

# Verdadero, falso, ficticio: *Fraude* (*F for Fake*, Orson Welles, 1973) y el problema de la verosimilitud documental

Dulce Isabel Aguirre Barrera

55

## RESUMEN

El problema de la verosimilitud documental y la distinción entre el cine documental y el cine de ficción son tema de amplísimas discusiones en la teoría y la práctica cinematográficas, polémica en la cual subyace el debate más amplio sobre la historia, las narraciones históricas y la cuestión de la prueba. En el ámbito del documental, tanto si hablamos de registro *in situ* de los hechos como de fragmentos que recrean una realidad pasada o la refieren mediante el uso de materiales documentales, surgen por lo menos dos interrogantes: ¿el cine documental implica un registro veraz de los hechos?, ¿puede fungir como documento (memoria) del pasado, o es sólo “una/otra ficción” del mismo? En el artículo se analiza el tratamiento de este tema en la película *Fraude* (1973), de Orson Welles, y las diferentes perspectivas desde las cuales se ha interpretado dicha cuestión. Asimismo, retomando las ideas de Carlo Ginzburg, se explora el modo de inferencia cognoscitiva al que alude el filme y el abordaje en este del problema de la verdad y la falsedad en términos del abanico que comprende lo verdadero, lo falso y lo ficticio.

*Palabras clave:* documental, verosimilitud, Orson Welles, *Fraude*.

## ABSTRACT

The problem of documentary verisimilitude and the distinction between documentary film and fiction films are the subject of very extensive discussions on theory and film practice, controversy which underlies the wider debate about history, historical narratives and the question of the proof. In the field of documentary, whether we are talking about *in situ* registration of the facts or about fragments that recreate a past reality or refer to it by using documentary materials, at least two questions arise: documentary

film involves a truthful record the facts?, can documentary act as document (memory) of the past, or is just “a/another fiction” of it? The article analyzes the treatment of this subject in the movie *F for Fake* (1973) by Orson Welles, and the different perspectives from which that subject has been interpreted. Also, taking up the ideas of Carlo Ginzburg, the cognitive inference mode referred to by the film and the approach to the problem of truth and untruth in terms of the range comprising the true, the false and fictitious is explored.

*Keywords:* documentary film, verisimilitude, Orson Welles, *Fraud*.

Fecha de recepción: 28 de abril de 2016

Fecha de aceptación: 4 de agosto de 2016

56

**S**uele decirse que *Fraude* (*F for Fake*, 1973), de Orson Welles, es un falso documental (según la crítica más cercana al momento de realización del filme) o un *mockumentary* (de acuerdo con la más contemporánea)<sup>1</sup> que narra la historia de Elmyr de Hory, famoso falsificador de obras pictóricas de arte europeo del siglo xx, especialmente de la llamada escuela de París. Ambas clasificaciones provienen del hecho de que la película está articulada mediante un formato en el que se intercalan fragmentos y material documental con pasajes y elementos ficticios. El material documental relata la historia verdadera de De Hory y su relación con personajes e instituciones del mundo del arte de su época como Clifford Irving, su biógrafo y “escritor fallido” que alcanzó la fama tras protagonizar un escándalo mediático por escribir una auto-

<sup>1</sup> Sabido es que las teorizaciones sobre el concepto de “falso documental” se desarrollaron posteriormente a la realización de *Fake*. Alexandra Juhász (2006, pp. 2, 3 y 7) define al falso documental (*fakedocumentary*) 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 empleados recientemente para referirse a este tipo de películas son pseudo-documental (*pseudodocumentary*) y *mockumentary*.

biografía falsa del millonario estadounidense Howard Hughes en los años 70.

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 misterio a lo largo de su vida, que funge en la película como elemento que refuerza la sátira en torno al tema de la falsificación (inicialmente planteado en relación con el problema de la autoría y el estilo en el ámbito artístico, pero extendido a la cuestión general de la falsificación, de documentos, “personalidades”, firmas, etcétera). La secuencia final del filme cuenta la fábula de un amorío veraniego entre Pablo Picasso y Oja Kodar (pareja de Welles durante los últimos años de su vida y que aparece en *Fraude* como personaje), 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 en el arte e ironiza sobre su carrera y figura como autor presentándose como un “falso artista” (equiparable a los otros falsificadores de la película), a la par que la figura de Picasso es retratada como aquella del “artista verdadero” por excelencia (cuya maestría es tal que puede incluso “falsificar” o imitar el propio estilo, así como renovarlo perpetuamente).

A partir de todo ello, el filme aborda y reflexiona sobre temas centrales del arte y la cultura occidentales, como la institucionalización y mercantilización de este en la modernidad capitalista, la autoría y la noción moderna del artista, la verdad y la falsedad en el arte, la recepción, el realismo cinematográfico y, la distinción entre cine documental y cine de ficción. La crítica confluye mayoritariamente en la idea de que en *Fraude*, el tratamiento de dichas cuestiones apunta a un desdibujamiento de las fronteras entre lo real y lo ficticio, lo verdadero y lo falso, lo auténtico y la copia o falsificación y, en última instancia, a una relativización total de estas categorías (Allais, 1976, p. 63; B., 1975, p. 7; Delmas, 1975, p. 28; Gay, 4/9-10, pp. 65-66; Grisolia, 1997, p. 126; Lévy, 1975, p. 23; Maurin, 1975 y Siclier, 1975), en lo cual diversos

autores posteriores a la época de realización de la película encuentran una prefiguración de ideas y conceptos de las teorías posmodernas y el posmodernismo.

58 Algunos de los análisis más recientes señalan que el filme anticipa 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 lo cual prefigura los debates posmodernos en torno a la legitimación, la representación y el simulacro o fantasma (ver Benamou, 2006, pp. 140, 150, 156 y 166; Bukatman, 1989, pp. 85 y 90; Combs, 1994; Johnson, 1976, p. 42; Stokes, 1997, p. 352, 353 y 356 y Thieme, 1997, pp. 19, 20, 110, 111 y 133-137). En relación con el quehacer cinematográfico, esta interpretación conlleva la idea de que en *Fraude* se alude a la imposibilidad de establecer una diferencia entre el cine documental y el de ficción, puesto que ambos implican una manipulación de los contenidos, en tanto que el acercamiento a la realidad que constituye uno de los presupuestos del documental clásico (una aproximación plausiblemente objetiva) siempre está permeado por la subjetividad del realizador.

Sin extendernos en los debates sobre el concepto de documental (en cuya raíz está la discusión de los inicios del séptimo arte sobre el realismo cinematográfico), cabe recordar los dos polos del abanico de posturas al respecto: en uno se afirma la objetividad del cine documental y en el otro se otorga primacía al elemento subjetivo. La comprensión del documental como discurso objetivo implica, por lo menos, dos supuestos: la imagen o los contenidos como documentos (pruebas verosímiles) de la fuente real, la realidad física, de la cual provienen y la cámara como “espectador” (herramienta de registro) plausiblemente neutral/objetivo.<sup>2</sup> Así, por ejemplo, podría decirse que el documental “evita la

<sup>2</sup> En relación con esto cabe citar el análisis de Brent Harris (1999, pp. 20 y 24) sobre la fotografía, según el cual tendemos a interpretar ciertas técnicas visuales (la foto o, en este caso, el cine documental) 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.

ficción en favor del material no manipulado” (Kracauer, 1996, p. 246). 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” (Nichols, 1997, pp. 217-218). Desde esta perspectiva, el *quid* del documental reside en cómo se manifiesta un punto de vista sobre el mundo histórico.

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 de encontrarse frente a un registro plausiblemente veraz de los hechos (ver Carroll, 1998, p. 26; Gómez, 2008, p. 323; Izod y Kiborn, 1998, p. 423; Joly, 2003, p. 204; Russo, 1998, p. 86 y *The Film Studies Dictionary*, 2001, pp. 73-74).

No es este el lugar para detallar la conocida reflexión sobre cómo se articula la suspensión de la incredulidad que hace posible la creencia en la autenticidad de los contenidos, pregunta que apunta al problema general de la recepción cinematográfica. Baste mencionar el *proceso diegético*<sup>3</sup> en el cual tiene lugar el intercambio simbólico en el que el espectador reconoce y confirma el pacto de verosimilitud cuya aceptación

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 (1989), dicho imperativo existe por sí mismo y constituye “la esencia misma, el noema de la fotografía” (p. 120), que, por lo tanto, no debe considerarse como una copia de lo real sino como “una emanación de *lo real en el pasado*” (p. 121). Así, para Barthes, en la fotografía “el poder de autenticación prima sobre el poder de representación” (p. 137).

<sup>3</sup> Retomo aquí las ideas de Noël Burch (2008) sobre el Modo de Representación Institucional (MRI), cuyo paradigma es el sistema de representación del cine clásico hollywoodense, aplicándolas al ámbito del cine documental.

permite, en el caso del documental, 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.

En cuanto a los contenidos de cualquier documental, tanto si hablamos de pietaje tomado de la realidad (registro *in situ* de los hechos) como de fragmentos que recrean una realidad pasada o la refieren mediante el uso de materiales documentales (fotografías, documentos, testimonios, etcétera), subyacen por lo menos dos interrogantes: ¿el cine documental implica un registro veraz de los hechos?, ¿puede fungir como documento (memoria) del pasado, o es sólo una ficción del mismo? El trasfondo aquí es por supuesto el debate más amplio sobre la historia, las narraciones históricas y el problema de la prueba, abundantemente discutido desde las últimas décadas del siglo xx y eventualmente extrapolado al ámbito de la práctica y teoría cinematográficas.

60

Ciertamente algunos elementos de *Fraude* como el carácter fragmentario, las referencias a la historia del arte, el humor y la ironía, la autorreflexividad o el uso de herramientas como la imitación y la apropiación pueden encuadrarse dentro del posmodernismo y las teorías posmodernas (para un análisis detallado de este punto ver Aguirre, 2015, pp. 121-122, 145-146). No obstante, la película no formula un argumento relativista en el sentido que generalmente se le ha adjudicado; en cambio, apunta a una visión compleja del problema de la verdad y la falsedad que aquí analizaré en relación con la distinción entre la modalidad cinematográfica documental y la de ficción, y la cuestión general de la prueba en los productos documentales.

En *Fraude* se articula un desmantelamiento del régimen de verosimilitud documental (aquel sistema de hipótesis y presuposiciones centrado en el supuesto de veracidad plausible especialmente imbricado, en el caso de los documentales, con la verosimilitud social o cultural, las convenciones históricamente enmarcadas en torno al concepto de lo verosímil, esto es, lo que puede considerarse justificable o probable)<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Reformulo aquí las ideas de Steve Neale (2003, pp. 161-162) al hablar sobre la verosimilitud en relación con los géneros cinematográficos, aplicándolas a la modalidad documental.

que cuestiona constantemente la veracidad de lo narrado y por lo tanto la diferencia entre verdad y falsedad, documental y ficción, etcétera. La película imita y a la vez parodia los supuestos del documental clásico. Por una parte, se ocultan las marcas de enunciación de lo cinematográfico (ver Gubern, 2008, p. 27) (los elementos y herramientas con los que el cine documental manufactura su verosimilitud, como la edición, el montaje, la continuidad narrativa, etcétera) y por la otra se muestra la fabricación y manipulación del discurso. Ello se logra mediante el “fraude” autoral y estilístico del filme y al hacer explícito el trabajo de edición y montaje.

*Fraude* es, entre otras cosas, un ejercicio de apropiación de material documental y de ficción. El filme está hecho a partir de una pluralidad de fuentes, fundamentalmente material de un documental sobre De Hory realizado por François Reichenbach (cineasta y coproductor de *Fraude*, quien además aparece en varios momentos de la narración), que Welles trabajó y a lo que añadió material ideado y filmado por él para este y otros proyectos suyos. Contiene además fragmentos de la película *Les soucoupes volantes attaquent* (Fred F. Sears, 1956) e imágenes empleadas para ilustrar el “fraude” radiofónico de *La guerra de los mundos*, material de archivo de Hughes y *stills* de Picasso, entre otros. En los créditos de *Fraude* se anuncia una primera instancia autoral (“una película de Orson Welles”) que se presenta como el origen del discurso para luego hacer explícita en varios momentos la existencia y apropiación de material ajeno, lo cual afirma y a la vez cuestiona la figura del autor (Welles) (Benamou, p. 157).

La función de autor se subvierte también porque a lo largo del filme Welles cumple a la vez el rol de autor, narrador y personaje, ya que a la par que interactuando con los otros personajes y en los pasajes donde reflexiona sobre los temas analizados y sobre su carrera, aparece editando la película en una moviola y glosando lo que ocurre. Ello se complementa con la constante repetición de imágenes de cámaras cinematográficas y fotográficas y aparatos de filmación (de sonido, iluminación, etcétera) a través de lo cual se insinúa un “tercer ojo” que incluye al

espectador aludiendo a la identificación con el punto de vista de la cámara y parodiándolo como otro autor parcial de *Fraude*.

Así, el filme se autopresenta irónicamente como un “falso Welles” al estar conformado por fuentes y autorías diversas, además de por lo que la crítica ha llamado el fraude estilístico de la película (esto es, que prescinde de elementos considerados característicos del estilo welleiano como la profundidad de campo y el uso del plano-secuencia) y por el autorretrato satírico del director (Allais, pp. 55, 59 y 61; Baroncelli, 1975; Benamou, p. 147; Bory, 1975; Braucourt, 1975, pp. 29-30); Chapier, 1975; Combs, 1977, p. 12; Delmas: 29; Dorr, 1975; Gay: 65; “F come Falso’ di Orson Welles”, 1975, p. 256; Gow, 1997, p. 38; Grisolia; Heptonstall, 2004, p. 301; Johnson; Legrand, 1975, p. 11; Mohrt, 1975; Pérez, 1985; Rosenbaum, 1974, pp. 25-26; Seguin, 1974; Stokes, pp. 350-352 y 356 y “*Vérités et Mensonges. Nothingbutthetruth*”, 1975, p. 58).

62

A ello se suma la puesta en evidencia de cómo el montaje y la edición fabrican sentidos (lo cual recuerda los experimentos de Lev Kuleshov, sólo que aquí con una intención deconstructiva). Por efecto del montaje las diferentes historias y personajes dialogan y en ciertos momentos se contradicen, produciéndose un efecto de concatenación en tiempo real que formula otro guiño (como si el filme estuviera “creándose” mientras lo vemos).

En las imágenes donde observamos a Welles en la sala de edición trabajando en la moviola, por momentos el director interrumpe la cinta y se dirige a la cámara mostrando el proceso de manufactura de la película, deteniendo la cinta o repitiendo escenas. 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”, haciendo explícita la existencia de diferentes puntos de vista sobre la historia narrada.

De tal manera el debate sobre la autenticidad se extiende, relacionándolo con el concepto de verosimilitud y el problema de la prueba



en los productos documentales. En *Fraude* se intercalan pasajes o materiales documentales (veraces, verdaderos) con pasajes falsos o ficticios y la distinción entre unos y otros se desdibuja intencionalmente a través del montaje y la edición, que producen continuidades narrativas entre hechos o personajes que en la realidad histórica no tienen relación, o al menos no la que se falsea en la película. Así, los diferentes personajes e historias verdaderos parecen dialogar o relacionarse con los falsos o ficticios, y Welles con todos (desde sus diversos roles).

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 *Fraude* (Reichenbach, De Hory e Irving, falsificadores verdaderos; Welles y Oja Kodar, falsos falsificadores; Hughes, entidad parodiada como probablemente falsa y el abuelo de Kodar, falsificador ficticio) y con otros personajes. En otros, adelanta datos o introduce personajes (el abuelo de Kodar, al inicio de la secuencia de los falsos Picassos) cuyo sentido y grado de verdad se revelan posteriormente.

Paralelamente, numerosos hechos se sustentan con pruebas documentales por momentos verdaderas (portadas y artículos de periódicos y revistas que reseñaron los escándalos de Elmyr e Irving; cartas y cheques de Hughes falsificados; una grabación de Hughes negando conocer a Irving) y en otros falsas o ficticias (un noticiero que relata el caso de Irving; una entrevista de Kodar supuestamente revelando su involucramiento en el Hughes *affair*; una llamada del productor de *Fraude* a Irving; un apócrifo *News on The March* sobre un pretendido *Kane* que se basaría en Hughes; imágenes de la película *Les soucoupes volantes* y de radios, que ilustran la parodia de *La guerra de los mundos*).

Hay también réplicas paródicas de hechos verdaderos y 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

64 *La guerra de los mundos* (que a su vez fue una “falsificación” que imitó 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 *Fraude* 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*”.

Como mencionamos, la insistencia en *Fraude* sobre las posibilidades de falsificación de la verosimilitud del cine documental y otros productos documentales se ha valorado como un argumento relativista. Algunos autores argumentan que la yuxtaposición de episodios ficticios con pasajes documentales es el elemento clave que plantea la falsedad de la pretensión realista del cine (ver Johnson; Leaming, 1995, p. 474 y Naremore, 1989, pp. 238-239), y se ha señalado que en ello hay una sátira de corrientes cinematográficas como el *cinémavérité*, el *direct cinema* y el neorealismo italiano, y de formatos como el documental y el reportaje televisivos (Allais, pp. 57 y 61; Benamou, pp. 147, 158-159; Gow, p. 38; Lévy; McBride, 2006, p. 246; Pérez y Thieme, pp. 25 y 47). Se ha dicho, además, que el filme rechaza privilegiar cualquier visión de la realidad (Johnson, p. 46); también, que en él hay un derrumbe del ideal de verdad en el que las categorías (real/ficticio, verdad/falsedad, verosímil/falso) se vuelven enteramente indiscernibles y se anula toda posibilidad de juicio por parte del espectador (el sujeto) (ver Deleuze, 1987, pp. 185-198). Asimismo se ha planteado que la película deriva en un vaciamiento del signo evidenciando que la verdad es sólo una función del discurso (ver Bukatman y Thieme, pp. 83-84, 86, 89-90),

o que al dismantelar las categorías de verdad y falsedad como universales cognoscibles o representables se alude a la creación infinita de significados (ver Thieme, pp. 19-20, 110-111, 134-137, 149-153, 160 y 165-167). Recordemos también la clasificación como falso documental o *mockumentary*, es decir, como un filme de ficción que satiriza los supuestos del documental clásico insinuando la imposibilidad de distinguir entre los contenidos verdaderos y los falsos.

Si bien podría decirse que la película evoca aquella idea de John Grierson de que cualquier documental es “un tratamiento creativo de la realidad”<sup>5</sup> y es posible notar las particularidades de la mirada desde la cual se articula y comunica, me parece que (como han sugerido diversos autores: Allais, p. 55; Baroncelli; Mohrt; Naremore, p. 289 y Rosenbaum, “Orson Welles’s essay films”, pp. 132-133) debe considerársele como un ensayo cinematográfico, aunque en un sentido específico: en tanto que combina la modalidad descriptiva (la referencia al mundo externo, lo histórico/real) y la reflexiva (de autorreflexividad), que en este caso enuncia las marcas de la subjetividad autoparodiándose (sobre la comprensión del ensayo cinematográfico en este sentido ver Corrigan, 2011, pp. 5-7 y Renov, 2004, pp. 69-72).

En aquel 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 cualquier discurso y del sujeto en el ámbito de lo social, se apela directamente al receptor. Las rupturas de la integración narrativa que desdibujan las fronteras entre lo real y lo ficticio (ver Benamou, pp. 152-155) invitan al espectador a una experiencia de recepción razonada (Allais, p. 55; B.;

<sup>5</sup> Definición planteada en 1926 por el afamado documentalista británico que expresa su visión del documental como un producto que tiene la intención, en sus palabras (“Postulados del documental”), de “abrir la pantalla hacia el mundo real” (eligiendo materiales y relatos “al natural” para filmar “la escena viva y el relato vivo”, usando “actores naturales, o nativos”, y “escenas originales, o nativas”, recogiendo material “en el terreno mismo” y luego “conociéndolo íntimamente para ordenarlo”) y, mediante la interpretación que lleva a cabo el realizador y gracias a las posibilidades formales del medio cinematográfico, busca “revelar la realidad” de los temas (ver también Breschand, 2004, pp. 7- 8).

Belmans, 1975, p. 20; Benamou, pp. 146, 149, 150, 164-165; Heptonstall, p. 302; Lévy; Stokes, p. 352 y “*Vérites et Mensonges. Nothing-butthetruth*”<sup>6</sup> que permita detectar la plausibilidad de los contenidos del filme. En cuanto a esto, resulta ejemplar el tratamiento en *Fraude* sobre el problema de la prueba y los productos documentales.

66

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” (2006-2007, p. 9). En contraposición a las teorías posmodernas, que postulan 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 la posmodernidad, 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” (ver *ibid.*, y también 2003, pp. 93-156).

El planteamiento de *Fraude* puede analizarse a partir de dichas 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

<sup>6</sup> En otro lugar (2015) he analizado a profundidad este punto, planteando la idea de que el tratamiento del tema de la recepción cinematográfica se articula en *Fraude* mediante una suerte guiño brechtiano.

filme. En ese sentido *Fraude* 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 welllesiano) 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). Además, 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).

67

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 a conjeturas contradictorias, a la par que se sugiere la experiencia de recepción razonada que mencioné antes. Al cuestionar el supuesto simplista de la objetividad cuasi científica del cine documental al tiempo que se incluye al espectador en la producción del sentido, se apunta a la posibilidad del conocimiento a través de la observación analítica de los puntos de vista significativos y de su entrelazamiento.

*Fraude* muestra un mosaico de perspectivas sobre los temas e historias y también datos y hechos cuya plausibilidad le correspondería al espectador identificar (recurso que había empleado anteriormente en *Kane* desde la modalidad de la ficción). 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 la película (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*), 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 este y Welles) y los elementos especialmente denotativos de los engaños del discurso (por ejemplo, las fotografías de Picasso en la secuencia con Kodar).

68

Se apunta así a la posibilidad de establecer los grados de verdad de lo narrado, 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 identificar situándose al margen del pacto de verosimilitud y los “engaños” del filme.

Ello se complementa con las referencias que extienden las temáticas abordadas en *Fraude* a ámbitos fuera de la experiencia cinematográfica. Pensemos por ejemplo en cómo los debates sobre el arte formulados a través del retrato de los falsificadores de éxito (verdaderos, ficticios o falsos) se amplían 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 distinción entre la cultura institucionalizada de élite y la cultura “popular” o masiva, y sobre la mercantilización de los bienes culturales.

Igualmente, 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*, Welles fue duramente atacado por los medios y se

disculpó públicamente; luego del programa, los productores de la RKO<sup>7</sup> le ofrecieron el generoso contrato con el cual realizó *Kane*. En *Fraude* el director dice 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 es uno de los elementos clave que hacen 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.

Asimismo, la narración del fraude de Irving (autor de un producto para el mercado de consumo masivo) como falsificador de documentos (el manuscrito de la supuesta autobiografía de Hughes, las cartas y los falsos cheques firmados por el magnate) extiende el cuestionamiento del concepto de competencia al ámbito legal.

La película alude así 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, etcétera. 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 incorporados 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 lo anterior resulta claro que el planteamiento de *Fraude* no apunta hacia un parangón entre la modalidad cinematográfica documental y la de ficción ni a 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. Antes que una simple equiparación entre documental y ficción, verdad

<sup>7</sup> La RKO (Radio-Keith-Orpheum) Pictures fue una compañía cinematográfica estadounidense fundada en 1928 y cerrada en 1959, que formó parte de los cinco estudios de mayor importancia durante la “época de oro” de Hollywood. Fue propiedad de Howard Hughes entre 1948 y 1955.

y falsedad, autenticidad y copia o falsificación, el filme sugiere una comprensión de estas cuestiones y conceptos en términos de los debates a los paradigmas de la modernidad que estaban en boga en el momento de su realización, en un sentido específico que no apunta a una perspectiva relativista pero tampoco propone una vuelta al racionalismo dicotómico del paradigma cientificista moderno. *Fraude* reformula la cuestión del conocimiento y el problema de la verdad y la falsedad en términos de los grados de verdad y el análisis del abanico que comprende lo verdadero, lo ficticio y lo falso tal como he analizado aquí.<sup>8</sup>

70

Cabe resaltar, por lo tanto, la necesidad de comprender los planteamientos de *Fraude* dentro del marco de las posturas críticas de la modernidad formuladas durante la época en la que Welles hizo la película que conjugaron el reconocimiento de instancias estructurales (estructuras) de larga duración histórica (ver Braudel, 2006, pp. 2, 3, 8-11 y 28-34) 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 y la social.<sup>9</sup>

## REFERENCIAS

Aguirre, D. (2015). *El sentido de lo falso en F for Fake (1973), de Orson Welles*. Tesis doctoral. México: UNAM-IIE.

<sup>8</sup> Para un análisis más detallado de estos puntos ver Aguirre, *El sentido de lo falso*, capítulo v y Conclusiones.

<sup>9</sup> A este respecto, cabe mencionar que el texto del paradigma indiciario de Ginzburg se publicó en 1979, seis años después de cuando Welles hizo *Fraude*. 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 (ver 2006-2007, pp. 9-11).



- Allais, J-C. (1976). Orson Welles. Itinéraire d'un poète maudit. *Cahiers de la Cinémathèque*, (20), 47-63.
- B., C. (1975). *Vérités et mensonges (F for Fake)*. Cinématographe, (13), 7.
- Baroncelli, J. (1975). *Vérités et mensonges, d'Orson Welles*. Le Monde, 14 de marzo de 1975, s/p.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Belmans, J. (1975). *Vérités et mensonges*. Amis du Film et de la Télévision, (232), 20-22.
- Benamou, C. (2006). "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 A. Juhasz y J. Lerner (eds.), *Fis for phony: fakedocumentary and truth's undoing*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Bory, J-L. (1975). *Des vessies pour des lanternes*. Le Nouvel Observateur, 3 de marzo de 1975.
- Braucourt, G. (1975). *Du mensonge de l'art à l'art du mensonge*. Écran, (33), 25-30.
- Braudel, F. (2006). "La larga duración". *Revista Académica de Relaciones Internacionales*, (5), 1-36. Recuperado de: <http://www.relacionesinternacionales.info/ojs/article/view/53/47.html>.
- Breschand, J. (2004). *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.
- Bukatman, S. (1989). "Incompletion, simulation, and the refusal of the real: The last films of Orson Welles". *Persistence of Vision*, (7), 83-90.
- Burch, N. (2008). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Carroll, N. (1998). *El cine documental y el escepticismo posmodernista*. Estudios cinematográficos, 4-11, 24-37.
- Chapier, H. (1975). *Vérités et mensonges d'Orson Welles*. Du faux Welles. Le Quotidien de Paris, 15 de marzo de 1975.
- Combs, R. (1994). *Orson Welles' F for Fake*. *Film Comment*, 30-1. Recuperado de: <http://ezproxy.lib.indiana.edu/login?url=http://search.proquest.com/docview/740790426?accountid=11620>.
- Coms, R. (1977). *Vérités et mensonges (F for Fake)*. Monthly Film Bulletin, 516, 12 y 13.

- Corrigan, T. (2011). *The Essay Film. From Montaigne, After Marker*. Nueva York: Oxford University Press.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Delmas, J. (1975). Vérité et mensonge. *JeuneCinéma*, 86, 27-29.
- Dorr, J. (1975). *Fake? American Premiere*. En Los Angeles International Film Exposition. Program note, 29 de marzo de 1975. Recuperado de: <http://cinfiles.bampfa.berkeley.edu/cinfiles/DocDetail?docId=19880>.
- '*F come Falso*' di Orson Welles. Inserto Illustrato. (1975). *Cinema Nuovo* 24/235-236, 256 y 257.
- Gay, R. *Vérités et mensonges*. *Cinéma Québec*, 4/9-10, 65 y 66.
- Ginzburg, C. (2003). "Huellas. Raíces de un paradigma indiciario". En *Tentativas*. México: UMICH, pp. 93-156.
- Ginzburg, C. (2006-2007). Reflexiones sobre una hipótesis: el paradigma indiciario, veinticinco años después. *Contra historias*. La otra mirada de Clío, (4/7), 7-16.
- Gómez, F. (2008). "¿La ficción documental? Discursos híbridos en la frontera de lo real" en *Image et manipulation*. Lyon: Université Lumière-Lyon.
- Gow, G. (1997). *F for Fake*. *Films and Filming*, 23-5/269, 37 y 38.
- Grierson, J. (1934). *Postulados del documental*. Recuperado de: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Grierson.htm>.
- Grisolia, M. *Vérités et mensonges (F for Fake)*. *Cinéma* 75, 197, 125 y 126.
- Gubern, R. (2008). "Lo falso en el cine" en *Letras Libres*, (11), pp. 26 y 27.
- Harris, B. (1999). "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*. Ohio: Ohio University Press, pp. 20-24.
- Heptonstall, G. (2004). "The indelible signature of Orson Welles's films". *Contemporary Review*, (18), 298-302.

- Izod, J. y Kiborn, R. (1998). "The documentary" en *The Oxford guide to film studies*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 426, 433.
- Johnson, W. (1976). F for Fake. *Film Quarterly*, 29-4, 42-47.
- Joly, M. (2003). *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona: Paidós.
- Juhasz, A. "Phony definitions" en A. Juhasz y J. Lerner (eds.), *F is for Phony*. Londres/Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 1-18.
- Kracauer, S. (1996). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- Leaming, B. (1995). *Orson Welles. A Biography*. Nueva York: Limelight Editions.
- Legrand, G. (1975). *De Xanadu à Ibiza (et retour) (Vérités et Mensonges)*. Positif, 167, 8-11.
- Lévy, D. (1975). *Vérités et mensonges*. Téléciné, 198, 23.
- Maurin, F. (1975). *Ironique et grave. «Vérités et mensonges» d'Orson Welles*. L'Humanité, 12 de marzo de 1975.
- McBride, J. (2006). *What ever happened to Orson Welles? A Portrait of an Independent Career*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Mohrt, M. (1975). «Vérités et mensonges». Orson Welles face à lui-même. *Le Figaro*, 13 de septiembre de 1975.
- Naremore, J. (1989). *The magic world of Orson Welles*. Dallas: Southern Methodist University Press.
- Neale, S. (2003). "Questions of genre" en *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, pp. 60-184.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Pérez, M. (1985). *Vérités et mensonges d'Orson Welles*. Faux et usage de faux. *Le Matin*, 3 de octubre de 1985.
- Renov, M. (2004). "Lost, Lost, Lost: Mekas as Essayist" en *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 69-89.
- Ronsebaum, J. (1974). *Floats like a butterfly, looks like a whale*. *Time Out*, 6 de diciembre de 1974.

- Ronsebaum, J. (1991). *Orson Welles's essay films and documentary fictions: a two-part speculation*. Recuperado de: <http://www.jonathanrosenbaum.net/1991/08/orson-welless-essay-films-and-documentary-fictions-a-two-part-speculation/>.
- Russo, E. (1998). *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*. Argentina: Paidós/Tatanka.
- Seguin, L. (1974). *Orson Welles ou la dépense du sens*. La Quinzaine Littéraire, 15 de febrero de 1974.
- Siclier, J. (1975). *Mais qui est Orson Welles?* Le Monde, 6 de marzo de 1975.
- 74 Stokes, M. (1997). "Hoaxing the cinematic object: The example of Orson Welles' F for Fake" en *Le cinéma et ses objets* (Objects in Film). Poitiers: La Licorne, pp. 349-357.
- The Film Studies Dictionary*. (2001). Londres/Nueva York: Oxford University Press.
- Thieme, C. (1997). *F for Fake and the growth in complexity of Orson Welles' documentary form*. Frankfurt/Berlín/Berna/Nueva York/París/Viena: Lang.
- Vérités et Mensonges. *Nothing but the truth*. Un film d'Orson Welles. (1975). L'Avant-Scène du Cinéma, 157, 57-60.
- Welles, O. (1973). *Fraudel F for Fake* (Francia/Alemania: Les Films de L'Astrophore/SACI/Janus Films). 88 min.