

## F DE FICCIÓN

### UNA APROXIMACIÓN A *F FOR FAKE*, DE ORSON WELLES

**Mariel Ciafardo** / [marielciafardo@gmail.com](mailto:marielciafardo@gmail.com)

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 15/4/2021 / Aceptado: 3/7/2021

#### RESUMEN

*F for fake*, una película que Orson Welles realiza en 1973, estrena en 1975 y que se conoce en español como *Fraude o Verdades y mentiras*, se presenta como un ensayo audiovisual que sacude los principios fundamentales de la estética moderna de Occidente. ¿Qué es el arte? ¿Qué es el artista? ¿Y el público? ¿Y los expertos? ¿Cuál es el límite entre realidad y ficción? ¿Qué importancia tiene la autoría? ¿Y el original? Welles transita este y otros temas —la falsificación, el mercado, la belleza, el artificio— en este falso documental creado casi exclusivamente en la sala de montaje, y habilita su interpretación desde el análisis de su discurso estético.

#### PALABRAS CLAVE

Ficción; discurso estético; Orson Welles

## THE DESIRE ON ARCHIVE

### AN APPROACH TO *F FOR FAKE*, BY ORSON WELLES

#### ABSTRACT

*F for fake*, a film that Orson Welles made in 1973, premiered in 1975 and which became known in Spanish as *Fraude or Verdades y mentiras* [Fraude or Truths and Lies], is presented as an audiovisual essay that shakes the fundamental principles of modern Western aesthetics. What is art? What is the artist? And the public? And the experts? What is the limit between fact and fiction? How important is authorship? And the original? Welles deals with these and other topics —counterfeiting, the market, beauty, artifice— in this mockumentary created almost exclusively in the editing room, enabling its interpretation from the analysis of its aesthetic discourse.

#### KEYWORDS

Fiction; aesthetic speech; Orson Welles

Una historia. Dos historias. Tres, cuatro... Una, dos, tres, cuatro y más mentiras... Documental, pero no. Ficción, pero no. Un falso autor de un falso documental de un falso biógrafo de un falsificador. Un tramposo que habla de otro tramposo que habla de otro tramposo. Una *mamuschka*. Un juego de espejos. Un laberinto.

Esto es y no es *F for fake*, una película que Orson Welles realiza en 1973, estrena en 1975 y que se conoce en español como *Fraude* o *Verdades y mentiras*. Orson Welles, Clifford Irving, Elmyr de Hory. ¿Quién es quién?

Primer tramposo: Elmyr de Hory. Húngaro, famoso falsificador de obras de arte; dicen que sus Picasso, Modigliani, Matisse se exponen aún hoy en importantes museos del mundo.

Segundo tramposo: Clifford Irving. Acusado de la publicación de una biografía totalmente falsa de Howard Hughes que iba a ser publicada por la editorial McGraw-Hill. Pasó un tiempo preso luego de que se descubriera que había inventado tanto las entrevistas como la misma voz de Hughes y su firma.

Tercer tramposo: Orson Welles. Para la realización de *F for Fake*, utilizó las cintas rodadas por François Reichenbach, quien había filmado material en Ibiza para un documental sobre Elmyr de Hory, basado en una biografía que había escrito Clifford Irving. La obra final resulta de un complejo pastiche que combina descartes de ese material, fotografías, imágenes del film *La tierra contra los platillos volantes* (1956) de Fred Sears, escenas filmadas por Welles para otros fines (y nunca utilizadas) y otras rodadas *ad hoc* en simultáneo con la faraónica tarea de montaje y según las necesidades que iban surgiendo.

*F for fake* se presenta como un objeto audiovisual que sacude los principios fundamentales de la estética moderna de Occidente. ¿Qué es el arte? ¿Qué

es el artista? ¿Y el público? ¿Y los expertos? ¿Cuál es el límite entre realidad y ficción? ¿Qué importancia tiene la autoría? ¿Y el original? [Figura 1].



Figura 1. Inicio del film *F of Fake* (1974), de Orson Welles. Captura de pantalla

En las páginas que siguen, pretendo ensayar algunas respuestas a estos interrogantes, recorriendo una *línea zigzagueante* entre el mundo de la empiria (la película de Welles) y el mundo de la idea (el pensamiento estético).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Para ampliar sobre el concepto de *línea zigzagueante*, ver *Arte y creación. Los caminos de la Estética* (2007), de Marta Zátanyi (pp. 41-43).

## ¿VER PARA CREER?

Welles se introduce a sí mismo desde el comienzo del film —que puede entenderse como un autorretrato— en el papel en el que tal vez se haya sentido más cómodo a lo largo de su carrera: el de mago, el de prestidigitador.<sup>2</sup> En esta primera escena, filmada por François Reichenbach en la estación de Orsay, Welles —el ilusionista— realiza pases de magia frente a unos niños embelesados mientras les (nos) advierte que debemos estar muy atentos ante la menor señal de trampas. Pese a la advertencia, nos engaña ante nuestros propios ojos. La llave aparece, desaparece, se convierte en un manojo de monedas, reaparece. «De nuevo con sus viejos trucos», dice Oja Kodar. Welles responde: «¿Por qué no? Soy un charlatán. Solía ser un mago y aún estoy practicando».

Y agrega: «En cuanto a la llave... no es símbolo de nada». Sin embargo, como es frecuente escuchar entre cinéfilos, la primera escena y los títulos de un film nos dan la clave, el código, la llave para la interpretación del resto, entonces, esta frase es otra trampa. Él es el director, es su propia imagen, es su propia voz la que en realidad nos dice: soy un actor, por lo tanto, soy un mago, un manipulador. Esta es una película, un artificio, un engaño.

La primera reflexión de orden estético que ofrece Welles es la de prevenirnos acerca del carácter simbólico del arte, su naturaleza ficcional. La pintura (mejor dicho, la imagen realista en Occidente desde el Renacimiento hasta nuestros días) y luego la fotografía fueron entendidas como una simple reproducción, un registro objetivo de la realidad: la imagen como réplica del mundo. El cine también tuvo ese lastre. Pero la realidad no cuenta historias ordenadas. Ya *La salida de la fábrica* (1895) de los hermanos Lumière estaba organizada, narraba. De hecho, se filmó varias veces para

lograr que, en los pocos segundos que duraba la cinta, la puerta de la fábrica llegara a cerrarse y, de ese modo, concluyera además el relato.

Es decir, el arte no representa al mundo tal como es, tal como se ve, sino que crea un espacio ilusorio. «El intento moderno de simular, del modo más fidedigno posible, la experiencia perceptiva de lo real pone de manifiesto cierta idea del mundo, cierta concepción de lo visible y no la manifestación de un orden “natural”» (Ciafardo & Belinche, 2020, p. 53). Cualquier imagen, incluso la fotográfica o la cinematográfica, transforma lo real. Afortunadamente, aquella afirmación de Roland Barthes de que lo que está presente en la fotografía necesariamente existió, esto-ha-sido, entra en crisis a partir de los nuevos soportes digitales. «Hoy sabemos, y esto es un alivio, que todas las imágenes son embustes (y lo serán cada vez más con la numerización)» (Debray, 1992, p. 226).

El arte, el cine en este caso, consiste en organizar un mundo ficcional que propone un nuevo orden. De este modo, la concepción de obra artística como reflejo de una realidad exterior cede paso a la poética, entendida como construcción y artificio. El artista produce una obra —crea un mundo, otro y distinto— inventando al mismo tiempo el modo de hacerla. En otras palabras, inventa una forma y su propia legalidad (Pareyson, 1987). Esto es válido, incluso, para los productos audiovisuales más pretendidamente *objetivos*: cine documental y noticieros. Si la relación del hombre con el mundo es fatalmente intermediada por la cultura —maravillosa metáfora de las primeras necesidades, según Marta Zátanyi (2007); esa pesadilla de la que no podemos despertar, según James Joyce (1976); si el arte es uno de esos intrincados sistemas simbólicos creados por el hombre para poder habitar el mundo; si, entonces, la obra producida por el hombre (y no solo la artística) obedece siempre a un cierto paradigma, a una manera de percibir, entender y representar el mundo, entonces, la pretensión de objetividad no podrá ser más que eso: una aspiración siempre diferida.

<sup>2</sup> Welles aparece como mago en otro film, *A Safe Place* de Henry Jaglom, de 1971.

El artista elegirá un encuadre, materiales y soportes, escalas, colores, texturas, tamaños del plano, puntos de vista... Habrá allí, inevitablemente, ideología.<sup>3</sup> Welles lleva la tensión entre realidad y ficción al extremo.

A continuación dice:

Esta es una película acerca de los trucos y el fraude, acerca de las mentiras. [...] Sin duda, casi todas las historias incluyen algún tipo de mentira. Pero no esta vez. Es una promesa. Durante la siguiente hora, todo lo que oirán de nosotros es verdadero y se basa en evidencia sólida.

Sin embargo, inmediatamente, toda la pantalla se cubre con la palabra «FAKE!» ('falso'), repetida [Figura 2].



Figura 2. *FAKE!* ('Falso'). Captura de pantalla de *F of Fake* (1974), de Orson Welles

<sup>3</sup> Sobre la carga ideológica del encuadre, ver el documental holandés *La revolución no será transmitida* (2003), de Kim Bartley y Donnacha O´Brien.

¿Hay que creer lo que escuchamos o lo que vemos? Aparece aquí la segunda reflexión de Welles, aquella que nos recuerda que la relación entre palabra e imagen nunca ha sido fácil —relación que, por otro lado, Michel Foucault abordó en *Las palabras y las cosas* (1966)— y mucho menos en el cine, donde el vínculo es desde su origen conflictivo.<sup>4</sup>

Dos modos que han sido históricamente adversarios en la transmisión de saberes, dos maneras de fijación y transmisión de ideas en constante disputa. En esta disputa, cuyos orígenes se remontan a la Antigüedad clásica, la imagen ocupó y ocupa —al menos en el campo de la reflexión filosófica— el lugar del vencido. Perturbadora de los sentidos, la imagen desde Platón —pasando por Aristóteles, Kant y Hegel— no ha tenido buena prensa. El mismo Baumgarten, padre de la Estética como disciplina, ubicó a la sensibilidad —y, por lo tanto al arte— en el peldaño poco jerarquizado de una gnoseología inferior. La imagen no ha podido, aún hoy, desprenderse de este estigma (Ciafardo, 2020, p. 43).

Luego de presentar a los otros dos falsificadores protagonistas de la historia (la primera presentación fue la de él mismo), comienza la escena sobre «el refinado deporte de mirar a las chicas en la calle», secuencia que pertenece a otro de sus films. Oja Kodar camina por la calle, los hombres la miran deslumbrados.

Aquí —y les recuerdo que aún estamos en los títulos— Welles sigue dando pistas: 1) todo lo que veremos en los 85 minutos que dura el film será el resultado de un montaje vertiginoso, al punto que la sala de montaje se erige en el territorio ejemplar de Welles como narrador frente a la moviola. «El solapamiento de rodaje y montaje fue decisivo, e incluso Welles toma a esa sala de montaje como escenario privilegiado de sus comentarios y relatos, como si fuera el puente de mando de la película» (Russo, 2000,

<sup>4</sup> Sobre esta relación entre palabra e imagen en el cine, ver *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte* (2000), de Eduardo Grüner (pp. 99-101).

pp. 75-82). Planos detalle, primeros planos, panorámicas. Filmadas con «equipos secretos de cámaras» (¿antecedente de las hoy denominadas cámaras ocultas?), se intercalan imágenes en movimiento, las mismas imágenes vistas por el visor de la moviola (juegos de sobreencuadre), fotos fijas. 2) El cine es un acto de voyerismo, pero ¡cuidado! También nos mira.<sup>5</sup>

Y un anticipo de lo que vendrá al final. Welles dice que, del reparto, ninguno sabe que es actor, salvo uno: ¿quién es el que sabe? ¿Picasso, cuya foto aparece intercalada entre las del resto de los mirones?

Dejo la historia de los falsificadores para otro apartado (o sea, estoy salteando escenas) para retomar la relación imagen-texto. Welles insiste: «[...] en este film sobre trampas, repetimos nuestra promesa. Por escrito: EN LA PRÓXIMA HORA ESTE FILM SERÁ BASADO EN HECHOS REALES». Dice este texto, pero también lo escribe en un cartel que ocupa toda la pantalla. ¿No hay que creerle ni a lo que vemos ni a lo que escuchamos? La palabra escrita dentro de una obra, o sea, convertida en imagen es, entonces, igualmente ficcional. Como la literatura.

Y así lo confirma Welles al pasar la hora referida en su promesa inicial:

¿Recuerdan? Les prometí que durante una hora les diría la verdad. Esa hora, señores, ha pasado. En los últimos 17 minutos he mentado como un loco. [Y aquí nos engaña nuevamente: mintió desde el comienzo]. La verdad, y perdónennos por eso, es que hemos fingido una historia sobre el arte. Como charlatán mi labor consiste en hacerla parecer real. No en que la realidad tenga que ver con ella.

---

<sup>5</sup> Ver *Lo que vemos, lo que nos mira* [1992] (2006), de Georges Didi-Huberman.

## VARIACIONES SOBRE UN TEMA

«En el río de los deleites, el pánico.»

Jorge Luis Borges (1944)

Ya habían sido presentados los tres falsificadores. El autor de *Fraude* —Clifford Irving—, libro sobre un falsificador —Elmyr de Hory— que era también un falsificador, reunidos en un falso documental por otro falsificador —Orson Welles—. Los diálogos de las escenas que los involucran se crearon en la sala de montaje. Se trata de falsas conversaciones generadas con fragmentos preexistentes de las entrevistas que François Reichenbach le había hecho a Elmyr unos años antes para la realización de un documental para la televisión francesa. En los hechos, Irving y Elmyr nunca compartieron la misma sala.

Voy a rescatar, en primer lugar, dos escenas que introducen conceptos posibles de ser abordados desde un análisis de orden estético, aunque deba, para ello, alterar el orden de ellas.

Primera escena seleccionada: Welles cita unos versos de Rudyard Kipling, extraídos de *La Adivinanza de los Talleres*:

Cuando el rojo del sol naciente  
cayó sobre el verde y oro  
nuestro padre Adán  
se sentó bajo el árbol  
y escarbó con un palo en el suelo.  
Y el primer tosco dibujo  
que vio el mundo  
fue el gozo de su fuerte corazón  
hasta que el demonio  
susurró tras las hojas

es hermoso  
pero, ¿es arte?

Segunda escena seleccionada: Welles frente a imágenes fijas de la catedral de Chartres:

Ahora, esto ha estado aquí por siglos. Quizás, la mayor obra del hombre en todo el mundo occidental. Y no tiene firma. Chartres. Una celebración de la obra de Dios y de la dignidad humana. Bueno, todo lo que queda, piensan en estos días la mayoría de los artistas, es el hombre. Desnudo. Pobre rábano hendido. No hay celebraciones. Los científicos siguen diciéndonos que el nuestro es un universo desechable. Ya saben, puede que sea justo esta gloria anónima de todas las cosas, este rico bosque de piedra, este canto épico, esta alegría, este gran salmo de afirmación, el que escojamos cuando todas nuestras ciudades sean polvo para que quede intacto para señalar dónde hemos estado, para testificar lo que podemos llevar a cabo. Nuestros trabajos en piedra, en pintura, en impreso están a salvo —algunos de ellos por unas pocas décadas, o uno o dos milenios— pero finalmente todo deberá caer en guerra o desaparecer en la final y universal ceniza. Los triunfos y los fraudes, los tesoros y las falsificaciones. Es un hecho de la vida. Vamos a morir. Sé de buen corazón, grita el artista muerto desde el pasado vivo. Nuestras canciones serán todas silenciadas. ¿Pero qué importa? Sigue cantando. Quizás el nombre de un hombre no importe tanto.

Retomamos. Es hermoso, pero ¿es arte? ¿Qué es el arte? Esa preguntita que zumba, insiste y subsiste —dice Zátanyi (2007) citando un texto de Gilles Deleuze sobre otro tema— no se puede contestar. Esta pregunta —sigue Zátanyi (2007)— no nos deja en paz. Welles no solo introduce en la oración el término *arte*, sino además la palabra *hermoso*, o sea, el concepto de belleza. Unas escenas más adelante, complejiza la cuestión: «Es hermoso, pero ¿es raro?». Welles añade otra exigencia ligada al arte moderno, fundamentalmente a las vanguardias: la originalidad.

Escribió Dino Formaggio (en Jiménez, 1986) que «el arte es todo lo que los hombres llaman arte» (p. 63). Esta aparentemente exigua definición esconde, sin embargo, una idea más profunda. Preguntar por el arte es preguntar por la definición de un concepto construido por el hombre en ciertas coordenadas espacio-temporales. Cada época ha respondido a este interrogante de manera muy distinta, estableciendo sus alcances y sus límites. Las palabras, sus significaciones, las interpretaciones cambian. El concepto de arte muta, igualmente, como cualquier otro. Y con él, el de belleza.

No es el objetivo de este escrito reconstruir los derroteros del concepto de arte, como así tampoco el de los que se hallan ineludiblemente asociados a él (tarea que, por otra parte, no está a mi alcance ni podría ser abarcada en unas pocas páginas). Me propongo, sin embargo, reparar en algunas de las nociones introducidas por Welles en las dos escenas a las que acabo de hacer referencia y en la que es el *leitmotiv* del film como totalidad: la falsificación.

Falsificación, ¿siempre ha querido decir lo mismo? ¿Son sinónimos o términos intercambiables falsificación, réplica, copia y reproducción? ¿Cuál es el límite entre las falsificaciones, las restauraciones, las citas y los juegos intertextuales? Lo dicho hasta ahora es aplicable a estas nociones. Han cambiado con el tiempo y han estado históricamente ligadas a los paradigmas de las épocas y a los sistemas axiológicos de valoración y jerarquización de las artes.

Aunque por demás difundida, es bueno recordar la estima que se ha tenido por las réplicas que los romanos realizaron del arte griego, sin las cuales no hubiéramos conocido buena parte de su producción. Del mismo modo, no podríamos apreciar las imágenes pintadas en los muros de las antiguas cuevas sin el auxilio de la fotografía. La enseñanza tradicional de la pintura y del dibujo incluyó como estrategia pedagógica, desde los

antiguos talleres hasta las modernas academias, la copia de obras de los más famosos artistas.

La cuestión está, indudablemente, atravesada por aspectos de orden jurídico y otros de carácter institucional establecidos por los expertos (a quienes Welles denomina, irónicamente, los nuevos oráculos). La sanción a la falsificación corre en línea paralela al nacimiento del artista moderno —aquel que firma las obras, que se erige en autor—, al de obra maestra y al del mercado del arte.

La distancia entre el artesano griego (que contaba con el conocimiento de ciertas reglas y normas para la producción), el arquitecto que ideó la catedral de Chartres (al servicio de Dios, dejó una obra sin firma, como recuerda Welles), Miguel Ángel (llamado el *Divino* en vida), la figura atormentada de Van Gogh y las excentricidades de Andy Warhol da cuenta de este fenómeno.

Otro tanto puede decirse de la obra. Qué se considera obra de arte y qué no ha sido históricamente propiedad de las culturas. Sin embargo, las categorizaciones que triunfaron han sido las establecidas por el poder hegemónico. Como afirma Zátanyi (2007), la historia del arte en la era del capitalismo cerró sus puertas en varias direcciones. Dejó fuera todo lo que sorprende, lo desconocido, lo que inquieta, lo que desubica; excluyó todo lo que no es producido en el epicentro e impidió el ingreso de todo lo que vino después del nacimiento del cine.

Incluso el valor asignado a la perdurabilidad de las obras fue extraño a grandes obras y muchos períodos. Tal vez, el sentimiento que le da origen se remonte al origen mismo del hombre. Como dice Miguel de Unamuno (1958), los hombres hacen su obra para derretir el espanto de la muerte: «¿Orgullo querer dejar nombre imborrable? ¿Orgullo? [...]. Ni eso es orgullo, sino terror a la nada» (p. 184). Se trata, aunque más no sea, como Elmyr o

el falso abuelo de Oja, de alcanzar la inmortalidad bajo las distintas firmas de otro.

Asimismo, la relación entre arte y poder económico no es propia ni comienza en los tiempos de la reproductibilidad técnica. Acaso como plantea implícitamente Welles: la posibilidad del fraude perpetrado por el falsificador de obras tradicionales, ¿no responde a la lógica del mercado y del sistema? Dice Clifford Irving en el film: «Sin mercado de arte, no habría falsificaciones». De todos modos, esto no es nuevo. No le hizo falta al arte —incluido el aurático— la aparición de la industria cultural para interpenetrarse con el mercado. Emperadores, reyes, papas; cortes, corporaciones, factorías; mecenas, *marchands*, galeristas, críticos, coleccionistas. Con diferencia de grado y de efectos, por afirmación o por oposición, el artista ha estado deslizándose por los hilos del poder.

Lo interesante en Welles es el hecho de presentar estos temas desde el cine. Porque, ¿qué es el original en el cine? El cine condensa, siguiendo a José Jiménez (1986), la paradoja original/copia: arte inevitablemente industrial, se trata de la producción en serie de un conjunto de cintas iguales que constituyen una sola obra original. La reproducción técnica es aceptada como legítima por el mercado porque rinde intereses económicos. La reproducción manual es ilegítima porque intenta reemplazar al original (Jiménez, 1986). El cine nace como industria, híbrido (mezcla de literatura, teatro y pintura) y, como si esto fuera poco, masivo, popular. Por estas razones, fue enérgicamente denostado por Theodor Adorno y Max Horkheimer y, con menos énfasis, por Walter Benjamin. Es llamativo que sea justamente Welles, agraviado y menospreciado por los estudios de Hollywood, el único director mencionado con nombre y apellido en *Dialéctica del Iluminismo* (1944).

Tal vez, el descrédito de la reproductibilidad y la sobrevaloración del original provengan de ese temor ancestral al poder de la imagen. El término original

es de difícil aplicación a la música. ¿Cuál es el original de la obra musical? ¿La partitura, aquella que escribió el autor de puño y letra? Evidentemente no. La música no es su escritura, su sistema de notación, sino su sonoridad. Conocimos las obras del pasado —antes del viejo casete y de los actuales CD y DVD— por las interpretaciones ofrecidas por los ejecutantes (no autores) de esas obras. Es decir, escuchamos versiones (¿copias?, ¿clonaciones?). Tampoco se menciona que, en realidad, el primer artefacto que permitió la reproductibilidad masiva del arte fue la imprenta, la cual promovió la democratización del objeto libro. Este, antes de la imprenta, también tenía un *original* que era *copiado* (a mano) en los conventos. Su posibilidad de reproducción masiva fue saludada como un signo de democratización del conocimiento (pese a las resistencias que impuso la Iglesia en los primeros momentos). ¿No habrán inventado las imágenes, en el siglo xx, su propia imprenta, su propia manera de democratizar su circulación?

La reproductibilidad de una obra visual altera, sin dudas, sus condiciones materiales (igualada formatos, texturas, escalas; ocasiona alteraciones de color e iluminación; elimina corporeidades). Pero, la reproducción del libro también evidencia cambios materiales significativos: de soporte, de calidad de papel e impresión, de cuerpo y tipo de letra, en suma, de diseño en general. No obstante, nótese que la poesía y la literatura sufren alteraciones, si se quiere, más drásticas: son sometidas a la traducción. Es decir, en este caso, se altera hasta el propio lenguaje. ¿Por qué, entonces, irrita y perturba la reproducción de la imagen y no la de, por ejemplo, la poesía? Imagen: mundo de los sentidos, de las emociones, de lo material, de los placeres. Palabra; mundo de lo inteligible, de las ideas, de la reflexión, del pensamiento, del espíritu. Lo decíamos al principio: la imagen viene perdiendo —al menos en estatus— la batalla contra la palabra. Basta recorrer los discursos amedrentados que han abundado en los últimos años respecto de la proliferación de las imágenes juzgada como una suerte de frenética invasión.

Quizás sea el momento de revisar metodologías de análisis y reflexionar —como propone Martine Joly (2004)— acerca de la posible relación solidaria (y no siempre antagonica) entre estos dos modos complejos de construcción de sentido.

## DE LABERINTOS Y ESPEJOS: BORGES Y WELLES

«A la realidad le gustan las simetrías.»  
Jorge Luis Borges (1944)

A Borges le gustaba el cine. Entre las críticas cinematográficas que publicó, se destaca la que escribió sobre *El ciudadano Kane*. Se sabe, por declaraciones que hizo en algunos reportajes, que visionó este film varias veces y que lo calificó como excelente. En su crítica, dice:

Las formas de la multiplicidad, de la inconexión, abundan en el film: las primeras escenas registran los tesoros acumulados por Foster Kane; en una de las últimas, una pobre mujer lujosa y doliente juega en el suelo de un palacio que es también un museo, con un rompecabezas enorme. Al final comprendemos que los fragmentos no están regidos por una secreta unidad: el aborrecido Charles Foster Kane es un simulacro, un caos de apariencias (corolario posible, ya previsto por David Hume, por Ernst Mach y por nuestro Macedonio Fernández: ningún hombre sabe quién es, ningún hombre es alguien). En uno de los cuentos de Chesterton —*The Head of Caesar*, creo—, el héroe observa que nada es tan aterrador como un laberinto sin centro. Este film es exactamente ese laberinto (Borges, 1941, pp. 88-89).

Borges no pudo haber visto *F For Fake* —ya estaba ciego en la fecha de su estreno—, aunque pudo haberla oído (siguió yendo al cine, declara, para oír las voces). Aquellas características formales que lo entusiasmaron de *El ciudadano* se potencian aquí al infinito.



Son numerosas las simetrías que pueden señalarse respecto de la construcción de las ficciones entre Borges y Welles. Historias dentro historias, límites difusos entre realidad y ficción, el autorretrato, la ironía, la muerte, la inmortalidad. Veamos algunos ejemplos.

Borges solía presentarse como un falso autor, en ocasiones escondido detrás del narrador de sus cuentos. En el prefacio a la edición de 1954 de *Historia universal de la infamia* dice: «[Estas historias] son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en *falsear* y *tergiversar* (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias» (Borges, 1996, p. 573). Pone en crisis, como Welles, la idea de autor. A veces, incluso, oculto detrás de sí mismo, como en «Borges y yo»: está presente aquí su idea recurrente de que «lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje y la tradición» (Borges, 1996, p. 186). Ya en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» relativizó la importancia de la autoría. Recordemos que en Tlön los libros raramente están firmados y son atribuidos a algún autor fabricado por la crítica (Borges, 1996).

La *Historia universal de la infamia* incluye siete biografías de estafadores. Tan apócrifas como la biografía de Clifford Irving sobre Howard Hughes. Borges, Welles y Clifford Irving utilizaron como puntos de partida historias fidedignas y deliberadamente las falsearon introduciendo datos simulados a su antojo.<sup>6</sup>

Ambos —Welles y Borges— homenajearon de algún modo a H. G. Wells.<sup>7</sup> El primero, mediante una adaptación radiofónica de la novela *La guerra de los mundos* (1898), aterrizó cuarenta años después a los estadounidenses relatando una presunta invasión extraterrestre en Nueva Jersey. En *F For Fake* vuelve al tema, intercalando escenas de *La tierra contra los platillos volantes*, de Fred Sears, supuestos reportajes a granjeros y a automovilistas

<sup>6</sup> La *Historia universal de la infamia* incluye un índice de fuentes, la mayoría de las cuales son falsas.

<sup>7</sup> Es un dato interesante el hecho de que portan apellidos casi homónimos.

que congestionan las rutas. Un aparente documental urdido con rodajes ajenos, fotos adulteradas y trucos de montaje.

Borges se refiere al escritor en «El primer Wells», donde lo califica de excelente narrador y valora su predilección por las historias improbables: un hombre invisible, otro que retorna del porvenir con una flor futura, «un hombre que regresa de otra vida con el corazón a la derecha, porque lo han invertido íntegramente, igual que un espejo» (Borges, 1996, p. 75).

Parece que a los tres los cautivaban los espejos. Sería interminable enumerar la presencia de espejos en la obra borgeana. Con una mezcla de terror y fascinación, se multiplican —como en espejos— las referencias a ese objeto hechizado que refleja, duplica, enmascara. La incorporación de espejos (así como la de puertas y ventanas) genera sobreencuadres que agregan al espacio comprendido y delimitado por el encuadre, nuevos espacios. Marcos dentro marcos. Este procedimiento es una constante en *F For Fake* [Figura 3].



Figura 3. Juego de espejos. Captura de pantalla de *F for Fake* (1974), de Orson Welles

La imagen especular refleja, en cuanto encuadre doblemente parcializado, lo que no podríamos ver sin su ayuda o aquello que veríamos de otro modo sin su intromisión. Welles utiliza este recurso, además, para subrayar el carácter de artificio de todo film: en un momento de la película, termina su parlamento y camina hacia la cámara. Se cierra una puerta espejada y vemos allí la imagen reflejada de Reichenbach, quien está filmando la escena. En otra, mientras relata cómo le gusta engañar a los pretenciosos expertos, Welles camina en una galería de arte entre unas enormes lentes que generan un juego de espejos, multiplicando su propia imagen y reflejando otras figuras no siempre identificables.

Como *El ciudadano*, *F For Fake* es un laberinto. Como la obra de Borges, «no tiene ni anverso ni reverso, ni externo muro ni secreto centro» (Borges, 1996, p. 364). Aquí también los senderos se bifurcan. Welles repite escenas, el relato avanza y retrocede tal como cuando se recorre un laberinto. Volviendo al encuadre, y extremando el análisis, puede decirse que el film es un permanente ejercicio de desencuadre: una voluntad manifiesta de descentramiento. Un laberinto sin centro. Un dispositivo especular. Tal vez, Welles procuraba —como Hladík, el personaje de «El milagro secreto»— impedir que los espectadores «olviden la irrealidad, que es condición del arte» (Borges, 1996, p. 809).<sup>8</sup>

Una última —y obligada— comparación. Borges también escribió sobre falsificadores. El más famoso, «Pierre Menard, autor del Quijote». De este escritor —dice— no interesa tanto su «obra visible» como la otra, «la subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También, ¡ay de las posibilidades del hombre!, la inconclusa» (Borges, 1996, p. 739). Esa obra es el *Quijote*. Pierre Menard encaró la difícil tarea de producir un texto que «coincidiera palabra por palabra y línea por línea con las Miguel de

Cervantes» (Borges, 1996, p. 740). A pesar de ser verbalmente idénticos, el texto de Menard es infinitamente más sutil y más rico. Menard mejoró el *Quijote*. De Hory se jactaba de haber corregido los trazos titubeantes de Matisse. Quizás, la escena de *F for Fake* que expresa más acabadamente juegos de intertextos sea aquella en la que de Hory pinta un retrato de Miguel Ángel y lo rubrica falsificando la firma de Welles.

Aparecen en ambos nuevamente cuestionadas las ideas de autor y de original, mediante relaciones de intertextualidad en las cuales todo texto es la transformación de otros que lo precedieron. No habría, entonces, escrituras originales. El concepto ya estaba en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»: «Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son Shakespeare» (Borges, 1996, p. 730). Dos cosas distintas, ¿pueden ser iguales? Dos cosas iguales, ¿pueden ser distintas? Repetición y diferencia: una de las paradojas más importantes de nuestro tiempo.<sup>9</sup>

La obra de Pierre Menard quedó inconclusa, al igual que la película de Welles sobre *El Quijote*. Los dos murieron antes de terminarlas.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

«Cosa, infinito, caos, lo real... el mundo de las brumas.»  
 Marta Zátanyi (2007)

La película de Welles termina con el relato de una historia —totalmente inventada— entre Oja Kodar y Picasso, en Toussaint. La escena es íntegramente construida a partir de un impresionante proceso de montaje. Imágenes de Oja en movimiento y a color intercaladas con fotos fijas en blanco y negro (en su mayoría de primeros planos y primerísimos primeros

<sup>8</sup> Del mismo cuento, la estructura laberíntica de *F For Fake* recuerda también el «delirio circular» del tercer y último acto del drama *Los enemigos*, de Hladík, imaginada por Borges (1944, p. 153).

<sup>9</sup> Para ampliar ver *Arte y creación. Los caminos de la Estética* (2007), de Marta Zátanyi (pp. 46-48).

planos) de Picasso. Hay un juego constante de encuadres y sobreencuadres generados por la mirada subjetiva de Picasso, que supuestamente mira día tras día a Oja a través de la ventana [Figura 4].



Figura 4. Picasso a través de la ventana. Captura de pantalla de *F of Fake* (1974), de Orson Welles

Los ojos de Picasso se entremezclan con una gran diversidad de otros ojos pintados por él. Se multiplican los puntos de vista. Pese a que en el resto del film Welles puso en crisis los principios fundamentales del discurso estético de Occidente, aparece aquí el primer rasgo romántico: la figura de musa inspiradora encarnada en Oja. Dice Welles: «Quizás estaba... inspirado».

El resultado del encuentro fueron veintidós retratos, que Oja se lleva como recompensa a su trabajo de modelo. Oja se va a París, en agosto, momento en que la ciudad se cubre de niebla. Picasso sigue en Toussaint. Allí se entera por los diarios que se inaugura una exposición suya. Se desata, entonces, una fuerte tormenta. Segundo rasgo romántico: ¿la ira divina?

¿Se contradice Welles? Después de todo, nadie puede escapar de su tiempo. Como dice Zátanyi (2007), estamos formateados por la época en la que nos tocó vivir.

Sigue la escena. Al ver la exposición, Picasso no reconoció ninguna de las veintidós pinturas. Eran falsificaciones realizadas por el abuelo de Oja (húngaro, como De Hory). A continuación, Welles y Oja representan un extenso diálogo entre Picasso y el abuelo. Dice este último: «Antes de morir descubrí que necesitaba algo. Creer... Debo creer que el arte mismo es real».

¿Qué es real y qué es ficción? ¿Qué es verdad y qué es mentira? Construcciones del hombre. Lo que es verdadero hoy no lo fue ayer ni lo será mañana. Friedrich Nietzsche (1996) lo expresó así:

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son [...] (p. 25).

El arte, finalmente, no es más que un intento de dotar de forma a ese mundo de las brumas que llamamos realidad [Figura 5].



Figura 5. Captura de pantalla de *F of Fake* (1974), de Orson Welles

Mucho ha cambiado el mundo en general y el de la imagen en particular desde que Benjamin instalara su concepto de aura. Más allá de sus aportes, deberíamos ser capaces de generar una actualización y resignificación de los enfoques. Resulta hoy anacrónico sostener el rechazo aristocrático a los medios y negar la ampliación que ofrecen sus vías de transmisibilidad. «Nadie puede negar el increíble aporte y valor de estos espacios y su oferta democrática» (Zátonyi, 2007, p. 36).

Nuevos materiales, soportes, técnicas... Necesitamos nuevas palabras y conceptualizaciones. Y, sobre todo, una apertura de los límites del concepto de arte que permita el ingreso de aquellas producciones que han quedado, todavía, en sus márgenes pero que pugnan por ser dichas. No será un hecho inédito. Cada época ha construido sus propios paradigmas. Tal vez sea el momento de crear el nuestro.

## REFERENCIAS

Borges, J. L. (1941). Un film abrumador. *Sur*, 10 (83), 88-89.

Borges, J. L. (1944). *Ficciones*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Emecé.

Borges, J. L. (1996). *Obras completas II*. Barcelona, España: Emecé.

Ciafardo, M. (2020). La definición del arte. Las raíces históricas y sus consecuencias pedagógicas. En M. Ciafardo (Comp.), *La enseñanza del lenguaje visual. Bases para la construcción de una propuesta alternativa* (pp. 41-48). La Plata, Argentina: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Artes.

Ciafardo, M. y Belinche, D. (2020). Los estereotipos en el arte. En M. Ciafardo (Comp.), *La enseñanza del lenguaje visual. Bases para la construcción de una propuesta alternativa* (pp. 49-73). La Plata, Argentina: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Artes.

Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, España: Paidós.

Didi-Huberman, G. [1992] (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Grüner, E. (2000). *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Grupo Editorial Norma.

Jiménez, J. (1986). *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Madrid, España: Tecnos.

Joly, M. (2004). De la fraternidad de las artes: las imágenes y las palabras. *La Puerta. Publicación de Arte y Diseño*. 1(0), 76-83. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/lapuerta/LaPuerta-1.pdf>

Joyce, James (1976). *Ulises*. Barcelona, España: Lumen.

Nietzsche, F. (1996). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid, España: Tecnos.

Pareyson, L. (1987). *Conversaciones de estética*. Madrid, España: Visor.

Russo, E. (2000). *F for Fake. Arte, cine y ficción autoral en el último Welles*. Ponencia presentada en el Simposio Internacional Orson Welles. Universidad Técnica Federico Santa María, Valparaíso.

Unamuno, M. de. (1958). El hambre de inmortalidad. En *Obras completas*. Madrid, España: Vergra S.A.

Zátonyi, M. (2007). *Arte y creación. Los caminos de la Estética*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.