975); Melvyn Stokes, “Hoaxing the cinematic object: The example of Orson Welles’ *F for Fake*”, en *Le cinéma et ses objets (Objects in Film)* (Poitiers: La Licorne, 1997), pp. 349-351 y “Vérités et Mensonges. *Nothing but the truth*. Un film d’Orson Welles”, *L’Avant-Scène du Cinéma* 157 (1975): 59. Un punto interesante es si hubo un guión elaborado por Welles para la realización de las partes que él dirigió o para la edición del filme. Aunque el cineasta y Gary Graver siempre negaron que lo hubiera, el guión existe y está resguardado en el archivo Orson Welles-Oja Kodar Papers de la Special Collections Library de la Universidad de Michigan, E. U. (Véase Catherine Benamou, “‘Everybody’s Orson Welles’: Treasures from the Special Collections Library at the University of Michigan”, *Michigan Quarterly Review*, 48-2 (2009); Graver, *Making movies*, pp. 74, 78 y 80; William Johnson, “F for Fake”, *Film Quarterly* 29-4 (1976): 42; Leaming, *Orson Welles*, p. 474 y *Orson Welles-Oja Kodar Papers 1965-1985*, Special Collections Library, University of Michigan consultado el 9 de septiembre de 2012, <http://quod.lib.umich.edu/s/sclead/umich-scl-welleskodar?rgn=main;view=text>.

de Londres, Inglaterra. También en ese año, luego de una oferta fallida del distribuidor independiente Joseph E. Levine, la compañía Specialty Films compró los derechos de distribución y el lanzamiento comercial en Estados Unidos tuvo lugar en 1977 en Boston –hay quien refiere la fecha de octubre del 74–, contando con la presencia de Welles.⁸

De acuerdo con diversos colaboradores, el director finalizó la película en un periodo de 9 o 10 meses entre 1972 y 1973, aunque hay quien dice que la edición tardó 1 año.⁹ Fue una coproducción en la cual colaboró en un principio Reichenbach como productor y luego la compañía franco-iraní Les Films De L’Astrophore, en conjunto con la productora del mismo país SACI y Janus Films de

⁸ Véase *20th London Film Festival*, consultado el 28 de marzo de 2012, <http://cinfiles.bampfa.berkeley.edu/cinfiles/DocDetail?docId=19884>; John Dorr, “Fake? American Premiere”, en *Los Angeles International Film Exposition. Program note*, 29 de marzo de 1975, consultado el 28 de marzo de 2012, <http://cinfiles.bampfa.berkeley.edu/cinfiles/DocDetail?docId=19880>; Entrevista con Stefan Drössler en el Filmmuseum de Munich, Alemania, realizada el 30 de mayo de 2012; French, “The conundrum over the title for Orson Welles’s final masterpiece, *F for Fake*”, consultado el 19 de junio de 2012, <http://www.wellesnet.com/?p=419>; Graver, *Making movies*, pp. 81 y 82; Leaming, *Orson Welles*, p. 477; McBride, *What ever happened to Orson Welles?*, pp. 202, 203 y 248; Michel Mohrt, “«Vérités et mensonges». Orson Welles face á lui-même”, *Le Figaro*, 13 de septiembre de 1975; Gene Moskowitz, “Question Mark”, *Variety*, 21 de septiembre de 1973, consultado el 28 de marzo de 2012, <http://cinfiles.bampfa.berkeley.edu/cinfiles/DocDetail?docId=19866>; Naremore, *The magic world*, p. 295; Michel Pérez, “Vérités et mensonges d’Orson Welles. Faux et usage de faux”, *Le Matin*, 3 de octubre de 1985; Rex Reed, Reseña de *F for Fake*, *New York Daily News*, 26 de septiembre de 1975, consultado el 29 de marzo de 2012, <http://www.wellesnet.com/?p=205>; Stokes, “Hoaxing the cinematic object”, p. 349; Jean-Marie Tasset, “Dans «Vérités et mensonges», Orson Welles nous entraîne dans l’intimité des faussaires”, *Le Figaro*, 11 de marzo de 1975, y François Truffaut, “Retour d’un géant fragile: Orson Welles”, *Le Figaro*, 11 de febrero de 1975.

⁹ Véase Graver, *Making movies*, p. 80 y McBride, *What ever happened to Orson Welles?*, p. 246.

Munich, Alemania, compró a Welles los derechos en el '72 y se hizo cargo de la distribución y promoción en Europa.¹⁰

Según Dominique Antoine, jefa de producción en Francia de Les Films de L'Astrophore –cuyo director en Irán era Mehdi Boushehri, cuñado del Shah–, la idea de trabajar con Welles era parte del proyecto de la compañía para promover el cine iraní y a la par trabajar con directores extranjeros de renombre. El contrato con Welles incluía el financiamiento del proyecto más importante en el que éste se encontraba trabajando entonces, *The Other Side of the Wind* y, como añadido, la coproducción y distribución de *Fake*.¹¹ Gary Graver, colaborador del director desde inicios de los '70 y camarógrafo de los fragmentos de *Fake* dirigidos por Welles,¹²

¹⁰ Véase Entrevista con Bernard Meusnier en la oficina de Janus Films en París, Francia, realizada el 22 de mayo de 2012; “Extracts from an Interview with Dominique Antoine”; Graver, *Making movies*, p. 73; Leaming, *Orson Welles*, p. 477; McBride, *What ever happened to Orson Welles?*, p. 295 y “Portrait de l'artiste par son producteur”.

¹¹ Véase “Extracts from an interview”, y “Portrait de l'artiste”. Sobre este punto, véase también McBride, *What ever happened to Orson Welles?*, pp. 202 y 203 y Leaming, *Orson Welles*, p. 477. Tras la revolución iraní que desembocó en el derrocamiento del shah en 1979, Les Films de L'Astrophore desapareció y Welles se vio obligado a buscar otras fuentes de financiamiento para terminar de filmar y editar lo que muchos consideran que habría sido su testamento cinematográfico, *The Other Side of the Wind*, proyecto que dejó inconcluso a su muerte. Una copia del material filmado para dicha película se encuentra en el Filmmuseum de Múnich. Según comentó Drössler en mi entrevista con él, las disputas legales entre Oja Kodar y Beatrice Welles (segunda hija del director) han dificultado su difusión, incluso en festivales. Actualmente sólo es posible consultar la copia en dicho recinto. En un futuro me propongo consultar el libro de Josh Karp, *Orson Welles' Last Movie: The Making of **The Other Side of the Wind*** (Nueva York: St. Martin's Press, 2015), de reciente publicación, en la búsqueda de más datos sobre este y otros materiales de Welles.

¹² Véase McBride, “Foreword”.

indica que éste contribuyó al financiamiento del filme luego de que a la mitad del proyecto Reichenbach retiró su apoyo financiero argumentando falta de fondos.¹³

Las únicas copias en 35 y 16 mm que se conservan de *Fake* y del tráiler en blanco y negro que Welles rodó para el estreno norteamericano se encuentran en el Filmmuseum de Munich, dirigido por Stefan Drössler –especialista, entre otros temas, en la obra del director– y repositorio de una enorme cantidad de material inédito de Welles.¹⁴ La copia del tráiler que allí se resguarda es la que se conoce comercialmente, que fue restaurada por los especialistas del recinto.

El tráiler fue realizado en 1976 a petición de Specialty Films y constituye una propuesta cinematográfica en sí mismo, pues a lo largo de sus 9 minutos de duración contiene únicamente breves fragmentos e imágenes congeladas pertenecientes a la película; el resto se filmó después de la edición de ésta y consiste en material que no aparece en ella.¹⁵ A la originalidad en cuanto a la duración y el método utilizado para hacer el tráiler se suma el hecho de que en él no hay referencias directas a las temáticas tratadas en *Fake*. En cambio hay una yuxtaposición de *gags* que aluden a herramientas formales empleadas en el filme –por ejemplo, la no linealidad o la enunciación de la manipulación del discurso–. Este mini-*mockumentary*, que fue rechazado por los productores y nunca se

¹³ Véase Graver, *Making movies*, p. 73.

¹⁴ Véase Entrevista con Stefan Drössler; “*F for Fake*. Program note”, *Harvard Film Archive*, 16 de septiembre de 2000, consultado el 29 de marzo de 2012, <http://cinfiles.bampfa.berkeley.edu/cinfiles/DocDetail?docId=32047> y McBride, *What ever happened to Orson Welles?*, pp. 202 y 203.

¹⁵ Véase Graver, *Making movies*, p. 81 y McBride, *What ever happened to Orson Welles?*, p. 249.

estrenó, es una extensión de los planteamientos formulados en *Fake* que estudiaremos aquí a detalle.

A la par de las controversias técnicas, las reseñas y análisis contemporáneos y posteriores al filme plantean la cuestión de la recepción. Algunos autores recalcan que *Fake* no tuvo mucho éxito entre los públicos estadounidenses en la época de su estreno y señalan que en Europa sí gozó de popularidad,¹⁶ idea negada en otros textos.¹⁷ La crítica especializada oscila entre la apreciación laudatoria y el tono desdeñoso. En términos generales, la interpretación favorable alaba la figura de Welles como artista y exalta ciertos aspectos de *Fake* como el efectista y habilidoso montaje, el carácter divertido o entretenido del filme y el cuestionamiento a la comercialización del arte en el mundo moderno señalando, sin embargo, que no se trataba de una obra maestra e insistiendo en la simpleza o banalidad de algunas temáticas y en la lentitud de la película.¹⁸ Los textos peyorativos califican a la película de frívola, pastiche, “una

¹⁶ Véase French, “Truth and Lies about Orson Welles’ *F for Fake*”, consultado el 19 de junio de 2012, <http://www.wellesnet.com/?p=205#more-205>; Graver, *Making movies*, pp. 82 y 83; Leaming, *Orson Welles*, p. 508 y McBride, *What ever happened to Orson Welles?*, pp. 249 y 250.

¹⁷ Véase Jean-Claude Allais, “Orson Welles. Itinéraire d’un poète maudit”, *Cahiers de la Cinémathèque* 20 (1976): 55-63 y Etienne Fuzellier, “Je suis un mensonge...”, *L’Education*, 1º de mayo de 1975.

¹⁸ Véase Jean de Baroncelli, “«Vérités et mensonges», d’Orson Welles”, *Le Monde*, 14 de marzo de 1975; Jean-Louis Bory, “Des vessies pour des lanternes”, *Le Nouvel Observateur*, 3 de marzo de 1975, p. 72; Henry Chapier, “Vérités et Mensonges d’Orson Welles. Du faux Welles”, *Le Quotidien de París*, 15 de marzo de 1975; Robert Chazal, “«Vérités et mensonges». La doublé face du génie”, *France-soir*, 13 de marzo de 1975; Richard Combs, “Burning Masterworks: from *Kane* to *F for Fake*”, *Film Comment* 30-1 (1994) y “Vérités et Mensonges (*F for Fake*)”, *Monthly Film Bulletin* 516 (1977); Fuzellier, “Je suis un mensonge...”; Richard Gay, “Vérités et mensonges”, *Cinéma Québec* 4 (9-10): 66; Johnson, “*F for Fake*”; Gérard Legrand, “De Xanadu à Ibiza (et retour) (*Vérités et Mensonges*)”, *Positif* 167 (1975); McBride, *What ever happened to Orson Welles ?*, pp. 245-250;

entrevista de *talk-show* dramatizada”, excesivamente lenta, fútil, banal, “una mezcla sin talento de ineptitud sin precedentes”, sosa, confusa, “flatulenta”, redundante, plagada de clichés, “un producto de psicología pop”, “no más que una *home movie* [que ojalá fuese] rápidamente olvidada” o una película muy por debajo del talento de Welles.¹⁹

La crítica europea es consistentemente más favorable que la estadounidense. En torno a ello cabe mencionar un *Press Kit* de la segunda

Mohrt, “«Vérités et mensonges»”; Naremore, *The magic world*, pp. 245-252; Pérez, “Vérités et mensonges d’Orson Welles”; Jonathan Rosenbaum, *Discovering Orson Welles* (Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 2007), pp. 51-53; Louis Seguin, “Orson Welles ou la dépense du sens”, *La Quinzaine Littéraire*, 15 de febrero de 1974; Jacques Siclier, “Mais qui est Orson Welles?”, *Le Monde*, 6 de marzo de 1975; Tasset, “Dans «Vérités et mensonges»” y John Russell Taylor, “Tell Me Lies”, *Sight & Sound* (1973).

¹⁹ Véase Thomas Albright, “‘F for Fake’: it’s only a snow job”, 13 de enero de 1977, consultado el 28 de marzo de 2012, <http://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=19874>; Robb Baker, “Phony documents, fatuous francophilia, and free-form feminism”, *Soho Weekly News*, 24 de febrero de 1977, consultado el 28 de marzo de 2012, <http://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=19867>; Jacques Belmans, “Vérités et mensonges”, *Amis du Film et de la Télévision* 232 (1975); Jack Brooks, “Orson and his big toy”, *West Bay Today*, 16 de enero de 1977, consultado el 28 de marzo de 2012, <http://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=19873>; Vincent Canby, “‘F for Fake’ Is an Illusionist’s Trick With Bogus Heroes and Expert Villains”, *New York Times*, 28 de septiembre de 1975, consultado el 28 de marzo de 2012, <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9A00EEDE123AE333A2575BC2A96F9C946490D6CE>; Chapier, “Vérités et mensonges d’Orson Welles”; Chazal, “«Vérités et mensonges»”; Dorr, “Fake?”; Stephen Farber, Reseña de *F for Fake*, *Film Comment*, julio de 1974, consultado el 3 de julio de 2012, <http://www.wellesnet.com/?p=205http://www.wellesnet.com/?p=205>; Gordon Gow, “F for Fake”, *Films and Filming* 23-5/269 (1997); Diane Jacobs, “A welcomed Welles original”, *Soho Weekly News* 20 de octubre de 1975; Denis Lévy, “Vérités et Mensonges”, *Telecine* 198 (1975); François Maurin, “Ironique et grave. «Vérités et mensonges» d’Orson Welles”, *L’Humanité*, 12 de marzo de 1975; Moskowitz, “Question Mark”; Reed, Reseña de *F for Fake*; Rosenbaum, “Floats like a butterfly, looks like a whale”, *Time Out*, 6 de diciembre de 1974; Taylor, *Orson Welles. A celebration* (Boston/Toronto: Little, Brown & Company, 1986), p. 142 y Paul-Louis Thirard, “Être floué o une pas être (*Vérités et Mensonges*)”, *Positif* 167 (1975). Comentarios y referencias generales a la crítica negativa al filme pueden consultarse en Graver, *Making movies*, pp. 82 y 83; Leaming, *Orson Welles*, p. 508 y McBride, *What ever happened to Orson Welles?*, pp. 249 y 250.

proyección de *Fake* en Estados Unidos en 1975 donde se citan fragmentos de reseñas de prensa que dan la impresión de que la obra fue muy bien recibida, lo cual se contradice al consultar los textos completos, que contienen frases laudatorias de Welles o del filme pero cuyo tono general es despectivo. Esta anécdota encuadra dentro de las numerosas evidencias de la relación ambigua entre la industria hollywoodense y el director.²⁰ Las diferencias en la apreciación crítica de *Fake* bien valdrían un estudio del tema en relación al conjunto de la obra wellesiana. En el primer capítulo de este trabajo señalamos algunos puntos importantes al respecto.

En cuanto a la recepción de la película en México, resalta la escasez de bibliografía especializada. En un par de artículos sobre falsos Frida Kahlo, Teresa del Conde menciona a De Hory, su estancia en México en un año no especificado y su amistad con el galerista y promotor artístico Antonio Souza.²¹ Si se piensa en el auge de la crítica cinematográfica y el aumento de los públicos interesados en el cine de arte en el México de los '70 (fenómenos que ocurrieron en el contexto

²⁰ Véase Lynne Maynor & Associates, *F for Fake. Press Kit* (California: Lynne Maynor & Associates, 1975), p. 3.

²¹ Véase "Not finding Frida Kahlo", *La Jornada*, 29 de septiembre de 2009, consultado el 16 de noviembre de 2011, <http://www.jornada.unam.mx/2009/09/29/index.php?section=opinion&article=a06a1cul> y "Más sobre falsificaciones", *La Jornada*, 1º de agosto de 2006, consultado el 16 de noviembre de 2011, <http://www.jornada.unam.mx/2006/08/01/index.php?section=opinion&article=a07a1cul>. La información sobre la existencia de dichos artículos y la estancia de De Hory en México me fue generosamente proporcionada por la Dra. Del Conde en los inicios de la investigación historiográfica para este trabajo, en enero de 2010.

internacional de revolución cultural y política iniciado en la década previa²²), resulta sorprendente la dificultad para hallar datos del estreno de *Fake* en nuestro país y análisis de autores mexicanos en décadas posteriores a la realización del filme,²³ lo cual contrasta con los estudios de otras obras de Welles que se han hecho en la academia mexicana y la crítica no adscrita a las instituciones. Este asunto merecería una investigación más amplia, cuya posibilidad nos limitamos a señalar. Sería también interesante estudiar la relación de Welles (así como de Reichenbach)²⁴ con México, análisis que esperamos desarrollar en el futuro.

Volviendo al corpus analítico de otras latitudes, cabe mencionar que las críticas y estudios sobre *Fake* se abocan al comentario de los cinco temas principales abordados en la película: la institucionalización y mercantilización del

²² La revolución cultural mundial simbolizada por el '68 ha sido ampliamente estudiada. Baste mencionar algunos textos explicativos del caso mexicano: "La revolución del '68 en México. Entrevista con Bolívar Echeverría", *Contrahistorias. La otra mirada de Clío* 6-11 (2008-2009): 58-69; Carlos Monsiváis y Julio Scherer, *Parte de guerra. Tlatelolco 1968* (México: Nuevo Siglo/Aguilar, 1999) y Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco* (México: Era, 1971).

²³ Al realizar una búsqueda en el archivo de la Cineteca Nacional y el sistema de bibliotecas de la UNAM no se encontraron datos sobre el estreno de *Fake* en México (que podrían permitir una investigación hemerográfica sobre reseñas del filme en periódicos y revistas nacionales en la época de estreno) ni investigaciones posteriores dedicadas al estudio de la película. El expediente sobre *Fake* resguardado en la Cineteca incluye únicamente un press book de un año no especificado que contiene la ficha técnica y una sinopsis (sin autor especificado) en francés, inglés, alemán y español, cuyo comentario apunta que "Welles nos propone un film expresamente 'arreglado' y construido como una novela policíaca, donde cada episodio nos conduce a otro, y así se sigue hasta el desenlace, que de hecho es también hipotético. En suma, se trata de un rompecabezas confiado a la perspicacia del espectador". Una averiguación más extensa podría arrojar luz sobre este punto, en el cual nos proponemos profundizar en un futuro.

²⁴ Reichenbach hizo dos películas en México: el documental *México, México* (1968) y el cortometraje en 16mm *La poubelle: It's a sort of disease* (1970) en colaboración con Felipe Ehrenberg. Véase *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997* (México: UNAM, 2010), pp. 96 y 448 y Marta Ramos Yzquierdo, *Felipe Ehrenberg. 67//15. Catálogo* (Madrid: Freijo Gallery, 2015), p. 11.

arte, la autoría, el problema de los géneros y el realismo cinematográfico, la verdad y la falsedad en el arte, y el espectador. El análisis que aquí desarrollaremos tiene la intención de ampliar la visión crítica sobre el filme y lo que consideramos un error común en la interpretación de esta obra, la cual permite reflexionar sobre temas centrales del arte y la cultura occidentales. Mediante perspectivas que detallaremos a lo largo de los siguientes capítulos, la crítica confluye mayoritariamente en la idea de que el tratamiento de dichas cuestiones apunta en la película a un desdibujamiento de las fronteras entre lo real y lo ficticio, lo verdadero y lo falso y lo auténtico y la copia o falsificación y, en última instancia, a una relativización total de estas categorías, en lo cual diversos autores posteriores a la época de realización de *Fake* encuentran una prefiguración de ideas y conceptos de las teorías posmodernas y el posmodernismo.

Del conjunto de interrogantes que podrían plantearse en torno al filme, este trabajo retoma aquella división temática y parte de las siguientes preguntas: ¿Cómo se articula el tratamiento de las problemáticas mencionadas y qué cuestionamientos se formulan a partir de ello? ¿La película desarrolla un planteamiento relativista en el sentido que la crítica le ha adjudicado? Nuestra hipótesis es que la problematización de las categorías y el tratamiento del tema de la falsificación en *Fake* apuntan, antes que a un simple equiparamiento entre realidad y ficción, verdad y falsedad, autenticidad y copia o falsificación, a una comprensión de estas cuestiones en términos de los debates a los paradigmas de la modernidad capitalista que estaban en boga en el momento en que Welles hizo el filme, en un sentido específico que desglosaremos a lo largo de estas páginas.

En el capítulo 1 analizaremos algunos aspectos relevantes de la carrera y figura de Welles. Sabido es que el director es uno de los autores más reseñados, estudiados, criticados y alabados de la historia del cine, que a la par trabajó también en radio, televisión y teatro.²⁵ En dicha sección hablaremos del personaje pues, durante su vida, su figura pública jugó un importante papel tanto a nivel anecdótico como en cuanto a las posibilidades de realización de obras.

Los siguientes capítulos se abocan al análisis de *Fake*. En el capítulo 2 estudiaremos la crítica de la película a la institucionalización y la mercantilización del arte en la modernidad, centrada en el debate en torno al concepto de competencia y la fetichización de los bienes culturales. En el capítulo 3 abordaremos la reflexión del filme sobre la autoría y la figura del artista, formulada a partir del cuestionamiento del concepto de autenticidad. En el capítulo 4 analizaremos el tratamiento en *Fake* del problema del realismo y los géneros cinematográficos, articulado a través del desmantelamiento del régimen de verosimilitud del cine documental. Finalmente, en el capítulo 5 estudiaremos el planteamiento de la película sobre el problema de la verdad y la falsedad en el arte, el tema de la recepción y las implicaciones de lo que aquí llamaremos el formato ensayístico del filme y el “guiño” brechtiano que en él se elabora.

²⁵ El presente trabajo aborda únicamente la carrera cinematográfica de Welles. Sobre su trabajo en otras disciplinas véase André Bazin y Jacques Doniol-Valcroze, “L’oeuvre d’Orson Welles”, *Cahiers du Cinéma* 87 (1958): 60; Caccia, Riccardo, *Invito al cinema di Orson Welles* (Milán: Mursia, 1997); Cowie, Peter, *The cinema of Orson Welles* (Nueva York: Da Capo Press, 1989), pp. 207-215 y 243-248; Graver, *Making movies*, p. 111; Clinton Heylin, *Despite the system. Orson Welles versus the Hollywood studios* (Chicago: Chicago Review Press, 2006), pp. 384-390; Naremore, *The magic world*, pp. 297 y 298 y Salotti, Marco, *Orson Welles* (Génova: Le Mani Microart’S, 1995).

Usaremos como marco teórico autores y perspectivas que analizan fenómenos sociales a partir de la atención a la continuidad histórica, social y económica, pues el filme llama a eso. A la par, en tanto que los procesos a los que se hace referencia en *Fake* son europeos/estadounidenses, los autores y teorías empleados provienen de dichas tradiciones.

CAPÍTULO I

ORSON WELLES: DE *WONDER BOY* A *ENFANT TERRIBLE*

Sólo puedo aceptar este honor en nombre de todos los disidentes. Un disidente quizá siga su propio camino, pero no cree que sea el único, ni jamás clamará que sea el mejor, excepto quizás para él. Y no se imaginen que este gitano desaliñado presume de ser libre. Es sólo que algunas de las necesidades de las cuales soy esclavo son diferentes a las suyas.²⁶

Orson Welles, *Discurso de aceptación del Third American Film Institute Award* en 1975

Resulta difícil proponer una interpretación unívoca sobre Welles y su obra pues existe una muy abundante cantidad de bibliografía de carácter tanto biográfico como analítico plagada de anécdotas, datos y puntos de vista muy diversos: biografías, bio-bibliografías, entrevistas, libros y artículos dedicados al análisis más o menos exhaustivo de su filmografía y proyectos, así como numerosos textos que plantean diferentes cronologías y listas de los proyectos finalizados e inacabados.²⁷

²⁶ La traducción de diversos textos citados a lo largo de este trabajo es mía, lo cual se indica en cada caso.

²⁷ Véase Bazin y Doniol-Valcroze, "L'oeuvre"; Cowie, *The cinema*, pp. 230-243; Drössler, "(Re-)constitutions. Comment aborder les films inachevés", en Giorgio Gosetti *et al.*, *The Other Side of the Wind. Scénario/Screenplay* (París: Cahiers du Cinéma, 2005), pp. 77-92; Krohn, Bill, "A la recherche du film fantôme", *Cahiers du Cinéma* 375 (1985): 25-32; Mereghetti, *Masters of cinema: Orson Welles* (Phaidon Press, 2011), pp. 98-100; Naremore, *The magic world*, pp. 285-296, 298 y 299 y Brett Wood, *Orson Welles: A Bio-Bibliography* (Connecticut: Greenwood Press, 1990), pp. 343-352.

En los inicios de su carrera, el una vez llamado “niño genio” (*wonder boy*) de Kenosha, Wisconsin –poblado donde nació en 1915–, conquistó a los públicos y la crítica mundial con su emisión radiofónica de *La guerra de los mundos* en 1938 y especialmente tras el estreno de *Ciudadano Kane* en 1941, filme que continúa considerándose una de las obras maestras de la cinematografía mundial.²⁸ Posteriormente, los desafortunados episodios del segundo contrato de Welles con la productora estadounidense RKO (el fracaso de *Los magníficos Amberson* (1941) con los ejecutivos y audiencias de prueba, que derivó en su reedición por parte de la compañía; y las complicaciones y cancelación del proyecto *It's All True* (1941-42), tras lo cual el contrato fue rescindido) dieron pie a la leyenda sobre la dificultad del director para terminar los proyectos y ajustarse a los presupuestos concedidos. Durante el resto de su carrera enfrentó siempre la falta de interés de numerosos productores de todo el mundo y de la industria hollywoodense por financiar sus proyectos, viéndose orillado a actuar en películas de otros para autofinanciar su producción. Debido a ello, finalizó y estrenó 15 películas a lo largo de su vida y dejó incompletos o inéditos 41 proyectos.²⁹

²⁸ La bibliografía sobre el director es increíblemente vasta y diversa. Me limitaré a citar los textos que, en cuanto a los aspectos tratados, resultan de mayor relevancia o profundidad. Sobre los inicios de la carrera cinematográfica de Welles, véase Brooks, “Orson and his big toy”; Leaming, *Orson Welles*, capítulos I-XXIV, pp. 5-277; Lynne Maynor & Associates, *F for Fake. Press Kit*, p. 6 y Mereghetti, *Orson Welles*, pp. 7-28. Del corpus revisado, la más extensa y acuciosa recopilación bibliográfica sobre Welles y su obra se encuentra en: Weise, Eckhard. *Orson Welles*, pp. 152-156 y Wood, *Orson Welles*, pp. 287-342.

²⁹ Véase Benamou, *It's all true. Orson Welles's pan-american odyssey* (California: University of California Press, 2007), capítulos I, III y Conclusion, pp. 23-60, 130-155 y 297-304; Bogdanovich, “My Orson”, p. xi; Combs, “Burning Masterworks”, pp. 50-54; Heylin, *Despite the system*, capítulos IV y V, pp. 111-172; Charles Higham, *The films of Orson Welles* (California: University of California

Welles es una figura ciertamente enigmática, fascinante y contradictoria. Quizá a ello se deba la polarización que caracteriza a las diferentes interpretaciones sobre su persona y obra, que pueden englobarse en dos tendencias, una apologética y la otra peyorativa. La primera se aboca al retrato panegírico y al encomio de sus filmes alabando aspectos como la genialidad artística, el carácter de ruptura de sus películas o la experimentación con las formas, y atributos de su personalidad como la inteligencia, la sensibilidad, el ingenio, la valentía o la posesión de una amplia cultura.³⁰ La segunda conforma un *corpus* considerablemente menor. Algunos autores recalcan su talento, pero adjudican a su carácter y personalidad difíciles los problemas con las diferentes industrias cinematográficas.³¹

Al respecto resulta sugestivo el comentario de Stefan Drössler, director del Filmmuseum de Munich y especialista en la obra welliesiana. En la entrevista

Press, 1970), pp. 48-71 y 84-99; Jewell, Richard, "Orson Welles, George Schaefer, and *It's all True*: A "cursed" production", *Film History 2* (1988); McBride, *What ever happened to Orson Welles?*, pp. 62-79; Mereghetti, *Masters of cinema*, pp. 28-41; Taylor, *Orson Welles*, pp. 93-118 y 145-150 y Claudia Thieme, *F for Fake and the growth in complexity of Orson Welles' documentary form* (Frankfort/Berlín/Berna/Nueva York/París/Viena: Lang, 1997), pp. 161 y 162.

³⁰ Véase Allais, "Orson Welles", pp. 47-53; Bogdanovich, "My Orson"; Simon Callow, *Orson Welles. Volume 1: The Road to Xanadu* (Estados Unidos: Penguin Books, 1997) y *Orson Welles. Volume 2: Hello Americans* (Estados Unidos: Penguin Books, 2007); Geoffrey Heptonstall, "The indelible signature of Orson Welles's films", *Contemporary Review* 18 (2004): 299 y 300; Heylin, *Despite the system*, capítulos II-VI, pp. 39-198; Leaming, *Orson Welles*, pp. 255 y 269; McBride, "Foreword", p. x y *What ever happened to Orson Welles?*, pp. 43-79; Mereghetti, *Masters of cinema*, p. 41; Naremore, *The magic world*, pp. 111-125; *Orson Welles. L'éthique et l'esthétique, Études Cinématographiques* (Michel Estève, dir.) 24-25 (1963); Rosenbaum, "Floats like a butterfly", p. 25 y James Qandt, "It's (not) all true: Orson Welles", *Cinémathèque Ontario-Toronto International Film Festival Group. Program note*, 9 de marzo de 2000, consultado el 29 de marzo de 2012, <http://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=27518>.

³¹ Véase Thieme, *F for Fake*, p. 163.

realizada al académico,³² éste habló sobre la tendencia a la dispersión y el carácter perfeccionista de Welles, lo cual, según comentó, derivaba en una constante reedición y reelaboración del material en cada proyecto y tuvo como resultado que dejara muchas obras inconclusas o inéditas. Así, Drössler considera que Welles terminó *Fake* sólo debido a la presión ejercida por Reichenbach y Les Films de L'Astrophore. Por su parte Bernard Meusnier, colaborador de Reichenbach y a quien se entrevistó también para este trabajo,³³ dijo que el atraso en la producción y las dificultades económicas que enfrentó el rodaje (que supuestamente ocasionaron que Reichenbach se retirara a la mitad del proyecto) se debieron al consumo y los gastos excesivos del director. Sin embargo Dominique Antoine, hablando de su experiencia al trabajar con el cineasta, insistía en que éste “no era lo que el mundo pensaba de él” y recalca su compromiso, escrúpulo y capacidad para trabajar con poco presupuesto.³⁴

Ciertos autores insisten en la vacuidad del estilo o lo confuso o plano de las obras de Welles, y algunos elaboran un retrato hiperbólico que demoniza su figura. Basándose en supuestas anécdotas de conocidos (colaboradores, productores, críticos, entrevistadores, amantes, etc.), se le califica como un hombre exagerado, insaciable, absorbente, dominante, autoritario, excesivo, manierista, rimbombante,

³² Entrevista realizada el 30 de mayo de 2012 en el Filmmuseum de Munich, Alemania.

³³ Entrevista realizada el 22 de mayo de 2102 en la oficina de Janus Films en París, Francia.

³⁴ Véase Allais, “Orson Welles”, p. 50 y “Extracts from an Interview with Dominique Antoine”.

disperso, poco comprometido, poco serio, grotesco, mentiroso y mal actor, entre otros.³⁵

La utilización del “personaje Welles” para alabar o criticar su obra hace reflexionar sobre la cuestión de la figura del artista en términos de un imaginario alrededor del cual se construyen mitos, ficciones y fábulas que alimentan o reniegan de una imagen idealizada. La imbricación entre la figura pública y la obra, que mezcla y confunde al personaje público con el autor, revela una necesidad de más investigaciones sobre el *corpus* wellesiano que no estén cimentadas en la interpretación mitificada del cineasta. Partiendo de esa idea expondremos algunos elementos que, más allá de la personalidad, son reveladores de ciertas posturas del director y de su forma de hacer arte.

Resulta significativa la insistencia de algunos autores en la relación de Welles con la industria cinematográfica, particularmente la hollywoodense. Se ha señalado que el veto tras la realización de *Los magníficos Amberson* e *It's All True*, oficialmente causado por problemas relacionados con la personalidad y supuesta falta de profesionalismo del cineasta, soslayaba la incomodidad de los

³⁵ Véase Maurice Bessy, “Orson Welles par Orson Welles”, *Écran* 33 (1975): 18 y 19; Canby, “Orson Welles began an ongoing revolution”, *The New York Times*, 20 de octubre de 1985, p. 1; Higham, *The Films of Orson Welles*, pp. 1-5; Pauline Kael, “Orson Welles: There ain't no way”, *The New Republic*, 24 de junio de 1967, consultado el 17/11/2011, <http://www.tnr.com/article/film/89426/tnr-film-classics-falstaff-june-24-1967> y “Raising Kane”, *The New Yorker*, 20 y 27 de febrero de 1971, consultado el 16/11/2011, <http://www.paulrossen.com/paulinekael/raisingkane.html> y Jon Tuska, *Encounters with filmmakers* (Connecticut: Praeger, 1991), pp. 189 y 190. Una interesante contraparte “de primera mano” a la idea del autoritarismo de Welles con sus colaboradores y su personalidad dominante puede verse en “Portrait de l'artiste par son producteur”, pp. 23 y 24 y Peter Prescott Tonguette, “Marie-Sophie Dubus and Dominique Engerer Boussagol [Montadores de *F for Fake*. Entrevista]”, en *Orson Welles remembered* (Carolina del Norte: Mcfarland & Co Inc., 2007).

poderes hegemónicos de la comunidad artística hollywoodense por las tendencias políticas liberales o cercanas a ideologías de izquierda de Welles, y la intención de escarmentarlo por ello.³⁶

Diversos análisis citan y enumeran diferentes textos y actos políticos del director durante sus inicios en Hollywood. Al respecto, cabe mencionar sus artículos sobre política publicados en periódicos de la época de amplia circulación. La cercanía de Welles con la ideología y la cúpula política liberal se evidencia, por ejemplo, en su participación como orador y sus textos a favor de la campaña de reelección de Franklin Roosevelt en 1936, como muestra este fragmento:

La gente del mundo entero, cuando piensa en el presidente Roosevelt, lo define como un gran liberal. Y permanecerá así para los historiadores del mañana. Él ejerce sus altas funciones con una inmensa dignidad y la democracia norteamericana ha encontrado en él su encarnación.

Nosotros no podemos esperar que la humanidad nos adule únicamente porque somos ricos. La guerra está lejos de nuestras fronteras. Ninguna bomba ha destruido nuestros pueblos. Que nuestros hermanos y hermanas que combaten en los millones de trágicos escombros de Europa y Asia para preservar nuestra

³⁶ Véase Allais, "Orson Welles", pp. 47-53; Bogdanovich, "My Orson"; Callow, *Orson Welles. Volume 1* y *Orson Welles. Volume 2*; George Fanto, "Letter to the Editor of *The New York Times*", 20 de octubre de 1993, The Orson Welles Materials, Indiana University Bloomington-Lilly Library, Fanto Mss., caja 1: folder 13, p. 1; Heptonstall, pp. 299 y 300; Heylin, *Despite the system*, capítulos II-VI, pp. 39-198; Leaming, *Orson Welles*, pp. 255 y 269; McBride, "Foreword", p. x y *What ever happened to Orson Welles?*, pp. 43-79; Mereghetti, *Masters of cinema*, p. 41; Naremore, *The magic world*, pp. 111-125; *Orson Welles. L'éthique et l'esthétique*; Rosenbaum, "Floats like a butterfly", p. 25 y Qandt, "It's (not) all true".

libertad, nos perdonen la clemencia de nuestro destino cuando mostramos una profunda devoción a la causa del pueblo...

Aquella devoción, la hemos probado en noviembre. Por cuarta vez, llevamos a la presidencia a un hombre cuya sabiduría y experiencia no son sus únicos atributos. Ha sido un interés instintivo el que ha guiado al pueblo norteamericano en su elección. Existe una profunda convicción en que Franklin Roosevelt sea el representante acreditado para el mundo entero de la verdad democrática norteamericana.³⁷

Hay que destacar que los discursos de Welles no se limitaban al mero encomio de figuras o políticas públicas. Lo interesante es que, a partir de ello, reflexionaba sobre problemáticas más amplias. Por ejemplo, en el siguiente texto, su apología de la política exterior del “buen vecino” –Good Neighbor Policy–³⁸ es el punto de partida para hablar sobre la democracia y criticar el avance del fascismo en América Latina en aquel entonces:

He aquí un capítulo que pasará a la historia: la democracia en América Latina ha vivido lo suficiente como para dar la bienvenida a la Gran Arma. Nuestra agresiva defensa del Uruguay liberal tejió un saludable parche en el agujereado revés de la Política del Buen Vecino. Impresionó a los buenos vecinos tanto como a los malos.

³⁷ “Triomphe du Libéralisme”, en Bessy, *Orson Welles* (Michigan: Crown Publishers, 1971), pp. 293 y 294. [La traducción es mía].

³⁸ El tema de la participación de Welles en la Good Neighbor Policy (contexto dentro del cual realizó *It's All True*) resulta de particular interés para un análisis más extenso; nos limitamos a estas breves consideraciones pues ello excedería los propósitos de este trabajo. Para más información al respecto véase Darlene J. Sadlier, *Americans All. Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War II* (Austin: University of Texas Press, 2012).

En América Latina, la democracia se debilita con la pérdida de la fe, y la fe es allí la sustancia fundamental de la democracia. Las realidades políticas y económicas de la democracia son totalmente extrañas para la mayoría de la mitad sureña del hemisferio, y el ideal democrático tiene una sorprendente alta incidencia de derrota en la memoria incluso de las repúblicas más progresistas. Pero el cinismo que se expande por América Latina se alimenta principalmente de lo que se cree que es el cinismo de nuestra Política del Buen Vecino y la política exterior de la cual no puede separarse. Ese cinismo es una negra amenaza para la unidad panamericana y la posibilidad de un orden mundial.³⁹

El despotismo no puede liberalizarse. [...] Ninguna dictadura es, al final, “benevolente”. El fascismo no puede reformarse a sí mismo o ser reformado.⁴⁰

En este otro, el rechazo de la bomba atómica se une con un comentario sobre la hermandad y la libertad:

La bomba llama a decisiones equiparables a su audacia. Crea una fresca demanda de coraje, de poner un fin a la condescendencia y la cobardía. Antes que

³⁹ “The Bolivian dilemma: The Good Neighbor Policy Reconsidered. An editorial from Orson Welles”, texto final, The Orson Welles Materials, Welles Mss., Speeches & Writings 1938-1948, pp. 1 y 2. [La traducción es mía].

Consulté este y otros textos aquí citados en el archivo The Orson Welles Materials de La Lilly Library de la Indiana University Bloomington. Dicho archivo es una de las fuentes imprescindibles para comprender los inicios de la carrera de Welles, así como su figura e ideología política y la magnitud de su dimensión polifacética en el arte. El catálogo está disponible en internet, en <http://www.indiana.edu/~liblilly/guides/welles/orson.pdf>. Cabe mencionar que muchos textos –por ejemplo los aquí citados– se enlistan únicamente en el índice alfabético y que otros carecen de título, por lo que su consulta requiere de una exhaustiva labor de investigación. Un recuento conciso y sumamente útil sobre los materiales que allí se resguardan puede verse en Naremore, “Between Works and Texts: Notes from the Welles Archive”, *Persistence of Vision* 7 (1989).

⁴⁰ “The Bolivian dilemma”, borrador original, pp. 1-8. [La traducción es mía].

cualquier cosa y por sobre todas las cosas de la Tierra, llama al sujeto de su encuentro. Llama a la hermandad.

[...] Entre todas las criaturas, el ser humano tiene la maravillosa inclinación al arte de la supervivencia. El universo nunca es demasiado grande para él.

El hombre no es algo insignificante. Es más grande que todas sus herramientas. Se quemó con el fuego, pero llegó un día en el que construyó una forja e hizo un arado.

Hoy da vuelta a la llave del último candado del poder. El hombre del mañana será merecedor de su libertad.⁴¹

Entre 1941 y 1946, el FBI tuvo abierto un expediente de investigación sobre Welles e incluso buscó incorporar a Rita Hayworth, su segunda esposa, como informante de las supuestas actividades o afiliaciones comunistas de aquél. El director negó en repetidas veces ser partidario de dicha ideología y en numerosos textos y discursos reafirmó su afiliación al partido demócrata norteamericano y a ideales como la democracia y el progreso:

No soy comunista. Estoy agradecido por nuestra forma de gobierno constitucional, y me regocijo en la gran tradición norteamericana de la democracia.⁴²

Cada quien debe ganarse diariamente lo que posee. Un hombre sano debe a los enfermos todo lo que pueda hacer por su sanación. Un hombre educado debe a

⁴¹ "Brotherhood or the New Hell", The Orson Welles Materials, Welles Mss., Speeches & Writings 1938-1948, caja 4, folder 19: B, pp. 2 y 3. [La traducción es mía].

⁴² [Texto de Welles de 1941, en respuesta a las publicaciones en periódicos de William Randolph Hearst acusándolo de ser comunista], *apud.* en McBride, *What ever happened to Orson Welles?*, p. 54. [La traducción es mía].

los ignorantes todo lo que pueda hacer por su educación. Un hombre libre debe a todos esclavos del mundo todo lo que pueda hacer por su libertad. [...] Si no podemos morir en aras del progreso, podemos vivir para buscarlo. Los norteamericanos creemos que el progreso significa la total realización de la democracia. La medida del progreso, tal y como lo entendemos, es la medida de la igualdad entre los hombres.

[...] Los tiempos claman una nueva militancia en la actitud democrática. La democracia del mañana se opone a la discriminación: su agenda no incluirá la libertad de terminar con la libertad.⁴³

Las expresiones públicas de Welles en torno a temas políticos lo sitúan en la tradición de la izquierda norteamericana adscrita a la ideología liberal progresista. No obstante, a la par de su militancia en aquel ámbito, otros elementos revelan una arista más radical en su pensamiento. Cabe mencionar sus obras de teatro contestatarias: la llamada “Voodoo” *Macbeth*, realizada en 1934 con un reparto exclusivamente negro; la adaptación de *Julio César* como metáfora del fascismo en 1937; y la puesta en escena, ese mismo año, de *The Cradle Will Rock*, obra de Marc Blitzstein (declarado comunista) sobre una huelga de acereros, montada por el Federal Theatre Project bajo la dirección de Welles, desobedeciendo la prohibición federal que había clausurado el proyecto.⁴⁴

⁴³ [Texto sin título, sin fecha], The Orson Welles Materials, Welles Mss., Speeches & Writings 1938-1948, pp. 1 y 3. [La traducción es mía].

⁴⁴ Véase Higham, *The films of Orson Welles*, p. 6 y Jones, D. A. N., “Orson Welles”, *Grand Street* 5-2 (1986): 221-227. Al respecto cabe también mencionar la película de 1999 del mismo título (*Cradle Will Rock/Abajo el telón*) escrita y dirigida por Tim Robbins, que narra la anécdota del montaje de Welles de la obra de teatro de Blitzstein, así como la producción y destrucción del

La participación en estos proyectos habla de la concepción del director sobre la función social del arte y el artista.⁴⁵ Al respecto, son interesantes ciertos comentarios suyos sobre el papel de los medios de comunicación. Refiriéndose a los cineastas y gente de la radio, escribió alguna vez lo siguiente:

todos los cineastas y gente de la radio [...] ya sea que se inclinen hacia o estén equipados para la más solemne responsabilidad que el hombre tiene consigo mismo, o no—, en otras palabras, la gente del espectáculo, son educadores.

[...] la educación debería significar más que la transmisión de información seriada sobre tópicos útiles. [...] La radio y el cine son fundamentalmente los instrumentos para la educación mundial —no meramente instrucción, sino educación en el más importante sentido que cualquier educador puede darle a la palabra.⁴⁶

Es también significativa la anécdota de que, en cierto momento, Welles tuvo la idea de abandonar el cine de ficción y realizar documentales educativos para adultos y jóvenes (proyecto para el cual no encontró financiamiento).⁴⁷

Recordemos también la muy conocida leyenda sobre la analogía entre el protagonista de *Ciudadano Kane* y William Randolph Hearst (magnate estadounidense de la industria mediática de la primera mitad del siglo XX), y el

mural de Diego Rivera en el Rockefeller Center (véase <http://www.imdb.com/title/tt0150216/>, consultado el 13/10/2015).

⁴⁵ Véase Benamou, *It's all true*.

⁴⁶ "California Association for Adult Education. Fiesta Room, Ambassador Hotel. March 6, 1943. Speech by Orson Welles", texto final, The Orson Welles Materials, Welles Mss., Speeches & Writings 1938-1948, caja 4, folder 20, p. 1. [La traducción es mía].

⁴⁷ Véase McBride, *What ever happened to Orson Welles?*, p. 84.

boicot mediático que aquél emprendiera contra Welles tras la realización del filme.⁴⁸ Existe una concisa bibliografía que explora las coincidencias entre el personaje real y el de la película, así como las diversas teorías que se han postulado al respecto.⁴⁹ Para quien escribe esto el parangón es evidente, como lo es la validez de la interpretación de quienes ven en *Kane* una acérrima crítica al *American dream* y al *modus vivendi* norteamericano.⁵⁰

En cuanto a *It's All True*, ciertos autores comentan que el retrato de la miseria rural brasileña en el episodio "Four Men on a Raft" del filme se alejaba enormemente del proyecto diplomático originalmente planteado por la RKO. En lugar de la película promocional para aumentar el turismo que le había sido encargada, Welles hizo una crestomatía semidocumental de la célebre anécdota de cuatro pescadores negros (*jangadeiros*) que viajaron por mar durante 61 días para ir a pedir audiencia con el entonces presidente de Brasil, Getúlio Vargas, y solicitar mejoras en el modo de vida de los trabajadores de su pueblo. El material fue enviado a los ejecutivos de RKO y el gobierno brasileño mientras Welles se

⁴⁸ Véase *ibid.*, pp. 52-54.

⁴⁹ Véase Naremore, *Orson Welles's Citizen Kane: A Casebook* (Nueva York: Oxford University Press, 2004) y John Evangelist Walsh, *Walking Shadows. Orson Welles, William Randolph Hearst, and Citizen Kane* (Wisconsin: Popular Press/Ray and Pat Browne Book, 2004).

⁵⁰ Véase Julian Smith, "Orson Welles and the Great American Dummy, or The Rise and Fall and Regeneration of Benjamin Franklin's Model American", *Film Quarterly* 2 (1974).

A la par de la analogía Kane-Hearst, resulta interesante notar ciertas coincidencias entre la vida de Welles y el personaje de Charles Foster Kane: una infancia difícil, en la que destacan la ausencia de los padres y la presencia de un tutor hasta los primeros años de la juventud; la fama y la fortuna alcanzadas siendo muy jóvenes, ambos en ámbitos relacionados con los medios de comunicación; y también, la construcción de una figura pública en términos de un "misterio" inescrutable para los públicos.

encontraba en Río de Janeiro, y éstos decidieron cancelar el proyecto. El director finalizó el episodio con el dinero restante del presupuesto y la ayuda de los pobladores y guardó el material con la idea de terminarlo después.⁵¹

Tomando en cuenta todo lo anterior en el contexto de la situación política y social de Estados Unidos y del medio cinematográfico en los años previos al macartismo,⁵² la idea de un boicot y de la animadversión que despertaba un personaje como Welles es más que plausible. Al respecto, el siguiente comentario del cineasta sobre la izquierda americana en su generación resulta sugerente:

Lo que hace particularmente horrible la traición de los hombres de izquierda americanos es que traicionaron para salvar sus piscinas. No había ningún americano de derecha en mi generación. En fin, intelectualmente, no existían. No había más que hombres de izquierda, y se traicionaron mutuamente. A la izquierda no la destruyó McCarthy. Se demolió ella misma y cedió el paso a una nueva generación de nihilistas.⁵³

⁵¹ Véase Fanto, "Letter to the Editor"; *idem*, "The fiftieth anniversary of *Citizen Kane* is also the fiftieth anniversary of the bombing of Pearl Harbor in 1941", 26 de junio de 1991, The Orson Welles Materials, Fanto Mss., caja 1, folder 12, p. 7; *idem*, "Was Orson Welles an enigma whos [sic] secret has not been penetrated?" [texto no fechado], The Orson Welles Materials, Fanto Mss., caja 1, folder 12, pp. 1-6 y Krohn, "A la recherche".

⁵² Véase Román Gubern, *La caza de brujas en Hollywood* (Barcelona: Anagrama, 1987); Gerald Gardner, *The censorship papers. Movie censorship letters from the Hays Office 1934 to 1968* (Chicago: Dodd Mead, 1988) y Howard Zinn, *A people's history of the United States* (Nueva York: HarperCollins, 2003) pp. 407-442.

⁵³ "La izquierda americana", en *Don Quijote. Páginas del guión cinematográfico de Orson Welles* (Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2005) p. 84.

Los enfrentamientos de Welles con la industria hollywoodense y el contexto político explican, al menos en parte, su decisión de abandonar Estados Unidos en 1948. Después de ello vivió en el extranjero hasta 1955 y de 1958 a 1970, regresando esporádicamente a su país para dirigir algunos filmes.⁵⁴ En 1970 se reinstaló en Los Ángeles. De acuerdo con Peter Bogdanovich, la publicación en ese año del libro *The Films of Orson Welles* escrito por Charles Higham y del artículo “Raising Kane” de la conocida crítica Pauline Kael en 1971, dieron nuevo impulso a la leyenda negra sobre el director.⁵⁵ Debido a las dificultades para conseguir financiamiento, Welles siguió trabajando como actor en películas ajenas (sobre todo en el extranjero) y autofinanciando sus proyectos hasta su muerte en 1985.

Estudiar la relación del director con la industria cinematográfica en donde comenzó su carrera permite dimensionar aspectos importantes de su pensamiento e ideas sobre el arte y también, el contexto artístico y cultural dentro del cual empezó a hacer cine. Esto último da pie a otro punto relevante: el estilo de las películas de Welles.

Douglas Gomery hace un recuento de los filmes que el cineasta realizó al amparo de la industria hollywoodense y comenta que en los primeros tres tenía contratos inusitadamente favorables para su época. A partir de ello, plantea que el

⁵⁴ Véase Allais, “Orson Welles”, p. 52; Estrin, Mark W., “Introduction”, en *Orson Welles. Interviews*, pp. vii-xxvi, p. xvi; Gay, p. 65; McBride, *What ever happened to Orson Welles?*, capítulos III-VI, pp. 81-306 y Taylor, *Orson Welles*, pp. 93-118.

⁵⁵ Véase “My Orson”, pp. xi, xx y xxiii.

asunto “Welles-Hollywood” debe entenderse como un vaivén de múltiples factores en el que cada uno de los agentes respondió siempre de acuerdo a su interés particular.⁵⁶ Según Gomery, en tanto que Welles “era incapaz de ajustarse a los presupuestos, evitar conflictos con los ejecutivos de los estudios y producir películas comercialmente exitosas”, se vio orillado a autoexiliarse a Europa cuando en Estados Unidos ya no podía hacer filmes que se ajustaran a su visión.⁵⁷ Si bien no concordamos con la simplificación que el autor hace sobre el tema, la referencia a la incompatibilidad de la “visión” de Welles con el modelo clásico hollywoodense es importante.

Existen autores que achacan la falta de éxito de las obras del director entre los públicos y la industria cinematográfica estadounidenses a la incompreensión de su estilo, frecuentemente innovador para su época.⁵⁸ El comentario de Johan-Frédéric Hel-Guedj sintetiza claramente esta idea:

No se puede omitir que Welles [...] cambió las leyes del cine: aquellas de la narrativa cinematográfica, aquellas de la técnica (cámara, iluminación, montaje, sonido, diálogos), e incluso aquellas del comercio y la industria cinematográfica, puesto que fue uno de los pocos en la historia del cine que disfrutó plenamente de las libertades otorgadas por Hollywood (reconocimiento del autor-productor-realizador; libertad de montaje y postproducción), contrario a las leyes ordinarias

⁵⁶ Véase “Orson Welles and the Hollywood Industry”, *Persistence of Vision 7* (1989).

⁵⁷ Véase *ibid.*, p. 43.

⁵⁸ Véase Bazin, *Orson Welles. A critical view* (Los Ángeles: Acrobat Books, 1991) pp. 33 y 34; Gow, “*F for Fake*”, p. 38; Graver, *Making movies*, p. 83 y Truffaut, “Foreword”, en Bazin, *Orson Welles*, pp. 3 y 26.

de aquella industria... En Hollywood, o fuera, la maquinaria welliesiana, fuertemente impregnada del arte de lo falso por excelencia, el teatro, expresa profundamente aquella idea simple pero de ejecución o combinación difícil: "Creo que el deber de todo artista es criticar a su civilización, a sus contemporáneos".⁵⁹

Según David Bordwell, los cánones del modelo clásico de Hollywood pueden resumirse así:

Tras una causa inicial [...], personajes individuales dotados de objetivos luchan por superar obstáculos. [...] Las fuerzas de oposición están encarnadas por actores estereotipados en papeles de villanos [...]. Finalmente, las convenciones genéricas entran en acción para moldear el curso de la historia.⁶⁰

No nos extenderemos aquí en un análisis sobre las subversiones a la construcción clásica hollywoodense en los filmes de Welles; basta pensar en *Ciudadano Kane* para comprender que las obras del cineasta solían romper los paradigmas de aquel modelo, por ejemplo, prescindiendo del predominio narrativo y sus sistemas particulares (la motivación psicológica, el montaje en continuidad, la linealidad, la coherencia espacio-temporal, el patrón estándar de situación-nueva información-enlace con la siguiente situación, etc.) y de búsquedas temáticas centradas en las exhibiciones tecnológicas o la recreación estereotipada de las emociones humanas.⁶¹

⁵⁹ Orson Welles. *La règle du faux* (París: Éditions Michalon, 1997), p. 13. [La traducción es mía].

⁶⁰ David Bordwell et al., *El cine clásico de Hollywood* (Barcelona: Paidós, 1997), p. 415.

⁶¹ Véase *ibid.*, pp. 412-426.

Sumando ello a elementos como el tratamiento complejo de la psicología humana (pensemos nuevamente en Kane, y también en Falstaff, en *Otelo* –*Otelo*, 1952–, en Macbeth –*Macbeth*, 1948–, en Hank Quinlan –*Sed de mal*, 1958–, en Mr. Arkadin –*Mr. Arkadin*, 1955– o en la intriga de *La dama de Shanghai* –1947–), la crítica al poder institucionalizado (*El proceso*, *Kane*) y a paradigmas de la modernidad como el progreso civilizatorio (*Los magníficos Amberson*), puede plantearse que el cine de Welles se caracteriza por tener una cierta cualidad que podríamos calificar de ominosa o siniestra.⁶² De diversas maneras muestra lo irrepresentable, aquello que contraviene al marco de ideas establecido dentro de su cultura, subvirtiendo la familiaridad de códigos y estereotipos de representación.

Ello hace pensar en el problema de la recepción y en las diferencias entre los dos ámbitos culturales en los que Welles produjo cine: Estados Unidos y Europa. Como apunta Nathalie Heinich, en el registro de valores compartido por los miembros de una cultura, la calificación estética (de belleza o artisticidad) de las obras y los autores es sólo una de las modalidades de juicio, pues existen a la

⁶² Retomo aquí el concepto de lo ominoso proveniente de la teoría freudiana a partir de algunas ideas con las que lo caracteriza Eugenio Trías, quien lo traduce como “siniestro”: “algo que es familiar pero tiene algún doblez inesperado” y como “cosas o situaciones conocidas que deberían de permanecer ocultas y se revelan, lo reprimido que regresa, la realización de situaciones imaginadas o temidas”. La caracterización de Trías y la idea de la aplicación del concepto de Freud en el análisis fílmico son planteadas por Julia Tuñón en “¿Esperanza o desolación? *Milagro en Milán* (De Sica) vs. *Los Olvidados* (Buñuel) en el Festival de Cannes de 1951”, en *Extrême(s). Pratiques du contemporain dans les mondes ibériques et ibéro-américains* (París: Université Paris-Sorbonne-Éditions Hispaniques, 2014), pp. 7 y 8 y “En el principio fue el cuerpo. Estatuas de Eva-materia en el cine clásico mexicano (*Crepúsculo*, Bracho 1944 y *La diosa arrodillada*, Gavaldón, 1947)”, en *Imagen y Género* (Lyon: GRIMH, 2014), pp. 17 y 18.

par registros hermenéuticos (de búsqueda de sentido), éticos, cívicos, de funcionalidad, económicos, entre otros.⁶³ En la industria hollywoodense han prevalecido históricamente los valores asociados a la ideología norteamericana encarnada en la “fábrica de sueños”, que conjuga el modo de producción industrial con los presupuestos del “sueño americano”. En cambio, el ámbito cinematográfico europeo está inserto en la tradición de ruptura con los ideales racionalistas y la valoración de conceptos como lo terrible, lo grotesco, lo obscuro o lo irracional; además, en Europa hubo una mayor proliferación de espacios de producción, distribución y recepción independientes.⁶⁴ Así, por ejemplo, según comenta Julia Tuñón retomando a Heinich:

En Francia existe, montado en su larga tradición, un concepto del arte como un campo propio de la cultura, abierto, con sus propias normas y valores y que sólo acepta los juicios derivados de ese su carácter. Destaca más la significación de una obra que la belleza y se exige un conocimiento específico para el análisis. El arte debe de romper las certezas para abrir el pensamiento, y por ende ser transgresor, permitiéndosele el cuestionamiento a la ética al uso, así sea recurriendo a rasgos de crueldad o de escándalo. El artista tiene en este campo propio el derecho y la necesidad de expresarse sin coacción de ningún orden. Este punto de vista va más allá de los valores éticos o económicos.⁶⁵

⁶³ Véase Nathalie Heinich, *La sociología del arte* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2002), pp. 56-60.

⁶⁴ Véase *ibid.* y Hortense Powdermaker, *Hollywood: The Dream Factory* (Londres: Secker & Warburg, 1951), especialmente capítulos I-VI, X, XII, XIV y X.

⁶⁵ “¿Esperanza o desolación?”, p. 2.

Nos parece evidente que el hecho de que la recepción europea del corpus welliesiano fuese y continúe siendo más favorable que la estadounidense responde, al menos en parte, a las diferencias entre ambos universos cinematográficos en cuanto a las ideas sobre el sentido y la función del arte y el artista.

Nos hemos detenido en este recuento con la intención de apuntalar algunos elementos clave de lo que podría ser una biografía intelectual de Welles, labor que hasta donde sabemos no se ha llevado a cabo a profundidad y que, como mencionamos, permitiría el estudio de sus obras más allá de las interpretaciones mistificadas del “personaje” público y la figura del director como artista. En los siguientes dos capítulos analizaremos el cuestionamiento de *Fake* a la cuestión general de la comprensión de las obras de arte a partir de la figura del artista, permeada por la noción romántica del genio creador. En la película esto se aborda a través de la crítica a la institucionalización y la mercantilización del arte en la modernidad, deconstruyendo los paradigmas del arte moderno y el concepto de autoría mediante un autorretrato paródico en el que el director ironiza de su figura como artista y de cómo ésta resulta funcional a los mitos que se construyen sobre él.

CAPÍTULO II

“IF YOU HANG THEM THERE LONG ENOUGH, THEY BECOME TRUE”:

LA CRÍTICA A LA INSTITUCIONALIZACIÓN Y LA MERCANTILIZACIÓN

DEL ARTE EN *F FOR FAKE*

F for Fake comienza situando a la falsedad como tema central: “Esta es una película sobre mentiras”. ¿Qué tipo de mentiras? Como mencionamos, algunos análisis destacan el cuestionamiento de la película al mundo del arte en la era industrial o la modernidad capitalista. Según esta perspectiva, la historia de De Hory y el planteamiento de la espectacularización del arte y su consumo en la modernidad formulan una reflexión sobre “la crisis, el cinismo y los falsos valores de la cultura del siglo XX”, expresados en la comercialización del arte y la banalidad de las instituciones artísticas.⁶⁶ Hay quien considera que la argumentación en torno a estos temas es redundante y banal incluso ubicándola dentro de su contexto histórico.⁶⁷

Recordemos los dos núcleos del filme. El núcleo documental contiene el retrato de De Hory, cuyo trabajo de falsificación tuvo su auge entre los años 40 y

⁶⁶ Véase Benamou, “The Artifice of Realism and the Lure of the “Real” in Orson Welles’s *F for fake* and other t(r)reas(u)er(e)s”, en *F is for phony: fake documentary and truth’s undoing* (Minnesota: University of Minnesota Press, 2006), p. 143; Chapier, “Vérités et mensonges”; Jean Delmas, “Vérité et mensonge”, *Jeune Cinéma* 86 (1975): 28; ““F come Falso” di Orson Welles. Inserto Illustrato”, *Cinema Nuovo* 24-235/236 (1975): 256; Mohrt, “«Vérités et mensonges»”; Naremore, *The magic world*, p. 238; Rosenbaum, “First Impressions”, p. 51; Stokes, “Hoaxing the cinematic object”, p. 350 y Tasset, “Dans «Vérités et mensonges»”.

⁶⁷ Véase Chapier, “Vérités et mensonges”; Gow, “*F for Fake*”, p. 38 y Thirard, “Être floué o une pas être”.

60 del siglo XX y de Irving, cuya biografía de Elmyr se convirtió en *best seller* tras el escándalo del fraude de su “autobiografía” de Howard Hughes, la cual había sido autenticada por peritos en caligrafía; también el autorretrato paródico de Welles quien, fungiendo como autor-narrador-personaje, narra los “fraudes” originarios de su carrera –el fraude actoral en Dublín⁶⁸ y la transmisión radiofónica de *La guerra de los mundos*–. El núcleo de ficción es la fábula del amorío entre Pablo Picasso y Oja Kodar y la elaboración de 22 falsos originales de Picasso hechos por el abuelo de la mujer que habrían sido expuestos, alabados como un renacimiento expresivo y calificados como un nuevo periodo del pintor.

En este capítulo analizaremos cómo se desarrolla en el filme la controversia sobre el concepto de *competencia* y los agentes e instituciones que legitiman lo artístico y el valor de las obras de arte en la modernidad. Retomando el concepto de *campo*⁶⁹ de Pierre Bourdieu hablaremos del mundo del arte moderno en términos del campo artístico/cultural, entendiéndolo como el sistema de relaciones objetivas conformado por los agentes sociales –individuos e instituciones–

⁶⁸ Es muy conocida la anécdota de cuando, en una audición teatral en Dublín, Welles se hizo pasar por un actor reputado en los Estados Unidos, “engaño” –comprendido por los que posteriormente serían sus mentores dentro de la compañía, quienes simulon haberle creído– que derivó en su contratación dentro de una de las compañías de teatro más importantes de la época.

⁶⁹ Como resume Néstor García Canclini, para Bourdieu las sociedades modernas se encuentran conformadas y divididas en “campos”: sub-espacios de especialización de lo social (económico, político, científico, artístico, etc.), relativamente independientes –aunque interdependientes entre sí–, jerárquicos y jerarquizados, conformados a partir de una lógica de dominación hegemónica de prácticas y discursos en la cual, sin embargo, existe una constante dinámica de luchas por la apropiación del capital que en cada campo generan los grupos que intervienen en él, es decir, por la legitimidad y el poder. Desde esta interpretación, la sociedad –y, consecuentemente, la confrontación entre las clases sociales– es el resultado “de la manera en que se articulan y combinan [aquellas] luchas” en cada uno de los campos. Véase “La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”, en Bourdieu, *Sociología y Cultura* (México: Grijalbo, 1990), p. 13.

directamente vinculados con la producción y comunicación de las obras, que constituye el lugar de luchas por el monopolio del poder de consagración, es decir, aquel donde se origina el valor de las obras de arte y la creencia en dicho valor.⁷⁰

En las sociedades modernas el campo artístico se constituyó como un espacio de relativa independencia y criterios internos de legitimidad a partir de los siglos XVI y XVII. El desarrollo de la burguesía dio origen a un mercado específico para los objetos culturales, en el cual las obras pasaron a ser valoradas por criterios propiamente estéticos. Desde finales del siglo XVIII surgieron espacios dedicados a la exposición y venta de obras (transformadas ahora en mercancías): los museos primero, y después las galerías. Éstos son espacios legitimados, producto de la institucionalización a nivel público y privado de las prácticas de coleccionismo y compra-venta de arte, que proliferaron en el siglo XIX.⁷¹

En el capitalismo, la burguesía crea instancias específicas de selección y consagración –expertos, museos, galerías, etc.– en las cuales la rivalidad entre los artistas por la aprobación religiosa o el encargo cortesano se sustituye por la contienda por la legitimidad cultural.⁷² Dentro de este contexto, el discurso que

⁷⁰ Véase “Tres estados del campo” y “Una mentalidad científica nueva” en *Las reglas del arte* (Barcelona: Anagrama, 2005), pp. 138, 139, 177, 178, 201-203, 213, 214, 222-225, 240, 245, 249-253, 257 y 270-276 y Canclini, “La sociología”, pp. 10-12. Para un cuestionamiento a las teorías “universalizantes” del consumo del arte en la modernidad –entre ellas, las ideas de Bourdieu– véase David Halle, *Inside culture* (Chicago/Londres: University of Chicago Press), pp. 7-11.

⁷¹ Sobre la influencia decisiva de las prácticas de coleccionismo y resguardo privado de las obras de arte en el desarrollo y surgimiento de los espacios públicos legitimados (los museos) véase Halle, *Inside culture*, p. 2.

⁷² Véase Canclini, “La sociología”, pp. 13-15.

sustenta y verifica socialmente los espacios, autores y productos legitimados es el de los expertos –instituciones y especialistas que autentifican y valúan las obras–.

En la lógica del campo artístico el concepto de “verdad” engloba las cualidades del arte consideradas objetivas (universales) y es el criterio operativo que, encarnado en conceptos como la autenticidad, la calidad y la novedad, legitima lo artístico,⁷³ cuya valoración está supeditada a las nociones que conlleva esta categoría (valor/no valor, éxito/fracaso, original/copia o falsificación, artista/falsificador).⁷⁴ En el arte moderno, la autenticidad de una obra implica la garantía de su autoría, es decir, que el objeto ha sido producido por el artista al cual se adjudica o que se proclama como su autor. Asimismo, presupone ciertas nociones asociadas con la figura del artista. En *Fake*, el retrato de la falsificación exitosa insta al espectador a preguntarse bajo qué condiciones de posibilidad se constituye en la modernidad la categoría de autenticidad como uno de los valores supremos del arte y cómo condiciona la producción y la recepción de las obras.

El trabajo de De Hory abarcó las dos vertientes posibles de la falsificación: la copia de originales y la realización de falsos originales –obras imitando el estilo de pintores consagrados–, si bien su producción se centró en lo último. Falsificó sobre todo a autores de la escuela de París. En *Fake* lo vemos realizando falsos originales de Picasso y Matisse. También falsificó, entre otros, a Modigliani,

⁷³ Véase Arnold Hauser, *The sociology of art* (Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1982), pp. 80 y 81.

⁷⁴ Retomo aquí la teoría institucionalista de George Dickie. Véase Stephen Davies, “Definitions of art”, en *The Routledge Companion to Aesthetics* (Londres: Routledge, 2001), p. 172 y José García Leal, *Filosofía del arte* (Madrid: Síntesis, 2002), pp. 37-53.

Vlaminck, Chagall, Toulouse-Lautrec, Dufy, Derain, Soutine, Degas, Van Dongen, Bonnard, Laurencin y Braque. Ambos tipos de falsificaciones fueron autenticados por especialistas privados e institucionales y adquiridos por numerosos museos y galerías: el Museo Metropolitano de Arte en Nueva York, el Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard, la Perls Gallery de Beverly Hills; y por coleccionistas: François Reichenbach, Algor Hurtle Meadows –magnate estadounidense de un imperio petrolero– y otros.⁷⁵

A lo largo de la película, los diferentes personajes narran diversas anécdotas sobre la historia de engaños de De Hory al mundo del arte europeo y estadounidense: pensemos en el relato de Reichenbach de los falsos Modiglianis y Soutines que Elmyr le vendió; la mención de Irving sobre las falsificaciones de Modigliani hechas por De Hory y adquiridas por el “Met” de Nueva York; las alusiones del propio Elmyr sobre la adquisición de falsos Picassos suyos hecha por una millonaria francesa o la declaración de Welles de los muchos museos y

⁷⁵ Véase Mark Forgy, *The forger's apprentice* (Tennessee: Mark Forgy, 2014). Para mayores referencias sobre los museos, galerías y coleccionistas mencionados y su relación con De Hory, véase Elsa Fernández-Santos, “La gran burla de Elmyr de Hory”, *El País*, consultado el 13/10/2015, http://cultura.elpais.com/cultura/2013/02/06/actualidad/1360173001_210270.html; “Francois Reichenbach Dies at 71; Directed Range of Documentaries”, *The New York Times*, consultado el 13/10/2015, <http://www.nytimes.com/1993/02/03/arts/francois-reichenbach-dies-at-71-directed-range-of-documentaries.html>; http://hoaxes.org/archive/permalink/elmyr_de_hory (consultado el 13/10/2015); <http://research.frick.org/directoryweb/browserecord.php?action=browse&-recid=6359> (consultado el 13/10/2015); <http://www.imdb.com/name/nm0717025/> (consultado el 13/10/2015); <http://www.intentodeceive.org/forgery-profiles/elmyr-de-hory/> (consultado el 13/10/2015); <http://www.metmuseum.org/about-the-museum/history-of-the-museum> (consultado el 13/10/2015); Kay Kipling, “Behind the fake: An interview with author Clifford Irving”, *Sarasota Magazine*, consultado el 13/10/2015, <https://sarasotamagazine.com/2014/05/30/behind-fake-interview-author-clifford-irving/>; Christopher Reed, “Wrong!”, *Harvard Magazine*, consultado el 13/10/2015, <http://harvardmagazine.com/2004/09/wrong.html> y Johannes Rød, “One more story about Elmyr de Hory”, consultado el 13/10/2015, <https://elmyrstory.wordpress.com>.

colecciones privadas cuyos acervos contienen falsificaciones del húngaro.⁷⁶ Este recuento de la multiplicidad de instituciones, expertos y coleccionistas que autentificaron erróneamente las obras de un falsificador abre la pregunta por el sistema artístico en el siglo XX, sustentado en las capitales artísticas de occidente (París, Nueva York, etc.), aludiendo al proceso histórico de su conformación y a la constitución de los actores sociales que lo forman.

¿Qué implica adjudicarle autenticidad a falsificaciones? Por una parte puede suponerse, como se sugiere en *Fake*, la eficacia de quien realiza copias o falsos originales (el falsificador) para reproducir o imitar las formas y el estilo del autor falsificado; por la otra, se plantea la cuestión de la apreciación y valoración de las obras y la supuesta universalidad del goce estético (como comenta Welles, las pinturas de Elmyr “debieron de haber sido muy buenas, o los coleccionistas muy malos”).

Según Bourdieu, la posibilidad de participar del saber y el goce estético que se presuponen inherentes a las obras del arte consagrado implica contar con una serie de herramientas y competencias artísticas aprehendidas, relativas a un capital simbólico específico: conocimiento y manejo de la información y

⁷⁶ En varios aspectos la vida de De Hory es similar a la de otro famoso falsificador del siglo XX activo durante los mismo años que aquél, el inglés Eric Hebborn, quien trabajó como restaurador de arte y posteriormente se dedicó a la fabricación de falsificaciones de autores como Bruegel, Piranesi, Van Dyck y Corot, las cuales, según su propio recuento, fueron adquiridas por coleccionistas privados e instituciones como el Metropolitan Museum of Art y la Pierpont Morgan Library de Nueva York, y el British Museum de Londres. Véase John Tagliabue, “Eric Hebborn, boastful art forger, is dead at 61”, *The New York Times*, 13 de enero de 1996, consultado el 9 de noviembre de 2015, <http://www.nytimes.com/1996/01/13/arts/eric-hebborn-boastful-art-forger-is-dead-at-61.html>.

significados relacionados con la obra que se contempla; adquisición de la disposición estética –el acto de ‘contemplación desinteresada’ del que hablaba Kant– que, entre otros, presupone el interés y apreciación de la forma, lo cual permite valorar la obra independientemente de su contenido y función, así como la capacidad de percibir y comprender, por ejemplo, las diferencias estilísticas; etc. A esta disposición estética adquirida, Bourdieu la denomina “gusto”.⁷⁷

En las sociedades modernas el *gusto legítimo*, conformado por la serie de herramientas y competencias culturales relativas al capital simbólico hegemónico, es formulado como propio de la cultura legítima, universalizado dentro de la cultura y opuesto categóricamente al gusto medio y/o “popular” de los grupos no dominantes. Ello en tanto que el “modo correcto y hermético” de consumo del arte –la correcta apreciación de una obra y, en general, del arte consagrado– implica la posesión de las aptitudes y conocimientos que conforman el gusto legitimado que, a su vez, es considerado propio de la élite hegemónica. Así, el gusto funge como mecanismo de *distinción* social –de exclusión de los grupos que no tienen acceso al capital simbólico de las élites dominantes–, aludiendo al capital simbólico que distingue y establece la distancia objetiva y subjetiva respecto de quienes carecen de él.⁷⁸

⁷⁷ Véase Bourdieu, *La distinción* (Madrid: Taurus, 1988), capítulo I: Títulos y cuarteles de nobleza cultural, pp. 9-94 y capítulo V: El sentido de la distinción, pp. 257-319 y *Las reglas del arte*, “El punto de vista del autor”, pp. 318-416 y “El análisis de esencia y la ilusión de lo absoluto”, pp. 420-426.

⁷⁸ De acuerdo con Bourdieu, el mercado de bienes simbólicos incluye, esencialmente, tres modos de producción (burgués, medio y popular), que se diferencian por el tipo de públicos (burguesía, clases medias y clases populares), obras (obras de arte, bienes y mensajes de consumo masivo) e

En la lógica de la hegemonía cultural subyace el presupuesto de que los agentes del marco institucional (los expertos) son los detentores por excelencia del ideal del gusto –la tradición establecida, legitimada– en términos tanto subjetivos como objetivos –se presupone que poseen las herramientas necesarias para valorar objetivamente las obras–. Asimismo, existe el supuesto del saber de los artistas (la posesión inherente de las cualidades asociadas a su figura de artistas, así como del gusto que les permite reconocer y legitimar la artisticidad de sus pares). La inclusión de una obra de arte en la tradición y los espacios del museo o la galería instituye y ratifica su pertenencia al canon y su autenticidad –su

ideologías político-estéticas (aristocratismo esteticista/ascetismo y pretensión/pragmatismo funcional) característicos de cada estrato social. La sociedad capitalista se fundamenta en la distribución desigual de los bienes tanto materiales como simbólicos, lo cual es el origen de las clases sociales y los diferentes sistemas de producción y consumo. Dichos sistemas coexisten conformando “la unidad” del capitalismo, la cual se expresa, entre otras cosas, en que, en varios casos, el consumo de ciertos bienes es compartido por distintos estratos. La diferencia entre las clases se establece, más que por los bienes que cada una se apropia, por el modo de usarlos. Dentro de este contexto, el grupo social de las élites culturales dominantes que, para Bourdieu, es aquel conformado por la burguesía, tiene la hegemonía sobre el campo artístico. El modo burgués de producción y consumo del arte, que constituye el modelo hegemónico de producción, consumo y circulación de los bienes culturales en las sociedades del capitalismo moderno, implica una serie de supuestos. Bourdieu divide el gusto en tres estéticas, correspondientes a su comprensión de las clases sociales (burguesía, sectores medios y clases populares). Resumiremos únicamente lo que el autor entiende por estética de la burguesía. Ésta está orientada a establecer una *distinción* respecto de los demás estratos que, cimentada en la diferenciación apuntalada en el capital simbólico, desplaza a dicho ámbito el origen económico de las clases sociales. Véase *La distinción*, capítulo I, especialmente pp. 9-11, 13 y 15 y capítulo V, especialmente pp. 257-271 y *Las reglas del arte*, “El punto de vista del autor”, pp. 337-342 y 401 y “El análisis de esencia y la ilusión de lo absoluto”, p. 422 y García Canclini, “La sociología de la cultura”, pp. 16-21. Prescindimos del análisis de *Fake* en relación al problema de las clases sociales, retomando sólo la idea de un grupo cultural hegemónico, pues la película no contiene elementos que sugieran posibilidades de interpretación en ese sentido.

valor artístico y la certificación de la autoría—, pues la esfera institucionalizada simboliza la legitimación.⁷⁹

En *Fake*, la narración del caso de De Hory apunta a la cuestión de la conformación de las subjetividades específicas que producen las obras (los artistas) y aquellas que las valoran (especialistas y públicos, es decir, al problema de la recepción). En tanto que la valoración de lo artístico depende de los expertos, el éxito de un falsificador al timarlos hace preguntarse, como enuncia Welles, “¿quién es entonces el experto?”.

Diversos elementos aluden a lo que en un primer nivel se revela como la ineptitud de los diferentes actores sociales del campo artístico. A las alusiones sobre la venta y/o autenticación de copias y falsos originales del pintor húngaro se suma la mención de Irving sobre que De Hory no ha errado nunca al identificar una falsificación suya —lo cual es importante puesto que realizó más de 1,000—. Elmyr relata además una anécdota en la cual, supuestamente, Van Dongen autenticó erróneamente un cuadro suyo (un falso Van Dongen) como si lo hubiese hecho él. Cabe destacar también los momentos del filme donde, a petición de Welles, De Hory dibuja o pinta falsos originales de Matisse y Picasso, los cuales quema posteriormente. Dibujando un falso Matisse sitúa el período al

⁷⁹ Véase Bourdieu, *La distinción*, p. 271 y Hauser, *The sociology of art*, p. 498. Recuperando a Michel de Certeau diríamos también que la película retrata cómo el discurso dominante del mundo del arte moderno funciona como un relato: un texto articulado sobre lo real que “habla en su nombre”, legitimándose como la normatividad epistemológica y cognoscitiva que se formula en términos de universalidad. Véase *La invención de lo cotidiano* (México: UIA, 2000), p. 161.

que pertenecería dicha falsificación y comenta después sobre el estilo del pintor francés, explicando su método para imitarlo.

Insistiendo en la falibilidad de los expertos e incluso de los artistas legitimados se problematiza la validez del concepto de competencia (la posesión del saber y el gusto legítimo) que se presupone propio de los especialistas, el saber de los artistas (la posesión y conocimiento de la propia originalidad y estilo) y el gusto de los públicos de élite en tanto que está sujeto a la apreciación de los expertos. Pues, ¿qué significa la certificación y encomio de copias o falsos originales sino la falsedad de la legitimidad del campo artístico? Si los especialistas fallan al evaluar la artísticidad de una obra (incluso la propia), ¿cómo conceder el valor de objetividad o universalidad a sus juicios y a las categorías hegemónicas del arte? En este sentido, resulta obvia la ironía de la película a la apreciación negativa de la mayoría de los filmes de Welles. De Hory remata el argumento al declarar, comentando sobre la falta de miedo de Irving tras el fraude con Hughes, que “no debería ocurrir que una sola persona decida qué es bueno y qué es malo”, idea reforzada por Welles: “¡Y qué razón tenía!”.

El supuesto de la legitimidad del campo artístico se traslada en *Fake* a la figura de los falsificadores (verdaderos como Elmyr e Irving, ficticios como el abuelo de Kodar y probables o pretendidamente falsos como Welles), ¿pero ello ocurre anulando por completo la distinción entre lo artístico y su falseamiento? Por el momento aboquémonos a la historización de los fenómenos y categorías en el filme. Al aludir a que las instituciones, expertos, artistas y públicos son subjetividades históricamente condicionadas se apunta a que la falsificación es

asimismo una categoría historizable y a la pregunta sobre por qué en nuestra época se valora peyorativamente mientras que su producción y consumo proliferan.

Al inicio de la ficción de los falsos Picassos, Oja Kodar reflexiona: “Mientras haya falsificadores supongo que tendrá que haber expertos. Pero si no hubiera expertos, ¿habría falsificadores?”. ¿Los expertos fallan por mera ignorancia, o ineptitud? Si bien es evidente la sátira de *Fake* al respecto, se insiste también en el papel de aquello que, según declara Irving, fue lo que posibilitó el éxito de De Hory (y, podemos suponer, también el fracaso de Irving como escritor, así como el de Welles en su papel de falso artista, otro “charlatán”): la existencia del mercado del arte.

Como indica Naremore, la película sugiere que la importancia de los expertos deriva de la mercantilización del arte y que la alusión a este fenómeno se formula, además de en la temática y los diálogos, mediante metáforas y símbolos visuales –por ejemplo, mientras Welles habla del mercado del arte observamos un montaje de restaurantes y estacionamientos de diferentes McDonald’s de Los Ángeles–.⁸⁰ Según Benamou, en *Fake* se hace énfasis en que la enorme demanda de bienes del canon consagrado conlleva la necesidad de mayor oferta, lo cual promueve la proliferación de copias y falsificaciones y convierte a la existencia y multiplicación de falsificadores en una posibilidad y, al mismo tiempo, en una necesidad del mercado cultural (pues la oferta de falsificaciones y falsificadores

⁸⁰ Véase *The magic world*, p. 248.

garantiza el estatus ontológico de las obras originales y los artistas auténticos y, a la vez, permite paliar la demanda de consumo).⁸¹

A partir de estas ideas diremos que el filme alude al proceso cuyo horizonte histórico se encuentra en el paso del consumo de arte de la nobleza cortesana (que, implicando una apreciación del arte como objeto de belleza, formaba parte de las obligaciones de la nobleza de encarnar, en términos materiales, la majestuosidad considerada como parte de los atributos inherentes a dicho grupo social) al consumo burgués (el cual conlleva una estimación del arte como mercancía –es decir, en tanto su valor de cambio material y simbólico– cuya adquisición, aunque está ligada a la búsqueda de esteticismo, refleja sobre todo la capacidad pecuniaria de la burguesía y encarna el lujo, atributo posible del modo de vida burgués).⁸²

Hablamos anteriormente del proceso de formación de los espacios de consagración de los objetos artísticos. Cabe ahora analizar cierta diferencia. El museo es “un lugar de culto que presenta objetos excluidos de la apropiación privada y predispuestos, por la neutralización económica, para constituir el objeto

⁸¹ Véase “The Artifice of Realism”, p. 143. Sobre la lógica de la oferta y la demanda en el mercado del arte moderno, véase también David Lowenthal, “Forging the past”, en *Fake? The art of deception* (Berkeley/Los Ángeles: University of California Press, 1990), p. 19 y Will Gompertz, *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos* (México: Santillana, 2013), p. 201.

⁸² Para tal planteamiento, retomamos la diferenciación entre ambos modos de consumo del arte formulada por Rémy Saisselin, quien aborda este tema mediante una acuciosa comparación entre el modo de consumo del arte en Europa –producto de la larga tradición de coleccionismo relacionada con los antiguos valores de la nobleza cortesana– y el modo de consumo en Estados Unidos –falta de tal tradición y, por lo tanto, volcado a la apreciación burguesa del arte, fundamentada en el principio del valor de cambio– a finales del siglo XIX y principios del XX. Véase *The bourgeois and the bibelot* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1984), pp. 15-24.

de la ‘neutralización’ que define la aprehensión ‘pura’”. Por tales características, el museo se opone a la galería, la cual forma parte de los comercios de lujo – galerías, *boutiques*, tiendas de antigüedades, etc.– que ofrecen “objetos susceptibles de ser contemplados pero también comprados”.⁸³

El cambio en la relación del observador con la obra de arte cuando está disponible para su adquisición va de la mano con la inscripción de aquélla dentro de la serie de bienes de lujo que pueden adquirir los grupos con mayor capacidad pecuniaria. Tal apropiación del capital simbólico transforma la relación de presupuesto goce estético puro –la ‘contemplación desinteresada’ que antes mencionamos, acto por excelencia de las fracciones de la élite cuyo capital simbólico es menor que el económico– en una en la que la posibilidad de adquisición es lo que simboliza el reconocimiento del valor de la obra –la posesión del gusto legítimo–.⁸⁴

Si bien en el modo burgués de consumo (y, por lo tanto, de producción) del arte y la cultura coexisten ambas instancias de apreciación y valoración, la mercantilización del arte implica una progresiva fetichización que deriva en la valorización del valor⁸⁵ de las obras y, por lo tanto, en el crecimiento exponencial

⁸³ Véase Bourdieu, *La distinción*, pp. 270-282.

⁸⁴ Véase *ibid.*, *loc. cit.*

⁸⁵ Retomamos el conocido análisis marxista sobre el fetiche que, al ser el fundamento de la economía de la modernidad capitalista, presupone la valorización del valor, es decir, la proyección de atributos humanos a los productos del trabajo y su mercantilización primero por el valor de cambio (y no ya de uso) atribuido y, en el extremo, por la fetichización de dicho valor (el valor del valor). Una lúcida explicación de dichos conceptos e ideas de la teoría marxista puede verse en Bolívar Echeverría, “Modernidad y capitalismo (15 tesis)”, consultado el 6 de abril de 2015, [http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/Modernidad%20y%20Capitalismo%20\(15%20Tesis\).pdf](http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/Modernidad%20y%20Capitalismo%20(15%20Tesis).pdf), p.

de la explotación de la fuerza de trabajo de los productores (los artistas, los falsificadores) y el marco institucional del campo artístico. Paradójicamente ello deviene en una pérdida gradual de la autonomía del campo artístico. Los valores que legitiman la verdad de lo artístico y la figura del artista quedan así en entredicho y se revelan como revestimiento discursivo (normalizado) de un fenómeno sujeto a las leyes del mercado.⁸⁶

Fake evidencia el fenómeno de la fetichización mercantil de los bienes culturales, en este caso la obra de arte⁸⁷ –cuyo elemento fetichizado por excelencia es la firma–⁸⁸, haciendo hincapié en su transformación en un objeto (de consumo) de “lujo masificado”: un producto que pretende ostentar la garantía del

24. Sabido es que este concepto proviene originalmente del análisis de la cosmología animista de los pueblos africanos. Véase Cuauhtémoc Medina y Mariana Botey, “En defensa del fetiche”, *SalonKritik*, consultado el 6 de abril de 2015, http://salonkritik.net/0910/2010/05/en_defensa_del_fetiche_cuauhte.php.

⁸⁶ En el arte, la fetichización implica la valorización del valor de las obras producidas por un artista legitimado como tal. En el extremo de la mercantilización del arte (proceso ya en auge en la época de realización de *Fake*), “el proceso de constitución del valor de una obra de arte se simplifica volviéndose idéntico a su valor de cambio” Véase María Isabel Baldasarre, “Falsos de autor”, en *XXXII Coloquio Internacional de Historia del Arte* (México: UNAM-IIE, 2012) p. 17-19 y 31. Sobre este punto véase también Medina y Botey, “En defensa del fetiche”.

Hoy en día, tras la aparición y proliferación del Internet, el tema tendría que analizarse contemplando los cambios en los modos de producción y consumo del arte y la cultura que la tecnología ha provocado. Nos limitamos a mencionar el punto.

⁸⁷ Sobre el tema de la fetichización de la obra de arte véase Walter Benjamin, “Historia y coleccionismo: Edward Fuchs”, en *Discursos interrumpidos* (Barcelona: Planeta, 1994), p. 132 y “París, capital del siglo XIX”, apartados 3: Grandville o las Exposiciones Universales y 4: Luis Felipe o el interior, consultado el 17 de diciembre de 2012, https://docs.google.com/document/d/12yUde8n5uRR5yEMuMfAdNid2v7UpRTIRTf8ttWY_5y4/previ ew?pli=1 y Susan Stewart, *On longing. Narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection* (Durham/Londres: Duke University Press, 1993), pp. 164 y 165.

⁸⁸ Véase Benjamin, “Historia y coleccionismo” y “París”, apartado 4. Dentro de este contexto, la firma –en sentido literal y figurado– es el elemento primordial que enuncia y refiere a la serie de supuestos que ratifican simbólicamente el estatuto de la obra.

valor artístico, el cual sin embargo podría fácilmente resultar fraudulento debido a la proliferación y circulación de falsificaciones producto de la lógica económica.

El recuento de Reichenbach a Welles sobre su fingida ingenuidad al comprarle obras a De Hory es uno de los momentos que retratan cómo la recepción y valoración del arte están supeditadas a la dinámica de oferta/demanda de las mercancías culturales. De ello se desprende que, al estar sujeto a la lógica de la plusvalía, el trabajo del artista –ya sea que logre o no consagrarse– se proletariza. A manera de coro griego satírico, diversos personajes –De Hory, Irving, Edith, Welles, Kodar– insisten en la ironía o el lamento en torno a este punto.

El retrato de la lógica mercantil que obliga tanto a artistas “auténticos” (legitimados como tales) como a aspirantes o falsificadores (artistas “fracasados”) a manufacturar obras fraudulentas o a entrar en la lógica de producción cuasi industrial de arte y someterse al discurso hegemónico del gusto legitimado para poder vivir de las ventas de su producción extiende en la película la reflexión sobre las relaciones entre la autenticidad, la autoría, la originalidad y el estilo.⁸⁹ Como analizaremos en el siguiente capítulo, a partir del tratamiento del tema de la falsificación exitosa (la confrontación entre diferentes tipos de falsificadores exitosos –unos verdaderos y otros falsos o ficticios– y el autorretrato paródico de

⁸⁹ En lo cual puede leerse una referencia a fenómenos del arte moderno como el pop de Andy Warhol, cuyo trabajo ironizó sobre la mercantilización y fetichización de las obras de arte de manera ejemplar, así como sobre la noción fetichizada del artista.

Welles) se formula en *Fake* una crítica al concepto moderno del autor, la figura del artista y la noción romántica del genio creador.

CAPÍTULO III

“MAYBE A MAN’S NAME DOESN’T MATTER”: LA PROBLEMATIZACIÓN DE LA AUTORÍA

Lo importante no es si se trata de una falsificación, sino si es una buena o mala falsificación.

Clifford Irving

Retomando a Michel Foucault, diremos ahora que el planteamiento de *Fake* hace énfasis en las paradojas de lo que llamaremos el dispositivo artístico de la modernidad. Entendiendo ‘dispositivo’ como un conjunto de prácticas y discursos (una particular articulación de ambos) que en un marco institucional producen subjetividades específicas, hablamos del dispositivo artístico como aquel en el cual se articula un discurso con unas determinadas prácticas y poderes que como efecto producen la subjetividad de los productores (los artistas) y de los receptores (especialistas y públicos).⁹⁰ El dispositivo artístico funge como mecanismo de hegemonía valorativa que inculca ciertos instrumentos de conocimiento, esto es, ciertas taxonomías de valoración que implican la exclusión o aceptación de las

⁹⁰ Reformulamos la noción de *dispositivo* originalmente empleada por Foucault para el análisis del dispositivo de vigilancia carcelaria, aplicándola al ámbito del arte. Véase *Vigilar y castigar* (México: Siglo XXI, 2005), especialmente pp. 175-199.

obras según se ajusten o no a los parámetros conceptuales del marco institucional, su discurso y prácticas.⁹¹

Profundicemos en el concepto de autoría, que plantea una relación entre la autenticidad, la originalidad y el estilo y es uno de los paradigmas centrales que sustentan la legitimidad de lo artístico en la modernidad.⁹² La autoría involucra la idea de propiedad: el conjunto de supuestos asociados a la figura del autor y las obras por él producidas. De acuerdo con Foucault, el *nombre de autor* implica un modo de ser del discurso que instaura su estatuto cultural:

el hecho de tener un nombre de autor [...] indica que este discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra inmediatamente consumible, sino que se trata de una palabra que debe ser recibida de un cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto.⁹³

⁹¹ Véase Theodor Adorno, "Transparencias on film", en *The culture industry* (Londres/Nueva York: Routledge, 2001), p. 179; Hauser, *The sociology of art*, pp. 483 y 489 y Jean-François Sirinelli, "Las élites culturales", en *Para una historia cultural* (Madrid: Taurus, 1998).

⁹² Véase Peter Burke, *Formas de historia cultural* (Madrid: Alianza, 2000), p. 37.

⁹³ "¿Qué es un autor?", en *Entre filosofía y literatura* (Barcelona: Paidós, 1999), p. 338. Para Foucault, en la interpretación de cualquier discurso se juega una "política de la verdad", atravesada por el poder legitimado y el saber institucionalizado, que distingue y define la cualidad de verdadero o falso de los elementos o la totalidad del discurso. Los discursos verdaderos son aquellos amparados por el nombre de autor que establece y legitima su estatuto.

En el arte la autoría encarna en el concepto de *artista*, instituido como tal a finales del siglo XVIII⁹⁴ y ligado posteriormente al ideal romántico del genio creador. Cabe recordar las raíces históricas de la leyenda del artista, que engloba las nociones estereotipadas asociadas con el creador y su obra y cuyos orígenes se remontan al mundo griego.⁹⁵ En el Renacimiento, la atribución del valor del objeto (la obra) se desplazó al sujeto, instaurándose la figura del creador en torno a motivos recurrentes como la heroización, el don innato y la magia del arte debida a la virtuosidad o al poder sobrenatural de las obras producidas por él.⁹⁶ El proceso de autonomización del campo artístico implicará que se insista en la *manifattura*, la habilidad de la mano del maestro y el virtuosismo de la técnica; en suma, lo que es considerado propio del creador más allá de las condiciones de producción (materiales, plazos, temas) que puedan serle impuestas.⁹⁷

Posteriormente, el Romanticismo burgués situó al individuo como la fuente única y primordial de la potencia creadora e instauró la figura del artista en términos de contraposición a los ideales racionalistas ilustrados planteando que no hay criterios objetivos relativos a cuestiones de valor, política, moral o estética.⁹⁸

⁹⁴ Cabe recordar que ello forma parte del progresivo desplazamiento del nombre de autor de los discursos científicos a los de las humanidades, proceso que inicia en el siglo XVII. Véase *ibid.*

⁹⁵ Véase Ernst Kris y Otto Kurz, *La leyenda del artista* (Madrid: Cátedra, 2010), especialmente pp. 21-25.

⁹⁶ Véase Baldassarre, “Falsos de autor”, p. 17; Heinich, *La sociología*, p. 13 y 14 y Kris y Kurz, *La leyenda*.

⁹⁷ Véase Bourdieu, *Las reglas del arte*, pp. 462-464.

⁹⁸ Véase Isaiah Berlin, *Las raíces del Romanticismo* (Madrid: Taurus, 2000), pp. 45 y 185.

Esto conllevó la elevación de nociones como la originalidad, la creatividad y expresión de la interioridad subjetiva (la visión propia o marca personal), la ruptura, la voluntad ingobernable del individuo y la búsqueda de la libertad absoluta. En la identificación del contenido y forma de la obra con la personalidad del autor está implícita la idea de que el fundamento del arte es la expresión individual, más allá de la técnica, el valor económico, la trascendencia religiosa o la encarnación de las formas ideales hacia las que, según la teoría estética dominante hasta principios del siglo XVIII, tenderían la naturaleza y el hombre.⁹⁹ La crisis de la función social del arte y los artistas producto de la industrialización y modernización derivadas de la Ilustración es el horizonte histórico del surgimiento del ideal romántico del genio creador.¹⁰⁰

Dentro de este contexto, la demanda por el autógrafo (la firma o la certificación de la autenticidad, que garantizan el vínculo ontológico entre la obra y su creador) iniciada con el renacimiento humanista alcanzará en el siglo XX su punto más álgido como expresión del proceso de sacralización del principio de propiedad, aunado a la lógica de mercantilización y fetichización de los bienes culturales.¹⁰¹ La expansión del concepto de personalidad implicará la idea de un vínculo directo entre la mano del artista o genio y los objetos producidos por él y,

⁹⁹ Véase Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño* (México: FCE, 1981); Berlin, *Las raíces*, pp. 32 y 33, 49, 129-135 y 161; Heinich, *La sociología*, p. 88 y Laura Ibarra, *Sociología del romanticismo mexicano* (México: Universidad de Guadalajara, 2004), p. 11.

¹⁰⁰ Véase Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (Madrid: Siglo XXI, 1988) capítulo 3: "Baudelaire: el modernismo en la calle", pp. 129-173, y Berlin, *Las raíces*.

¹⁰¹ Véase Baldasarre, "Falsos de autor", p. 21; Nicolas Barker, "Textual forgery", en *Fake?*, p. 23 y Gompertz, *¿Qué estás mirando?*, p. 201.

por lo tanto, la promesa de goce para el espectador y de estatus para el propietario.¹⁰²

Ahora bien, si el artista es aquel individuo que produce una obra original cuyo estilo implica la marca personal que expresa su visión del mundo (lo cual la vuelve única y, por lo tanto, comercializable),¹⁰³ ¿qué es el falsificador exitoso, que consigue imitar o recrear la autenticidad ajena? Y si una obra vale por ser el producto de aquella abstracción fetichizada (la autenticidad), ¿qué estatus habría que adjudicarle a una copia o falso original cuyo fraude pasa desapercibido?

Numerosos autores han hablado de la falsificación como el mecanismo que sustenta los presupuestos del arte moderno y refleja sus contradicciones. Según Nicholas Barker, en los documentos abstractos como las reliquias o las obras de arte el problema de la falsificación se conjuga con las ideas “sobre lo bueno o malo, sobre moral o estética, sobre el paso del tiempo y el cambio de expectativas que implica” y sobre la función y valor de dichos documentos. En estos casos el fraude es una abstracción que no puede ser tocada ni exhibida, pues es “una pista de algo que no puede ser visto” (a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, con la falsificación de un cheque bancario, que carece de ambigüedad).¹⁰⁴ La falsificación expone el carácter socio-histórico de la noción del autor-artista así

¹⁰² Véase Mark Jones, “Why fakes?”, en *Fake?*, p. 15.

¹⁰³ Véase Naremore, *The magic world*, p. 248 y Gompertz, *¿Qué estás mirando?*, *loc. cit.*

¹⁰⁴ Barker, “Textual forgery”, *loc. cit.*

como su derrumbe cultural tras la crisis de los paradigmas de la modernidad¹⁰⁵ que a partir de los años 60 del siglo XX derivará en la proliferación del fenómeno de la cita, el pastiche, la apropiación y la refuncionalización del nombre de autor, poniendo al fraude en el centro de la creación artística.¹⁰⁶

Fake es un claro producto de su tiempo en tanto que muestra cómo en el arte moderno el sentido del valor, que antes radicaba en el motivo (el contenido de la obra), es desplazado a la figura del autor¹⁰⁷ y, mediante la sátira del concepto de autenticación, critica la noción idealista de la autoría.¹⁰⁸ Aludiendo a la falsificación como categoría historizable¹⁰⁹ (“¿Saben? Nosotros los charlatanes hemos estado siempre entre ustedes”, dice Welles) la película extiende la reflexión

¹⁰⁵ Véase Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos* (México: Siglo XXI, 1969), p. 95-98 y 223-227; Daniel Schávelzon, *Arte y falsificación en América Latina* (Buenos Aires: FCE, 2009) y Stewart, “Objects of desire”, en *On longing*, pp. 132-169.

¹⁰⁶ Véase Baldassarre, “Falsos de autor”, pp. 23 y 24 y Francisco Reyes Palma, *Gabriel de la Mora. Originalmente falso* (Ciudad de México: Literal Publishing/CONACULTA, 2013), p. 9.

¹⁰⁷ Véase Seguin, “Orson Welles”.

¹⁰⁸ Véase Allais, “Orson Welles”, pp. 55, 59 y 61; De Baroncelli, “«Vérités et mensonges»”; Benamou, “The Artifice of Realism”, p. 147; Bory, “Des vessies pour des lanternes”; Guy Braucourt, “Du mensonge de l’art a l’art du mensonge”, *Écran 33* (1975): 29 y 30; Chapier, “Vérités et mensonges”; Combs, “Vérités et Mensonges”, p. 12; Delmas, “Vérité et mensonge”, p. 29; Dorr, “Fake?”; Gay, “Vérités et mensonges”, p. 65; “F come Falso”, p. 256; Gow, “F for Fake”, p. 38; Michel Grisolia, “Vérités et mensonges (F for Fake)”, *Cinéma 75* 197; Heptonstall, “The indelible signature”, p. 301; Johnson, “F for Fake”; Legrand, “De Xanadu à Ibiza” p. 11; Mohrt, “«Vérités et mensonges»”; Pérez, “Vérités et mensonges”; Rosenbaum, “Floats like a butterfly”, pp. 25 y 26; Seguin, “Orson Welles”; Stokes, “Hoaxing the cinematic object”, pp. 350-352 y 356 y “Vérités et Mensonges. *Nothing but the truth*. Un film d’Orson Welles”. *L’Avant-Scène du Cinéma* 157 (1975): 58.

¹⁰⁹ Sabido es que desde el siglo XVII y hasta el XIX, la reproducción y copia de obras de grandes maestros era un ejercicio usual entre los estudiantes de los talleres y academias artísticas. En el siglo XX la práctica es relegada, como parte del proceso que dio cada vez más valor a las piezas únicas, irreproducibles y a las obras que tienen autenticidad histórica. Véase Baldassarre, “Falsos de autor”, p. 27. Al respecto véase también *Fake?*, p. 29 y Mark Jones “What is a fake?”, pp. 11-13.

a la pregunta por la relación entre arte y originalidad y el estatuto del artista, mediante un mecanismo de romantización/parodia de los personajes que representan diferentes puntos del continuum que va del falsificador a la figura del artista.

Hay un primer nivel de división entre los “charlatanes” del filme, dos falsificadores reales (Elmyr e Irving), uno falso (Welles) y otro ficticio (el abuelo de Kodar) y Picasso, planteado como paradigma del artista. El retrato de De Hory es el punto de partida para el desarrollo del mosaico que confronta a unos con otros, apelando a la identificación del espectador con la figura del falsificador exitoso y a la vez deconstruyendo su legitimidad, y haciendo lo mismo con la figura del artista legítimo.

La heroización de De Hory se formula a través del recuento de las penurias de su vida (el exilio tras la II Guerra Mundial, la estadía en un campo de concentración, la persecución tras la exposición de sus fraudes, etc.), la dificultad para establecerse como artista y la precariedad económica padecida incluso ya siendo un falsificador de éxito mientras sus marchantes obtenían, como Reichenbach, cuantiosas ganancias con sus obras,¹¹⁰ insistiéndose en la crítica al dispositivo artístico. Esto es reforzado por la narración del fracaso inicial de Irving como escritor y su paradójica fama tras falsificar la autobiografía de Hughes, y por la fábula de los falsos Picassos.

¹¹⁰ Un amplio recuento sobre este punto puede verse en Forgy, *The forger's apprentice* y Clifford Irving, *The hoax* (Nueva York: Open Road Integrated Media, 2014).

En un primer nivel, hay una alusión a estos “charlatanes” reales o ficticios (De Hory, Irving y el abuelo de Kodar) como artistas potenciales cuya posibilidad de desarrollar una visión propia se vio truncada por las premuras económicas (pensemos en la declaración de Elmyr del deseo de dejar de hacer falsificaciones y tener autoridad única y exclusivamente por su trabajo original) y/o el anonimato. A la par se alude a artistas (Marcel Vertès y Welles) cuya producción y éxito se vieron mermados por la lógica del mercado. En este sentido podríamos interpretar las imágenes del mono que acompaña a Irving como metáfora del artista haciendo “gracias”, en un acto por demás kafkiano, para obtener o ratificar el reconocimiento de su obra.¹¹¹

El comentario irónico sobre el campo artístico se complementa con el relato de la transformación de De Hory en una celebridad dentro de la cultura de su época, elogiada desde diversos flancos del mundo del arte europeo y estadounidense –críticos, periodistas, artistas y demás personajes pertenecientes a las élites culturales–. Ello le permitió, a partir de 1969 –cuando regresó a Ibiza tras pasar dos meses encarcelado y ser luego expulsado de España– exponer y vender su ‘propio’ trabajo (falsos originales firmados con su nombre y titulados como obras “a la manera de”, producción que alcanzaría cierto éxito en décadas posteriores a su muerte),¹¹² aunque continuó realizando falsificaciones.

¹¹¹ Esta posibilidad interpretativa me fue generosamente señalada por la Dra. Baldassarre.

¹¹² Véase Forgy, *The forger's apprentice* y Jonathan Lopez, “A forgers fears: a longtime companion shares memories of art faker Elmyr de Hory”, en *Art & Antiques* (05/2010): 36 y 38. Al respecto resulta ilustrativo un catálogo resguardado en la Bibliothèque Des Arts Décoratifs del Museo de Artes Decorativas de París, Francia, correspondiente a una subasta llevada a cabo en 1990 en el

El falsificador exitoso es aquel que puede interiorizar las técnicas de otros artistas, realizando una suerte de “empatía total” con su personalidad artística (la visión interior que se presupone inherente y lo lleva a crear y expresar ciertos motivos de la manera como lo hace).¹¹³ El retrato de De Hory insiste en esto. Lo vemos haciendo falsos originales de Matisse y Picasso y analizando la técnica del primero, de “línea insegura” cuya imitación requiere de un trazo dubitativo. Se alude también a la posesión del saber y el gusto legítimos: Elmyr habla de los pintores cuya originalidad imita (y Forgy hace referencia a sus amplios conocimientos al respecto), del mundo del arte moderno y del problema de la firma. Lo observamos pintando con su propio estilo un retrato de Miguel Ángel al cual estampa la firma falsificada de Welles, mientras este comenta que “la falsificación solía ser admirada como un arte”. Es también paradigmática la analogía entre él y Vertès esbozada por Welles al narrar a Reichenbach la historia del ilustrador y diseñador de moda húngaro que comenzó falsificando a Toulouse-Lautrec para sobrevivir y continuó haciéndolo en momentos de necesidad a lo largo de su carrera. La habilidad como copista de De Hory se refuerza asimismo

Nouvel Hôtel des Ventes de Sens (Yonne, Borgoña, Francia) en la que se vendieron 34 falsos originales (obras “a la manera de”; entre otros, Chagall, Marie Laurencin, Monet, Renoir, Toulouse-Lautrec y Dufy) de De Hory. Véase *Nouvel Hôtel des Ventes de Sens: Vente aux enchères publiques*, Gilles Vivier, commissaire-priseur (Sens: Imprimerie Coopérative Chevillon, 1990). También, la exposición *Proyecto Fake! Elmyr de Hory*, llevada a cabo en el Círculo de Bellas Artes (CBA) de Madrid entre febrero y mayo de 2013, así como el catálogo de la muestra. Véase *Proyecto Fake! Elmyr de Hory* (Madrid: CBA, 2013). Asimismo, la exposición *Elmyr de Hory, artist and faker*, llevada a cabo en el Hillstrom Museum of Art (Minneapolis, Estados Unidos) entre febrero y abril de 2010, y el libretto explicativo de la muestra. Véase *Elmyr de Hory, artist and faker* [folleto de la exposición] (Minneapolis: Hillstrom Museum of Art, 2010).

¹¹³ Véase Baldasarre, “Falsos de autor”, pp. 23 y 24 y Reyes, *Gabriel de la Mora*, p. 9.

por la mención de la falsa noticia que le adjudicaba la falsificación de las cartas y la firma de Hughes en el fraude de Irving.

El filme alude así a una pregunta: ¿puede existir una mimesis integral de la autenticidad? Para Walter Benjamin, el traspaso del aura original a la copia es imposible pues aquélla está ligada al “aquí y el ahora” de la obra que “constituye el concepto de su autenticidad”, y la reproducción “pone su presencia masiva en lugar de una presencia irrepetible”.¹¹⁴ Mientras De Hory dibuja un falso Matisse, Welles cita fragmentos del poema “El enigma de los talleres” (“The Conundrum of the Workshops”) de Rudyard Kipling, deteniéndose en la sugerente frase: “Es bonito, ¿pero es arte?”.¹¹⁵

A este respecto cabría preguntarse por el problema del estilo en relación con los pintores falsificados por De Hory. Pensando en términos de generalidad recordemos la idea de Rosalind Krauss sobre el ‘estilo de una época’, “entendido como producción colectiva e inconsciente que da sentido y coherencia a ciertas prácticas artísticas en un momento específico”.¹¹⁶ Pensemos ahora que, puesto que a partir de finales del siglo XIX y las vanguardias de inicios del XX el virtuosismo ya no estriba en el ideal figurativo sino en la expresión de la verdad subyacente a la realidad, la pintura del siglo XX busca, según apunta Donald

¹¹⁴ Véase “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*, p. 21 y Baldasarre, “Falsos de autor”, p. 23. Al respecto, véase también Naremore, *The magic world*, p. 248.

¹¹⁵ El poema completo puede verse en *The Collected Poems of Rudyard Kipling* (Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 1994), pp. 348 y 349.

¹¹⁶ *Apud.* en Baldasarre, “Falsos de autor”, p. 32.

Lowe, comunicar mediante la impresión antes que por los contenidos que caracterizaban a la pintura burguesa. A través de técnicas distintas se suprimió la referencia simbólica, se redujo la función representativa (cabe mencionar por supuesto a Cézanne, el impresionismo y el postimpresionismo) y se rompió la estructura jerárquica del espacio visual (con Picasso, Braque y el cubismo).¹¹⁷ Refiriéndonos a la escuela de París puede hablarse de ciertas continuidades, por ejemplo, la importancia concedida a las formas o el desdibujamiento de la línea y los contornos.¹¹⁸ ¿Es más fácil imitar el arte de los artistas pertenecientes a esta escuela? El caso de De Hory deja abierta esta interrogante.

Elmyr es también un claro ejemplo del fenómeno de apropiación característico del arte moderno y contemporáneo, especialmente en boga en la época de realización de *Fake*.¹¹⁹ En este caso la apropiación funciona como especie de cita ampliada que enmascara su carácter, planteando una pregunta en torno a los atributos de lo artístico. Hacer falsos originales de grandes maestros, ¿no constituye un acto creador de igual relevancia en términos de expresión creativa, estilo o marca personal? En *Fake*, a la cuestión abierta a partir de De Hory se suma la respuesta del abuelo de Kodar al reclamo de Picasso:

¹¹⁷ Véase *Historia de la percepción burguesa* (México: FCE, 1986), p. 163.

¹¹⁸ Véase Gompertz, *¿Qué estás mirando?*, pp. 35-318.

¹¹⁹ Según Francisco Reyes, en el fenómeno del arte contemporáneo de la apropiación y la cita, que forma parte de los procesos de revisión del principio de propiedad, “subyace la restitución aurática del principio de invención” (*Gabriel de la Mora*, p. 9).

–No tiene motivos para amargarse. ¿Hay alguien en el mundo que no conozca su nombre? ¿Y quién [en cambio], conoce el mío? [...] Yo, señor, no soy nadie, ni nada... Como usted, yo soy único. ¿Ha visto mi enorme Cézanne en el [Museo] Metropolitan? ¿Es sólo una falsificación? ¿No es también un cuadro? [...] ¿No soy pues, yo mismo, [...] uno de los grandes pintores?

Naremore señala que este fragmento constituye un comentario particularmente enfático sobre la relación entre arte y originalidad, la cual se expone como un engaño.¹²⁰ Si el estilo y la originalidad pueden *reproducirse* con suficiente fidelidad como para que la falsificación pase desapercibida, ¿qué implica ello en cuanto al ideal de lo auténtico y la figura del autor/artista? Si un falsificador puede engañar a los expertos y legitimarse dentro de la cultura al nivel de cualquier artista consagrado, ¿dónde situar la línea divisoria entre uno y otro?

Jonathan Rosenbaum considera que *Fake* plantea que si la diferenciación entre el arte real y la falsificación es una distinción que sólo pueden realizar los expertos, el falsificador que engaña a estos es un artista real.¹²¹ Nuestra interpretación apunta en otro sentido. Como señala Naremore, la película alude a un problema específico: que el nombre de autor tenga más valor que la verdad intrínseca del contenido (el ser o no una obra auténtica) significa que no existe una conexión entre el trabajo y el valor y, por lo tanto, “la noción romántica del artista, que el propio Welles ejemplifica, merece un cuestionamiento riguroso”.¹²²

¹²⁰ Véase *The magic world*, p. 248.

¹²¹ Véase “First impressions”, p. 51.

¹²² *The magic world*, *loc. cit.*

A este respecto es interesante notar que numerosos análisis de *Fake* dan poca importancia a la crítica del filme al ideal del genio creador. También, que muchos parten de ideas adscritas o que abrevan de las teorías de autor, que implican una valoración del autor –específicamente, el director– como el elemento que determina el valor de la obra de arte, idea en la que subyace la noción moderna del artista.

Recordemos que en la crítica y teoría cinematográficas se han empleado diversos términos –*auteurism*, *auteur theory*, teorías de autoría, teoría del autor, teorías de autor– para referirse al conjunto de ideas centradas en la autoría cinematográfica. El artículo de 1954 de François Truffaut, “Une certaine tendance du cinéma français”, publicado en el número 31 de la revista francesa *Cahiers du cinema*, es considerado el manifiesto de lo que posteriormente André Bazin denominaría *la politique des auteurs*.¹²³ Desarrollada originalmente por los críticos de *Cahiers* (además de Truffaut y Bazin, Eric Rohmer, Fereyfoum Hoveyda y Jacques Rivette, entre otros) esta perspectiva tuvo una influencia definitiva en la teoría cinematográfica, siendo retomada y reformulada de diferentes maneras en el mundo europeo y anglosajón.¹²⁴

¹²³ Como antecedente directo del texto de Truffaut cabe mencionar el conocido texto de Alexandre Astruc, “La caméra-stylo”, de 1948 (consultado el 28 de marzo de 2012, <http://www.newwavefilm.com/about/camera-stylo-astruc.shtml>).

¹²⁴ Véase Bazin, “La politique des auteurs”, *apud.* en John Caughie, “The theory in practice: *Cahiers du Cinéma*”, en *Theories of authorship* (Londres: Routledge, 1981), pp. 44-46; Caughie, “Introduction” y “The theory in practice”, en *ibid.*; John Hess, “La politique des auteurs 2. Truffaut’s manifesto”, *Jump Cut: A Review of Contemporary Media 2* (1974), consultado el 28 de marzo de 2012, <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC02folder/auteur2.html>; Robert Stam, “Introducción” y “La americanización de la «teoría del autor»”, en *Teorías del cine* (Barcelona:

A pesar de las divergencias,¹²⁵ las teorías de autor comparten la distinción entre el *auteur* y el *metteur en scène*, considerando al primero como el artista que busca expresar su “visión del mundo” e imprime en sus filmes su marca personal (la expresión creativa de sus obsesiones, personalidad, etc.); la identificación del contenido y forma de la obra con la personalidad del autor; el énfasis en el estilo como expresión creativa (y, por lo tanto, la valoración de la *mise en scène*, la puesta en escena) y la idea de la continuidad del estilo autoral. En términos de la crítica, las teorías de autor pugnaban por la ruptura con la tradición analítica previa centrada en discutir la relación entre representación y realidad, y entendían el trabajo del crítico como una búsqueda por descubrir e interpretar la marca de autor que subyace a la superficie de los filmes. A la par, buscaban dar cuenta del placer y la emoción visuales, y celebraban los valores de ruptura, libertad creativa, originalidad y obsesión por la expresión individual.¹²⁶

A partir de estas ideas, el contenido de *Fake* es relacionado por algunos con la historia de Welles. Ciertos autores postulan que la película es una invectiva

Paidós, 2001), pp. 107, 109 y 111-114; Truffaut, “Une certaine tendance du cinéma français”, consultado el 8 de enero de 2012, <http://nezumi.dumousseau.free.fr/trufcahier.htm> y Peter Wollen, “The *auteur* theory”, en *Signs and Meaning in the Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1969), especialmente p. 77.

¹²⁵ Sabido es que no existió una homogeneidad entre los puntos de vista de los exponentes de las teorías de autor. Además de las diferencias entre los críticos de *Cahiers* cabe mencionar las existentes entre la crítica norteamericana (Andrew Sarris, Pauline Kael) y británica (revista *Movie*) que en los años 60 introdujeron las teorías de autor en la crítica cinematográfica en lengua inglesa. Véase Caughie, “Introduction”, Stam, *Teorías del cine*, p. 107 y Wollen, “The *auteur* theory”.

¹²⁶ Véase Caughie, “Introduction”, pp. 9, 10 y 40 y Wollen, “The *auteur* theory”, p. 77.

contra la industria hollywoodense¹²⁷ o una respuesta al mencionado ensayo de 1971 en el que Pauline Kael cuestionó la participación del director en la escritura del guión de *Kane*.¹²⁸ Según este punto de vista, Welles habría realizado *Fake* para hacer mofa del artículo y de Kael mediante el autorretrato paródico como farsante. Algunos colaboradores del director, al igual que otros autores, niegan esta interpretación y afirman que Welles incluyó referencias a su carrera y figura sólo para enfatizar el tono satírico y extender la temática del fraude.¹²⁹

Otros análisis señalan que el elemento autorreferencial en las obras del director consiste en una pregunta por el papel y la figura del autor, que conlleva una búsqueda de la propia identidad autoral.¹³⁰ Siguiendo esta postura, hay quien considera que la marca personal se mantiene en la obra wellesiana a pesar de las particularidades de diversidad en el estilo o tema en sus diferentes películas.¹³¹

Recordemos el comentario de Jean Gili:

¹²⁷ Véase Thieme, *F for Fake*, p. 168.

¹²⁸ Véase Combs, "Burning Masterworks", p. 50; Cowie, *The cinema of Orson Welles*, p. 13; Leaming, *Orson Welles*, p. 476; McBride, *What ever happened to Orson Welles?*, p. 247; Rosenbaum, "Orson Welles's purloined letter", en *Discovering Orson Welles*, pp. 289-295, p. 294; Stokes, "Hoaxing the cinematic object", p. 355 y Truffaut, "Foreword", pp. 23 y 24. Una concisa revisión sobre la postura de Kael y la polémica suscitada por su artículo, así como las diferentes respuestas, tanto de Welles como de académicos y amigos suyos, puede verse en Michel Ciment, "Ouragans", *Positif* 167 (1975).

¹²⁹ Véase Graver, *Making movies*, pp. 73, 74, 76, 78, 80; French, "An interview", p. 153; Leaming, *Orson Welles*, p. 473; McBride, *What ever happened to Orson Welles?*, p. 246 y Naremore, *The magic World*, p. 246.

¹³⁰ Véase Nagel, *L'art du mensonge*, p. 191 y Truffaut, "Foreword", p. 3.

¹³¹ Véase Bazin, "Orson Welles dix ans après", en *Orson Welles. L'éthique et l'esthétique*, p. 3; Jean Gili, "Orson Welles ou le refus de juger", en *ibid.*, p. 13; Michel Mesnil, "Une esthétique de la

pocas obras cinematográficas presentan tanta cohesión y originalidad como la de Orson Welles. Welles ha creado un universo cuya característica fundamental parece ser, más allá de las diferencias superficiales, de las variaciones externas, una profunda unidad de inspiración y de expresión. [...] Welles, como ha mostrado André Bazin, puede cambiar de estilo, pero su personalidad permanece inmutable. Cualquiera que sea el género abordado, el ritmo, el tono, la temática de la obra son, sin equivocación posible, suyos, su ‘garra’ no se parece a ninguna otra.¹³²

Ciertas perspectivas interpretan *Fake* como el corolario –o al menos, uno de los ejemplos más significativos– de la búsqueda del director por expresar su visión del mundo.¹³³ Se insiste en la evidencia de una ‘marca autoral’ alabando la libertad, la originalidad creativa y la cualidad de ruptura del filme –por estar construido mediante un formato cercano al documental, pero “inclasificable”–, denotativas de la genialidad de Welles, criticando el estilo redundante y la autorreferencialidad, o adjudicando al “estilo wellesiano” el abordaje de ciertas temáticas –la autorreflexividad, el cuestionamiento de las formas artísticas, etc.– consideradas como expresión de las obsesiones artísticas (y personales) del

lucidité”, en *ibid.*, p. 23. Esta idea persiste en artículos más contemporáneos. Véase Heptonstall, “The indelible signature”.

¹³² “Orson Welles ou le refus de juger”, p. 12. [La traducción es mía].

¹³³ Al respecto, resulta interesante el siguiente comentario de Welles:

PB [Peter Bogdanovich]: Alguna vez dijiste: “El teatro es una experiencia colectiva y el cine es la obra de un solo hombre, el director”.

OW [Orson Welles]: Creo que me malentendiste un poco. Una película, por supuesto, es un esfuerzo colaborativo. Cuando es una obra de arte, está de más decir que los colaboradores estuvieron al servicio de una concepción particular: la del autor del filme. (Welles y Bogdanovich, *This is Orson Welles*, p. 8). [La traducción es mía].

director.¹³⁴ Hay quien señala que la autoironía y la relativización de la autoría son una constante en la obra welliesiana.¹³⁵

En torno a ello cabe mencionar que, contrario a las teorías de autor para las cuales según Welles “no hay obras, sólo autores”, su postura se cimentaba en la idea de que “sólo hay obras”.¹³⁶ En una entrevista con Peter Bogdanovich el director critica la sacralización del autor de la siguiente manera:

PB: ¿En otras palabras, todo está en la obra misma, y todo lo que necesitamos saber del autor es lo que él tenga que decir sobre sí mismo?

OW: Es una concepción egocéntrica, romántica y decimonónica pensar que el artista es más interesante y más importante que su arte. [...] Este énfasis en el artista –esta glorificación del artista– es uno de los malos giros que la civilización ha dado en los últimos 200 años.¹³⁷

La sátira de *Fake* a la glorificación del artista se articula de diferentes formas. Por una parte, mediante lo que la crítica ha llamado el “fraude estilístico” del filme. Recordemos la declaración de Welles sobre la deliberada intención de desviarse de lo que se estimaba como el estilo welliesiano:

¹³⁴ Véase Belmans, “*Vérités et mensonges*”, p. 21; Delmas, “*Vérité et mensonge*”, pp. 28 y 29; “*F come Falso*”, p. 256; Grisolia, “*Vérités et mensonges*”, pp. 125 y 126; Johnson, “*F for Fake*”, p. 42; Leaming, *Orson Welles*, p. 74; Legrand, “*De Xanadu à Ibiza*”, p. 9; Lévy, “*Vérités et mensonges*”, p. 23; McBride, *What ever happened to Orson Welles?*, p. 247; Nagel, *L’art du mensonge*, pp. 17 y 194 y Naremore, *The magic world*, p. 238.

¹³⁵ Véase Benamou, “*The Artifice of Realism*”, p. 149; Nagel, *L’art du mensonge*, p. 194 y Rosenbaum, “*Orson Welles’s purloined letter*”, p. 294.

¹³⁶ Welles rechazaba así a “la escuela de crítica que relaciona las historias de la vida del autor con sus obras”. Véase Bogdanovich, “*My Orson*”, p. xxxi.

¹³⁷ Welles y Bogdanovich, *This is Orson Welles*, p. 257. [La traducción es mía].

Estaba harto de eso en la época en la que la gente me dijo que El proceso era una 'antología de ideas visuales wellesianas'. En ese momento pensé: 'Bueno, ya hemos tenido suficientes ideas wellesianas!'... Creo que era una repulsión general contra las teorías de autor... En *Fake*, cinematográficamente, en términos visuales, no hice nada que pudiera considerarse wellesiano.¹³⁸

Fake carece de elementos estilísticos constantes en otras obras de Welles –por ejemplo, la profundidad de campo, los largos planos secuencia que según Bazin eran el ideal y “elemento creador de primer orden” para el cineasta¹³⁹, o el uso de contrapicados–,¹⁴⁰ con la evidente excepción del montaje como herramienta esencial de construcción del discurso (aspecto cuya apreciación requiere un conocimiento mínimo del *corpus* wellesiano). En cambio, el filme se vale de elementos como los primeros planos, contiene material filmado por otro autor (Reichenbach) y referencias a ciertos formatos documentales (el *direct cinema*, el *cinéma vérité* o el reportaje televisivo).¹⁴¹ Debido a la inexistencia de

¹³⁸ *Apud.* en McBride, *What ever happened to Orson Welles?*, p. 185. [La traducción es mía]. Al respecto, véase también Rosenbaum, “Orson Welles’s purloined letter”, p. 290.

¹³⁹ Véase “Orson Welles dix ans après”, p. 5.

¹⁴⁰ Véase McBride, *What ever happened to Orson Welles?*, p. 185 y Rosenbaum, “Orson Welles’s essay films and documentary fictions: a two-part speculation”, consultado el 28 de marzo de 2012, <http://www.jonathanrosenbaum.net/1991/08/orson-welless-essay-films-and-documentary-fictions-a-two-part-speculation/>. Cabe recordar también el comentario de McBride según el cual, en la famosa entrevista de Bill Krohn a Welles en 1982, éste comentó que en sus últimos trabajos estaba conscientemente intentando desviarse de aquello que se esperaba de él (véase *What ever happened to Orson Welles?*, pp. 185 y 186). Esto es particularmente evidente en su último gran proyecto no finalizado, *The Other Side of the Wind*. Nos limitamos a mencionar el punto.

¹⁴¹ Véase Benamou, “The Artifice of Realism”, p. 157.

marcas estilísticas fácilmente reconocibles, *Fake* se autopropones como un falso Welles.¹⁴²

Ello agrega otro nivel de falsificación a los tres mencionados, aludiendo a una diferencia sustancial entre el cine (así como la fotografía) y la pintura que ha dado lugar a numerosos debates. Mientras que en la pintura existe un solo original (del cual toda posible marca estilística de la “mano del autor” es irreplicable de manera exacta, convirtiendo a cualquier reproducción en una copia/falsificación), la reproductibilidad técnica del medio cinematográfico (al igual que ocurre con la fotografía) reformula el problema del original y la copia en tanto que la obra puede reproducirse infinitas veces. Por lo tanto, en el cine la cuestión de la imitación o la falsificación del estilo autoral (y de la originalidad artística) existe únicamente en relación con la fabricación de falsos originales de un autor (películas que copien o reproduzcan exitosamente aquello que se estima como característico del estilo de un cineasta), tema del cual Welles ironiza realizando un “Welles original” que sin embargo está en parte hecho mediante una apropiación del trabajo o las ideas de otros autores y prescinde de los supuestos elementos propios del estilo wellesiano, enunciándose como una falsa falsificación.

¹⁴² Véase Allais, “Orson Welles”, pp. 55, 59 y 61; De Baroncelli, “«Vérités et mensonges»”; Benamou, “The Artifice of Realism”, p. 147; Bory, “Des vessies pour des lanternes”; Braucourt, “Du mensonge de l’art a l’art du mensonge”, pp. 29 y 30; Chapier, “Vérités et mensonges”; Combs, “Vérités et Mensonges”, p. 12; Delmas, “Vérité et mensonge”, p. 29; Dorr, “Fake?”; Gay, “Vérités et mensonges”, p. 65; ““F come Falso””, p. 256; Gow, “F for Fake”, p. 38; Grisolia, “Vérités et mensonges”; Heptonstall, “The indelible signature”, p. 301; Johnson, “F for Fake”; Legrand, “De Xanadu à Ibiza” p. 11; Mohrt, “«Vérités et mensonges»”; Pérez, “Vérités et mensonges”; Rosenbaum, “Floats like a butterfly”, pp. 25 y 26; Seguin, “Orson Welles”; Stokes, “Hoaxing the cinematic object”, pp. 350-352 y 356 y “Vérités et Mensonges. *Nothing but the truth*”, p. 58.

Al ser Welles un artista reconocido e incluido en el canon, el autorretrato paródico que en *Fake* lo equipara con la figura del falso autor que fabrica un falso original de sí mismo complejiza el planteamiento en torno a lo auténtico y su relación con lo artístico. El debate se refuerza por el relato de las “falsificaciones” primigenias del director, siendo especialmente importante la anécdota en el teatro dublinés después del fiasco de su iniciativa pictórica, pues construye una analogía satírica entre él y De Hory como potenciales artistas convertidos en falsificadores tras haber fracasado en vivir de la pintura.

A la par, después de mencionar la estadía de De Hory en la cárcel, Welles interrumpe la anécdota y vemos imágenes suyas en una corrida de toros. Refiere a un cuento de Hemingway (“The undefeated”) y hace una analogía entre el animal y el falsificador (él mismo, Elmyr), comentando que “no todos los héroes están en el ruedo [la plaza de toros]”. A continuación reintroduce la narración sobre De Hory: “Aquí está nuestro héroe, nuestro pájaro excarcelado volando alto por sobre sus problemas”, y aparecen imágenes del húngaro en una de sus fiestas. La puesta en evidencia de la codicia y superficialidad de Elmyr (que es también declarada por Irving como la razón de que prefiriera vivir de hacer falsificaciones, antes que desarrollar un estilo propio)¹⁴³ es uno de los elementos que ironizan sobre la figura del falsificador que, sin embargo, es a la vez

¹⁴³ Además de en *Fake*, Irving repite esta idea en el documental *Almost true: The noble art of forgery* (Knut W. Jorfald, 1997), donde Forgy comenta lo mismo. Sobre este punto véase también Forgy, *The forger's apprentice* e Irving, *The Hoax*.

equiparada al artista en un argumento que rebasa la simple relativización de las categorías.

El caso de De Hory, apuntalado por las anécdotas de Irving y el abuelo de Kodar alude a la imitación de la autenticidad ajena como el grado máximo de la falsificación, pero el autorretrato de Welles y el retrato de Picasso amplían la pregunta en torno al tema de la mimesis. En la fábula de los falsos Picassos se plantea una diferenciación entre el saber y el gusto del “artista verdadero” y el de los expertos –incluso aquellos expertos en falsificar, como Elmyr, Irving o el abuelo de Kodar–. Picasso, además de poseer las cualidades que lo validan como artista legítimo, puede falsificar su propia autoría (hacer falsos originales de sí mismo “tan bien como cualquiera”, anécdota referida por el director al inicio de la secuencia) y reinventarla infinitamente (pasando fácilmente, como dice el abuelo de Kodar, de un período Picasso a otro).

La parodia de Welles como falsificador de sí mismo lo equipara con Picasso. Por una parte se relata la errónea validación como actor por parte de los artistas y el público dublinese, como periodista por los radioescuchas de *La guerra de los mundos*, como cineasta por la industria hollywoodense y como autor/artista por la crítica europea y anglosajona. A la par, la película desmantela su propio nombre de autor mediante el fraude estilístico, la dispersión autoral y otros elementos.

“Es bonito, ¿pero es original?”, pregunta el director extendiendo el cuestionamiento de la cita de Kipling. La declaración de Irving sobre que la codicia y pobreza de De Hory le impidieron desarrollar una visión propia se intercala con

imágenes de Welles en una galería y un juego de espejos que multiplican su reflejo mientras murmura la pregunta: “¿Pretencioso?”. Como nota Joseph McBride, esta escena constituye una autoparodia de “la afición [del director] por la extravagancia visual”.¹⁴⁴ Previamente Elmyr ha dicho que le complace “de vez en cuando, timar a alguien pomposo”; Welles le contesta en esta secuencia, parodiando su propia originalidad y estilo. Igualmente, en el pasaje introductorio de *Fake* que satiriza la promesa de verosimilitud del cine documental, el director aparece vestido de mago y, en cierto momento, frente a un fondo de mamparas y luces, lo cual recuerda sus experimentos visuales en el teatro y el cine.

En otra escena, Welles dibuja una caricatura de Hughes y reproduce en ella la firma de De Hory. Falsificando la actividad del falsificador y su firma auténtica, Welles hace con Elmyr lo que éste hace con el mundo del arte. Ello, aunado a la “falsificación” de la propia autenticidad, completa la burla a la fetichización de la figura del artista y la demanda por el autógrafo.

La autoironía se refuerza por la sátira de la figura de Welles como genio creador. Recordemos las escenas donde, vestido de mago, el director aparece parodiando elementos de la imaginería romántica: en el bosque y frente a una laguna junto a un museo en París; en un jardín, rodeado de gente y niños; cavilando frente a la catedral de Chartres, en el atardecer y de noche. A los escenarios bucólicos o nocturnos se suma la referencia al artista como mago, una especie de actor que se reconoce como el autor de un artificio, idea expresada en

¹⁴⁴ Véase McBride, *What ever happened to Orson Welles?*, p. 185.

la secuencia introductoria de *Fake* donde el director hace una analogía entre Houdini y la figura del artista, desacralizando el ideal del don divino del creador. Ello se complementa con el comentario del abuelo de Kodar, que equipara a Picasso con un actor que cambia fácilmente.

Hay también una sátira de la noción romántica del artista como figura trágica (el individuo marginal, enfrentado a la sociedad y sujeto a un destino adverso). Pensemos en la analogía que se sugiere entre Welles y Hughes. La narración del fracaso del millonario en su intento por volverse cineasta y aviador termina con el comentario de Welles sobre cómo “la súper-reservada celebridad salió a buscar fama mundial, la ganó, y después llegó a ser más famoso buscando privacidad. Quizá es un perdedor, después de todo”; pero aquel “hombre misterioso y supremo”, que “desafió a la muerte y a la vida” tiene, sin embargo, “un extraño hábito de ganar de alguna manera al final, por lo menos algunas veces”.

Poco después vemos a Welles caminando al atardecer en el bosque junto al museo parisiense, de espaldas y alejándose, mientras escuchamos su voz en off refiriéndose a Hughes: “nuestro billonario-pájaro nocturno semimitológico ha abandonado su gallinero de Las Vegas. Pero sólo para continuar cantando en silencio en la cima de otros hoteles vacacionales, en una soledad libre de gérmenes y con aire acondicionado. Ah, es su decisión”. La imagen cambia al escenario pastoral del jardín donde rodeado de algunas personas, niños y un perro, Welles sirve y bebe vino y remata la reflexión: “En este planeta, lleno de

gente y computarizado, ser tú mismo –lo que sea que eso signifique– y guardarte para ti mismo no es fácil”. De esta manera el director satiriza su propia historia de “fracaso” y el mito que lo asociaba con la figura del artista maldito (exiliado, solitario, loco o de mal carácter, enfrentado a la dificultad material para crear y al rechazo, etc.) y a la vez, su éxito como artista legítimo y la leyenda en torno a su genialidad cimentada en nociones románticas.

Según ciertos críticos, al debatir el concepto idealista de la autoría mostrándolo “como expresión de la vanidad humana”, el filme lo replantea desplazándolo a la obra y sustituyendo la figura del autor por el anonimato o la creación colectiva.¹⁴⁵ Otros autores consideran que en *Fake* hay una defensa de la posibilidad del artista de continuar creando significados infinitamente.¹⁴⁶ Finalmente, para algunos la película alude a una comprensión del arte en términos místicos que desplaza la esencia de lo artístico a lo sagrado –idea cercana a la antigua unión entre arte y religiosidad–.¹⁴⁷

La reflexión apunta, en cambio, al problema de la relación entre el sujeto y lo real que presupone la noción romántica del artista. Recordemos el

¹⁴⁵ Véase Allais, “Orson Welles”, pp. 55, 59 y 61; De Baroncelli, “«Vérités et mensonges»”; Benamou, “The Artifice of Realism”, p. 147; Bory, “Des vessies pour des lanternes”; Braucourt, “Du mensonge de l’art a l’art du mensonge”, pp. 29 y 30; Chapier, “Vérités et mensonges”; Combs, “Vérités et Mensonges”, p. 12; Delmas, “Vérité et mensonge”, p. 29; Dorr, “Fake?”; Gay, “Vérités et mensonges”, p. 65; ““F come Falso””, p. 256; Gow, “F for Fake”, p. 38; Grisolia, “Vérités et mensonges”; Heptonstall, “The indelible signature”, p. 301; Johnson, “F for Fake”; Legrand, “De Xanadu à Ibiza” p. 11; Mohrt, “«Vérités et mensonges»”; Pérez, “Vérités et mensonges”; Rosenbaum, “Floats like a butterfly”, pp. 25 y 26; Seguin, “Orson Welles”; Stokes, “Hoaxing the cinematic object”, pp. 350-352 y 356 y “Vérités et Mensonges. *Nothing but the truth*”, p. 58.

¹⁴⁶ Véase Thieme, *F for Fake*, pp. 149-152.

¹⁴⁷ Combs alude brevemente a esto en “Vérités et mensonges”, p. 13.

enfrentamiento entre Picasso y el abuelo de Kodar, que termina con la siguiente reflexión del ficticio falsificador:

Toda mi vida he sido un fantasma. Y, aun así, las galerías y museos estarán para siempre habitados por mis obras. ¿Cree que debería confesar? ¿Confesar qué? ¿Haber hecho obras maestras? Todas serán arrancadas de las paredes. ¿Y qué quedará, entonces, de mí? Pero, si voy a morir, necesito algo en qué creer. Necesito creer *que el arte en sí mismo es real*. [las cursivas son mías]

Antes, al final del pasaje de Chartres y la rememoración de la época medieval, cuando la autoría no constituía un valor significativo (es decir, se hacía un “arte sin autores”), Welles comenta lo siguiente:

La mayoría de los artistas parecen sentir que lo único que queda hoy en día es el hombre. [...] No hay celebraciones. Los científicos siguen diciéndonos que el nuestro es un universo desechable. ¿Saben? Quizá sea sólo esta gloria anónima, entre todas las cosas, este rico bosque de piedra, este canto épico, esta alegría, este grandioso grito a coro de afirmación lo que escojamos, cuando todas nuestras ciudades sean polvo, [...] para que permanezca intacto, para que deje una marca de dónde hemos estado, para que testifique lo que teníamos dentro de nosotros y lo que podíamos lograr.

Teniendo en cuenta el contexto de historización de las categorías y los debates que a partir de ello se plantean en torno a la autoría y el arte, el argumento de la película apunta en una dirección distinta a las interpretaciones mencionadas. Más que una apología de la creación colectiva o del anonimato, una

sacralización del arte, un elogio del simulacro o una relativización total de los conceptos, hay aquí una crítica a que el sentido del arte radique fundamentalmente en la expresión de la propia singularidad y a la idea del artista (el individuo) como el centro del conocimiento.

En la perspectiva romántica, la preponderancia adjudicada a la interioridad del individuo considera a las percepciones del sujeto como igualmente verídicas que la óptica racional. Para los románticos, no hay posibilidad de conocer el mundo de manera objetiva; más bien, el conocimiento se basa en la intuición, “la voluntad ingobernable [que implica] que el logro de los hombres no consiste en conocer los valores sino en crearlos”.¹⁴⁸ En tanto que todo pensamiento es una construcción creada por el sujeto, todo lo que aparece como mundo se produce en él, idea que sitúa en el mismo nivel la percepción subjetiva y el conocimiento objetivo.¹⁴⁹

Parodiando la absolutización del Yo¹⁵⁰ que subyace a la figura del genio creador, así como su expresión en la manera de conceptualizar el arte (la fetichización del artista y la demanda por el autógrafo), en *Fake* se plantea una idea distinta del artista. Por una parte, Picasso es referido como arquetipo del creador que cuestiona o ironiza de ciertos motivos estereotipados asociados al quehacer artístico (la heroización, el don innato, la originalidad, la expresión de la interioridad, la figura trágica, etc.). Es “el mayor fenómeno de nuestra época”, dice

¹⁴⁸ Béguin, *El alma romántica*, p. 77.

¹⁴⁹ Véase Ibarra, *Sociología del romanticismo*, p. 63.

¹⁵⁰ Véase *ibid.*, *loc. cit.*

De Hory, pues podía “transformar en oro” lo que había hecho “con un movimiento de la mano que no implicaba más de 10 segundos”, y a la vez es aquel que satiriza la propia originalidad y estilo, la marca personal. Es también el artista que trabaja incesantemente, cuya creatividad está sin embargo sujeta a pasiones mundanas (la ficción de su encuentro con Oja Kodar enfatiza esto). Y es, por tanto, “el gran hombre cuya memoria nunca dejará de existir”, dice Welles al final de la película.

La anécdota del encuentro entre Picasso y el abuelo de Kodar extiende la reflexión mostrando a un falsificador que, además de tener la habilidad de falsificar la originalidad y el estilo de “el mejor de los artistas”, enuncia el culto a la personalidad característico del arte moderno. Ello se complementa con el autorretrato de Welles quien, al igual que Picasso, parodia su propia legitimidad y leyenda de artista y, como el abuelo de Kodar, critica la fetichización de la firma y el nombre de autor. El pasaje de Chartres termina con el siguiente comentario:

Nuestras obras en piedra, en pintura, impresas, permanecerán, algunas por un par de décadas o uno o dos siglos, pero todo perecerá finalmente en la guerra o desaparecerá en la última y universal ceniza –los triunfos, los fraudes, los tesoros y las falsificaciones–. Es un hecho que hemos de morir. “Ten buen corazón”, lloran los artistas muertos desde el pasado aún vivo. “Todos nuestros cantos serán silenciados, ¿pero qué importa? Sigue cantando”...

Quizá el nombre de un hombre no importa tanto.

Esto se complementará con el tratamiento del tema de los géneros cinematográficos y el realismo en relación con el documental cinematográfico y el formato ensayístico de *Fake*. Así como la película historiza y cuestiona el paradigma de la autoría encarnado en la figura del artista y la noción del genio creador, el filme está articulado mediante diversas herramientas que ponen en entredicho la verosimilitud de lo narrado. Con ello la reflexión se amplía a la pregunta por la recepción y la problematización de las categorías se extiende a las cuestiones de la verosimilitud y la prueba, y el sentido del arte.

CAPÍTULO IV

“EVERYTHING YOU’LL HEAR FROM US IS REALLY TRUE”: EL PROBLEMA DEL REALISMO Y LOS GÉNEROS CINEMATográfICOS/ DESMANTELAMIENTO DEL RÉGIMEN DE VEROSIMILITUD

DOCUMENTAL

Fake ha sido clasificada a partir de diversos formatos y subgéneros cinematográficos: como falso documental, *mockumentary*, ensayo documental, ensayo cinematográfico y también, como pastiche o mezcla de dos o más de estos. En algunos análisis puede leerse una cierta incomodidad frente a la diversidad de formatos y estilos que conforman la película. Quizá, al menos en parte, a ello se deban los comentarios que la califican de incomprensible, incoherente o inclasificable. Recordemos además que contiene material documental, fragmentos de ficción y pasajes que algunos han caracterizado como ensayísticos. El punto de la catalogación y la pluralidad de fuentes plantea dos cuestiones: la idea cercana a las teorías de autor sobre la cohesión del corpus welliesiano y el tema de los géneros cinematográficos.

El cine hollywoodense es el referente fundamental de las teorías sobre los géneros cinematográficos, cuyo estudio implica su historización y definición –qué es un género, cómo se define cada género, etc.–. Respecto a lo primero cabe destacar el trabajo de autores como Rick Altman, Steve Neale y Sarah Berry-Flynt, quienes analizan las periodizaciones que se han hecho desde la iconología y la

mitología, a partir del estructuralismo y las ideas de Panofsky; desde las ideologías y los poderes involucrados en la producción, circulación y consumo de los géneros, bajo la influencia de varias ‘corrientes’ del marxismo; desde el análisis contextual, entre otros. En cuanto a lo segundo, el género podría, por ejemplo, definirse como “una categoría o tipología de arte o productos culturales que tienen ciertos elementos en común”.¹⁵¹ Las caracterizaciones del género cinematográfico incluyen comúnmente aspectos como la materia, el tema, las convenciones narrativas y estilísticas, los motivos, los tipos caracterológicos, la trama o argumento y la iconografía.

Numerosos estudios han analizado el referente literario/textual que originalmente permeaba las teorizaciones al respecto desarrollando postulados, *modus operandi* y objetos de estudio propios del análisis cinematográfico. Se ha insistido en las dificultades de la periodización y de todo intento de formulación definitiva (ahistórica y exclusiva) del concepto de género cinematográfico –y, por lo tanto, de cualquier subgénero–. Como se ha señalado, las tentativas universalizantes imposibilitan el estudio de los géneros o películas que escapen a, o subviertan la norma, que conlleven fenómenos de hibridación, etc.¹⁵²

¹⁵¹ *The Film Studies Dictionary* (Londres/Nueva York: Oxford University Press, 2001), p. 112. [Entrada sobre **Genre**].

¹⁵² Véase Rick Altman, “¿Qué se suele entender por género cinematográfico?”, en *Los géneros cinematográficos* (Barcelona/México: Paidós, 2000); Sarah Berry-Flint, “Genre”, en *A companion to film theory* (E.U./Inglaterra/Australia: Blackwell Publishing, 2004); Timothy Corrigan, *The Essay Film* (Nueva York: Oxford university Press, 2011), pp. 5-7; Steve Neale, “Questions of genre”, en *Film genre reader III* (Austin: University of Texas Press, 2003); Tom Ryall, “Genre and Hollywood”, en *The Oxford guide to film studies* (Nueva York: Oxford University Press, 2001), pp. 335-337 y *The Film Studies Dictionary*, *loc. cit.*

Retomando el comentario de ciertos autores sobre *Fake*,¹⁵³ clasificaremos al filme como un ensayo cinematográfico. En el siguiente capítulo abordaremos este punto a profundidad. Por el momento baste señalar que la película utiliza diversas herramientas de indeterminación del discurso (característica propia del ensayo fílmico), entre las cuales se encuentra una reflexión sobre el realismo y los géneros cinematográficos que problematiza los supuestos del cine documental.

Resumamos algunos puntos sobre el problema del realismo en el cine. El tema ha constituido uno de los debates centrales desde los orígenes del séptimo arte, pues el cine –como primero la fotografía– reformuló de manera inusitada la cuestión de la mimesis artística. Recordemos el argumento de Jonathan Crary sobre el cambio en la visión del observador decimonónico, esto es, en los “modos de ver” y el modelo dominante de observador. Según la perspectiva canónica, el proceso de modernización de la visión tuvo lugar a finales del siglo XIX; Crary sitúa la conformación de la visión moderna, en cambio, en los inicios de aquella centuria. Para el autor, el modelo de visión cimentado en la distinción entre el objeto y el sujeto observador se sustituyó por otro en el que, al situarse la visión dentro del cuerpo, la concepción de una frontera fija y estática entre percepción interna y signos externos se difuminó. Tal liberación de la visión, producto de búsquedas y descubrimientos en diversos ámbitos (científico, cultural, industrial, artístico, etc.), cristalizó en la pintura modernista y el desarrollo de la fotografía y el

¹⁵³ Véase Allais, “Orson Welles”, p. 55; De Baroncelli, “«Vérités et mensonges»”; Mohrt, “«Vérités et mensonges»” y Naremore, *The magic world*, p. 289. Un preciso recuento de los proyectos y obras terminadas de Welles que pueden ubicarse dentro del género de no ficción o ensayístico puede verse en Rosenbaum, “Orson Welles’s essay films”, pp. 132 y 133.

cine. A la par fue un proceso acompañado de una serie de discursos, prácticas y dispositivos de reordenamiento que configuraron el modelo dominante de observador del siglo XX.¹⁵⁴

En relación con la fotografía y el cine, esto involucró una distinción entre el observador y el objeto productor de la visión, al “hacer de la cámara un aparato fundamentalmente independiente del espectador”, que estaba “aún enmascarado de transparente e incorpóreo intermediario entre el observador y el mundo”.¹⁵⁵ Si bien la observación pasó a considerarse un fenómeno encarnado en el punto de vista, la comprensión del objeto productor de imágenes como una materialidad autónoma y neutral conllevaba la idea de que un registro/representación primordialmente veraz de la realidad es, por lo menos, una expectativa posible. La cámara (y su producción inmaterial) quedó así posicionada a medio camino entre la referencia indiciaria –debido al carácter de huella de un referente que estuvo allí propio de estos medios, cuyo producto es un documento refutable o de veracidad matizable pero adscrito a la esfera de lo verdadero– y el ámbito donde el problema de la mimesis se conjuga con los debates sobre la representación –sumándose, a la pregunta sobre la veracidad de la imagen, la cuestión ética y estética–.

El contexto de los cambios en los modos de ver permite comprender el surgimiento de la fotografía y el cine en términos de un estatuto ontológicamente problemático, tema de amplísimas y conocidas discusiones. Si el objeto productor

¹⁵⁴ Véase *Las técnicas del observador* (Murcia: CENDEAC, 2008).

¹⁵⁵ Véase *ibid.*, pp. 177 y 178.

de la imagen es autónomo y transparente, ¿lo son el acto de la producción –el registro– y la fuente originaria –la realidad–? Y la imagen, ¿es una imitación o representación de lo real?; ¿una expresión de las formas sensibles –la verdad ontológica de lo concreto, que escapa a la percepción–?; ¿un mero artificio o falsificación?

Al respecto es por demás conocida la perspectiva que, desde los orígenes del cine, elogiaba la impresión y posibilidades realistas del medio; recordemos, por ejemplo, a quienes se referían a las imágenes de las primeras filmaciones de los hermanos Lumière como “la naturaleza misma sorprendida *in fraganti*”.¹⁵⁶ Ciertos autores formularon teorías que asociaban al cine con un registro fundamentalmente objetivo.¹⁵⁷ Pensemos en André Bazin, para quien el cine permitía la liberación de la imagen y, en consecuencia, la conquista del verdadero realismo, esto es, la emancipación del arte y el acceso a la dimensión de lo estético, en la cual se obtenía la expresión de lo concreto y esencial de la realidad. Desde esta perspectiva, el cine es referido a una posibilidad de registro directo de lo real, que produce una re-presentación de su sustancia altamente veraz –aquella

¹⁵⁶ Georges Sadoul, *Historia del cine mundial* (México: Siglo XXI, 2004), p. 18. Sobre la recepción de los públicos cabe mencionar la falsa anécdota de la proyección de *Llegada del tren a la estación de La Ciotat* de los Hermanos Lumière, según la cual algunas personas se levantaron y corrieron aterradas, pues creían “que el tren iba a salirse de la pantalla y atropellarlos”. Véase Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario* (Barcelona: Seix Barral, 1975), p. 22 y Sadoul, *Historia del cine*, p. 17.

¹⁵⁷ Véase Béla Balázs, “In praise of theory”, en *Film: an anthology* (California: University of California Press, 1959), pp. 201-208; Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid: Rialp, 2008) y Morin, *El cine*, p. 20.

“transfusión de realidad de la cosa a su reproducción”-.¹⁵⁸ Béla Balázs, contemporáneo de Bazin, consideraba que el registro autónomo posibilitaba la revelación de dimensiones de la realidad de otra manera inaccesibles, expresando a la vez el límite de la percepción humana: la cámara puede registrar

¹⁵⁸ Cabe citar uno de sus más famosos textos:

el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica. El film no se limita a conservarnos el objeto detenido en un instante como queda fijado en el ámbar el cuerpo intacto de los insectos de una era remota; sino que libera al arte barroco de su catalepsia convulsiva. Por vez primera la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio. (“Ontología de la imagen fotográfica”, en *¿Qué es el cine?*, p. 29)

Claramente, Bazin no se refiere a la impresión de realidad del cine entendida únicamente como semejanza (como fabricación del mayor grado posible de analogía entre lo representado y la representación). En cambio, encuentra en el cine la superación de “la necesidad de la ilusión” característica de la pintura y la escultura, gracias a su sustitución por un medio que no se limitaba “al deseo psicológico de reemplazar el mundo por su doble” y a la satisfacción con la ilusión de las formas. Según Bazin la dimensión de lo verdaderamente estético –la consecución de un arte liberado de lo ilusorio– habría sido alcanzada, primero, con la invención de la fotografía, pues en ella:

Por vez primera una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso. La personalidad del fotógrafo solo entra en juego en lo que se refiere a la elección, orientación y pedagogía del fenómeno; por muy patente que aparezca al término de la obra, no lo hace con el mismo título que el pintor. Todas las artes están fundadas en la presencia del hombre, tan solo en la fotografía gozamos de su ausencia. La fotografía obra sobre nosotros como fenómeno “natural” [...].

Esta génesis automática ha trastocado radicalmente la psicología de la imagen. La objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad ausente de toda obra pictórica. Sean cuales fueren las objeciones de nuestro espíritu crítico nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, re-presentado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio. La fotografía se beneficia con una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción. Un dibujo absolutamente fiel podrá quizá darnos más indicaciones acerca del modelo, pero no poseerá jamás [...] el poder irracional de la fotografía que nos obliga a creer en ella. (*ibid.*, *loc. cit.*)

No obstante, para Bazin la fotografía “no crea –como el arte– la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción”. (*ibid.*, *loc. cit.*)

objetivamente el mundo, pero lo que vuelve expresivo –significativo– al cine es la dimensión subjetiva proyectada en los objetos.¹⁵⁹

Otros despreciaban al primeramente llamado “nuevo arte” por lo que consideraban una mera pretensión realista.¹⁶⁰ Por ejemplo, resulta interesante la descripción del cinematógrafo como: “esta pequeña máquina [...] que hace ver en la oscuridad, sobre una pared blanca, varios espectros espantosos, de manera

¹⁵⁹ Balázs postulaba lo siguiente sobre el cine mudo:

El primer nuevo mundo descubierto por la cámara cinematográfica en los días del cine mudo era el mundo de las cosas muy pequeñas visibles sólo a distancias muy cortas, la vida escondida de las cosas pequeñas. A partir de esto la cámara nos trae no sólo nuevos temas. Mediante el close-up la cámara, en aquellos días del cine mudo, reveló también las dimensiones escondidas de una vida que creíamos que conocíamos demasiado bien. Los contornos borrosos son sobre todo el resultado de nuestra corta visión insensible y nuestra superficialidad. Nos deslizamos sobre la plena sustancia de la vida. La cámara ha descubierto la vida celular de los asuntos vitales a partir de los cuales todos los grandes eventos son en última instancia concebidos: el más grande deslizamiento de la tierra es sólo el resultado de la conjunción de movimientos de partículas. Una multitud de close-up's puede mostrarnos el instante preciso en que lo general se transforma en lo particular. El close-up no sólo ha ampliado nuestra visión de la vida, también la ha profundizado. En los días del cine mudo no sólo reveló nuevas cosas, sino que nos mostró el significado de lo viejo. (“The face of things”, en *Film: an anthology*, p. 211) [La traducción es mía]

Mientras Bazin ve en el cine una posibilidad de *expresión* objetiva de lo concreto y esencial de la realidad, para Balázs es un vehículo de *revelación* de lo real, el desvelamiento de lo cotidianamente ignorado que permite comprender lo viejo y descubrir nuevos temas. No obstante, recalca la dimensión subjetiva del discurso cinematográfico insistiendo en que, incluso al mostrar lo oculto, el cine revelaba al hombre:

lo que hace expresivos a los objetos son las emociones humanas proyectadas en ellos. Los objetos sólo nos reflejan a nosotros mismos, y esto es lo que distingue al arte del conocimiento científico. Cuando vemos el rostro de las cosas, hacemos lo que los antiguos hacían al crear dioses semejantes al hombre y proyectar un alma humana en ellos. (“The face of Man”, en *Film: an anthology*, p. 213) [La traducción es mía]

Las ideas de Balázs llevan a deducir que conocía el formalismo ruso y la teoría del “efecto de extrañamiento”, de la cual hablaremos en el siguiente capítulo.

¹⁶⁰ Véase Morin, *El cine*, pp. 62-64.

que quienes no conocen el secreto creen que eso se hace por arte de magia”.¹⁶¹ Por su parte, Rudolf Arnheim hablaba de la irrealidad de la imagen cinematográfica debido a la ausencia de color, la delimitación de la pantalla, las imprecisiones de la perspectiva, etc., y defendía la artísticidad del cine, comparando las diferencias entre la imagen fílmica y nuestra visión.¹⁶²

¿Cómo se traduce esto en cuanto a los géneros cinematográficos y el cine documental? Como apunta Steve Neale, el concepto de verosimilitud es central para abordar la cuestión de los géneros cinematográficos, pues los referentes genéricos conllevan sistemas específicos de expectativas e hipótesis a partir de los cuales los espectadores interpretan las películas. Dichos sistemas involucran parámetros específicos (regímenes) de verosimilitud, es decir, de lo que puede considerarse plausible, justificable o probable:

Los géneros no están hechos sólo de películas: están hechos también de sistemas específicos de expectativas e hipótesis que los espectadores llevan consigo al cine y que interactúan con las propias películas durante el proceso de recepción. Estos sistemas proveen a los espectadores con medios de reconocimiento y comprensión. Ayudan a hacer de las películas, y de los elementos que ellas contienen, algo inteligible y por lo tanto explicable. [...] Estos sistemas también son la base de la anticipación. [...]

En tanto este es el caso, estos sistemas de expectativas e hipótesis involucran —y de hecho en parte encarnan— un conocimiento de varios sistemas de plausibilidad,

¹⁶¹ Richelet, *Diccionario filosófico*, apud en *ibid.*, p. 62.

¹⁶² Véase “Film and Reality”, en *Film as art* (California: University of California Press, 1964).

motivación, justificación y creencia. *Verosímil* significa “probable” o “creíble”. Involucra nociones de propiedad, de lo que es apropiado y por lo tanto probable (o probable y por lo tanto apropiado).¹⁶³

Según detalla Neale retomando a Tzvetan Todorov, toda representación conlleva y dialoga con dos grandes tipos de verosimilitud: la verosimilitud genérica –relativa al género en cuestión– y la verosimilitud social o cultural –las convenciones sociales y culturales, históricamente enmarcadas, en torno al concepto de lo verosímil–.¹⁶⁴ Ciertos géneros apelan más directamente a la verosimilitud cultural –las convenciones asociadas con el grado mayor de objetividad que se considera posible, factible o creíble–.¹⁶⁵ El cine documental es ejemplar de tal fenómeno. Sin extendernos en los debates sobre el concepto de documental, sintetizaremos las dos posturas principales al respecto: una afirma la objetividad del cine documental y la otra otorga primacía al elemento subjetivo.

La comprensión del documental como discurso objetivo implica por lo menos dos supuestos: la imagen como documento (prueba verosímil) de la fuente real –la realidad física– de la cual proviene y la cámara como “espectador” (herramienta de registro) plausiblemente neutral/objetivo. En relación con esto cabe citar el análisis de Brent Harris sobre la fotografía, según el cual tendemos a interpretar ciertas técnicas visuales (la foto o, en este caso, el cine documental)

¹⁶³ “Questions of genre”, p. 161. [La traducción es mía].

¹⁶⁴ Véase *ibid.*, pp. 161 y 162.

¹⁶⁵ Véase *ibid.*, p. 162.

como trozos de la realidad, como elementos cuyo carácter indicial, al ser considerado neutral, la ilustran y la verifican reificando lo representado, esto es, volviéndolo incontrovertible al aceptársele como denotación verídica de lo real.¹⁶⁶ Recordemos también la comparación de Roland Barthes entre la pintura, que “puede fingir la realidad sin haberla visto” y la fotografía, donde nunca puede negarse “que la cosa haya estado allí”. Según Barthes, dicho imperativo existe por sí mismo y constituye “la esencia misma, el noema de la fotografía”, que, por lo tanto, no debe considerarse como una copia de lo real sino como “una emanación de *lo real en el pasado*”. Así, para Barthes, en la fotografía “el poder de autenticación prima sobre el poder de representación”.¹⁶⁷ Una idea similar a las de ambos autores sobre la fotografía postula, por ejemplo, que el documental “evita la ficción en favor del material no manipulado”.¹⁶⁸

En cambio, una interpretación del documental como discurso fundamentalmente subjetivo podría definirlo, por ejemplo, como “una mezcla característica de estilo y retórica, personalidad del autor y persuasión textual”, en la cual se juntan “dos representaciones objetivas del mundo y la evidencia retórica para transmitir una argumentación acerca del mundo”. Desde esta perspectiva, el

¹⁶⁶ Véase “Photography in colonial discourse: the making of “the other” in southern Africa, c. 1850-1950”, en *The colonising camera* (Ohio: Ohio University Press, 1999), pp. 20 y 24. Al respecto, véase también Burke, *Visto y no visto* (Barcelona: Crítica, 2005), p. 22 y Lowenthal, “Forging the past”, p. 18.

¹⁶⁷ Véase *La cámara lúcida* (Barcelona: Paidós, 1989), pp. 120, 121 y 137.

¹⁶⁸ Siegfried Kracauer, *Teoría del cine* (Barcelona: Paidós, 1996), p. 246.

quid del documental reside en cómo se manifiesta un punto de vista sobre el mundo histórico.¹⁶⁹

Definimos aquí al documental como una obra que, al poseer un lazo indexical (un referente) con la realidad (sus sujetos de representación son externos al universo fílmico y existen en el mundo físico), que se conjuga con la impresión de realidad histórica, social y culturalmente asociada a la imagen cinematográfica, apela a una recepción cimentada en un sistema de hipótesis y expectativas de un alto grado de verosimilitud genérica y social, de encontrarse frente a un registro plausiblemente veraz de los hechos.¹⁷⁰ ¿Cómo se articula la suspensión de la incredulidad que hace posible la creencia en la autenticidad de los contenidos?¹⁷¹ La pregunta apunta al problema general de la recepción cinematográfica.

A partir de los postulados freudianos sobre la identificación y las ideas de Jacques Lacan sobre la formación del yo (originado en la fase del “estadio en el espejo”), autores como Christian Metz y Jean-Louis Baudry desarrollaron teorías sobre el proceso psíquico de identificación del espectador al ver una película, distinguiendo dos niveles de identificación. En la identificación primaria, el

¹⁶⁹ Véase Bill Nichols, *La representación de la realidad* (Barcelona: Paidós, 1997), pp. 217 y 218.

¹⁷⁰ Véase Noël Carroll, “El cine documental y el escepticismo posmodernista”, *Estudios cinematográficos* 4-11 (1998): 26; Francisco Gómez, “¿La ficción documental? Discursos híbridos en la frontera de lo real”, en *Image et manipulation* (Lyon: Université Lumière-Lyon, 2008), p. 323; John Izod, y Richard Kiborn, “The documentary”, en *The Oxford Guide to Film Studies*, p. 423; Martine Joly, *La interpretación de la imagen* (Barcelona: Paidós, 2003), p. 204; Eduardo Russo, *Diccionario de cine* (Argentina: Paidós/Tatanka, 1998), p. 86 y *The Film Studies Dictionary*, pp. 73 y 74 [entrada sobre **Documentary**].

¹⁷¹ Véase Brian Winston, *Claiming the Real II* (Londres: BFI, 2008), p. 229.

espectador se identifica con su propia mirada y se experimenta a sí mismo como foco de la representación (como sujeto central y trascendental de la visión). Como apunta Metz la pantalla cinematográfica es, en este sentido, análoga al espejo. Según el psicoanálisis, la identificación primaria que da pie a la formación del yo, da lugar a la serie de identificaciones secundarias que lo constituyen. Ello permite la identificación al momento de la recepción, pues el espectador se asume como el sujeto de la visión (identificándose con el punto de vista de la cámara), incluso aunque su imagen corporal esté ausente en la pantalla. La identificación secundaria es la diegética, en la cual el espectador se identifica con los contenidos de la diégesis (lo representado, los personajes, etc.).¹⁷² Desde esta y otras posturas se ha estudiado ampliamente por qué y cómo al ver una película (independientemente del género al que pertenezca) existen procesos psicológicos empáticos –de identificación, placer en la contemplación visual, escopofilia y epistemofilia, entre otros– gracias a los cuales el espectador se involucra, de

¹⁷² Véase Jacques Aumont *et al.*, “Espectador de cine e identificación en el cine” y “La doble identificación en el cine”, en *Estética del cine* (Barcelona: Paidós, 1985), pp. 247-261 y pp. 262-288; Jean-Louis Baudry, “The apparatus: Metapsychological approaches to the impression of reality in cinema”, en *Film theory and criticism* (Nueva York: Oxford University Press, 1992), pp. 690-707; Sigmund Freud, “El yo y el ello”, en *Obras completas. Tomo XIX* (Argentina: Amorrortu Editores, 1976), apartados II: El yo y el ello y III: El yo y el superyó (ideal del yo), pp. 21-29 y 30-41; Jacques Lacan, “El estadio en el espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en *Escritos. Tomo I* (México: Siglo XXI, 2003), pp. 86-93; Christian Metz, *El significante imaginario* (Barcelona: Paidós, 2001), apartados “De algunos subcódigos de identificación”, “El sujeto omnipercibiente” y “La identificación con la cámara”, pp. 68-70, 60-63 y 63-66 y Nichols, *La representación*, p. 206.

manera inconsciente, en la convención comunicativa por la cual admite el universo fílmico como una posibilidad verosímil.¹⁷³

Ahora bien: ello no se produce merced a una simple ilusión de realidad sino, como apunta Noël Burch, a través del *efecto diegético* que “enmascara la existencia de un sistema racionalmente selectivo de intercambio simbólico”.¹⁷⁴ Dicho efecto se concatena con la *producción diegética* (la película y su confección) originando el *proceso diegético* en el cual tiene lugar el intercambio simbólico en el que el espectador reconoce y confirma el pacto de verosimilitud que conlleva el modo de representación articulado por el filme.¹⁷⁵ El modelo hegemónico de construcción del discurso fílmico corresponde a lo que Burch llama el Modo de Representación Institucional (MRI), y está constituido por la serie de convenciones y normas estandarizadas de representación en el cine narrativo.¹⁷⁶

El MRI articula una aparente transparencia narrativa (el ocultamiento de las marcas de lo cinematográfico) y un presupuesto alto grado de verosimilitud, lo cual produce un efecto de interioridad envolvente que centra al espectador, provocando la identificación. Ello se formula mediante principios como la narratividad, la

¹⁷³ Véase Adorno, “Transparencias”, p. 179; Benjamin, “La obra de arte”, pp. 54 y 55; Gilbert Cohen-Séat, y Pierre Fougeyrollas, *La influencia del cine y la televisión* (México: FCE, 1967), pp. 40-51; Hauser, *The sociology*, p. 623; Joly, *La interpretación*, pp. 196-208; Morin, *El cine*, pp. 136-174 y Laura Mulvey, “Visual pleasure and narrative cinema”, en *Issues in feminist film criticism* (Indiana: Indiana University Press, 1990), pp. 28-40.

¹⁷⁴ *El tragaluz del infinito* (Madrid: Cátedra, 2008), p. 247.

¹⁷⁵ Véase *ibid.*, pp. 19 y 161.

¹⁷⁶ Burch analiza el proceso de surgimiento, desarrollo y naturalización del MRI, cuyo paradigma es el sistema de representación del cine clásico hollywoodense, que se estandarizó desplazando al Modo de Representación Primitivo (MRP).

coherencia interna, la clausura (que todos los referentes que proveen sentido se encuentren dentro de la producción diegética) y la linealidad. Para lograr esto se utilizan herramientas como la concatenación narrativa del montaje, la continuidad y secuencialidad, la economía de producción del sentido, la producción imaginaria de duración y sucesión (de un espacio-tiempo que parece tener una continuidad natural), el continuum psicológico, el espacio sonoro organizado y subordinado a la imagen, el final que resuelve un conflicto previamente planteado, el uso de personajes que centran la narración, y el principio de un “tesoro ideológico” (no siempre un mensaje) que el espectador “debe poder recoger al final de la película”.¹⁷⁷

Dichas convenciones conforman la competencia de lectura necesaria para interpretar el universo diegético a partir del pacto de verosimilitud, que implica que los contenidos de la película y el sistema de expectativas e hipótesis del espectador armonizan en grado suficiente como para que ocurra el proceso diegético.¹⁷⁸ Incluimos aquí al cine documental dentro del espectro del MRI, precisando que el documental apela a un pacto de verosimilitud cuya aceptación permite creer en la veracidad de lo narrado, pues su interpretación está mediada por la presuposición de garantía de un mundo verificable, lo cual lo distingue del ámbito de la ficción.

¹⁷⁷ Véase *ibid.*, pp. 151-235. Sobre este punto, véase también Benamou, “The Artifice of Realism”, p. 155.

¹⁷⁸ Véase *ibid.*, p. 161.

Fake desmantela el pacto de verosimilitud asociado al documental cinematográfico mediante diversos mecanismos que subvierten el proceso diegético, lo cual se suma al fraude estilístico y el autorretrato satírico por el que Welles cuestiona la noción moderna del artista. A partir de ello el debate sobre la autenticidad se extiende, relacionándolo con el concepto de verosimilitud y el problema de la prueba en los productos documentales.

En la película hay una imitación del formato documental que juega con los supuestos del género a través de un mecanismo oscilante de reforzamiento/ruptura de la experiencia envolvente del espectador. Retomando a Román Gubern diremos que en uno de los niveles de comunicación se efectúa un ocultamiento de las marcas de enunciación de lo cinematográfico¹⁷⁹ y en otro, éstas se evidencian.

Ciertas estrategias¹⁸⁰ dificultan una recepción consciente de la fabricación y manipulación del discurso, promoviendo o aludiendo a la identificación. En cuanto a esto resulta paradigmático el pasaje de Chartres pues, a la vez que se parodia la imaginería romántica, el discurso de Welles parece apelar a una respuesta emotiva. Lo mismo ocurre con la analogía entre el director y Hughes. También, las imágenes del cuerpo de Kodar (y sus repeticiones fragmentadas) caminando en la

¹⁷⁹ Véase “Lo falso en el cine”, *Letras Libres* (11/2008): 27. Al respecto, véase también Joly, *La interpretación*, p. 131.

¹⁸⁰ Me refiero aquí a los mecanismos discursivos a través de los cuales se “persuade” al espectador a creer en la veracidad de lo narrado, retomando la postura de Dudley Andrew sobre el uso de la retórica en el cine. Véase *The major film theories* (Londres/Nueva York: Oxford University Press, 1976), p. 69.

calle italiana y en la secuencia con Picasso enfatizan el elemento escopofílico de la “mirada” de la cámara (y por lo tanto el placer visual que podría experimentar cualquier espectador cuya mirada se identifique, más o menos conscientemente, con el voyeurismo de aquel punto de vista que se regodea en la repetición de diferentes ángulos del cuerpo femenino y su tratamiento fetichizado).¹⁸¹

Otros elementos enuncian la planificación y apelan a una recepción intelectual. Hablemos, por ejemplo, de las fuentes que conforman la película. Lo relativo a las historias de De Hory e Irving proviene del documental sobre Elmyr realizado por Reichenbach. Welles ideó y dirigió la secuencia Picasso-Kodar, los pasajes sobre su carrera –excepto las imágenes de la película *Les soucoupes volantes attaquent* (Fred F. Sears, 1956), empleadas para ilustrar el “fraude” radiofónico de *La guerra de los mundos*– y aquellos sobre el escándalo de la falsa autobiografía y el retrato de Hughes en el filme (aunque parte del material pertenecía a proyectos suyos anteriores). Dirigió la secuencia inicial de Kodar en la calle en Italia, pero la idea fue de ella.

Más allá del proceso de realización de *Fake* es interesante notar que aunque ciertos autores alaban la multiplicidad de fuentes, la mayoría critica que Welles no filmara más porcentaje del material o valora al filme como un mero trabajo de edición.¹⁸² Un análisis detallado permite comprender que el director

¹⁸¹ Retomo aquí las ideas de Mulvey sobre la representación de la mujer en el cine clásico hollywoodense como objeto de la mirada y la “masculinización” del punto de vista de la cámara implícita en dicho fenómeno. Véase “Visual pleasure and narrative cinema”.

¹⁸² Véase Taylor, *Orson Welles*, p. 142 y “Tell Me Lies”, p. 229.

elaboró más de la mitad del material y, como apuntan algunos, la edición es uno de los elementos que plantean el cuestionamiento de la autoría y la autenticidad. Además de por el fraude estilístico y autorretrato satírico de Welles, al estar hecha de fuentes diversas y referencias a otras 'marcas autorales' *Fake* se autopresenta, como mencionamos, como un falso Welles.

En los créditos se enuncia el carácter de obra amparada por un nombre de autor ("una película de Orson Welles"). Esta primera instancia autoral se presenta como el origen del discurso y conlleva las presunciones que podría tener cada espectador sobre el conjunto de la obra wellesiana y la figura del director como figura y corpus legitimados dentro del canon cinematográfico (por ejemplo, cierto tipo de espectador podría tener una referencia al cine de autor). A la par, Welles declara que una porción del material pertenece al filme de Reichenbach, quien además aparece en varios momentos filmando al director, siendo entrevistado por él o entrevistando a Elmyr e Irving (un espectador previamente informado podría además saber que Kodar colaboró en las secuencias mencionadas). Hacer explícita la existencia y apropiación del material ajeno afirma la figura del autor (Welles) y, a la vez, cuestiona la unidad autoral.¹⁸³

La función de autor se subvierte también porque Welles cumple simultáneamente el rol de autor, narrador y personaje. El director aparece

¹⁸³ De acuerdo con Benamou, en *Fake* la presencia explícita de Welles como narrador "actúa como una contrafuerza que impide que el filme derive en un desdibujamiento posmoderno de equivalencia entre la copia y el original en el arte", pues además de la función de narrador, en el filme se atribuyen todas las obras que vemos a un realizador identificable, incluso si éste es un falsificador. Véase "The Artifice of Realism", p. 157.

editando *Fake* en una moviola y glosando lo que ocurre en la película; también, interactuando con los otros personajes (cenando con Reichenbach en París; en una fiesta con De Hory e Irving; haciendo un truco de magia con Oja Kodar; etc.); en los pasajes donde reflexiona sobre los temas analizados en el filme y sobre su carrera; y al final de la secuencia Picasso-Kodar. Rompiendo la continuidad espacio-temporal Welles se sitúa como un autor ubicuo que está “en todas partes”, pues a la par de su imagen está presente como voz narrativa que relata los hechos, interpretándolos. Además, la imagen y el sonido no siempre se corresponden: por ejemplo, vemos a Welles hablándole a Reichenbach de Vertès mientras escuchamos su voz en off, y de pronto la voz corresponde con la imagen, como si escucháramos el sonido que está siendo grabado directamente en la escena; o lo vemos y oímos en el restaurante parisino y, al derramar una copa de vino, lo que escuchamos es su voz en off comentando su propia acción. Igualmente es paradigmática la creación de falsos diálogos suyos con los demás personajes: por ejemplo, cuando discute con Irving, Reichenbach y De Hory sobre la falsificación, o cuando observa a Picasso mientras éste mira a Kodar caminando en las calles de Toussaint, pueblo francés.

La puesta en evidencia del artificio cinematográfico, que enuncia la manipulación del discurso a través del montaje y la edición, hace énfasis en cómo la yuxtaposición de imágenes fabrica sentidos (lo cual recuerda los experimentos de Lev Kuleshov, sólo que aquí con el añadido de una intención deconstructiva). Hay también un juego en el que la imagen y el sonido no siempre se corresponden, pues por momentos la imagen se congela y el sonido continúa

(como cuando Irving habla de la publicación de un artículo sobre De Hory en un famoso periódico londinense, o cuando Elmyr habla sobre su estancia en la cárcel española).

Por efecto del montaje las diferentes historias y personajes dialogan y en ciertos momentos se contradicen, produciéndose un efecto de concatenación en tiempo real. Pensemos por ejemplo en De Hory, Irving y Reichenbach narrando la historia de Elmyr; en Edith y De Hory hablando sobre las falsificaciones del húngaro y la leyenda de que él había falsificado los cheques de Hughes; en Welles, Irving y De Hory reflexionando sobre la falsificación, la aparición de los expertos y el fracaso de Irving como escritor. El uso de fotografías de Picasso en la secuencia con Oja Kodar y el juego de miradas entre el pintor, la mujer y Welles es otra declaración del truco del montaje.

Numerosos autores han insistido en la rapidez y los efectos producidos por esta cualidad de *collage*. Hay quien resalta el dinamismo ágil y renovador y la “habilidad diabólica” del montaje, mientras que las apreciaciones generales parten de adjetivaciones mixtas: digresión vertiginosa, elogio del discontinuo, rompecabezas, laberinto, *patchwork* inspirado, raro bricolaje, maremoto casual, insolente y anarquista,¹⁸⁴ libre asociación sin coherencia interna, corte ni continuidad de diálogos, o conglomerado barroco en el que las digresiones se multiplican a placer, pasando de un personaje a otro y de uno a otro lugar, sin que ello obedezca a más que el capricho de Welles. Puede leerse un énfasis común

¹⁸⁴ Cabe citar el análisis de Allais quien, retomando a Gili, comenta que la obra de Welles “no es otra cosa que un desesperado, delirante llamado a la anarquía” (“Orson Welles”, p. 53).

en sensaciones de vértigo, sorpresa y confusión, y la idea de que el tratamiento del montaje convierte a la película en un producto incoherente. Los análisis refieren principalmente a los fragmentos sobre De Hory e Irving, lo cual indica una consideración de los demás pasajes como reforzadores del trabajo de edición.¹⁸⁵

Cabe resaltar lo novedoso que resultaba el montaje de *Fake* en su momento,¹⁸⁶ prefigurando la estética que predominaría después en la televisión y productos audiovisuales como los videos musicales. *Fake* imita el formato televisivo en tanto que, en lugar de fabricar la impresión de que la narración procede directamente de la acción de la historia (como en el modelo clásico del cine), se evidencia el ensamblaje de elementos fragmentados e intercalados y se emplean recursos como la interrupción y alteración de las imágenes.¹⁸⁷ Obviamente el tratamiento del montaje trasluce también la influencia de la escuela soviética, y hay que recordar que la época en la que Welles realizó la película (especialmente desde finales de los años 50 y durante los años 60 y 70) se distinguió particularmente por la abundancia de experimentos similares con el montaje, en el sentido de utilizarlo como herramienta intencionalmente deconstructiva del discurso cinematográfico (piénsese por ejemplo en Santiago

¹⁸⁵ Véase Allais, "Orson Welles", pp. 43 y 44; De Baroncelli, "«Vérités et mensonges»"; Bory, "Des vessies pour des lanternes"; Chapier, "Vérités et mensonges"; Combs, "Burning Masterworks", p. 55; Fuzellier, "Je suis un mensonge..."; Gay, "Vérités et mensonges"; Gow, "F for Fake", p. 37; Grisolia, "Vérités et mensonges" y Seguin, "Orson Welles".

¹⁸⁶ Véase Gay, "Vérités et mensonges", p. 66 y Graver, *Making movies*, pp. 82 y 83.

¹⁸⁷ Sobre la televisión como un "medio fragmentario", en contraposición a la narración cinematográfica clásica, véase Bordwell *et al.*, *El cine clásico*, p. 416.

Álvarez, en *La hora de los hornos* (1968) de Octavio Getino y Fernando "Pino" Solanas, o en *Cartas desde Siberia* (1957) de Chris Marker¹⁸⁸).

Como dijimos, a lo largo del filme observamos a Welles en la sala de edición trabajando en la moviola. Por momentos interrumpe la cinta y se dirige al espectador, mostrando el proceso de fabricación de la película. Por ejemplo, para hablar de cómo De Hory conoció a Irving, detiene la moviola y dice: "tenemos que enrollar la cinta y volver hacia atrás, a los días cuando Irving era sólo un investigador de la falsificación de alguien más [Elmyr]". Asimismo, cuando De Hory narra su reclusión, Welles interrumpe la imagen y comenta: "un momento de verdad: está contando de cuando lo sacaron de esa casa que no es suya y lo encarcelaron. Déjenme mostrarles nuevamente eso", y volvemos a la imagen de Elmyr, que repite lo dicho. En otra parte, cuando Welles habla del talento de Irving y De Hory, vemos y oímos que la cinta se sale de la moviola y el director dice que "habrá que rebobinarla, ensamblar de nuevo el filme e intentar articular la versión de Elmyr de los hechos".

Ello se complementa con las imágenes de cámaras cinematográficas, aparatos de filmación (de sonido, iluminación, etc.) y cámaras fotográficas que se repiten a lo largo de la película. Se enuncia así un tercer ojo que incluye al

¹⁸⁸ Si bien hay obvias diferencias entre los experimentos de estos autores y Welles en *Fake*, tanto en cuanto a las búsquedas cinematográficas como a los objetivos políticos que aquéllos perseguían explícitamente en su quehacer artístico, nos parece que todos comparten el uso de ciertos elementos del discurso fílmico como herramientas de cuestionamiento y desarticulación de la experiencia envolvente del espectador según el modelo del cine comercial hollywoodense (aunque con fines distintos de acuerdo con cada cineasta). En tal sentido *Fake* encuentra cierta analogía también con las teorías de Tomás Gutiérrez Alea sobre la dialéctica del espectador, punto que trataremos en el siguiente capítulo.

espectador en la diégesis, aludiendo a la identificación con el punto de vista de la cámara y parodiando al espectador como otro autor parcial de *Fake*.

A esto se suman otros elementos que evidencian lo cinematográfico. Por ejemplo, en el pasaje introductorio de *Fake* Welles hace un truco de magia con una llave, luego dice que esta no es simbólica de nada y a continuación vemos a Reichenbach y el equipo de filmación de la película. Acto seguido el director anuncia que es momento de una introducción, el equipo de filmación sitúa una mampara blanca detrás de él y el plano se cierra a medio plano; luego se intercalan imágenes de cámaras, movimiento de mamparas, luces. Welles comenta que aquel es un filme sobre mentiras y en ese momento la mampara blanca se desliza revelando, detrás del fondo blanco, mamparas iluminadas que crean la ilusión de un espacio cerrado (si bien sabemos que el director y su equipo están en una estación de trenes de París). Welles dice que "casi cada historia es algún tipo de mentira, pero esta vez no", y afirma que durante la siguiente hora contará únicamente la verdad. A continuación comienza a narrar la historia de De Hory e Irving, interrumpiéndola luego para intercalar la secuencia de Oja Kodar caminando en Italia, insistiendo así en el truco del montaje y el artificio fílmico (lo cual se refuerza porque las imágenes de los hombres que miran a Kodar se congelan por momentos).

La imagen y el sonido del reloj que aparecen en varios momentos de la narración sobre De Hory e Irving alertan al espectador sobre la distinción entre el material documental y los pasajes ficticios. El reloj aparece al principio de la historia de De Hory y reaparece constantemente (por ejemplo, cuando vemos a

Irving por primera vez, entrevistado por Reichenbach; cuando Irving habla de la ficción y “el castillo de ilusiones” que Elmyr ha creado sobre su vida; cuando Edith dice que no cree que De Hory hacía falsificaciones; cuando Welles relata la falsa teoría de que Edith habría planeado el fraude con Hughes).

Esto se complementa con el aviso de Welles que introduce el pasaje de la reflexión sobre la autoría en Chartres (“mientras Elmyr abandona esta historia y se cierra un capítulo de la nuestra”), tras lo cual reintroduce a Oja Kodar en la narración, primero como parte del fraude Irving-Hughes y luego dando continuidad a la secuencia de la mujer en Italia con la anécdota de los falsos Picassos mediante la imagen de ella caminando, con la misma ropa pero ahora en la villa francesa, mientras se repite el sonido de tacones y la música de jazz del pasaje en Italia. Este es uno de los momentos ejemplares en los que la ruptura del pacto de verosimilitud ocurre a la vez que su reforzamiento. Si bien se anuncia el paso de lo verdadero (la historia de De Hory, el pasaje de Chartres y la primera secuencia de Kodar) a lo falso o ficticio (la participación de la mujer en el escándalo con Hughes, su amorío con Picasso y el pasaje final de *Fake*), ciertos elementos falsean una continuidad, pues las repeticiones visuales y sonoras proveen continuidad narrativa y el fragmento en Chartres promueve la identificación del espectador.

Algunos autores argumentan que la yuxtaposición engañosa de episodios ficticios con pasajes documentales es el elemento clave que plantea en *Fake* la

falsedad de la pretensión realista del cine.¹⁸⁹ Ciertamente, la puesta en evidencia del montaje y de cómo se fabrica la verosimilitud son primordiales en cuanto al tratamiento del tema del realismo y los géneros cinematográficos, pues la película problematiza la distinción entre la modalidad documental y la de ficción. Se ha señalado que en ello hay una sátira de corrientes cinematográficas cercanas o pertenecientes a la modalidad documental como el *cinéma vérité* europeo y el *direct cinema* anglosajón y también, una parodia del neorrealismo italiano y su búsqueda de “realismo auténtico” (mediante herramientas como el uso de actores no profesionales, la improvisación, la filmación en escenarios naturales, etc.).¹⁹⁰ Si bien habría que precisar qué autores y obras de dichas corrientes conoció Welles, algunos elementos de *Fake* pueden interpretarse a partir de ideas cercanas a ellas, que en el filme serían parodiadas mediante las distintas subversiones del pacto de verosimilitud documental.

Podría encontrarse una referencia a la propuesta de la “mosca en la pared” del *direct cinema* o a la intención de desvelamiento de lo real del *cinéma vérité* en aspectos como las técnicas de filmación naturalista que revelan ciertos pasajes (aludiendo al registro directo de imagen y sonido), el uso de la cámara en mano en ciertas partes, la ambigüedad narrativa (mostrando lapsos irrelevantes para la

¹⁸⁹ Véase Johnson, “*F for Fake*”; Leaming, *Orson Welles*, p. 474 y Naremore, *The magic world*, pp. 238 y 239.

¹⁹⁰ Véase Allais, “Orson Welles”, pp. 57 y 61; Benamou, “The Artifice of Realism”, pp. 147, 158 y 159; Gow, “*F for Fake*”, p. 38; Lévy, “*Vérités et mensonges*”; “Le rendez-vous des docs. “*F for Fake*” (“*Vérités et mensonges*”), d’Orson Welles”, *Le Nouvel Observateur*, 19 de junio de 2008; McBride, *What ever happened to Orson Welles ?*, p. 246; Pérez, “*Vérités et mensonges*”, y Thieme, *F for Fake*, pp. 25 y 47.

diégesis), el recurso del realismo subjetivo o el formato de entrevista mediante el cual se relata la historia de De Hory (que haría pensar en el *direct cinema*; también, en el reportaje y el documental televisivos aunque, como apunta Benamou, *Fake* no reproduce el formato de aproximación balanceada a los temas controversiales asociado con el documental televisivo norteamericano, pues la película presenta de manera directa únicamente el punto de vista de los falsificadores y no el de las instituciones, expertos y públicos)¹⁹¹. Ahora bien: en contraposición con el ocultamiento del autor y la cámara cinematográfica preponderante en el *direct cinema*,¹⁹² *Fake* se acercaría al *cinéma vérité* en la puesta en evidencia del trabajo de filmación y edición, la articulación del significado mediante el comentario del autor y lo que podría entenderse como una búsqueda de revelación de lo real –la verdad subyacente de lo real– a través de la confrontación de los sujetos.¹⁹³ Sin embargo, la manipulación del material de Reichenbach (seguidor de esta corriente y del cine de Jean Rouch¹⁹⁴) apuntaría a una sátira del registro directo.

¹⁹¹ Véase “The Artifice of Realism”, p. 144.

¹⁹² Sobre este punto, véase *ibid.*, p. 149.

¹⁹³ Sobre el *cinéma vérité*, el *direct cinema* y el reportaje televisivo véase Erik Barnouw, *Documentary* (Nueva York: Oxford University Press, 1993), pp. 3-30, 231-261 y 295-336. Sobre las referencias a estas ‘corrientes’ en *Fake*, véase Benamou, “The Artifice of Realism”, p. 168 y “*F for fake: A retrospective by Peter Bogdanovich*”, consultado el 14 de mayo de 2013, <http://www.youtube.com/watch?v=Rur4wPupBCg>.

¹⁹⁴ Véase Susan Hayward, *Cinema Studies* (Nueva York: Routledge, 2006), p. 68; McBride, *What ever happened to Orson Welles?*, p. 246 y Thieme, *F for Fake*, p. 25.

En cuanto al neorrealismo italiano, hay quien considera que la secuencia de Kodar en Italia parodia el presupuesto de un registro directo (usando cámaras escondidas en cajas y vehículos) de reacciones espontáneas de individuos que no son actores (los hombres que observan a la mujer), frente a una situación planificada para registrar objetivamente un aspecto de lo real mediante la inclusión de elementos (Kodar caminando) cuyo fin es desatar la revelación de la realidad.¹⁹⁵ Según Jean-Claude Allais, este pasaje sintetiza el planteamiento fundamental de *Fake*, siendo Kodar una metáfora de la obra de arte, deseada y admirada de manera acrítica por los espectadores, postura compartida por Lévy.¹⁹⁶

Indudablemente, en *Fake* las rupturas de la integración narrativa desdibujan las fronteras entre lo real y lo ficticio,¹⁹⁷ instando al espectador a detectar lo verdadero en el filme e invitándolo a ser consciente del voyeurismo inherente al acto de ver cine y del fenómeno de la experiencia envolvente.¹⁹⁸ Welles presenta

¹⁹⁵ Véase Pérez, “*Vérités et mensonges*”. Respecto a este fragmento es interesante notar que casi ninguna de las reseñas y análisis consultados lo menciona, con excepción del comentario aludido y tres más. Entre estos últimos, uno de ellos se refiere únicamente a la belleza de Kodar. Véase Lévy, “*Vérités et mensonges*”, y “*Le rendez-vous des docs*”.

¹⁹⁶ “Oja es la belleza, la encarnación perfecta de la obra de arte, real y única y perecedera. Y estos paseantes-voyeurs, que el aire embrutece bastante, son los espectadores, es el público, ¡somos nosotros!” (“Orson Welles”, p. 61).

Al respecto, véase también Benamou, “The Artifice of Realism”, pp. 158 y 159. Es interesante notar el evidente carácter crítico de la secuencia en cuanto a la objetivación sexual femenina, hecho que asociamos con la simpatía de Kodar con la postura feminista (véase Drössler, “Oja as a gift”, pp. 38 y 39). Me limito a mencionar el punto, cuyo desarrollo abriría la posibilidad de explorar el tema del tratamiento de la sexualidad en la obra welliesiana.

¹⁹⁷ Véase Benamou, “The Artifice of Realism”, pp. 152-155.

¹⁹⁸ Véase Allais, “Orson Welles”, p. 55; C. B., “*Vérités et mensonges (F for Fake)*”, *Cinématographe* 13 (1975); Belmans, “*Vérités et mensonges*”, p. 20; Benamou, “The Artifice of Realism”, pp. 146,

un mosaico de puntos de vista sobre los temas e historias, y también datos y hechos cuyo grado de verdad le correspondería al espectador identificar (recurso que había empleado anteriormente en *Kane* desde la modalidad de la ficción). En momentos se satiriza la promesa de verosimilitud documental enunciada al inicio y en otros, se refuerza.

Pensemos por ejemplo en cuando el director hace un truco de magia con Oja Kodar (“encerrándola” en una maleta) en un aeropuerto parisino y mientras, dice: “pero realmente [ustedes] deben creer que esta historia está basada en hechos comprobados”. Nos pide no confundirnos pensando que el acto de magia o la secuencia de Kodar en Italia significan que habrá engaños “en este filme sobre engaños”. A continuación vemos una pantalla negra con el intertítulo "Esta película está basada en hechos sólidos", que parodia una afirmación tradicional del cine documental ("Esta película está basada en hechos reales").

En el retrato de Hughes, Welles aparece primero frente a la supuesta casa del magnate, con un micrófono en la mano y hablando (en tono grave) frente a la cámara, aludiendo al formato de reportaje documental. Después lo vemos frente al hotel de Las Vegas donde se presume que Hughes vivía enclaustrado. El intercalamiento de otra imagen con una escenografía de playa muestra la posible fabricación de los datos sobre el millonario. Luego, mientras Irving cuenta la falsa historia de cómo conoció a Hughes enviándole una copia de su libro *Fake!*, Welles

149, 150, 164 y 165; Heptonstall, “The indelible signature”, p. 302; Lévy, “*Vérités et mensonges*”; Stokes, “Hoaxing the cinematic object”, p. 352 y “*Vérités et Mensonges. Nothing but the truth*”, p. 57.

dice (refiriéndose a las anécdotas previas de que Hughes comía diariamente un sandwich de jamón que dejaban sus empleados en un árbol del jardín de su casa, y que deambulaba afuera del hotel con cajas de Kleenex en los pies en lugar de zapatos): “pero si [ustedes] pueden creer en eso, ¡supongo que pueden tragarse aquello [la mentira de Irving]!”.

En la transición que da continuidad a la secuencia de Oja Kodar en Italia y la de los falsos Picassos, se falsean evidencias de la participación de la mujer en el fraude con Hughes: mientras observamos una fotografía de Kodar con una leyenda que parodia la portada de la revista *TIME* con Irving mostrada anteriormente, se oye una grabación donde un falso entrevistador (el actor que prestó su voz para el “News on The March” de *Kane*, que aparece como conductor de un falso noticiero narrando el fraude de Irving) y Oja parodian la entrevista verdadera donde una amante de Irving lo delató.¹⁹⁹ En la secuencia con Picasso, la contraposición de las fotografías del pintor con las imágenes verdaderas de Kodar es otra llamada de atención sobre la fabricación de unidad narrativa y el truco del montaje.

A la par, hay una paulatina alusión a la concatenación de circunstancias verdaderas, ficticias o falsas que producen las diferentes historias del filme. En diferentes momentos Welles expresa las coincidencias que originaron el encuentro entre los charlatanes de *Fake* (Reichenbach, De Hory e Irving, falsificadores verdaderos; Welles y Oja, falsos falsificadores; Hughes, entidad parodiada como

¹⁹⁹ La anécdota se narra en Irving, *The Hoax*.

probablemente falsa y el abuelo de Kodar, falsificador ficticio) y con otros personajes (el productor de la película, Richard Drewett, habitante de Ibiza, habría llamado a Irving para preguntarle sobre Hughes). En otros, adelanta datos (que durante una hora se contará la verdad; que De Hory jugó un rol en el fraude de Irving; la unión entre la secuencia de Oja en Italia y la del *affair* con Picasso) o introduce personajes (el abuelo de Kodar, al inicio de la secuencia de los falsos Picassos) cuyo sentido y grado de verdad se articula posteriormente.

Paralelamente, numerosos hechos narrados se sustentan con la puesta en evidencia de pruebas documentales por momentos verdaderas (las portadas y artículos de periódicos y revistas que reseñaron los escándalos de Elmyr e Irving; las cartas y cheques de Hughes falsificados; la grabación de Hughes negando conocer a Irving) y en otros falsas o ficticias (el noticiero que relata el caso de Irving; la entrevista de Kodar; la llamada del productor de *Fake*; el “News on The March” sobre el *Kane* que se basaría en Hughes; las imágenes de la película *Les soucoupes volantes* y de radios, que ilustran la parodia de la transmisión de *La guerra de los mundos*).

Hay también réplicas paródicas de hechos verdaderos o falsos. En la historia de De Hory, Welles dice que “en su pasado no hay Picassos [refiriéndose a la supuesta anécdota de que Elmyr se volvió falsificador luego de vender un falso dibujo de Picasso que hizo] sino platillos voladores”, y a continuación vemos la recreación de la transmisión de *La guerra de los mundos* (que es una “falsificación” que imita el formato de los noticieros radiofónicos y una apropiación del libro de H. G. Wells). En otra parte, hablando de *Kane*, el director relata la

(falsa) idea original según la cual el filme sería una biografía de Hughes y nos muestra el falso “News on The March” de aquel falso *Kane* (imitación y cita del original, paródico a su vez del noticiero estadounidense más importante en la época de rodaje y aparición de dicha película), intercalando imágenes documentales de Hughes. Asimismo, en la llamada del productor de *Fake* a Irving (que recrea la llamada de Hughes negando la autobiografía escrita por aquél), Reichenbach le pregunta por el libro que escribiría sobre el fraude y la (supuesta) voz de Irving responde que el título será *El libro sobre el libro*. Welles pregunta si esa es la verdadera voz de Irving y luego dice que “quizá encontró su voz como escritor en su nuevo libro. El nuevo título es *Lo que realmente pasó*”.

Finalmente, al inicio de la secuencia de los falsos Picassos, el director anuncia: “para contar esta historia verdadera, ofrecemos lo que podría llamarse una recreación de historia reciente”. Aunque la revelación posterior del carácter ficticio del pasaje es un guiño anunciado, constituye otro sarcasmo al espectador sobre la recepción ingenua que pudiera haber tenido, invitándolo a recordar conscientemente su experiencia envolvente.

Mediante la articulación compleja analizada, el tratamiento de *Fake* sobre el realismo y los géneros cinematográficos formula un cuestionamiento radical del cine documental. Pero antes que a una relativización total de lo verdadero, lo ficticio y lo falso, la película alude al problema de la prueba, tanto en los productos documentales como en términos generales. Ello extenderá el planteamiento al problema de la verdad y la falsedad.

Como ha señalado Elizabeth Cowie, en la modalidad de la ficción el deseo escopofílico y el problema de la verdad (el poder conocer, lo verosímil) están garantizados y verificados dentro del universo fílmico, es decir, las relaciones de conocimiento son resueltas en la producción diegética. En la modalidad documental subyace la premisa del referente externo (la realidad) como algo cognoscible, susceptible de ser mostrado. Por lo tanto, en la recepción de un documental se conjugan el deseo escopofílico y el epistemofílico –“la curiosidad por saber satisfecha a través de la mirada” –.²⁰⁰ Un documental que se autoparodia como ficticio o probablemente falso quiebra la satisfacción de ambos deseos en el espectador, aludiendo a la historicidad del concepto de lo verosímil.²⁰¹

A través de los mecanismos mencionados, podríamos decir que se invoca en *Fake* una recepción consciente de que cualquier documental es “un tratamiento creativo de la realidad”²⁰² y es posible notar las particularidades de la mirada desde la cual se articula y comunica²⁰³ –lo que Panofsky llamaría el estilo en el cine²⁰⁴–. Se alude así a la característica común a toda representación artística: en

²⁰⁰ Véase “The spectacle of reality and documentary film”, consultado el 6 de mayo de 2013, www.yidff.jp/docbox/10/box10-1-e.html, pp. 9-11.

²⁰¹ Véase Jones, “Why fakes?”, p. 11 y Barker, “Textual forgery”, p. 23.

²⁰² Definición del documental planteada en 1926 por el afamado documentalista británico John Grierson. Véase Jean Breschand, *El documental* (Barcelona: Paidós, 2004), p. 7; Karla Paniagua, *El documental como crisol* (México: CIESAS, 2007), p. 21 y *Principios de cine documental* (México: UNAM/CUEC, 1990), p. 86.

²⁰³ Véase Breschand, *El documental*, p. 8.

²⁰⁴ Véase “Style and medium in the motion pictures”, en *Film theory and criticism*, p. 169.

tanto que es producto de una subjetividad, toda obra se basa no en la impresión directa que el artista tiene sobre la realidad, sino en sus conceptos e ideas de ella.²⁰⁵

Ahora bien, ¿ello apunta, en la película, al equiparamiento absoluto entre objetividad y subjetividad y a la indistinción entre lo verdadero, lo falso y lo ficticio? En el siguiente capítulo analizaremos cómo los elementos que hemos venido estudiando se conjugan con el formato ensayístico de *Fake* y lo que llamaremos el “guiño” brechtiano al espectador, formulando un argumento que complejiza el problema de la verdad y la falsedad prescindiendo tanto de una postura racionalista dicotómica como de una simple relativización total de las categorías y planteando, a partir de ello, una reflexión sobre el sentido del arte.

²⁰⁵ Al respecto véase E. H. Gombrich, “La verdad y el estereotipo”, en *Gombrich Esencial* (Madrid: Debate, 1997), pp. 89-112, p. 96. Gombrich hace un brillante análisis sobre la discusión dentro del ámbito de la historia del arte relativa a la problemática de la facultad mimética en las obras pictóricas, y reformula el problema en los términos aquí citados –la obra de arte se basa en los conceptos e ideas de su autor sobre la realidad–, planteamiento que retomo aplicándolo a la comprensión del cine.

CAPÍTULO V

“IF ANYBODY FINDS IT, IT’S FOR THEM TO FIND”:²⁰⁶ VERDAD,

FALSEDAD, VEROSIMILITUD Y ESPECTADOR

La cuestión de la falsificación y lo falso se abordan en *Fake* mediante un planteamiento que cuestiona la manera tradicional de comprender ambas nociones. Recordando a Edgar Morin podríamos decir que la película muestra las contradicciones del *imprinting* cultural (la serie de sistemas de comprensión y clasificación del mundo que configuran las subjetividades) que, a través de la normalización, impone la norma de lo que es importante, válido, inadmisible, verdadero, falso, etc.²⁰⁷ De manera irónica, se alude a la falsedad del dispositivo artístico y el concepto de competencia, y a las posibilidades de falsificación de la autenticidad artística y la verosimilitud del cine documental y otros productos documentales.

Como ha señalado la crítica, ello abre la pregunta por el problema de la verdad y la falsedad. El debate sobre fenómenos y nociones particulares confluye en una disquisición que apunta en dos direcciones. Por un lado, se plantea una pregunta por el sentido ontológico del cine²⁰⁸ –tema que algunos consideran una

²⁰⁶ Welles, *apud.* en Benamou, “The Artifice of Realism”, p. 163.

²⁰⁷ Véase *El Método. 4. Las Ideas* (Madrid: Cátedra, 2006), p. 29.

²⁰⁸ Véase Johnson, “*F for Fake*”; Leaming, Orson Welles, p. 474 y Naremore, *The magic world*, pp. 238 y 239.

constante en la obra welliesiana, especialmente de la última época.²⁰⁹ Para ciertos críticos, el desdibujamiento de la frontera entre lo real y lo ficticio – mediante lo que Benamou llama el realismo reflexivo del filme²¹⁰ es el elemento cardinal de *Fake*, y el argumento del filme es que la “verdad” del cine radica en la mentira.²¹¹

A la par, diferentes autores analizan la interrogante de la película sobre las nociones de verdad y falsedad en el arte y como categorías, y concluyen que en *Fake* se plantea una relativización total de estos conceptos. Según esta perspectiva, el mensaje del filme es que la verdad existe sólo en la mentira, la verdad es mentira y la mentira es verdad, el arte es una falsificación de la realidad o que, para Welles, verdad y falsedad no son cuestiones de moral.²¹²

Algunos análisis más recientes señalan que *Fake* prefigura aspectos del cine posmoderno como la autorreflexividad, la ironía, la deconstrucción, la parodia, la negación de la narratividad, el vaciamiento del signo, la multiplicación interminable de significaciones o la deconstrucción autoral. A partir de ello, se dice que la película anticipa posturas posmodernas sobre conceptos como la

²⁰⁹ Véase Leaming, *Orson Welles, loc. Cit.*; McBride, *What ever happened to Orson Welles?*, p. 247; Nagel, *L'art du mensonge*, p. 17; Naremore, *The magic world, loc. cit.* y Truffaut, “Foreword”, p. 25.

²¹⁰ Véase “The Artifice of Realism”, pp. 149-168.

²¹¹ Véase B., “*Vérités et mensonges*”, p. 7; Gay, “*Vérités et mensonges*”, p. 66 y Grisolia, “*Vérités et mensonges*”, p. 126.

²¹² Véase Allais, “Orson Welles”, p. 63; Delmas, “*Vérité et mensonge*”, p. 28; Gay, “*Vérités et mensonges*”, pp. 65 y 66; Levy, “*Vérités et mensonges*”; Maurin, “Ironique et grave” y Siclier, “Mais qui est Orson Welles?”.

legitimación, la representación y el simulacro o fantasma y, por ejemplo, que *Fake* sugiere que el problema de la mimesis en el arte moderno se ha desplazado de la representación al simulacro de lo real y que encarna en su propia forma y contenido tal fenómeno.²¹³

Richard Combs postula que la reflexión final de la película es que en el arte no es posible separar sustancia de sombra; puesto que la actualidad de la obra puede ser falseada y su valor depende de la opinión inconsistente de los expertos y la Historia, el carácter de verdad puede ser tan evidente en una imitación como en el original.²¹⁴ Por su parte, William Johnson dice que, al emplear fragmentos pertenecientes a distintos modos de la realidad y anular la oposición entre fragmentos documentales, ficticios y pasajes ensayísticos, el filme rechaza privilegiar cualquier visión de la realidad.²¹⁵ Desde otra perspectiva Gilles Deleuze plantea, en su análisis sobre la figura del falsario en *Fake* y otras obras de Welles, que en la película hay un derrumbe del ideal de verdad en el que las categorías (real/ficticio, verdad/falsedad, verosímil/falso) se vuelven enteramente

²¹³ Véase Benamou, "The Artifice of Realism", pp. 140, 150, 156, 166; Scott Bukatman, "Incompletion, simulation, and the refusal of the real: The last films of Orson Welles", *Persistence of Vision 7* (1989): 85 y 90; Stokes, "Hoaxing the cinematic object", pp. 352, 353 y 356 y Thieme, *F for Fake*, pp. 19, 20, 110, 111, 133-137.

²¹⁴ Véase "Orson Welles' *F for Fake*", *Film Comment* 30-1 (1994), consultado el 28 de marzo de 2012, <http://ezproxy.lib.indiana.edu/login?url=http://search.proquest.com/docview/740790426?accountid=11620>, p. 10.

²¹⁵ Véase "*F for fake*", p. 46.

indiscernibles y, en consecuencia, se anula toda posibilidad de juicio por parte del espectador (el sujeto).²¹⁶

En uno de los ensayos más conocidos sobre el último periodo creativo de Welles, Scott Bukatman analiza *Fake* y *Filming Othello* (el otro proyecto finalizado por el director antes de morir), señalando que dichas obras atacan las convenciones de la representación cinematográfica y disfrazan las fronteras entre ficción y documental, verdad y falsedad, realidad y simulacro. El autor considera que en ambas hay una preocupación por su propia experiencia de producción del significado y no por las políticas y particularidades de la realidad cotidiana, lo cual las distingue de los “gestos socio-políticos simplistas” de películas que Welles hizo de joven, como *Kane* y *El extraño* (1946). Para Bukatman, el argumento de ambas deriva en un vaciamiento del signo, es decir, una ausencia de significado producida mediante la sistemática negación de la totalización de la significación, formulada por la articulación de elementos formales y de contenido que revelan la imposibilidad de alcanzar una verdad total.

Según Bukatman, *Fake* demuestra que el lenguaje es “un gran juego de estafas al cual necesaria e indefectiblemente sucumbimos”, evidenciando que la verdad es sólo una función del discurso. El planteamiento de la película es, entonces, un lamento por la pérdida de legitimación en la significación, el arte y la existencia humana. El autor relaciona esto con el miedo a la finalización (a lo completo) y las preocupaciones de Welles sobre las limitaciones del signo que

²¹⁶ Véase “Las potencias de lo falso”, en *La imagen-tiempo. estudios sobre cine 2* (Barcelona/México: Paidós, 1987), pp. 185-198.

considera característicos del trabajo del director, en cuyas obras hay elementos que prescinden del sentido y la significación cerrados.²¹⁷

Haciendo eco de esta postura, Claudia Thieme señala que *Fake* elabora un planteamiento paradójico: por una parte cuestiona la totalización de la verdad y a la vez impone la verdad autoral mediante la manipulación del discurso, si bien tal mecanismo no oculta sus marcas. Según la autora, al exponer las limitaciones del punto de vista productor del discurso (el autor) y del receptor (el espectador), el filme demuestra que el discurso es un artefacto de elecciones y decisiones subjetivas (que en el arte son resultado de las intenciones del creador, que impone su verdad al espectador/audiencia), lo cual desmantela las categorías de verdad y falsedad como universales cognoscibles o representables.

Para Thieme, la autorreflexividad y autorreferencialidad de *Fake* derivan en la afirmación de que la consecución de la verdad en términos absolutos es imposible. Sin embargo, no considera que el filme produce una ausencia de significado, sino que se alude a la creación infinita de significados. De acuerdo con su análisis el rol de Picasso en *Fake* va más allá de la comparación con los falsificadores, fungiendo como metáfora del cubismo. La autora considera que el cubismo postula que ningún objeto tiene una forma absoluta, sino tantas formas como niveles de significación hay: al mostrar diferentes puntos de visión de un objeto, se demuestra que el punto de vista es lo que produce el significado y que

²¹⁷ Véase *F for Fake*, pp. 83, 84, 86, 89 y 90.

la comprensión de cualquier objeto varía según la perspectiva del artista. Así, el cubismo representa no la realidad sino el proceso de percibirla.

A partir de ello, Thieme dice que el estilo de *Fake* –un mosaico de perspectivas sobre la realidad–, que recuerda a un *collage* cubista, fuerza al espectador a reconocer el proceso y la multitud de posibilidades de percepción. De esta manera, dice, se muestra nuestra realidad cotidiana –mucho más que en obras anteriores de Welles– y así, la película sobrepasa su propio nivel de significación y demuestra patrones sociales contemporáneos de experiencia, uniéndose a las discusiones posmodernas, en las cuales el cubismo ha adquirido una nueva relevancia. Para la autora, el reconocimiento de la imposibilidad de crear significación total apunta en el filme hacia la conclusión de que “ningún asunto está nunca cerrado” y por lo tanto, siempre han de surgir nuevos sentidos y significaciones.²¹⁸

Como puede verse, numerosos autores contemporáneos a la época de realización de *Fake* y posteriores comparten la idea de que la película concluye en una relativización total de las categorías, orientando dicha interpretación hacia el problema de la verdad y la falsedad en el arte o a la cuestión del estatuto de ambos conceptos.

Retomando ideas cercanas a las perspectivas posmodernas diremos que el filme ilustra el carácter enunciativo que según Hans Georg Gadamer caracteriza a toda obra de arte y que consiste en el supuesto del descubrimiento de algo

²¹⁸ Véase *ibid.*, pp. 19, 20, 110, 111, 134-137, 149-153, 160 y 165-167.

encubierto, que la obra enuncia mediante los mecanismos que articulan su mensaje.²¹⁹ A la par, ejemplifica aquella cualidad de autorreflexividad (de reflexión filosófica del arte sobre sí mismo) que Arthur Danto considera inextricable del arte moderno.²²⁰ Indudablemente, en *Fake* se hace énfasis en el filtro subjetivo que permea y es el origen de toda percepción y cualquier obra, lo cual abre la significación y alude a la posibilidad de múltiples sentidos. Pero, ¿ello apunta hacia conclusiones como las esbozadas? Aunque concordamos en que la película contiene algunos de los elementos mencionados en párrafos anteriores, nos parece que en ella se articulan de manera particular pues, mediante el formato ensayístico y lo que llamaremos el “guiño” brechtiano hacia el espectador (concepto que definiremos más adelante), se alude a la imbricación del sujeto en el devenir histórico, social y cultural.

Para precisar el punto de la clasificación de *Fake* como ensayo cinematográfico retomemos primero la idea de la película como falso documental, que presenta un punto importante. Jesse Lerner habla de la dificultad de definir al falso documental (o pseudodocumental, o *mockumentary*) como un filme de ficción que utiliza el estilo documental pero evidencia el control de ciertos aspectos de la realización, como el uso de guiones, la dirección de actores o la manipulación de la puesta en escena.²²¹ Como bien señala, tal definición no permite analizar las

²¹⁹ Véase *Estética y Hermenéutica* (Madrid: Tecnos, 1996), p. 59.

²²⁰ Véase “The end of art”, en *The philosophical disenfranchisement of art* (Nueva York: Columbia, 1986), pp. 107-115.

²²¹ Véase “Troubling taxonomies”, en *F is for Phony*, p. 18.

obras cuyo formato híbrido problematiza la diferenciación clásica entre el cine de ficción y el documental. Lerner propone, en cambio, una taxonomía distinguiendo tres funciones principales de subversión de los falsos documentales: 1) en relación con la historia, 2) con la identidad y la diferencia y 3) con el supuesto de verdad del documental cinematográfico, y sitúa a *Fake* en la tercera categoría, aquella de los filmes que desmantelan la forma documental, sus tropos tradicionales de narrativa verdadera y la promesa de una transcripción no mediada, objetiva y fiel de lo real.²²² Concordamos con esta categorización de *Fake*, pero pensamos que entender la película a partir del concepto de ensayo cinematográfico²²³ suma elementos útiles para su análisis.

Como ocurre con el género cinematográfico y la periodización de los géneros fílmicos, el ensayo cinematográfico se ha caracterizado de diferentes maneras; inicialmente, a partir de la teoría literaria. En décadas recientes ha habido esfuerzos para definir su especificidad desde el análisis fílmico.²²⁴ Por ejemplo, podría decirse que el ensayo cinematográfico es “una forma de documental y/o filme *avant-garde* que privilegia la argumentación por sobre la narración, usualmente mediante elementos autobiográficos o personales”.²²⁵ Esta definición resume las nociones comunes sobre el ensayo cinematográfico y el

²²² Véase *ibid.*, pp. 21 y 28.

²²³ En este punto concordamos con Benamou, quien clasifica *Fake* como ensayo cinematográfico y comenta brevemente al respecto. Véase “The Artifice of Realism”, pp. 146 y 157.

²²⁴ Véase Corrigan, *The Essay Film*, pp. 6 y 7.

²²⁵ *The Film Studies Dictionary*, p. 86. [Entrada sobre **Essay film**].

concepto de *ensayo* (una forma que se fundamenta en el discurso subjetivo y utiliza recursos encaminados a la persuasión mediante el método argumentativo).

¿Qué quiere decir “privilegiar la argumentación”? Una interpretación común consideraría que el formato ensayístico articula un dispositivo retórico que, a través de la composición, la economía del sentido, la sistematización y la síntesis formula un cierto régimen de verdad absoluto y unívoco, que expresa una subjetividad totalitaria o totalizante. Contrario a esta postura, concordamos con los autores que plantean que el ensayo se caracteriza por la tendencia a la complicación (la digresión, la fragmentación, la repetición y la dispersión) y la posibilidad de unión entre la modalidad reflexiva (la autorreflexividad) y la descriptiva (la mirada hacia el exterior).²²⁶

Consideramos a *Fake* un ensayo cinematográfico en tanto que su andamiaje corresponde con tales características. Hay en la película una combinación de modalidad descriptiva (la inclusión de material documental, las referencias al registro directo, etc.) y modalidad reflexiva que enuncia las marcas de la subjetividad autoparodiándose (los elementos y herramientas que evidencian la manipulación del discurso, el desmantelamiento del realismo diegético, la autorreferencialidad que ironiza sobre el autor, etc.). Ello ocurre en un contexto de complicación (por ejemplo, mediante la repetición del *leitmotiv* de la falsedad, la dispersión autoral, las digresiones de carácter argumentativo o el carácter

²²⁶ Véase Corrigan, *The Essay Film*, p. 6 y Michael Renov, “Lost, Lost Lost: Mekas as Essayist”, en *The Subject of Documentary* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004), pp. 69-72.

fragmentario y de interrupción producido por el montaje y la ruptura del pacto de verosimilitud documental).

Como se ha señalado, el formato ensayístico implica una indeterminación que cuestiona la unidad y estabilidad del sujeto (del origen del discurso, al evidenciar el filtro subjetivo que atraviesa la representación de lo histórico/real) y se abre a la complejidad de la experiencia en la que lo subjetivo se imbrica con el ámbito de lo social (esto es, se articula en la esfera pública).²²⁷ La indeterminación que conforma el carácter ensayístico de *Fake* da lugar a un proceso en el que la obra y el autor se distancian de sí mismos mostrando sus límites y a la vez, insinuando la imbricación de todo discurso y del sujeto en el ámbito de lo social, se apela directamente al receptor.

Hablamos ya de cómo la película alude a la relación entre el espectador y la obra.²²⁸ Para profundizar en ello, retomaremos ciertas ideas de Bertolt Brecht. El llamado ‘teatro épico’ de Brecht buscaba provocar una experiencia de recepción dialéctica en los espectadores, es decir, de reconocimiento y superación de las contradicciones inherentes al estado enajenado de los individuos, producto del contexto histórico. Para lograr esto, a lo largo de la obra se interrumpían constantemente las acciones (lo cual, según Brecht, develaba el “gesto” de los actores y permitía “descubrir la situación”), buscando suscitar un *efecto de*

²²⁷ Véase Corrigan, *The Essay Film*, *loc. cit.* y Renov, “Lost, Lost Lost”, *loc. cit.*

²²⁸ Sobre este punto, resultan de particular interés los comentarios al respecto de Thieme, *F for Fake*, pp. 110, 111, 137, 138 y 153-159.

*extrañamiento*²²⁹ en el espectador. El extrañamiento consistía en que el espectador se distanciara de la obra y se interrumpiera la catarsis (el involucramiento inconsciente con los contenidos y los personajes), lo cual le permitiría la conciencia razonada de la situación que veía. Al asombrarse frente a la situación –esto es, experimentar una intensa emoción de extrañeza–, podría observarla críticamente. Ello lo enfrentaría a la posibilidad de abandonar la actitud contemplativa –el goce con lo ilusorio, convertido en espectáculo y vía de abandono de sí mismo y escape de la realidad– y tomar una postura frente a lo que observaba, lo cual produciría también la consciencia de sí mismo como actor social.²³⁰

En *Fake*, el mecanismo pendular de ruptura/reforzamiento del régimen de verosimilitud del cine documental y de la experiencia envolvente funciona como una interrupción continua que produce (o al menos, puede producir) un efecto de extrañamiento en el espectador. Disparar la recepción hacia la respuesta emotiva y a la vez la intelectual no produce sólo la ruptura del pacto de creencia sino que

²²⁹ Sabido es que el concepto del “efecto de extrañamiento” –la revelación de lo familiar en una dimensión previamente ignorada– como aquello que el arte produce en el hombre liberándolo de la automatización, proviene originalmente del formalismo ruso. Véase Carlo Ginzburg, “Extrañamiento. Prehistoria de un procedimiento literario”, en *Ojazos de madera* (Barcelona: Península, 2000) y Víctor Shklovski, “El arte como artificio”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (México: Siglo XXI, 1978).

²³⁰ Véase Benjamin, “¿Qué es el teatro épico? (primera versión)”, en *Tentativas sobre Brecht* (Madrid: Taurus, 1998), pp. 20, 24 y 27-29 y “¿Qué es el teatro épico? (segunda versión)”, en *ibid.*, pp. 33 y 35-39. Sobre la influencia de las teorías y el teatro brechtianos en el cine del siglo XX véase Bordwell *et al.*, *El cine clásico*, p. 431, Stam, *Teorías del cine*, pp. 177 y 178 y *The Film Studies Dictionary*, p. 73 [entrada sobre **Distanciation**]. Una comprensión del cine en términos similares a las teorías de Brecht puede encontrarse en Kracauer, *Teoría del cine*, pp. 66 y 72-88.

enuncia el posicionamiento de la mirada devolviendo al espectador su deseo catártico, al suscitar la catarsis y a la vez su interrupción.

En este sentido es paradigmática la secuencia inicial de la película, donde Welles hace un truco de magia con la llave que le da un niño. Toma la llave y le dice al niño que “verá frente a sus propios ojos, una transformación”. Convierte la llave en una moneda y, mientras juega con ella escondiéndola y haciéndola reaparecer, dice: “Mantenga sus ojos en esa moneda, señor, mientras le es devuelta como su llave”, y vuelve a transformarla en llave, mostrándosela al niño. A continuación, mientras habla de Houdini y cuenta que éste decía que un mago es sólo un actor jugando el papel de un mago, convierte la llave en varias monedas.

Interpretamos que dicha escena es una metáfora del arte como “truco” que produce nuevos significados. Reconociendo su papel de artífice, Welles (el autor) le devuelve al espectador el objeto del truco (el cine), que simboliza su deseo catártico (parodiado como infantil, es decir, ingenuo) y el pacto de creencia que el filme articulará para después desmantelarlo. Se crea así una suerte de guiño brechtiano que invita al espectador a desempeñar un papel activo en el proceso de recepción y, reconociéndolo como el tramo final de la producción del sentido, se alude a la experiencia del sujeto más allá de la cinematográfica.

Efectivamente, la película construye una suerte de cuadro cubista, aunque no en el sentido antes mencionado. Ciertamente, el cubismo muestra que el acto de recepción –el sujeto– está encarnado en el tiempo y el espacio. Pero al subrayar la multiplicidad de puntos de visión que conforman la imagen (lo cual

rompe el efecto naturalmente totalizante de la percepción) no se alude a la imposibilidad de la significación o a la creación infinita de sentidos, sino a una búsqueda de representación característica del origen de la pintura moderna.

Antes del cubismo, Paul Cézanne había analizado un “engaño” característico de la representación pictórica: la creación de imágenes de perspectiva unifocal, que fallaba en representar el mecanismo real de la visión (cada ojo percibe diferente información visual, que el cerebro amalgama en una sola imagen; es decir, no existe una sola perspectiva, sino al menos dos). Buscando una representación más realista, Cézanne desarrolló el método de la perspectiva dual, presentando en sus pinturas un motivo visto desde dos ángulos distintos (de lado y de frente, por ejemplo). El realismo aquí consiste en la búsqueda de representar con mayor fidelidad cómo vemos (en lugar de cómo creemos que vemos). Cézanne abandonó la perspectiva renacentista buscando una representación más veraz (la de la visión binocular), que pretendía también expresar que la percepción de la composición de la imagen prevalece por sobre la de las formas individuales (no vemos cada elemento, sino un conjunto; una bandeja de manzanas, por ejemplo). Como apunta Gompertz, la intuición de Cézanne era que “ver no es conocer, sino someter a juicio”, idea que vincula el final de la Ilustración con el modernismo del siglo XIX y ciertas vanguardias artísticas del XX. Los experimentos de Cézanne condujeron al cubismo, el futurismo, el constructivismo y el arte decorativo de Matisse.²³¹

²³¹ Véase Gompertz, *¿Qué estás mirando?*, pp. 106-115.

Picasso, quien se refería a Cézanne como su único maestro, retomó y amplió la búsqueda de diferentes maneras. Pensemos por ejemplo en *Las señoritas de Avignon* (1907), obra paradigmática de la continuación de Picasso de las ideas del pintor francés: en dicho cuadro hay una renuncia a la representación tridimensional con la intención de potenciar al máximo la información visual pero se reafirma la prevalencia de la línea, que los impresionistas habían abandonado, creando un efecto de espejo roto en la imagen. Recordemos también las “vistas” de planos entrelazados de los *collages* de Picasso y Braque, que muestran los fragmentos interrelacionados que conforman un objeto (la materia). Asimismo, los cuadros posteriores de Picasso en los que los “huecos” en el motivo (por ejemplo, la eliminación de un pecho del lugar que le correspondería en el cuerpo, que reaparece en otro lado, por ejemplo el hombro) descoyuntaban la imagen más que en las obras anteriores.²³²

No hay aquí una intención de representar la realidad de manera fidedigna en cuanto a cómo experimentamos nuestra propia visión. Reconociendo la naturaleza bidimensional del lienzo, deja de considerársele una ventana o instrumento de ilusión para producir una representación tridimensional, que implica que el artista vea el objeto o la figura desde un único punto de vista. En cambio, Picasso y Braque partían de la fragmentación imaginaria del objeto en todos los puntos de vista posibles desde los cuales podía mirarse y luego, sobre la superficie plana del lienzo, recreaban esas perspectivas mediante planos

²³² Véase *ibid.*, p. 157.

entrelazados. Los planos correspondían a las vistas que consideraban que describían mejor el objeto, buscando una composición que generara en el espectador un mayor reconocimiento sobre la naturaleza auténtica del objeto.

El método cubista consistía en la deconstrucción de los temas mediante la observación analítica, esto es, a partir del conocimiento que puede obtenerse atendiendo a los elementos particulares, a sus interrelaciones y en conjunto:

Braque y Picasso intentaban desarrollar una nueva fórmula para el arte que no se basaba en tener en cuenta lo que veían, sino lo que sabían de ello [...] Ambos intentaban llegar a un modo de representación de cómo son realmente las cosas del mundo y cómo existen en él. Cada elemento individual en una pintura cubista existe en su propio espacio y tiempo, según la observa el artista en un momento concreto en un espacio diferente, y así se relaciona. Y es parte de todos los demás fragmentos que se encuentran dentro del marco del cuadro.²³³

La búsqueda de ambos pintores correspondía y era impactada por progresos científicos y tecnológicos de su época (la mecánica cuántica, la teoría de la relatividad, la tecnología de rayos X, etc.) relacionados con la investigación de lo que no puede verse, o no a simple vista, pero es posible conocer.²³⁴

El acercamiento conceptual del cubismo al arte sería llevado a su máxima expresión, la abstracción total, en movimientos posteriores como el suprematismo y el constructivismo, en donde “no había intención alguna de pintar el mundo tal y

²³³ *Ibid.*, p. 156.

²³⁴ Véase *ibid.*, pp. 145-157.

como era”. Ello diverge de la intención del cubismo, y cabe recordar que Picasso dijo alguna vez que él jamás había pintado un cuadro abstracto.²³⁵ La interpretación que comprende al cubismo como expresión de la imposibilidad o la pluralidad infinita de la significación deja de lado aspectos primordiales de las ideas de dicho movimiento sobre el conocimiento y el sujeto, así como del contexto en que surge.

Tomando en cuenta lo aquí expuesto, consideramos a *Fake* como un collage cubista en tanto que presenta un mosaico de perspectivas relevantes²³⁶ cuya interrelación (la “composición” del filme) apela a un mayor entendimiento del espectador sobre la naturaleza auténtica de los temas tratados. Reconociendo los límites del “cuadro” (la película) y de la percepción tanto del artista (Welles como autor de *Fake*) como del espectador, se alude sin embargo a la posibilidad del conocimiento a través de la observación analítica de los puntos de vista significativos y de su entrelazamiento.

Pensemos, por ejemplo, en cómo los debates sobre el arte formulados en *Fake* a través del retrato de los falsificadores de éxito (verdaderos, ficticios o falsos) se extienden, refiriendo al ámbito general de la cultura. De Hory y el abuelo de Kodar falsean productos del capital simbólico de la cultura de élite. Su fraude abre una pregunta sobre el arte pero también sobre el concepto de cultura, sobre la

²³⁵ Véase *ibid.*, p. 157.

²³⁶ Benamou considera también a la película como un mosaico “construido a partir de múltiples puntos de partida para investigar el tema de la falsificación”. Véase “The Artifice of Realism”, p. 147.

distinción entre la cultura institucionalizada de élite y la cultura “popular” o masiva, y sobre la mercantilización de los bienes culturales.

A la par, el autorretrato paródico de Welles ridiculiza y expone a otro falsificador: Hollywood, fabricante de productos para el entretenimiento masivo, que “burla” a los expertos en el séptimo arte (productores y consumidores del llamado cine de arte). Sabido es que tras el pánico de la población estadounidense en la transmisión de *La guerra de los mundos*,²³⁷ Welles fue duramente atacado por los medios y se disculpó públicamente; luego del programa, los productores de RKO le ofrecieron el generoso contrato con el cual realizó *Kane*. En *Fake* el director dice, ironizando, que después de la transmisión no fue a la cárcel sino a Hollywood, y desde entonces “ha estado labrando su caída”. El sarcasmo sobre su entrada a la industria hollywoodense, las dificultades allí y el posterior autoexilio hace una crítica a la industria cinematográfica de la “fábrica de sueños” sugiriendo que es un fraude y con ello, se insinúa una crítica al cine comercial y a la industria del entretenimiento masivo.

Irving, autor de un producto para el mercado de consumo masivo (la autobiografía de Hughes), engaña a los públicos y los expertos del ámbito legal. La narración de su fraude como falsificador de documentos (el manuscrito de la supuesta autobiografía, las cartas y los falsos cheques firmados por el magnate) refuerza otro asunto planteado en *Fake*: el problema de la prueba. La historia de

²³⁷ El libro de A. Brad Schwartz *Broadcast hysteria: Orson Welles' War of the Worlds and the art of the fake news* (Minneapolis: HighBridge Company, 2015), de reciente publicación, pone en cuestión la idea del pánico masivo entre los públicos estadounidenses durante la transmisión de *La guerra...* Me propongo revisar este material en un futuro.

Irving se suma al desmantelamiento del régimen de verosimilitud del cine documental y las parodias de otros productos documentales, extendiendo la reflexión a este respecto.

Según Carlo Ginzburg, la cuestión de la prueba implica “los procedimientos formulados históricamente, y negociables históricamente, que permiten distinguir una conjetura verdadera de una conjetura falsa”.²³⁸ En contraposición al posmodernismo, que postula la imposibilidad de distinguir entre las narraciones históricas y las narraciones de ficción, Ginzburg reformula el problema de la prueba planteando el paradigma indiciario. El paradigma indiciario conjuga el método de inferencia de Sigmund Freud, de Giovanni Morelli y de Sherlock Holmes y plantea el estudio de indicios (“huellas” involuntarias), que aparentemente son marginales o intrascendentes pero revelan un sentido más profundo, como procedimiento para elaborar aproximaciones a la verdad. En lugar de la dicotomía simplista verdadero/falso y de la pretensión de conocimiento exacto (o, desde el posmodernismo, de la imposibilidad de conocimiento), el paradigma indiciario reconoce la existencia de diferentes grados de verdad: lo simplemente posible, lo probable, lo verosímil, lo verdadero y lo cierto, y busca conocer “lo infinitamente probable” o “enormemente verosímil”.²³⁹

²³⁸ Véase “Reflexiones sobre una hipótesis: el paradigma indiciario, veinticinco años después”, *Contrahistorias* 4/7 (2006-2007): 9.

²³⁹ Véase *ibid.* y también *idem*, “Huellas. Raíces de un paradigma indiciario”, en *Tentativas* (México: UMICH, 2003).

El tratamiento de *Fake* sobre la cuestión de la prueba puede analizarse a partir de estas ideas. Analizamos ya cómo, en la película, este tema se aborda primordialmente a través de la parodia. Por una parte se insiste en la posibilidad de falsificar fidedignamente la autenticidad en diversas esferas de lo histórico, en tanto que todas las falsificaciones que se nos muestran pertenecen a un pasado anterior a cualquier experiencia de recepción del filme. En ese sentido *Fake* es un relato de falsificación de pruebas y autenticidades de varios tipos (obras de arte, estilos artísticos, identidades, autobiografías, cartas, cheques bancarios, firmas, caligrafía y estilo al escribir), articulado mediante la falsificación paródica (que alude a sí misma como falsa o ficticia) de otras pruebas y autenticidades (datos, hechos, firmas de artistas y de falsificadores, testimonios de falsificadores falsos o ficticios, el estilo welliesiano) y de productos y formatos que presuponen mayor o menor grado de verosimilitud documental (cine documental, reportajes, noticieros y artículos periodísticos, televisivos y radiofónicos, fotografías). A la par, la película juega con la metáfora de la falsificación del tiempo histórico mostrando al espectador el proceso de edición del material, que tiene lugar “durante” la recepción. También se nos muestra una ficción que evidencia su carácter ficticio (la secuencia Picasso-Kodar).

En un primer nivel el filme relativiza la distinción entre lo verdadero, lo ficticio y lo falso. Pero, antes que a la equiparación total de las categorías, se alude a la complejidad del proceso de conocimiento. El espectador es confrontado con una narración ambigua que es en sí misma una “huella” –toda película lo es–, conformada a su vez por indicios que apuntan inicialmente a conjeturas

contradictorias. A la par, la película evidencia la indeterminación de su propio discurso y articula el guiño brechtiano antes mencionado, devolviendo al espectador la posibilidad de la observación analítica.

Al elemento paródico que provoca extrañamiento se suma la metodología de la narración. Se presentan hechos y elementos más o menos probables o verosímiles y se establecen relaciones y causalidades entre ellos pero a la vez, se alude a un proceso de inferencia del saber mediante el análisis de datos que permitiría distinguir los contenidos infinitamente probables o enormemente verosímiles del filme. En este sentido es paradigmática la enumeración de teorías que se hace en *Fake* (por ejemplo, aquellas sobre el caso Irving, sobre los orígenes de De Hory, sobre la participación de Kodar en diferentes historias, sobre Hughes, sobre la realización de *Kane* y sobre el pánico de los radioescuchas de *La guerra de los mundos* –quienes, dice Welles, creyeron todo “sólo porque no podían ver qué tan tonto se habría visto” si la adaptación se hubiera hecho en televisión–), así como la insistencia en la relación causal entre ciertos hechos (por ejemplo, el conjunto de coincidencias que derivaron en que se conocieran De Hory e Irving, ellos y Reichenbach y éste y Welles) y los elementos especialmente denotativos de los engaños del discurso (por ejemplo, las fotografías de Picasso en la secuencia con Kodar, o las metáforas del reloj y de la llave).

Se apunta así a la posibilidad de establecer los grados de verdad de lo que la película muestra, a partir de lo que puede inferirse mediante el análisis de indicios “involuntarios” (las falsedades o ficciones autorreferenciales, que se

autoparodian como errores, anomalías o espacios vacíos) que el espectador puede detectar situándose al margen de la experiencia envolvente.

Ello se complementa con las referencias que en *Fake* extienden las temáticas abordadas a ámbitos fuera de la experiencia cinematográfica. Retomando nuevamente a Cowie diremos ahora que, en el filme, la interrupción del deseo escopofílico y el epistemofílico, además de resquebrajar la experiencia envolvente del espectador, alude a la posibilidad de cuestionamiento de lo que podríamos llamar la experiencia envolvente del sujeto dentro de su contexto socio-histórico.

La conciencia del deseo epistemofílico al ver cine documental puede implicar la conciencia de “la curiosidad por saber” fuera del momento de recepción del filme. El guiño brechtiano de *Fake* apunta a la posibilidad de preguntarse por aquello que se juzga como probable o verosímil en otros ámbitos, que podría ser también producto de un proceso de suturas, falsificaciones, manipulaciones, etc. Al sugerir al espectador la ineludible toma de postura en relación con el efecto diegético y con su propio deseo (dejarse llevar por la catarsis, ejercer una conciencia razonada o intentar una experiencia a medio camino) hay una invitación a problematizar supuestos sociales, culturales y epistemológicos que se hayan incorporado de forma inconsciente, con lo cual se apela a la conciencia del sujeto como actor social y a su imbricación en la esfera de lo público.

Tomando en cuenta todo esto, puede precisarse el punto clave en cuanto al formato ensayístico de *Fake*. La indeterminación del discurso que caracteriza al filme no formula una subjetividad totalitaria que articula un régimen de verdad

absoluto, ni tampoco un régimen de total falsedad o uno de significación infinita, como sugieren ciertos análisis. En cambio, mediante los mecanismos aquí expuestos se articula un discurso apuntado en digresiones, fragmentación, repeticiones y dispersiones, pero en el que el tratamiento de la autorreflexividad y la modalidad descriptiva apuntan a una experiencia por parte del espectador en el sentido aquí detallado.²⁴⁰

Ello hace pensar en las ideas de Welles sobre la función social del arte y los medios de comunicación masiva, mencionadas en el capítulo I. Refiriéndose al documental cinematográfico, el director dijo alguna vez lo siguiente:

En cine usamos el término “documental” para distinguir entre las películas que están diseñadas puramente como un mecanismo de escape y aquellas que tienen una significación cultural específica. De hecho, lo que define a un documental cinematográfico es que deja a la audiencia mejor informada... ya sea política, técnica, cultural o geográficamente. El pionero del documental fue Flaherty, quien es un romántico en cierto sentido, pero un romántico realista que en ningún sentido está interesado en ficción o mentiras. Todas sus películas están investidas con la belleza innata que emana de la verdad y la poesía que es siempre el resultado de verdades coordinadas. Los documentales importantes han sido retratos de culturas primitivas o historias socio-económicas que representan al

²⁴⁰ Empleamos el término entendiéndolo como la desautomatización de la experiencia envolvente del espectador, que permite la confrontación con los contenidos del filme a partir de un efecto de extrañamiento como el aquí descrito. Una propuesta similar puede verse en Tomás Gutiérrez Alea, “The Viewer’s Dialectic”, *Jump Cut* 29 (1984), 30 (1985) y 32 (1987), consultados el 28 de marzo de 2012, <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC29folder/ViewersDialect1.html>, <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC30folder/ViewersDialectic2.html> y <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC32folder/ViewersDialectic3.html>.

hombre y su travesía en el largo e interminable camino del conocimiento. Todas las películas de esta naturaleza han sido hechas por Flaherty o proceden de lo que ahora llamamos la escuela de Flaherty. *Nanook el esquimal* fue la primera película importante en este sentido, allá en 1920. Yo tenía sólo 8 años de edad cuando la vi. Los esquimales ya no parecían criaturas remotas que existían en el mundo de la ficción junto con los centauros y los unicornios, sino que eran personas reales y vivas como yo, y por una natural inducción progresiva mi joven mente quedó automáticamente condicionada a la probabilidad de que toda la gente en todas partes tenía rasgos humanos básicos similares a mí y a Nanook. Lo que trato de decir es que los factores psicológicos involucrados en el cine documental pueden formar el proceso de pensamiento de una nación tanto como el de un individuo.

Ha habido documentales que buscan explicar proyectos gubernamentales a la población como la conservación del suelo, o intentos de vender propuestas dialécticas a la gente para implementar su educación política. A la par están los documentales abocados a la industria para enseñar a los obreros de las fábricas cómo manejar las máquinas –para enseñar a los que trabajan con automóviles cómo mantener y darle servicio a sus productos–, cómo mantener a las moscas fuera de la cocina –cómo la leche comercial puede estar protegida de enfermedades y bacterias–, cómo nacen los niños –de manera infinitamente más poética y hermosa que la dudosa leyenda de la cigüeña–. Ahora es posible que cirujanos de Topeka, Kansas, aprendan la técnica de una delicada operación

llevada a cabo por un gran cirujano en Viena. El cine narra estas cosas mejor que las palabras escritas.²⁴¹

La distinción entre el “mecanismo de escape” del cine de ficción y el carácter pedagógico del documental, así como la afirmación de las posibilidades del registro cinematográfico en cuanto a la transmisión de información cultural y socialmente significativa, adquieren un sentido particular tomando en cuenta la interpretación de Welles sobre el cine de Flaherty, pues su análisis del mismo alude a las posibilidades del medio cinematográfico según el tratamiento que se le dé a los temas abordados (“la belleza innata que emana de la verdad y la poesía que es el resultado de verdades coordinadas” que, según él, son características del realismo romántico de Flaherty).

Tomando esto en cuenta, volvamos al punto del tratamiento del problema del realismo y los géneros cinematográficos en *Fake*. Los cuestionamientos de la película en torno al cine documental apuntan, antes que a una simple indistinción entre verdad y falsedad (verdad histórica y ficción, ficción y no-ficción, etc.), a una concepción del cine que conjuga la intención informativa (descriptiva) con la autorreflexividad y el reconocimiento de las posibilidades del medio en términos de la dimensión estética. Consideramos que el formato ensayístico de *Fake* es una tentativa en este sentido. Cuestionando el supuesto simplista del documental como mero registro o producto científicamente objetivos, mostrando las

²⁴¹ “California Association for Adult Education. Fiesta Room, Ambassador Hotel. March 6, 1943. Speech by Orson Welles”, borrador, The Orson Welles Materials, Welles Mss., Speeches & Writings 1938-1948, caja 4, folder 20, pp. 1 y 2. [La traducción es mía].

posibilidades del medio así como sus límites y a la vez, incluyendo al espectador en la producción del sentido, el filme propone un formato (a la manera de un collage cubista, como mencionamos) que insinúa la idea de un espectador mejor informado tras la experiencia de recepción, atravesada por la confrontación con una serie de perspectivas significativas. Como dijimos en el capítulo anterior, el planteamiento de *Fake* podría hacer pensar en la idea de la revelación de lo real del *cinéma vérité*. La diferencia estriba en el agregado del guiño brechtiano.

Aquel mecanismo pendular de reforzamiento/ruptura de la experiencia envolvente del espectador, que funciona de manera dialéctica (yuxtaponiendo dos fenómenos contrarios –la catarsis y su interrupción– cuya síntesis sería una experiencia de recepción razonada, es decir, consciente de sí misma), encuentra cierta analogía con la teoría del “montaje de atracciones” eisensteiniano. Sergei Eisenstein desarrolló el montaje de atracciones como método dialéctico cuya intención era provocar la emoción directa del espectador buscando superar lo particular de la imagen y llevarlo a lo general mediante el enfrentamiento entre las imágenes, resultado de su concatenación, lo cual, según Eisenstein, producía sentidos simbólicos (no literales).²⁴² Según Víctor Shklovski este método funcionaba produciendo un efecto de parodia (la contradicción entre imágenes) y sorpresa (por lo inesperado de la contradicción), lo cual tenía la finalidad de “alterar la estructura de los acontecimientos de una obra dramática, y trasladar la

²⁴² Véase Shklovski, *Eisenstein* (La Habana: ICAIC, 2009), pp. 168 y 215-218.

atención a lo recóndito del fragmento”.²⁴³ El guiño brechtiano de *Fake* está articulado de manera similar en tanto que la yuxtaposición de efectos contrarios (la contradicción entre los mecanismos que provocan por una parte la identificación y por la otra el extrañamiento) apunta a un nuevo “sentido” de la experiencia fílmica, en este caso dirigida hacia la autorreflexividad del espectador y la que el filme evidencia sobre sí mismo.

Podría hacerse también una analogía entre el formato ensayístico del filme y el constructivismo ruso. Los constructivistas hacían obras de arte centradas en las propiedades físicas de las propias obras y en examinar cosas como el color, el tono, el peso y la textura de la pintura (o de cualquier otro material), así como la sensación de movimiento, espacio y equilibrio de la composición. Su técnica creativa era lo que llamaban *faktura*: la práctica de poner de relieve y demostrar las propiedades inherentes de los materiales de las obras. Eliminando el elemento anecdótico y rompiendo con la tradición del referente, se hacía una reevaluación del papel del arte y las expectativas del espectador.²⁴⁴ El planteamiento de *Fake* es semejante a estas ideas por la reflexión sobre el medio y sus propiedades (la puesta en evidencia de la *faktura* cinematográfica). A la par, los comentarios de Welles sobre los medios de comunicación, el arte y el cine citados en el primer

²⁴³ *Ibid.*, p. 217.

²⁴⁴ Véase Gompertz, *¿Qué estás mirando?*, pp. 193-195 y 209-213.

capítulo y aquí resultan en cierta medida similares a la postura constructivista del arte como producto con un sentido social.²⁴⁵

Fake puede plantearse como un corolario del desarrollo de ciertas ideas de Welles sobre el cine y el arte. La propuesta del formato cinematográfico que aquí clasificamos como ensayístico, extiende el planteamiento sobre el cine a la cuestión del sentido general del arte. En la escena final del filme, mientras hace un truco de magia de hacer levitar y luego desaparecer al ficticio abuelo Kodar al tiempo que anuncia que nunca existió, confirmando paródicamente el carácter ficticio de la secuencia Picasso-Kodar, el director dice:

La verdad –y por favor discúlpenos por ello– es que hemos estado falsificando una historia sobre arte. Como charlatán, por supuesto, mi trabajo era intentar que pareciera real –no porque la realidad tenga nada que ver con eso. ¿La realidad? Es el cepillo de dientes esperándote en un vaso de cristal en casa, un boleto de autobús, un cheque de pago, y la tumba. Quizá cuando está en el ánimo correcto, Elmyr se arrepiente tan poco como yo de haber sido un charlatán. Pero ninguno de los dos estamos tan orgullosos como para proclamar ningún derecho superior a ser mucho peores que el resto de ustedes. No; a lo que nosotros, los mentirosos profesionales, aspiramos a servir, es a la verdad. Me temo que la palabra pomposa para ello es ‘arte’. Picasso mismo lo dijo: “El arte”, dijo, “es una mentira, una mentira que nos hace comprender la verdad”.

²⁴⁵ Véase *ibid.*, pp. 209 y 213.

De manera irónica, se alude aquí a la realidad en términos de la esfera de lo concreto y el entramado de significaciones que conforman la existencia y circunstancias individuales, centradas en la repetición de los actos dirigidos a la reproducción del ciclo vital histórica y socialmente estandarizado (lavarse los dientes, tomar un autobús –probablemente para ir a trabajar–, contribuir a la reproducción del sistema económico y eventualmente, morir). Ello se distingue de la verdad a la que aspira el arte, que (antes que una falsificación o simulacro de la realidad) es aquí entendido como una “ficción verdadera” en el sentido de que, mediante el “truco” que imbrica lo particular (lo subjetivo) con lo general (lo social), permite el asombro y la revelación de la dimensión ignorada de la realidad, liberando al hombre de la automatización.

CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas analizamos cómo en *Fake* se aborda el problema de la verdad y la falsedad desde diversos ángulos y, al debatir sobre diferentes tipos de autenticidades que se revelan como ficticias o probablemente falsas, se plantea un cuestionamiento radical del concepto de autenticidad. Como señalamos, en la época de su estreno el planteamiento del filme fue mayormente interpretado como una relativización total de las categorías, y en décadas recientes se le ha considerado como una prefiguración de posturas posmodernas.

Considerando que cuando Welles hizo la película acababa de regresar a Estados Unidos cabría preguntarse por su conocimiento del cine estadounidense que en aquella época subvertía el modelo clásico hollywoodense, por ejemplo el cine del ‘nuevo Hollywood’ (realizado por directores estadounidenses a finales de los años 60 y durante los 70)²⁴⁶. Ello en cuanto a aspectos de *Fake* como la narrativa fragmentaria, no lineal y ambigua o la disolución de las convenciones del documental cinematográfico.²⁴⁷ Independientemente del posible contacto de

²⁴⁶ Por mencionar sólo algunos ejemplos, piénsese en *Bonny & Clyde* (Arthur Penn, 1967), *Easy rider* (Dennis Hopper, 1969), *The rain people* (Francis Ford Coppola, 1969), *Take the money and run* (Woody Allen, 1969), *Duel* (Steven Spielberg, 1969), *The wild bunch* (Sam Peckinpah, 1969), *The last picture show* (Peter Bogdanovich, 1971), *McCabe & Mrs. Miller* (Robert Altman, 1971), *THX 1138* (George Lucas, 1971), *El padrino* (Coppola, 1972), *Mean streets* (Martin Scorsese, 1973), *Badlands* (Terrence Malick, 1973), *Taxi driver* (Scorsese, 1976), *El cazador* (Michael Cimino, 1978), *Apocalypse now* (Coppola, 1979) y *El resplandor* (Stanley Kubrick, 1979).

²⁴⁷ Se ha señalado que las películas del “nuevo Hollywood” se caracterizaban por un enfoque no clásico de la narrativa y la técnica, que implicaba la fragmentación de la estructura narrativa, la disolución de las convenciones de géneros, la sustitución de la linealidad por la ambigüedad y la desaparición del protagonista como héroe. No obstante, según David Bordwell, el conservadurismo

Welles con aquella propuesta hay que encuadrar sus búsquedas creativas en el filme aquí estudiado fuera de la industria comercial de su país natal, rasgo característico de su obra.

Tomando en cuenta el largo periodo en el que Welles vivió previamente en Europa y que cuando realizó *Fake* viajaba constantemente a diferentes países europeos para colaborar en diversos proyectos, la película debe considerarse sobre todo dentro del contexto del cine de arte y ensayo proliferado en aquel continente en los 60, por elementos como la ambigüedad narrativa, el tratamiento del realismo y la expresividad del autor.²⁴⁸

Fake contiene elementos de búsquedas artísticas de su época que luego algunos calificarían como características del llamado arte posmoderno.²⁴⁹ Algunos

estilístico y la prevalencia de los referentes genéricos hicieron que las obras del nuevo Hollywood fueran un pastiche del cine de arte y ensayo europeo. Véase *El cine clásico*, pp. 417-421.

²⁴⁸ Bordwell caracteriza al filme de arte y ensayo como uno en el que “la conexión de sucesos es más tenue y holgada que la del cine clásico”, ambigüedad motivada por el realismo y la expresividad del autor. Según Bordwell, este tipo de película presenta temas realistas y personajes ambiguos o ambivalentes desde el punto de vista psicológico; su narrativa tiende a lo episódico y el flujo causal está motivado por los estados psicológicos de los personajes; la construcción espacio-temporal obedece a la objetividad documental o a la subjetividad psicológica; se destaca al autor como una estructura en el sistema de la película (mediante referencias biográficas, comentarios narrativos, expresividad del estilo y otras desviaciones a la norma clásica); predomina la ambigüedad, creando fisuras en el relato o dejando temas abiertos, que se resuelven apelando al realismo o por el comentario del autor, prescindiendo de la lectura unívoca que plantea el modelo clásico. Véase *El cine clásico*, pp. 417-420.

²⁴⁹ Según Gompertz, el arte posmoderno –posmodernismo– incluye a los artistas que produjeron obra entre 1970 y 1989. Contraponiéndose al modernismo (finalizado en la década de 1960, con el minimalismo) el arte posmoderno se caracteriza por el “entusiasmo sin límites” por la cultura contemporánea pero también por alusiones a la historia del arte; por la pluralidad de la significación (proveniente de la idea de que no hay una respuesta única para nada y, por lo tanto, todo puede ser legítimamente incluido); por la fusión de los hechos y el relato; por borrar las distinciones y las definiciones; por adaptar los métodos de trabajo de otros movimientos artísticos; por el debate sobre cuestiones como autoría, autenticidad, reproducción, identidad y el poder de la palabra en el

corresponden directamente con dicha caracterización: las referencias a la historia del arte; el desdibujamiento de las fronteras entre lo real y lo ficticio; el humor y la ironía; el cuestionamiento de la autoría, la autenticidad, la reproducción, la identidad y el poder de la palabra en el mundo del arte (en este caso, la de los expertos); el uso de herramientas como la imitación, la apropiación o el pastiche; el carácter fragmentario, la no linealidad y no sistematicidad; la apelación a un receptor que pueda decodificar los códigos y referencias deconstruidos en la obra y la crítica a la sociedad de consumo.²⁵⁰ Otros podrían interpretarse en ese sentido, como una cierta adaptación de los métodos de trabajo de otros movimientos artísticos (por ejemplo, el cubismo o el constructivismo), o el cuestionamiento de respuestas “fáciles” a los temas tratados.

La diferencia fundamental entre el posmodernismo y *Fake* estriba en que, si bien el elemento interrogativo es central en el filme, su planteamiento no apunta

mundo del arte; por el uso de herramientas como la imitación, la reproducción, la apropiación, el pastiche; por el carácter fragmentario (de collage hecho a base de referencias), la no linealidad y no sistematicidad; por la prevalencia del elemento interrogativo, irónico y el humor, el juego, la experimentación y la desconfianza hacia “verdades absolutas o soluciones fáciles”; y por el uso de un lenguaje de sugerencias, insinuaciones y sugerencias que evita definir y ser explícito. El espectador debe poseer las herramientas para decodificar sus códigos y comprender las referencias. La recepción de la obra de arte posmoderna requiere de “un proceso de deconstrucción de los elementos empleados por el artista y de identificación de las fuentes que ha utilizado, lo que aporta intuiciones acerca del significado de la obra” que, sin embargo, contiene a la par elementos que permiten disfrutar de ella aunque no se comprendan las alusiones que contiene. Véase *¿Qué estás mirando?*, pp. 385-400. Al respecto véase también Lowenthal, “Forging the past”, p. 20.

²⁵⁰ Refiriéndose a la obra de artistas como Cindy Sherman, Gompertz habla de la crítica del posmodernismo a “la cultura contemporánea, en la que una corriente continua de imágenes concebidas para manipular al consumidor ha terminado por generar una sociedad que ya no es capaz de distinguir entre realidad y ficción, entre verdad y mentira, entre lo real y lo falso”. Véase *¿Qué estás mirando?*, p. 389.

hacia la imposibilidad de establecer criterios de verdad, a la falsedad absoluta de toda noción, a la igual validez de cualquier interpretación o a la pluralidad infinita de sentidos.

La película resulta representativa de su contexto en otro sentido. Ciertamente encuadra dentro del momento histórico del debate de los paradigmas de la modernidad capitalista, que en el arte implicó, especialmente en el último tercio del siglo XX, la discusión de los cánones de lo artístico. El cuestionamiento de los paradigmas de la individualidad, la innovación y la historicidad se encarnó en la controversia en torno a las ideas de autoría, propiedad y fetichización de la obra de arte, dando lugar a la proliferación de fenómenos como la falsificación (incluso, la producción de los falsos de autor, falsificaciones que se reconocen como tales), la apropiación y el pastiche.²⁵¹

Al hablar de modernidad capitalista definimos la modernidad como la forma histórica de totalización civilizatoria de la vida humana que se desarrolló en Europa en la Edad Media a partir del siglo XII,²⁵² y el capitalismo como la forma o modo de reproducción de la vida económica del ser humano (la producción, circulación y consumo de los bienes) que considera al trabajo productivo como la dimensión primordial.²⁵³ El ideal de “lo moderno” propulsado explosivamente

²⁵¹ Véase Baldasarre, “Falsos de autor”, pp. 27 y 28 y Reyes, *Gabriel de la Mora*, p. 9.

²⁵² Véase Echeverría, “Modernidad y capitalismo”, pp. 26-30.

²⁵³ Sabido es que el fundamento de la modernidad es “la consolidación indetenible de un cambio tecnológico”, que tiene como consecuencia el establecimiento de la “operatividad instrumental tanto del medio de producción como de la fuerza de trabajo” como medida superior. Véase Echeverría, “Modernidad y capitalismo”, pp. 4-7.

durante la Revolución Industrial, fue en su momento una revolución contra los modelos heredados y la tradición del *ancien régime*, bajo la búsqueda del progreso político absoluto. En ese contexto, lo moderno implicaba el ideal de realización de una utopía técnica; la meta de la vida social era “modernizarse: perfeccionarse en virtud de un progreso en las técnicas de producción, de organización social y de gestión política”.²⁵⁴

A la par, entre la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del XIX se constituyó la estructura del saber que caracteriza al sistema-mundo moderno.²⁵⁵ Dentro del contexto de la progresiva secularización y en contraposición a la anterior unidad epistemológica que propugnaba la posibilidad del conocimiento unitario –de lo bueno, lo bello y lo verdadero–, se estableció una división entre el modo de conocimiento llamado científico y el denominado humanístico. Al primero, que implicaba el estudio por vía de la examinación empírica de la realidad –el método de observación, hipótesis, experimentación y conclusiones–, se le adjudicó la búsqueda del conocimiento de lo verdadero (la verdad objetiva). Al segundo, considerado el ejercicio de la razón por “empatía hermenéutica” –interpretativa o

²⁵⁴ Aquel ideal del progreso político implicaba “la cancelación del pasado nefasto y la fundación de un porvenir de justicia, abierto por completo a la imaginación”. No obstante, dicho ideal fue expulsado del ámbito político y relegado a la potenciación de las capacidades de rendimiento de la vida productiva, pues la modernización conllevó una “reorganización de la vida social en torno al progreso de las técnicas en los medios de producción, circulación y consumo”. Véase Echeverría, “Modernidad y capitalismo”, pp. 1-3 y 7. Al respecto véase también Berman, *Todo lo sólido de desvanece*.

²⁵⁵ Sobre el concepto de sistema-mundo véase Immanuel Wallerstein, “El sistema-mundo moderno como economía-mundo capitalista: producción, plusvalía y polarización”, en *Análisis de sistemas-mundo. Una introducción*, pp. 21-35, consultado el 3 de octubre de 2013, http://geopolitica.iiec.unam.mx/sites/geopolitica.iiec.unam.mx/files/analisis_de_sistemas_wallerstein_0.pdf.

especulativa—, se le atribuyó el conocimiento de lo bueno y lo bello.²⁵⁶ Cabe recordar el referente de la tradición racionalista occidental, fundamentada en tres principios: que toda pregunta de carácter genuino puede responderse (en caso contrario, no es una pregunta), que todas las respuestas son cognoscibles y que todas son compatibles entre sí (la respuesta verdadera a una pregunta no puede ser incompatible con la de otra), a los cuales la Ilustración había agregado el ejercicio de la razón como fundamento del conocimiento.²⁵⁷

Las transformaciones en la vida social producto de la modernización industrial del siglo XIX derivaron, entre otros, en la transición de la función social del arte y los artistas. Al cambiar las formas tradicionales de existencia del arte, este se mezcló con la vida cotidiana, se acercó a los públicos masivamente y adquirió nuevos sentidos.²⁵⁸ Dentro de este contexto, el cine y la fotografía abrieron como nunca el debate sobre la esencia de lo artístico y la verdad o falsedad del arte, pues su aparición reformuló de una nueva manera el problema sobre la función del arte, planteándose la cuestión de su utilidad social.

²⁵⁶ Véase Wallerstein, “El futuro del sistema universitario”, consultado el 3 de octubre de 2013, <http://www2.binghamton.edu/fbc/archive/27sp.htm> y “Las estructuras del conocimiento o ¿de cuántas maneras podemos conocer?”, *Espacio abierto* 15/1-2 (2006), consultado el 3 de octubre de 2013, <http://josemramon.com.ar/wp-content/uploads/Wallerstein-Immanuel-Las-estructuras-del-conocimiento.pdf>.

²⁵⁷ El racionalismo ilustrado postulaba la idea de que el conocimiento no puede obtenerse por revelación, tradición o dogma, ni por la introspección individual de hombres pertenecientes a una élite. El único método válido de conocimiento es el uso correcto de la razón, deductivamente (como en las ciencias matemáticas) o inductivamente (como en las ciencias naturales), y su ejercicio es igualmente aplicable a los campos de la política, la ética y la estética. Véase Berlin, *Las raíces*, pp. 43-45.

²⁵⁸ Véase Berman, *Todo lo sólido se desvanece*, especialmente “Baudelaire: el modernismo en la calle”.

Los procesos socio-históricos de las primeras décadas del siglo XX, especialmente el cisma civilizatorio de la Segunda Guerra Mundial, derivarían en la discusión de los fundamentos de la estructura del saber moderno y de las divisiones disciplinares que habían resultado de la separación entre Ciencia y Filosofía (o más ampliamente, las humanidades), crítica que tuvo su auge a partir de los años 60 y 70 del siglo pasado²⁵⁹ y en la que destacaron debates como los del posestructuralismo francés y la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, popularizada en aquel entonces. Ello conllevó el cuestionamiento del modelo galileano de científicidad,²⁶⁰ que implicaba el determinismo lineal y predecible, la comprensión de los sistemas en condiciones de permanente equilibrio, la búsqueda de la mayor precisión cuantitativa posible en los resultados y la reducción de lo concreto a lo abstracto. En dicho modelo privaba el conocimiento cuantitativo por sobre el cualitativo (el de lo accidental o contingente, las particularidades de los fenómenos o sujetos) y era el paradigma epistemológico de las ciencias naturales y las humanas; en contraposición, se hicieron diferentes esfuerzos por historizar los modos de saber modernos y las categorías formuladas desde ellos, lo cual se tradujo en la transformación de las nociones de verdad, de prueba y del modelo de inferencia cognoscitiva.²⁶¹

²⁵⁹ Véase Wallerstein, “El futuro”, y “Las estructuras del conocimiento”.

²⁶⁰ Fundamentado en procesos racionales que realizan operaciones lógicas como la deducción y la inducción, las cuales se apoyan en el conocimiento previo y el método experimental para establecer verdades exactas y ciertas, que pueden medirse de manera cada vez más precisa.

²⁶¹ Véase François Dosse, *Historia del estructuralismo*, tomo I y II (Madrid: Akal, 2004) y “Las palabras para decirlo. Mayo 68 y las ciencias humanas”, *La vasija* 1/3 (1998): 29.

Desde finales de los 70 el cuestionamiento de la modernidad sería también formulado en las varias perspectivas de la posmodernidad, cuya “incredulidad frente a los metarrelatos” (“la exclusión del recurso a los grandes relatos”)²⁶² privilegió el análisis sincrónico por sobre el diacrónico y lo concreto por sobre toda abstracción. Reinterpretando a autores como Wittgenstein y Nietzsche²⁶³ se postuló la imposibilidad de conocer la realidad más allá del lenguaje y la interpretación, lo cual implicó la descalificación de la historia y lo que podríamos llamar una adhesión al presente. Sin constituir un corpus teórico definido, la posmodernidad parte de nociones como la pragmática de las partículas lingüísticas, la heterogeneidad de los elementos, el determinismo local, la pérdida del sentido (en tanto que el saber ya no puede ser principalmente narrativo), la imposibilidad de establecer criterios de verdad (puesto que su validez, así como la de las pruebas, depende del consenso de expertos), la insuficiencia de cualquier relato para dar una versión completa de los hechos, la pregunta por la legitimación de los discursos, el heteromorfismo de los juegos del lenguaje, entre otros. El saber posmoderno se propone como uno cuya legitimación radica en la paralogía, haciendo énfasis en la disensión y proponiendo un modelo de sistema abierto en el que “todo enunciado debe retenerse desde el momento en que comporta la diferencia con lo que se sabe, y en que argumenta y prueba”. Señalando la

²⁶² Véase Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna* (Madrid: Cátedra, 1987), pp. 4-6, 34 y 52. Al respecto, véase también Gompertz, *¿Qué estás mirando?*, p. 385.

²⁶³ Véase Ginzburg, “Semejanzas de familia y árboles de familia: dos metáforas cognoscitivas”, *Contrahistorias 4/7* (2006-2007) y Henri Lefebvre, *Hegel, Marx, Nietzsche* (México/Argentina: Siglo XXI, 2001), pp. 282 y 283.

performatividad del lenguaje, se postula que ya no tiene vigencia preguntarse por lo que es verdadero y lo que es falso y sólo debe aspirarse al consenso local.²⁶⁴

Como señala Bolívar Echeverría, habría que comprender la posmodernidad como uno de los fenómenos de la zona limítrofe de la modernidad, en donde la vigencia y capacidad conformadora de ésta presenta muestras de agotamiento, es decir, como una de las reacciones de la modernidad capitalista ante su propia limitación,²⁶⁵ y no como una postura surgida a raíz del “fin de la modernidad”, como han postulado algunos autores contemporáneos.²⁶⁶

A lo largo de este trabajo analizamos en qué aspectos *Fake* puede referirse a ideas o herramientas que algunos califican en ese sentido y cómo, sin embargo, la película no plantea una relativización total de las categorías, pero tampoco una postura racionalista dicotómica, sino que se alude a la cuestión del conocimiento y el problema de la verdad y la falsedad en términos de los grados de verdad y del análisis del abanico que comprende lo verdadero, lo ficticio y lo falso.

Hablando sobre las semejanzas y los árboles de familia como metáforas cognoscitivas, Ginzburg analiza el método de fotografías compuestas desarrollado a finales del siglo XIX por Francis Galton, quien a partir de la composición de imágenes superpuestas de varios individuos de una misma familia buscaba crear

²⁶⁴ Véase Lyotard, *La condición*, pp. 10, 13, 14, 22-28, 34-38 y 47-56.

²⁶⁵ Véase “Modernidad y capitalismo”, pp. 41 y 43. Para una interpretación que comprende la posmodernidad como resultado del desencanto en Europa tras las dos guerras mundiales, el conocimiento del totalitarismo comunista y las luchas de 1968 véase Dosse, *Historia del estructuralismo*.

²⁶⁶ Véase Lyotard, *La condición*, pp. 2-6.

tipos humanos, con fines de eugenesia. Ginzburg rastrea cómo Wittgenstein y Gregory Bateson reinterpretaron el método de Galton, confluyendo en el planteamiento de que lo único que puede conocerse son diferentes perspectivas superpuestas simultáneas y por lo tanto es imposible establecer generalidades y causas, idea retomada por la posmodernidad.²⁶⁷ Pensando en Galton ello significaría que no se puede establecer una norma (ley, tendencia), pues cada una de las imágenes que conforman la fotografía compuesta contiene anomalías (diferencias individuales) con respecto a cualquier generalidad que se postule.

Ciertamente, las anomalías muestran la ambivalencia de la norma, esto es, “el fracaso de la norma por ejercer el alcance universal que presupone”.²⁶⁸ Ginzburg examina esta cuestión señalando que si bien una norma no puede predecir todas sus posibles transgresiones, las anomalías implican la norma y vuelven necesario considerarla. Retomando el ejemplo de Galton, define a la anomalía como el resultado de las reacciones recíprocas entre todos los elementos más o menos generalizables que coexisten en un individuo.²⁶⁹ Por lo tanto, dice, en lugar de hablar de anomalía en términos absolutos es necesario considerar las anomalías o desviaciones en relación a una cierta perspectiva, a partir de lo cual es posible reconstruir la norma o generalidad en cada caso (por ejemplo, en la crítica textual moderna, la identificación de los errores convergentes

²⁶⁷ Véase “Semejanzas”, pp. 17-30.

²⁶⁸ Judith Butler, *Lenguaje, poder e identidad* (Madrid: Síntesis, 2004), p. 154.

²⁶⁹ Véase “Reflexiones sobre una hipótesis”, p. 13.

entre manuscritos y la exclusión de copias permite construir árboles de familias de textos o de lenguas).²⁷⁰

El argumento que aquí hemos formulado sobre *Fake* puede ampliarse a partir de estas ideas. Los debates de la película parten de una perspectiva estructural en cuanto a los temas y fenómenos allí abordados. En el filme se presupone la homogeneidad del mundo del arte y el marco institucional que lo sustenta; la preponderancia de categorías como autor, artista y autenticidad; la preeminencia de las élites culturales en el condicionamiento de la recepción, un marco general de recepción de los públicos y la existencia de lo que llamaremos el modelo dominante de observador del siglo XX;²⁷¹ una tendencia general en la recepción cinematográfica; etcétera. En ello subyace un entendimiento de la modernidad –si bien occidental y de primer mundo– como un sistema estructural que articula, produce y reproduce esquemas de pensamiento, fenómenos y procesos de carácter general.

El análisis de la película sobre el problema del arte en la modernidad contiene, sin embargo, una aguda intuición sobre los tiempos de la Historia en la que a la vez que se señala el sustrato estructural, se reconoce la especificidad de

²⁷⁰ Véase “Semejanzas”, pp. 30-36.

²⁷¹ Nos referimos al supuesto, en *Fake*, de una categoría general de observador. El término aquí empleado reformula ciertas ideas del citado estudio de Crary sobre los “modos de ver” dominantes durante el siglo XIX. (Véase *Las técnicas del observador*, pp. 22 y 23 y 30-36). Retomando el argumento de dicho autor sobre la conformación de un modelo de visión hegemónico en los observadores del XIX –sujeto, sin embargo, a una modernización de la visión a lo largo del siglo– diremos que en *Fake* hay una crítica al conjunto de discursos y prácticas hegemónicos que conformaba el modelo dominante de visión de los observadores de arte del siglo XX y los espectadores de cine, al menos hasta el momento de aparición de la película.

lo concreto. En *Fake* se presentan casos anómalos (falsificadores y falsificaciones verdaderos, ficticios y falsos) que implican desviaciones e irregularidades de presupuestos relacionados con el concepto de autenticidad (la autoría, la artísticidad, la verosimilitud documental, la identidad, etc.). El retrato paródico y el análisis de las anomalías es el punto de partida para, por una parte, reconstruir la norma o tendencia histórica en cada ámbito aludido (el dispositivo artístico, la noción de autor, los productos documentales de diversos tipos, etc.; y en este sentido, es paradigmático que el filme refiere a debates contemporáneos a su realización, como la crítica a “la sociedad del espectáculo” y sus productos culturales masivos, así como a la mercantilización de los bienes culturales;²⁷² la idea de la muerte del autor;²⁷³ la cuestión del registro documental, que ponía de relieve nuevamente la discusión de los orígenes del cine;²⁷⁴ etc.). A la par, mediante un tratamiento que complejiza el problema del conocimiento aludiendo a los grados de verdad, se parte del estudio y las convergencias de lo falso en términos particulares para establecer una genealogía de lo verdadero en términos generales (entendido como “infinitamente probable” o “enormemente verosímil”).

²⁷² Véase Adorno y Max Horkheimer, “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas”, en *Dialéctica del iluminismo* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969), pp. 146-200; Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Santiago de Chile: Ediciones Naufragio/Imprenta Quattrocento, 1995) y Ariel Dorfman y Armand Mattelart, *Para leer al Pato Donald* (Madrid/Ciudad de México: Siglo XXI, 1998).

²⁷³ Véase Barthes, “La muerte del autor”, consultado el 10 de noviembre de 2014, <https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>.

²⁷⁴ Véase Barnouw, *Documentary* pp. 231-262 y “Entrevista a Jean Rouch”, consultado el 10 de noviembre de 2014, http://www.rchav.cl/2004_4_ent01_georgakas_et_al.html.

Ello apunta a la necesidad de comprender los planteamientos de *Fake* dentro del marco de las posturas críticas de la modernidad formuladas durante la época de su realización que conjugaron el reconocimiento de instancias estructurales (estructuras) de larga duración histórica²⁷⁵ con el análisis de lo concreto, buscando desarrollar nuevos modos de inferencia cognoscitiva (antes que postular la imposibilidad del conocimiento o la primacía absoluta de la interpretación) que pudieran dar cuenta de las complejas interrelaciones entre la esfera individual (lo subjetivo) y la social.²⁷⁶

A lo largo de este trabajo hemos intentado precisar este punto en relación con el filme, con la intención de ampliar la visión crítica del mismo y, a la par, apuntalar algunos aspectos relevantes de la biografía intelectual de Welles, sumándonos a las investigaciones que buscan prescindir de la interpretación mitificada de su figura y del análisis de sus obras cimentado en elementos puramente biográficos o descontextualizados de las relaciones entre el autor y el contexto socio-histórico en que se desarrolló su producción. Ello apunta a la posibilidad de una investigación que abordara en detalle la biografía intelectual del

²⁷⁵ Sobre el concepto de la larga duración histórica, véase Braudel, “La larga duración”, *Revista Académica de Relaciones Internacionales* 5 (2006), consultado el 3 de octubre de 2013, <http://www.relacionesinternacionales.info/ojs/article/view/53/47.html>, pp. 2, 3, 8-11 y 28-34. Para una lúcida defensa de las erróneamente entendidas como teorías totalizantes a partir del reconocimiento de las continuidades históricas que subyacen a lo particular véase Ginzburg, “Huellas”, p. 151.

²⁷⁶ A este respecto, cabe mencionar que el texto del paradigma indiciario de Ginzburg se publicó en 1979, 6 años después de cuando Welles hizo *Fake*. El dato es importante porque hace pensar en el contexto político y social mundial en aquellos años y en la insistencia de autores de diversas latitudes en la dimensión moral y política de los debates intelectuales, como una ‘contestación’ al posmodernismo deconstruccionista que dejaba de lado tal cuestión, abstrayendo las discusiones al ámbito puramente intelectual. Véase Ginzburg, “Reflexiones sobre una hipótesis”, pp. 9-11.

director, el análisis del corpus welllesiano en relación con ello y las interrelaciones de ambos con los diferentes contextos culturales y cinematográficos en los que trabajó Welles, empresa que esperamos llevar a cabo en el futuro.

APÉNDICES

Los textos que aparecen a continuación son resúmenes traducidos de biografías de Welles y De Hory tomadas de sitios en Internet dedicados a su vida y obra y, en el caso de Irving, de su sitio personal. Los citamos aquí pues resultan indicativos de los datos y comentarios con que se suelen reseñar las biografías de los tres personajes.

Biografía de Orson Welles²⁷⁷

George Orson Welles nació en Kenosha, Wisconsin, el 6 de mayo de 1915 y fue el segundo hijo de Richard Welles, un inventor, y Beatrice Ives, una concertista de piano. La familia se mudó a Chicago, Illinois, cuando Orson tenía 4 años, y dos años más tarde sus padres se separaron. Orson vivió con su madre hasta los 8 años y estuvo profundamente involucrado en su estilo de vida artística. Al morir ella, fue a vivir con su padre. Una influencia temprana importante en su vida fue Maurice Bernstein, un ortopedista que se convertiría en su tutor después del suicidio de su padre en 1928. Por sugerencia de Bernstein, el joven Orson se matriculó en la progresiva Escuela Todd de Woodstock, Illinois, donde comenzó a hacer teatro y aprendió producción y dirección. Su educación formal terminó al graduarse de dicha secundaria en 1931.

²⁷⁷ “Orson Welles biography”, consultado el 18 de junio de 2015, <http://www.notablebiographies.com/Tu-We/Welles-Orson.html>. El sitio en Internet con más información sobre la obra de Welles, *Wellesnet. The Orson Welles Web Resource* (consultado el 8 de enero de 2012, <http://www.wellesnet.com/>), refiere a dicha página en cuanto a la biografía del director. Véase también [orsonwelles.co.uk](http://www.orsonwelles.co.uk/), consultado el 18 de junio de 2015, <http://www.orsonwelles.co.uk/HomeLeftFrame.htm>.

Después de una corta estancia en Irlanda donde estuvo involucrado en el teatro como actor, Welles regresó a Chicago, donde trabajó brevemente como director teatral en Todd y coeditó 4 volúmenes de las obras de William Shakespeare. En diciembre de 1934, debutó en Broadway con la compañía de Katharine Cornell. Él y John Houseman (1902-1988) unieron fuerzas el siguiente año para gestionar el Federal Theatre, uno de los proyectos de promoción del trabajo artístico establecidos por el New Deal, el programa social nacional que tenía la intención de promover la recuperación económica de Estados Unidos durante la década de 1930. Allí Welles dirigió e inyectó nueva vida a varios clásicos, incluyendo la puesta en escena de *Macbeth* con un elenco exclusivamente afroamericano, la farsa francesa *El sombrero de paja de Italia* y la fábula moral *Dr. Fausto*.

Welles y Houseman rompieron con el Federal Theater en 1937 tras el intento de los directivos de cancelar la producción de la obra pro derechos laborales *The Cradle Will Rock*, de Marc Blitzstein. Organizaron el Mercury Theater, que en las siguientes dos temporadas tuvo una serie de éxitos extraordinarios, incluyendo la adaptación de *Julio César* (con Welles como Bruto), la comedia isabelina *La vacación del zapatero* (reescrita por Welles) y *Heartbreak house* de George Bernard Shaw (donde, con 24 años de edad, Welles interpretó convincentemente a un anciano). Welles también encontró tiempo para hacer el papel de "La Sombra" en la radio y para supervisar el programa *The Mercury Theatre on the air*, cuyo éxito más notorio fue la adaptación en 1938 de *La guerra de los mundos* de H. G. Wells, transmisión que provocó pánico, ya que muchos oyentes creyeron que los marcianos estaban invadiendo Nueva Jersey.

En 1939 el Mercury Theater se derrumbó por problemas económicos y Welles fue a Hollywood, California, para recaudar dinero para resucitarlo. Con excepción de

una agitada puesta en escena de *Hijo nativo* de Richard Wright en 1940, un fallido intento de adaptar *La vuelta al mundo en 80 días* de Julio Verne (con música y letras de canciones de Cole Porter) en 1946 y un insatisfactorio *Rey Lear* en 1956, su carrera en Broadway había terminado. Sin embargo, continuó trabajando en teatro en el extranjero: durante la década de 1950 montó con éxito *Moby Dick-Rehearsed* en Inglaterra, dirigió a Laurence Olivier en una producción londinense de *Rinoceronte*, de Eugène Ionesco, y escribió un guión para el ballet Roland Petit. Habiendo coqueteado antes con el cine y luego de buscar un tema durante algunos meses, Welles filmó *Ciudadano Kane* entre 1939 y 1940. Desde su lanzamiento en 1941, la película ha sido elogiada como una de las mejores de todos los tiempos. La controversia rodeó la producción del filme, en cuyos créditos Welles aparece en la producción, dirección y coescritura del guión. También interpretó el papel principal.

Años más tarde, declaró: "Comencé en la cima y he estado labrando mi caída desde entonces". Todas las películas que dirigió son interesantes, pero ninguna igualó el logro inicial de *Kane*. Entre sus otras obras destacan *Los magníficos Amberson* (1942), *La dama de Shanghai* (1946), *Otelo* (1952), *Sed de mal* (1958), *El proceso* (1962) y *F for Fake* (1973). La mayoría de estos filmes estuvieron rodeados de disputas, y Welles repudió a menudo la versión final. Sus detractores argumentan que la tendencia autodestructiva del director causó dichos problemas y citan su experiencia con el inacabado *It's all true*, proyecto en Brasil en el que se embarcó en 1942 antes de terminar la edición final de *Los magníficos Ambersons*, película a la que sus partidarios consideran una obra maestra destruida (en su ausencia, 131 minutos fueron editados en una versión final de 88 minutos).

Welles apareció en más de 45 filmes además de los suyos, algunos excelentes como *El tercer hombre* (1949) e *Impulso criminal* (1959) pero, con demasiada frecuencia, participó en “películas basura” como *Magic Negro* (1949) y *Los Tarters* (1960). Aceptaba estos trabajos para ganar los fondos necesarios para financiar sus filmes.

Por diversas razones dejó Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial y durante 3 décadas vivió una especie de existencia desarraigada en el extranjero, con retornos ocasionales a su país natal para participar en películas ajenas u otros trabajos. Siendo una persona inteligente y con muchos intereses, durante la Segunda Guerra Mundial trabajó una temporada como columnista del periódico liberal *New York Post*, y más tarde consideró brevemente una carrera política. En sus últimos años, a pesar de tener mala salud, se ganó la vida haciendo comerciales de televisión para empresas como los vinos Paul Masson, empleando gran parte de lo que ganaba en la producción de sus filmes, incluido *The other side of the wind* (que trata de un viejo director de cine y estaba inacabado cuando murió, y posteriormente ha sido sujeto de litigios o asuntos legales). Al ser un magnífico narrador de historias, después de regresar a Estados Unidos a mediados de la década de 1970 fue muy solicitado como invitado en programas de televisión.

Se casó tres veces, y tuvo hijos con cada esposa: Christopher, con Virginia Nicolson; Rebecca, con Rita Hayworth y Beatrice con su viuda, Paola Mori. Tenía muchos amigos, incluyendo a Oja Kodar, una artista yugoslava que fue su pareja y ayudante desde mediados de los años 60. Welles compartió un Oscar por el guión de *Kane* y en 1975 fue honrado por el American Film Institute con un Life Achievement Award. Sus otros premios incluyen un premio Peabody en 1958 por

un programa piloto para televisión. Murió de un ataque al corazón el 10 de octubre de 1985.

Biografía de Elmyr de Hory²⁷⁸

La vida de Elmyr de Hory es en sí misma una obra de arte; todo en él era un gran gesto de artificio. Mudándose a Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial, De Hory se retrataba a sí mismo como un aristócrata húngaro desposeído que vendía obras de arte de su colección familiar. Amigo de ricos y famosos, era a la vez enigmático y encantador. Sin embargo, detrás de su fachada se escondía un artista frustrado que luchaba por mantener el nivel de vida que anhelaba. Su estilo postimpresionista en pintura parecía pasado de moda en comparación con los nuevos estilos de la época, como el expresionismo abstracto. Después de varios intentos fallidos de arrancar una carrera propia, se centró en su talento como falsificador.

La habilidad de De Hory para engañar a otros no le hizo inmune a la traición, sobre todo durante su asociación con Fernand Legros, quien vendió numerosas falsificaciones de De Hory en los cinco continentes durante un período de 9 años. Su colaboración rentable y prolífica tuvo un final tumultuoso en 1967, cuando Legros vendió más de 40 de las falsas “obras maestras” de De Hory al millonario

²⁷⁸ “Elmyr de Hory. A master of deception”, consultado el 18 de junio de 2015, <http://www.intenttodeceive.org/forgers-profiles/elmyr-de-hory/>. Véase también “Elmyr de Hory: falsificador y artista”, consultado el 18 de junio de 2015, <https://artedemadrid.wordpress.com/2013/02/10/elmyr-de-hory-falsificador-y-artista/>; *Elmyr. The forger's apprentice*, consultado el 18 de junio de 2015, <http://www.elmyr.net/forgers-apprentice.html> y Luis Ramírez Eguiarte, “Elmyr de Hory: el genio infame”. *Paradigmas: revista de investigación*, 5 de agosto de 2014, consultado el 18 de junio de 2015, <http://www.paradigmas.mx/elmyrdehoryelgenioinfame/>.

texano Algur Meadows. Tras descubrirse el fraude, el escándalo que siguió desenmascaró a De Hory como el artista detrás de las pinturas. Con la ayuda de Legros, De Hory insertó probablemente más de 1,000 falsificaciones en el mercado del arte a lo largo de su carrera de 30 años. Hasta hoy, muchas de estas obras no se han expuesto y continúan en los acervos de museos y colecciones privadas.

Biografía de Clifford Irving (por él mismo)²⁷⁹

Hola. Soy Clifford Irving y he tenido una vida llena de eventos. Una vez aparecí en la portada de la revista *TIME* y poco después estaba en una prisión federal por escribir la falsa autobiografía de Howard Hughes, la cual puso en la picota a Richard Nixon, entre otros personajes notables.

Recorrí el mundo un par de veces antes de que naciera la mayoría de las personas que viven hoy en él; fui guardián de un kibutz israelí, formé parte la tripulación de una goleta que navegó una tormenta atlántica de México a Francia y una primavera viví en una casa flotante en el lago Dal de Cachemira, desde donde viajé a caballo al Tíbet.

Antes de eso crecí en Manhattan, estudié pintura en la Escuela Superior de Música y Arte y luego fui a la Universidad de Cornell, donde perseguí a hermosos e inconquistables coeditores de la Ivy League, escribí poesía romántica, decidí que no era un gran artista y en vez de eso soñé con convertirme en un gran escritor.

²⁷⁹ *The Official Website of Clifford Irving*, consultado el 18 de junio de 2015, <http://cliffordirving.com/clifford-irvings-bio>.

Luego de Cornell trabajé en la redacción del *New York Times* y en 1953 me embarqué rumbo a Europa, decidido a hacer realidad mi sueño. Tras caminar de Francia a España me encontré, por así decirlo, en la decadente y entonces virgen isla mediterránea Ibiza —en aquellos años, un inmigrante en España podía vivir con 60 dólares al mes—, escribí mi primera novela y la envié a una agente literaria de Nueva York. En lo que me pareció un milagro, le gustó, la promocionó por aquí y por allá y el hijo de G. P. Putnam la publicó. ¿Era realmente tan fácil y tan rápido como eso? Por supuesto que no. Tuve suerte. Y determinación.

Después de dar clases en UCLA en 1961 (Betsy Drake y Cary Grant estaban entre mis alumnos), me convertí en el corresponsal en Oriente Medio para la NBC y seguí escribiendo libros. Con el tiempo 20 de ellos fueron publicados, alcanzando diversos grados de éxito, por Putnam, McGraw-Hill, St. Martin Press, Stein & Day y Simon & Schuster. Reseñando mi novela *Trial*, Caroline Ver de *Los Angeles Times* dijo: "No comiences este libro antes de dormir o estarás despierto toda la noche... pues está escrito por un maestro". En su reseña de *Final argument* en el *New York Times*, Donald Westlake escribió: "Cada parte es increíble. ¡Qué maravillosa obra narrativa!".

En 1970 ideé un fraude que se convirtió en el famoso libro *Hoax*, una falsa autobiografía de Howard Hughes (ahora publicada en Kindle de amazon.com y Nook de Barnes & Noble). Michael Drosnin, biógrafo de Hughes, afirmó en *Citizen Hughes* que la amenaza de la publicación del libro causó preocupación en la Casa Blanca por la posible revelación del soborno de Hughes al presidente Nixon para aprobar el robo del Watergate. Mi recompensa en 1972 por el fraude de Hughes fueron 16 meses en tres prisiones federales. Esa estancia se detalla en mi diario

de prisión, "emocionante, confesionario y explosivo" según la revista *Playboy*, que publicó un extracto.

Publiqué 12 de mis libros en Kindle de Amazon y Nook de Barnes & Noble. En 2014, la lista creció a 20. El *Chicago Tribune* describió mi libro *Fake!* como: "La verdadera historia salvaje de tres hombres que subvirtieron el mundo del arte... una de las sagas de suspenso más sofisticadas de nuestro tiempo". Actualmente, 25 cajas de mis manuscritos, notas, diarios y correspondencia están siendo catalogadas por el Centro de Historia de América de la Universidad de Texas (Austin), que adquirió el archivo en 2013.

BIBLIOGRAFÍA

20th London Film Festival. Program note [F for Fake], 1975. Consultado el 28 de marzo de 2012.

<http://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=19884>.

Adorno, Theodor W. "Transparencies on film". En *The culture industry. Selected essays on mass culture*, 178-186. Londres/Nueva York: Routledge, 2001.

_____ y Horkheimer, Max. "La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas". En *Dialéctica del iluminismo*, 146-200. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.

Albright, Thomas. "'F for Fake': it's only a snow job". 13 de enero de 1977. Consultado el 28 de marzo de 2012.

<http://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=19874>.

Allais, Jean-Claude. "Orson Welles. Itinéraire d'un poète maudit". *Cahiers de la Cinémathèque* 20 (1976) : 47-63.

Altman, Rick. "¿Qué se suele entender por género cinematográfico?". En *Los géneros cinematográficos*, 33-53. Barcelona/México: Paidós, 2000.

Andrew, J. Dudley. *The major film theories*. Londres/Nueva York: Oxford University Press, 1976.

Arnheim, Rudolf. *Film as art*. California: University of California Press, 1964.

Astruc, Alexandre. "La caméra-stylo", *L'Écran français*, 30 de marzo de 1948. Consultado el 28 de marzo de 2012. <http://www.newwavefilm.com/about/camera-stylo-astruc.shtml>.

Aumont, Jacques *et. al.* *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1985.

B., C. "Vérités et mensonges (*F for Fake*)". *Cinématographe* 13 (1975): 7.

Baker, Robb. "Phony documents, fatuous francophilia, and free-form feminism". *Soho Weekly News*, 24 de febrero de 1977. Consultado el 28 de marzo de 2012. <http://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=19867>.

Balázs, Béla. "In praise of theory". En *Film: an anthology. A Diverse collection of outstanding writing on the film*, 201-208. California: University of California Press, 1959.

_____. "The face of man". En *Film: an anthology. A Diverse collection of outstanding writing on the film*, 213-215. California: University of California Press, 1959.

_____. "The face of things". En *Film: An Anthology. A Diverse collection of outstanding writing on the film*, 211. California: University of California Press, 1959.

Baldasarre, María Isabel. "Falsos de autor: entre el fetichismo y el mercado de las 'grandes obras de arte'". En *XXXII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Apropiarse del arte: impulsos y pasiones*, 17-34. México: UNAM-IIE, 2012.

Barker, Nicolas. "Textual forgery". En Mark Jones, ed., *Fake? The art of deception*, 22-28. Berkeley/Los Ángeles: University of California Press, 1990.

Barnouw, Erik. *Documentary. A History of the Non-fiction Film*. Nueva York: Oxford University Press, 1993.

Baroncelli, Jean de. "«Vérités et mensonges», d'Orson Welles". *Le Monde*, 14 de marzo de 1975.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989.

_____. "La muerte del autor". Consultado el 10 de noviembre de 2014.
<https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>.

Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI, 1969.

Baudry, Jean-Louis. "The apparatus: Metapsychological approaches to the impression of reality in cinema". En *Film theory and criticism. Introductory readings*, 690-707. Nueva York : Oxford University Press, 1992.

Bazin, André y Jacques Doniol-Valcroze. "L'oeuvre d'Orson Welles". *Cahiers du Cinéma* 87 (1958): 37-60.

_____. "Ontología de la imagen fotográfica". En *¿Qué es el cine?*, 23-32. Madrid: Rialp, 2008.

_____. *Orson Welles. A critical view*. Los Ángeles : Acrobat Books, 1991.

_____. "Orson Welles dix ans après". En *Orson Welles: l'éthique et l'esthétique*, 3-7. Paris: M. J. Minard, 1963.

Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*. México: FCE, 1981.

Belmans, Jacques. "Vérités et mensonges". *Amis du Film et de la Télévision* 232 (1975): 20-22.

Benamou, Catherine. "'Everybody's Orson Welles': Treasures from the Special Collections Library at the University of Michigan". *Michigan Quarterly Review*, 48-2 (2009): 187-197.

_____. *It's all true. Orson Welles's pan-american odyssey*. California: University of California Press, 2007.

_____. "The Artifice of Realism and the Lure of the "Real" in Orson Welles's *F for fake* and other t(r) eas(u)er(e)s". En *F is for phony: fake documentary and truth's undoing*, 143-170. Minnesota: University of Minnesota Press, 2006.

Benjamin, Walter. "Historia y coleccionismo: Edward Fuchs". En *Discursos interrumpidos*, 89-139. Barcelona: Planeta, 1994.

_____. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Discursos interrumpidos*, 17-57. Barcelona: Planeta, 1994.

_____ . “París, capital del siglo XIX”. Consultado el 17 de diciembre de 2012.

https://docs.google.com/document/d/12yUde8n5uRR5yEMuMfAdNld2v7UpRTIRTf8ttWY_5y4/preview?pli=1.

_____ . “¿Qué es el teatro épico? (primera versión)”. En *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, 15-29. Madrid: Taurus, 1998.

_____ . “¿Qué es el teatro épico? (segunda versión)”. En *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, 33-40. Madrid: Taurus, 1998.

Berlin, Isaiah. *Las raíces del Romanticismo*. Madrid: Taurus, 2000.

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI, 1988.

Berry-Flint, Sarah. “Genre”. En *A companion to film theory*, 25-44. E.U./Inglaterra/Australia: Blackwell Publishing, 2004.

Bessy, Maurice. *Orson Welles*. Michigan: Crown Publishers, 1971.

_____ . “Orson Welles par Orson Welles”. *Écran* 33 (1975): 18 y 19.

Bogdanovich, Peter. “My Orson”. En Welles, Orson y Peter Bogdanovich, *This is Orson Welles*, vii-xxxix. Nueva York: Da Capo Press, 1998.

Bordwell, David, Staiger, Janet y Thompson, Kristin. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós, 1997.

Bory, Jean-Louis. "Des vessies pour des lanternes". *Le Nouvel Observateur*, 3 de marzo de 1975.

Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1988.

_____. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 2005.

_____. *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo, 1990.

Braucourt, Guy. "Du mensonge de l'art a l'art du mensonge". *Écran 33* (1975): 25-30.

Braudel, Fernand. "La larga duración". *Revista Académica de Relaciones Internacionales* 5 (2006): 1-36. Consultado el 3 de octubre de 2013. <http://www.relacionesinternacionales.info/ojs/article/view/53/47.html>.

Breschand, Jean. *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós, 2004.

Brooks, Jack. "Orson and his big toy". *West Bay Today*, 16 de enero de 1977. Consultado el 28 de marzo de 2012. <http://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=19873>.

Bukatman, Scott. "Incompletion, simulation, and the refusal of the real: The last films of Orson Welles". *Persistence of Vision* 7 (1989): 83-90.

Burch, Noël. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, 2008.

Burke, Peter. *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza, 2000.

_____. *Visto y no visto*. Barcelona: Crítica, 2005.

Butler, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis, 2004.

Caccia, Riccardo. *Invito al cinema di Orson Welles*. Milán: Mursia, 1997.

Callow, Simon. *Orson Welles. Volume 1: The Road to Xanadu*. Estados Unidos: Penguin Books: 1997.

_____. *Orson Welles. Volume 2: Hello Americans*. Estados Unidos: Penguin Books: 2007.

Canby, Vincent. "'F for Fake' Is an Illusionist's Trick With Bogus Heroes and Expert Villains". *The New York Times*, 28 de septiembre de 1975. Consultado el 28 de marzo de 2012.
<http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9A00EEDE123AE333A2575BC2A96F9C946490D6CF>.

_____. "Orson Welles began an ongoing revolution". *The New York Times*, 20 de octubre de 1985.

Carroll, Noël. "El cine documental y el escepticismo posmodernista". *Estudios cinematográficos* 4-11 (1998): 24-37.

Caughie, John. "Introduction". En *Theories of authorship. A Reader*, 9-16. Londres: Routledge, 1981.

_____. "The theory in practice: *Cahiers du Cinéma*". En *Theories of authorship. A reader*, 35-47. Londres: Routledge, 1981.

Chapier, Henry. "Vérités et mensonges d'Orson Welles. Du faux Welles". *Le Quotidien de París*, 15 de marzo de 1975.

Chazal, Robert. "«Vérités et mensonges». La doublé face du génie". *France-soir*, 13 de marzo de 1975.

Ciment, Michel. "Ouragans". *Positif* 167 (1975): 20-28.

Cohen-Séat, Gilbert y Pierre Fougeyrollas. *La influencia del cine y la televisión*. México: FCE, 1967.

Combs, Richard. "Burning Masterworks: from *Kane* to *F for Fake*". *Film Comment* 30-1 (1994): 50-59.

_____. "Orson Welles' *F for Fake*". *Film Comment* 30-1 (1994).

Consultado el 28 de marzo de 2012.

<http://ezproxy.lib.indiana.edu/login?url=http://search.proquest.com/docview/740790426?accountid=11620>.

_____ . “Vérités et mensonges (F for Fake)”. *Monthly Film Bulletin* 516 (1977): 12 y 13.

Corrigan, Timothy. *The Essay Film. From Montaigne, After Marker*. Nueva York: Oxford University Press, 2011.

Cowie, Elizabeth. “The spectacle of reality and documentary film”. Consultado el 6 de mayo de 2013. www.yidff.jp/docbox/10/box10-1-e.html.

Cowie, Peter. *The Cinema of Orson Welles*. Nueva York: Da Capo Press, 1989.

Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC, 2008.

Danto, Arthur. “The end of art”. En *The philosophical disenfranchisement of art*, 81-115. Nueva York: Columbia, 1986.

Davies, Stephen. “Definitions of art”. En *The Routledge Companion to Aesthetics*, 169-179. Londres: Routledge, 2001.

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. México: UIA, 2000.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Ediciones Naufragio/Imprenta Quattrocento, 1995.

Del Conde, Teresa. “Not finding Frida Kahlo”. *La Jornada*, 29 de septiembre de 2009. Consultado el 16 de noviembre de 2011.

<http://www.jornada.unam.mx/2009/09/29/index.php?section=opinion&article=a06a1>
[cul.](#)

_____. “Más sobre falsificaciones”. *La Jornada*, 1º de agosto de 2006. Consultado el 16 de noviembre de 2011.

<http://www.jornada.unam.mx/2006/08/01/index.php?section=opinion&article=a07a1>
[cul.](#)

Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona/México: Paidós, 1987.

Delmas, Jean. “Vérité et mensonge”. *Jeune Cinéma* 86 (1975): 27-29.

Don Quijote. Páginas del guión cinematográfico de Orson Welles. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2005.

Dorfman, Ariel y Mattelart, Armand. *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*. Madrid/Ciudad de México: Siglo XXI, 1998.

Dorr, John H. “Fake? American Premiere”. En *Los Angeles International Film Exposition. Program note*, 29 de marzo de 1975. Consultado el 28 de marzo de 2012. <http://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=19880>.

Dosse, François. *Historia del estructuralismo*, tomo I y II. Madrid: Akal, 2004.

_____. “Las palabras para decirlo. Mayo 68 y las ciencias humanas”. *La vasija* 1/3 (1998): 29-35.

Drössler, Stefan. "Oja as a gift. An interview with Oja Kodar". En *The Unknown Orson Welles*, 24-44. Munich: Filmmuseum München, 2004.

_____. "(Re)-constitutions. Comment aborder les films inachevés". En Giorgio Gosetti, Stefan Drössler, André Labarthe y Oja Kodar, *The Other Side of the Wind. Scénario/Screenplay*, 77-92. París: Cahiers du Cinéma, 2005.

Echeverría, Bolívar. "Modernidad y capitalismo (15 tesis)". Consultado el 6 de abril de 2015.
[http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/Modernidad%20y%20Capitalismo%20\(15%20Tesis\).pdf](http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/Modernidad%20y%20Capitalismo%20(15%20Tesis).pdf).

"Elmyr de Hory. A master of deception". Consultado el 18 de junio de 2015.
<http://www.intentodeceive.org/forgers-profiles/elmyr-de-hory/>.

Elmyr de Hory, artist and faker [folleto de la exposición]. Minneapolis: Hillstrom Museum of Art, 2010.

"Elmyr de Hory: falsificador y artista". Consultado el 18 de junio de 2015.
<https://artedemadrid.wordpress.com/2013/02/10/elmyr-de-hory-falsificador-y-artista/>.

Elmyr. The forger's apprentice. Consultado el 18 de junio de 2015.
<http://www.elmyr.net/forgers-apprentice.html>.

"Entrevista a Jean Rouch". Consultado el 10 de noviembre de 2014.
http://www.rchav.cl/2004_4_ent01_georgakas_et_al.html.

“Extracts from an Interview with Dominique Antoine”. *20th London Film Festival. Program note [F for Fake]*, 1975. Consultado el 28 de marzo de 2012. <http://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=19884>.

“F come Falso’ di Orson Welles. Insetto Illustrato”. *Cinema Nuovo* 24/235-236 (1975): 256 y 257.

“*F for fake: A retrospective* by Peter Bogdanovich”. Consultado el 14 de mayo de 2013. <http://www.youtube.com/watch?v=Rur4wPupBCg>.

“*F for Fake. Program note*”. *Harvard Film Archive*, 16 de septiembre de 2000. Consultado el 29 de marzo de 2012. <http://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=32047>.

Fake? The art of deception, 11-15. Berkeley/Los Ángeles: University of California Press, 1990.

Fake? The art of deception, Mark Jones, ed. Berkeley/Los Ángeles: University of California Press, 1990.

Fanto, George. “Letter to the Editor of *The New York Times*”, 20 de octubre de 1993. The Orson Welles Materials, Indiana University Bloomington-Lilly Library (Indiana, Estados Unidos).

_____. “The fiftieth anniversary of *Citizen Kane* is also the fiftieth anniversary of the bombing of Pearl Harbor in 1941”, 26 de junio de 1991. The

Orson Welles Materials, Indiana University Bloomington-Lilly Library (Indiana, Estados Unidos).

_____. “Was Orson Welles an enigma whos [sic] secret has not been penetrated?” [texto no fechado]. The Orson Welles Materials, Indiana University Bloomington-Lilly Library (Indiana, Estados Unidos).

Farber, Stephen. Reseña de *F for Fake*. *Film Comment* (1974). Consultado el 3 de julio de 2012. <http://www.wellesnet.com/?p=205><http://www.wellesnet.com/?p=205>.

Fernández-Santos, Elsa. La gran burla de Elmyr de Hory. *El País*. Consultado el 13 de octubre de 2015. http://cultura.elpais.com/cultura/2013/02/06/actualidad/1360173001_210270.html.

Forgy, Mark. *The forger's apprentice. Life with the world's most notorious artist*. Tennessee: Mark Forgy, 2014.

Foucault, Michel. “¿Qué es un autor?”. En *Entre filosofía y literatura*, 329-360. Barcelona: Paidós, 1999.

_____. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI, 2005.

“François Reichenbach Dies at 71; Directed Range of Documentaries”. *The New York Times*. Consultado el 13 de octubre de 2015. <http://www.nytimes.com/1993/02/03/arts/francois-reichenbach-dies-at-71-directed-range-of-documentaries.html>.

French, Lawrence. "An interview with Gary Graver and Oja Kodar". En Graver, Gary, *Making Movies with Orson Welles. A Memoir*, 145-162. Maryland: Scarecrow Press, Inc., 2008.

_____. "The conundrum over the title for Orson Welles's final masterpiece, *F for Fake*". Consultado el 19 de junio de 2012. <http://www.wellesnet.com/?p=419>.

_____. "Truth and Lies about Orson Welles' *F for Fake*". Consultado el 19 de junio de 2012. <http://www.wellesnet.com/?p=205#more-205>.

Freud, Sigmund. *Obras completas. Tomo XIX*. Argentina: Amorrortu Editores, 1976.

Fuzellier, Etienne. "Je suis un mensonge...". *L'Education*, 1º de mayo de 1975.

Gadamer, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos, 1996.

García Canclini, Néstor. "La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu". En Bourdieu, Pierre, *Sociología y Cultura*, 5-40. México: Grijalbo, 1990.

García Leal, José. *Filosofía del arte*. Madrid: Síntesis, 2002.

Gardner, Gerald C. *The censorship papers. Movie censorship letters from the Hays Office 1934 to 1968*. Chicago: Dodd Mead, 1988.

Gay, Richard. "Vérités et mensonges". *Cinéma Québec* 4/9-10: 65 y 66.

Gili, Jean. "Orson Welles ou le refus de juger". En *Orson Welles: l'éthique et l'esthétique*, 12-22. París: M. J. Minard, 1963.

Ginzburg, Carlo. "Extrañamiento. Prehistoria de un procedimiento literario". En *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*, 15-33. Barcelona: Península, 2000.

_____. "Huellas. Raíces de un paradigma indiciario". En *Tentativas*, 93.156. México: UMICH, 2003.

_____. "Reflexiones sobre una hipótesis: el paradigma indiciario, veinticinco años después". *Contrahistorias. La otra mirada de Clío 4/7 (2006-2007)*: 7-16.

_____. "Semejanzas de familia y árboles de familia: dos metáforas cognoscitivas". *Contrahistorias. La otra mirada de Clío 4/7 (2006-2007)*: 17-36.

Gombrich, E. H. *Gombrich Esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura*. Madrid: Debate, 1997.

Gomery, Douglas. "Orson Welles and the Hollywood Industry". *Persistence of Vision* 7 (1989): 39-43.

Gómez Tarín, Francisco. "¿La ficción documental? Discursos híbridos en la frontera de lo real". En *Image et manipulation*, 319-330. Lyon: Université Lumière-Lyon, 2008.

Gompertz, Will. *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. México: Santillana, 2013.

Gow, Gordon. "F for Fake". *Films and Filming* 23-5/269 (1997): 37 y 38.

Graver, Gary. *Making movies with Orson Welles. A memoir*. Maryland: Scarecrow Press, Inc., 2008.

Grisolia, Michel. "Vérités et mensonges (F for Fake)". *Cinéma* 75 197: 125 y 126.

Gubern, Román. *La caza de brujas en Hollywood*. Barcelona: Anagrama, 1987.

_____. "Lo falso en el cine". *Letras Libres* (11/2008): 26 y 27.

Gutiérrez Alea, Tomás. "The Viewer's Dialectic. Part 1". *Jump Cut* 29 (1984).

Consultado el 28 de marzo de 2012.

<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC29folder/ViewersDialec1.html>.

_____. "The Viewer's Dialectic. Part 2". *Jump Cut* 30 (1985).

Consultado el 28 de marzo de 2012.

<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC30folder/ViewersDialectic2.html>.

_____. "The Viewer's Dialectic. Part 3". *Jump Cut* 32 (1987).

Consultado el 28 de marzo de 2012.

<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC32folder/ViewersDialectic3.html>.

Harris, Brent. "Photography in colonial discourse: the making of "the other" in southern Africa, c. 1850-1950". En *The colonising camera. Photographs in the making of Namibian History*, 20-24. Ohio: Ohio University Press, 1999.

Halle, David. *Inside culture. Art and class in the American home*. Chicago/Londres: University of Chicago Press, 1993.

Hauser, Arnold. *The sociology of art*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1982.

Hayward, Susan. *Cinema Studies. The Key concepts*. Nueva York: Routledge, 2006.

Heinich, Nathalie. *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

Hel-Guedj, Johan-Frédéric. *Orson Welles. La règle du faux*. París: Éditions Michalon, 1997.

Heptonstall, Geoffrey, "The indelible signature of Orson Welles's films". *Contemporary Review* 18 (2004): 298-302.

Hess, John. "La politique des auteurs 2. Truffaut's *manifesto*". *Jump Cut*. 2 (1974): 20-22. Consultado el 28 de marzo de 2012.

<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC02folder/auteur2.html>.

Heylin, Clinton. *Despite the system. Orson Welles versus the Hollywood studios*. Chicago: Chicago Review Press, 2006.

Higham, Charles. *The films of Orson Welles*. California: University of California Press, 1970.

http://hoaxes.org/archive/permalink/elmyr_de_hory. Consultado el 13 de octubre de 2015.

<http://research.frick.org/directoryweb/browserecord.php?-action=browse&-recid=6359>. Consultado el 13 de octubre de 2015.

<http://www.imdb.com/name/nm0717025/>. Consultado el 13 de octubre de 2015.

<http://www.intentodeceive.org/forged-profiles/elmyr-de-hory/>. Consultado el 13 de octubre de 2015.

<http://www.metmuseum.org/about-the-museum/history-of-the-museum>. Consultado el 13 de octubre de 2015.

Ibarra, Laura. *Sociología del romanticismo mexicano*. México: Universidad de Guadalajara, 2004.

Irving, Clifford. *The Hoax*. Nueva York: Open Road Integrated Media, 2014.

Izod, John y Richard Kiborn. "The documentary". En *The Oxford guide to film studies*, 426-433. Nueva York: Oxford University Press, 1998.

Jacobs, Diane. "A welcomed Welles original". *Soho Weekly News*, 20 de octubre de 1975.

Jewell, Richard B., "Orson Welles, George Schaefer, and *It's all True*: A "cursed" production", *Film History* 2 (1988): 325-335.

Joly, Martine. *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona: Paidós, 2003.

Johnson, William. "F for Fake", *Film Quarterly* 29-4 (1976): 42-47.

Jones, D. A. N. "Orson Welles". *Grand Street* 5-2 (1986): 220-233.

Jones, Mark. "Why fakes?". En Mark Jones, ed., *Fake? The art of deception*, 11-15. Berkeley/Los Ángeles: University of California Press, 1990.

Jorfald, Knut W. *Almost true: The noble art of forgery* (Noruega: Filmlance International AB/Kinoproduction/Norsk Film/Yellow Cottage AC, 1997). 52 min.

Juhasz, Alexandra. "Phony definitions". En Alexandra Juhasz y Jesse Lerner, eds., *F is for Phony*, 1-18. Londres/Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

Kael, Pauline. "Orson Welles: There ain't no way", *The New Republic*, 24 de junio de 1967. Consultado el 17 de noviembre de 2011.

<http://www.tnr.com/article/film/89426/tnr-film-classics-falstaff-june-24-1967>.

_____. "Raising Kane". *The New Yorker*, 20 y 27 de febrero de 1971.

Consultado el 16 de noviembre de 2011.

<http://www.paulrossen.com/paulinekael/raisingkane.html>.

Karp, Josh. *Orson Welles' Last Movie: The Making of **The Other Side of the Wind***. Nueva York: St. Martin's Press, 2015.

Kipling, Kay. Behind the fake: An interview with author Clifford Irving. *Sarasota Magazine*. Consultado el 13 de octubre de 2015. <https://sarasotamagazine.com/2014/05/30/behind-fake-interview-author-clifford-irving/>.

Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1996.

Kris, Ernst y Kurz, Otto. *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 2010.

Krohn, Bill, "A la recherche du film fantôme". *Cahiers du Cinéma* 375 (1985): 24-33.

La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997. México: UNAM, 2010.

"La revolución del '68 en México. Entrevista con Bolívar Echeverría". *Contrahistorias. La otra mirada de Clío* 6-11 (2008-2009): 59-72.

Lacan, Jacques. *Escritos. Tomo I*. México: Siglo XXI, 2003.

"Le rendez-vous des docs. "F for Fake" ("Vérités et mensonges"), d'Orson Welles". *Le Nouvel Observateur*, 19 de junio de 2008.

Leaming, Barbara. *Orson Welles. A Biography*. Nueva York: Limelight Editions, 1995.

Lebow, Alicia. "Faking what? Making a mockery of documentary". En Alexandra Juhasz y Jesse Lerner, eds., *F is for Phony*, 223-237. Londres/Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

Lefebvre, Henri. *Hegel, Marx, Nietzsche*. México/Argentina: Siglo XXI, 2001.

Legrand, Gérard. "De Xanadu à Ibiza (et retour) (*Vérités et Mensonges*)". *Positif* 167 (1975) : 8-11.

Lerner, Jesse. "Troubling taxonomies". En Alexandra Juhasz y Jesse Lerner, eds., *F is for Phony*, 18-33. Londres/Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

Lévy, Denis. "*Vérités et mensonges*". *Télecine* 198 (1975): 23.

Lopez, Jonathan. "A forgers fears: a longtime companion shares memories of art faker Elmyr de Hory". *Art & Antiques* (05/2010): 36-38.

Lowe, Donald M. *Historia de la percepción burguesa*. México: FCE, 1986.

Lowenthal, David. "Forging the past". En Mark Jones, ed., *Fake? The art of deception*, 16-21. Berkeley/Los Ángeles: University of California Press, 1990.

Lynne Maynor & Associates. *F for Fake. Press Kit*. California: Lynne Maynor & Associates, 1975.

Liotard, Jean-François. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1987.

Maurin, François. "Ironique et grave. «Vérités et mensonges» d'Orson Welles". *L'Humanité*, 12 de marzo de 1975.

McBride, Joseph. "Foreword". En Graver, Gary, *Making Movies with Orson Welles. A Memoir*, ix-xvi. Maryland: Scarecrow Press, Inc., 2008.

_____. *What ever happened to Orson Welles? A Portrait of an Independent Career*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2006.

Medina, Cuauhtémoc y Botey, Mariana. "En defensa del fetiche". *SalonKritik*. Consultado el 6 de abril de 2015. http://salonkritik.net/0910/2010/05/en_defensa_del_fetiche_cuauhte.php.

Mereghetti, Paolo. *Masters of cinema: Orson Welles*. Londres: Phaidon Press, 2011.

Mesnil, Michel. "Une esthétique de la lucidité". En *Orson Welles: l'éthique et l'esthétique, Études Cinématographiques* (Michel Estève, dir.) 24-25 (1963): 23-29. París: M. J. Minard, 1963.

Metz, Christian. *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós, 2001.

Mohrt, Michel. "«Vérités et mensonges». Orson Welles face á lui-même". *Le Figaro*, 13 de septiembre de 1975.

Monsiváis, Carlos y Scherer, Julio. *Parte de guerra. Tlatelolco 1968*. México: Nuevo Siglo/Aguilar, 1999.

Moskowitz, Gene. "Question Mark". *Variety*, 21 de septiembre de 1973.
Consultado el 28 de marzo de 2012.
<http://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=19866>.

Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Seix Barral, 1975.

_____. *El Método. 4. Las Ideas*. Madrid: Cátedra, 2006.

Mulvey, Laura. "Visual pleasure and narrative cinema". En *Issues in feminist film criticism*, 28-40. Indiana: Indiana University Press, 1990.

Nagel, Elsa. *L'art du mensonge et de la vérité. Orson Welles: Le procès et Une histoire immortelle*. París: Éditions L'Harmattan, 1997.

Naremore, James. "Between Works and Texts: Notes from the Welles Archive". *Persistence of Vision 7* (1989): 12-23.

_____. *Orson Welles's Citizen Kane: A casebook*. Nueva York: Oxford University Press, 2004.

_____. *The magic world of Orson Welles*. Dallas: Southern Methodist University Press, 1989.

Neale, Steve. "Questions of genre". En *Film Genre Reader III*, 160-184. Austin: University of Texas Press, 2003.

Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.

Nouvel Hôtel des Ventes de Sens: Vente aux enchères publiques. Important dispersion de 34 oeuvres en hommage à: Chagall, Léger, R. Dufy, Marie Laurencin, Renoir, Monet, Toulouse-Lautrec vues par Emyr de Hory, faussaire de génie. Important collection de tableaux dans le doût des XVII^e et XVIII^e siècles. De mobilier en marqueterie de style. Bibelots. Tapis, Gilles Vivier, commissaire-priseur. Sens: Imprimerie Coopérative Chevillon, 1990.

“Orson Welles biography”. Consultado el 18 de junio de 2015.
<http://www.notablebiographies.com/Tu-We/Welles-Orson.html>.

orsonwelles.co.uk. Consultado el 18 de junio de 2015.
<http://www.orsonwelles.co.uk/HomeLeftFrame.htm>.

Orson Welles: l'éthique et l'esthétique, Études Cinématographiques (Michel Estève, dir.) 24-25 (1963). París: M. J. Minard, 1963.

Orson Welles-Oja Kodar Papers 1965-1985. Special Collections Library. University of Michigan. Consultado el 9 septiembre de 2012.
<http://quod.lib.umich.edu/s/sclead/umich-scl-welleskodar?rgn=main;view=text>.

Paniagua Ramírez, Karla. *El documental como crisol. Análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen*. México: CIESAS, 2007.

Panofsky, Erwin. “Style and medium in the motion pictures”. En *Film theory and criticism: Introductory readings*, 151-169. Londres: Oxford University Press, 1974.

Pérez, Michel. “Vérités et mensonges d’Orson Welles. Faux et usage de faux”. *Le Matin*, 3 de octubre de 1985.

Picasso, Pablo. *Las señoritas de Avignon*. Óleo sobre lienzo, 1907. 243.9cm×233.7cm.

Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral*. México: Era, 1971.

“Portrait de l’artiste par son producteur”. *Écran 33* (1975): 20-24.

Powdermaker, Hortense. *Hollywood: The Dream Factory. An Anthropologist Looks at the Movie Makers*. Londres: Secker & Warburg, 1951.

Principios de cine documental. Robert Edmonds, John Grierson. Richard Meran Barsam. México: UNAM/CUEC, 1990.

Proyecto Fake! Elmyr de Hory. Madrid: CBA, 2013.

Qandt, James. “It’s (not) all true: Orson Welles”. *Cinémathèque Ontario-Toronto International Film Festival Group. Program note*, 9 de marzo de 2000. Consultado el 29 de marzo de 2012. <http://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=27518>.

Ramírez Eguiarte, Luis. “Elmyr de Hory: el genio infame”. *Paradigmas: revista de investigación*, 5 de agosto de 2014. Consultado el 18 de junio de 2015. <http://www.paradigmas.mx/elmyrdehoryelgenioinfame/>.

Ramos Yzquierdo, Marta. *Felipe Ehrenberg. 67//15. Catálogo*. Madrid: Freijo Gallery, 2015.

Reed, Christopher. Wrong! *Harvard Magazine*. Consultado el 13 de octubre de 2015. <http://harvardmagazine.com/2004/09/wrong.html>.

Reed, Rex. Reseña de *F for Fake*. *New York Daily News*, 26 de septiembre de 1975. Consultado el 29 de marzo de 2012. <http://www.wellesnet.com/?p=205>.

Renov, Michael. "Lost, Lost, Lost: Mekas as Essayist". En *The Subject of Documentary*, 69-89. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

Reyes Palma, Francisco. *Gabriel de la Mora. Originalmente falso/Originally fake*. Ciudad de México: Literal Publishing/CONACULTA, 2013.

Rød, Johannes. One more story about Elmyr de Hory. Consultado el 13 de octubre de 2015. <https://elmyrstory.wordpress.com>.

Rosenbaum, Jonathan. *Discovering Orson Welles*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 2007.

_____. "Floats like a butterfly, looks like a whale". *Time Out*, 6 de diciembre de 1974.

_____. "Orson Welles's essay films and documentary fictions: a two-part speculation". Consultado el 28 de marzo de 2012. <http://www.jonathanrosenbaum.net/1991/08/orson-welless-essay-films-and-documentary-fictions-a-two-part-speculation/>.

Russo, Eduardo. *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*. Argentina: Paidós/Tatanka, 1998.

Ryall, Tom. "Genre and Hollywood". En *The Oxford guide to film studies*, 327-338. Nueva York: Oxford University Press, 1998.

The Film Studies Dictionary. Nueva York: Oxford University Press, 2001.

The Official Website of Clifford Irving. Consultado el 18 de junio de 2015.

<http://cliffordirving.com/clifford-irvings-bio>.

Sadlier, Darlene J. *Americans All. Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War II*. Austin: University of Texas Press, 2012.

Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial: Desde los orígenes hasta nuestros días*. México: Siglo XXI, 2004.

Saisselin, Rémy G. *The bourgeois and the bibelot*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1984.

Salotti, Marco. *Orson Welles*. Génova: Le Mani Microart'S, 1995.

Schávelzon, Daniel. *Arte y falsificación en América Latina*. Buenos Aires: FCE, 2009.

Seguin, Louis. "Orson Welles ou la dépense du sens". *La Quinzaine Littéraire*, 15 de febrero de 1974.

Shklovski, Víctor. *Eisenstein*. La Habana: ICAIC, 2009.

_____ . “El arte como artificio”. En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (comp.), 77-98. México: Siglo XXI, 1978.

Siclier, Jacques. “Mais qui est Orson Welles?”. *Le Monde*, 6 de marzo de 1975.

Sirinelli, Jean-François. “Las élites culturales”. En *Para una historia cultural*, 289-312. Madrid: Taurus, 1998.

Smith, Julian. “Orson Welles and the Great American Dummy, or The Rise and Fall and Regeneration of Benjamin Franklin’s Model American”. *Film Quarterly* 2 (1974): 196-206.

Stam, Robert. *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós, 2001.

Stewart, Susan. *On longing. Narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*. Durham/Londres: Duke University Press, 1993.

Stokes, Melvyn. “Hoaxing the cinematic object: The example of Orson Welles’ *F for Fake*”. En *Le cinéma et ses objets (Objects in Film)*, 349-357. Poitiers: La Licorne, 1997.

Schwartz, A. Brad. *Broadcast hysteria: Orson Welles’ War of the Worlds and the art of the fake news*. Minneapolis: HighBridge Company, 2015.

Tagliabue, John. Eric Hebborn, boastful art forger, is dead at 61. *The New York Times*, 13 de enero de 1996. Consultado el 9 de noviembre de 2015. <http://www.nytimes.com/1996/01/13/arts/eric-hebborn-boastful-art-forger-is-dead-at-61.html>.

Tasset, Jean-Marie. "Dans «Vérités et mensonges», Orson Welles nous entraîne dans l'intimité des faussaires". *Le Figaro*, 11 de marzo de 1975.

Taylor, John Russell. *Orson Welles. A Celebration*. Boston/Toronto: Little, Brown & Company, 1986.

_____. "Tell Me Lies". *Sight & Sound* (1973): 229.

The Collected Poems of Rudyard Kipling. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 1994.

The Film Studies Dictionary. Londres/Nueva York: Oxford University Press, 2001.

Thieme, Claudia. *F for Fake and the growth in complexity of Orson Welles' documentary form*. Frankfurt/Berlín/Berna/Nueva York/París/Viena: Lang, 1997.

Thirard, Paul-Louis, "Être floué o une pas être (*Vérités et Mensonges*)". *Positif* 167 (1975): 12.

Tonguette, Peter Prescott. "Marie-Sophie Dubus and Dominique Engerer Boussagol". En *Orson Welles remembered. Interviews with his actors, editors, cinematographers and magicians*, 116-120. Carolina del Norte: Mcfarland & Co Inc., 2007.

Truffaut, François. "Foreword". En Bazin, André, *Orson Welles. A critical view*, 1-27. Los Ángeles: Acrobat Books, 1991.

_____ . “Retour d’un géant fragile: Orson Welles”. *Le Figaro*, 11 de febrero de 1975.

_____ . “Une certaine tendance du cinéma français”. Consultado el 8 de enero de 2012. <http://nezumi.dumousseau.free.fr/trufcahier.htm>.

Tuñón, Julia. “En el principio fue el cuerpo. Estatuas de Eva-materia en el cine clásico mexicano (*Crepúsculo*, Bracho 1944 y *La diosa arrodillada*, Gavaldón, 1947)”. En *Imagen y Género*, 197-207. Lyon: GRIMH. 2014.

_____ . “¿Esperanza o desolación? *Milagro en Milán* (De Sica) vs. *Los Olvidados* (Buñuel) en el Festival de Cannes de 1951”. En David Marcihlacy y Miguel Rodríguez (eds.), *Extrême(s). Pratiques du contemporain dans les mondes ibériques et ibéro-américains.*, 97-108. París: Université Paris-Sorbonne-Editions Hispaniques, 2014.

Tuska, Jon. *Encounters with filmmakers. Eight career studies*. Connecticut: Praeger, 1991.

“*Vérités et Mensonges. Nothing but the truth*. Un film d’Orson Welles”. *L’Avant-Scène du Cinéma* 157 (1975): 57-60.

Wallerstein, Immanuel. “El futuro del sistema universitario”. Consultado el 3 de octubre de 2013. <http://www2.binghamton.edu/fbc/archive/27sp.htm>.

_____ . “El sistema-mundo moderno como economía-mundo capitalista: producción, plusvalía y polarización”. En *Análisis de sistemas-mundo*.

Una introducción, 21-35. Consultado el 3 de octubre de 2013.
http://geopolitica.iiec.unam.mx/sites/geopolitica.iiec.unam.mx/files/analisis_de_sistemas_wallerstein_0.pdf.

_____. “Las estructuras del conocimiento o ¿de cuántas maneras podemos conocer?”. *Espacio abierto* 15/1-2 (2006). Consultado el 3 de octubre de 2013. <http://josemramon.com.ar/wp-content/uploads/Wallerstein-Immanuel-Las-estructuras-del-conocimiento.pdf>.

Walsh, John Evangelist. *Walking Shadows. Orson Welles, William Randolph Hearst, and Citizen Kane*. Wisconsin: Popular Press/Ray and Pat Browne Book, 2004.

Wellesnet. The Orson Welles Web Resource. Consultado el 8 de enero de 2012.
<http://www.wellesnet.com/>.

Welles, Orson. [Texto sin título, sin fecha]. The Orson Welles Materials, Indiana University Bloomington-Lilly Library (Indiana, Estados Unidos).

_____. “Brotherhood or the New Hell”. The Orson Welles Materials, Indiana University Bloomington-Lilly Library (Indiana, Estados Unidos).

_____. “California Association for Adult Education. Fiesta Room, Ambassador Hotel. March 6, 1943. Speech by Orson Welles” [texto final y borrador]. The Orson Welles Materials, Indiana University Bloomington-Lilly Library (Indiana, Estados Unidos).

_____. *La guerra de los mundos* (transmisión radiofónica). Estados Unidos: CBS Radio, 1938. 60 min.

_____. "The Bolivian dilemma: The Good Neighbor Policy Reconsidered. An editorial from Orson Welles" [texto final y borrador original]. The Orson Welles Materials, Indiana University Bloomington-Lilly Library (Indiana, Estados Unidos).

_____. "Triomphe du libéralisme". En Bessy, Maurice, *Orson Welles*, 291-294. Michigan: Crown Publishers, 1971.

Welles, Orson y Peter Bogdanovich. *This is Orson Welles*. Nueva York: Da Capo Press, 1998.

Winston, Brian. *Claiming the real II. Documentary: Grierson and Beyond*. Londres: BFI, 2008.

Wollen, Peter. "The *auteur* theory". En *Signs and Meaning in the Cinema*, 74-115. Bloomington: Indiana University Press, 1969.

Wood, Brett, *Orson Welles: A Bio-Bibliography*. Connecticut: Greenwood Press, 1990.

Zinn, Howard. *A people's history of the United States*. Nueva York: HarperCollins, 2003.

FILMOGRAFÍA

Allen, Woody. *Take the money and run* (Estados Unidos: Cinerama Releasing Corporation, 1969). 85 min.

Altman, Robert. *McCabe & Mrs. Miller* (Estados Unidos: Warner Bros, 1971). 121 min.

Bogdanovich, Peter. *The last picture show* (Estados Unidos: Columbia Pictures, 1971). 118 min.

Cimino, Michael. *El cazador* (Estados Unidos: Columbia/EMI/Warner/Universal Pictures, 1978). 183 min.

Coppola, Francis Ford. *Apocalypse now* (Estados Unidos: United Artists, 1979). 153 min.

_____. *El padrino* (Estados Unidos: Paramount Pictures, 1972). 175 min.

_____. *The rain people* (Estados Unidos: Warner Bros/Seven Arts, 1969). 101 min.

Flaherty, Robert. *Nanook el esquimal* (Estados Unidos: Pathé Exchange, 1922). 79 min.

Fleischer, Richard. *Impulso criminal* (Estados Unidos: 20th Century Fox, 1959). 103 min.

Getino, Octavio y Solanas, Fernando E. *La hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación* (Argentina: Edgardo Pallero y Fernando E. Solanas (prods.), 1968). 4h 20 min.

Hopper, Dennis. *Easy rider* (Estados Unidos: Columbia Pictures, 1969). 95 min.

Kubrick, Stanley. *El resplandor* (Estados Unidos: Warner Bros, 1979). 146 min.

Lucas, George. *THX 1138* (Estados Unidos: Warner Bros, 1971). 86 min.

Malick, Terrence. *Badlands* (Estados Unidos: Warner Bros, 1973). 95 min.

Peckinpah, Sam. *The wild bunch* (Estados Unidos: Warner Bros/Seven Arts, 1969). 155 min.

Penn, Arthur. *Bonny & Clyde* (Estados Unidos: Warner Bros/Seven Arts, 1967). 111 min.

Reed, Carol. *El tercer hombre* (Reino Unido: London Films/British Lion Films, 1949). 104 min.

Reichenbach, François. *Elmyr: A True Portrait?* (Reino Unido: BBC, 1968).

_____. *México, México* (Francia: Le Capricorne, 1968). 90 min.

_____. *Portrait: Orson Welles* (Francia: Le Capricorne/ORTF, 1968). 41 min.

_____ y Ehrenberg, Felipe. *La poubelle: It's a sort of disease* (Londres, 1970). 16 min.

Sears, Fred F. *Les soucoupes volantes attaquent/Earth vs. the Flying Saucers* (Estados Unidos: Clover Productions, 1956). 83 min.

Scorsese, Martin. *Mean streets* (Estados Unidos: Warner Bros, 1973). 112 min.

_____. *Taxi driver* (Estados Unidos: Columbia Pictures, 1976). 113 min.

Spielberg, Steven. *Duel* (Estados Unidos: Universal Studios, 1969). 89 min.

Welles, Orson. *Campanadas a medianoche* (España/Suiza: International Films Esrolano, 1965). 199 min.

_____. *Ciudadano Kane* (Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1941). 119 min.

_____. *Don Quijote* (España/Italia/Estados Unidos: El Silencio, 1955-1970). 110 min.

_____. *El extraño* (Estados Unidos: International Pictures, 1946). 92 min.

_____. *El proceso* (Francia/Italia/Alemania: Astor Pictures Corporation, 1962). 118 min.

_____. *F for Fake* (Francia/Alemania: Les Films de L'Astrophore/SACI/Janus Films, 1973). 88 min.

_____. *Filming The Trial* (Estados Unidos: Orson Welles, 1981). 82 min.

_____. *It's All True* (Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1942).

_____ . *King Lear* (Estados Unidos: Orson Welles, 1985).

_____ . *La dama de Shanghai* (Estados Unidos: Columbia Pictures, 1947).

87 min.

_____ . *Los magníficos Amberson* (Estados Unidos: RKO Radio Pictures,

1941). 88 min.

_____ . *Macbeth* (Estados Unidos: Republic Pictures, 1948). 107 min.

_____ . *Moby Dick* (Estados Unidos: Orson Welles, 1971). 22 min.

_____ . *Mr. Arkadin* (Francia/España/Suiza: Filmorsa/Cervantes

Films/Sevilla Films/Mercury Productions/Bavaria Film1955). 105 min.

_____ . *Orson's Bag* (Estados Unidos: CBS/Orson Welles, 1968).

_____ . *Orson Welles' Magic Show* (Estados Unidos: Orson Welles, 1976-

1985). 27 min.

_____ . *Otelo* (Italia/Marruecos: Marceau Films/United Artists, 1952). 91

min.

_____ . *Sed de mal* (Estados Unidos: Universal Studios-International,

1958). 95 min.

_____ . *The Deep* (Estados Unidos: Orson Welles, 1967).

_____ . *The Dreamers* (Estados Unidos: Orson Welles, 1980-82).

_____. *The One Man Band* (Londres: CBS/Orson Welles, 1968-1969). 29 min.

_____. *The Other Side of the Wind* (Estados Unidos: Orson Welles/Dominique Antoine, 1970-1976).

_____. *Una historia inmortal* (Francia: Altura Films S.L./Omnia Film, 1968). 60 min.

ENTREVISTAS

Entrevista con Bernard Meusnier, realizada por Dulce Aguirre en la oficina de Janus Films en París, Francia, el 22 de mayo de 2012.

Entrevista con Stefan Drössler, realizada por Dulce Aguirre en el Filmmuseum de Munich, Alemania, el 30 de mayo de 2012.