



It's all fake: Orson Welles y la imagen apócrifa

Escribe MAXIMILIANO CORTI

Como Orson Welles, Shakespeare fue un adalid del fingimiento, criticado por lo artificioso de su arte, por hacer un arte que frecuentemente viola toda verosimilitud. El Teatro y la Poesía del Renacimiento Inglés son de carácter anti-realista, artes despreocupados y contrarios a cualquier respeto por la veracidad, lo que les valió el ataque de los neoclásicos, más imitadores y observadores de reglas que inventores. Como dice Hipólito Taine: "¿Quién se cuida de la naturalidad y de la verosimilitud en ese siglo?"³ El teatro de Shakespeare abunda en desatinos: allí una mujer puede entrar a una corte vestida como un hombre sin ser descubierta, el azar puede dibujar las más caprichosas tramas de encuentros entre pares de gemelos o de hombres travestidos, y Cleopatra puede jugar al billar.⁴ También recordemos que, así como Welles tuvo afición al oficio de mago, o sea al oficio de alguien que trabaja con imágenes falsas, en las obras de Shakespeare abundan los magos, los hacedores de simulaciones, como Próspero y su ayudante Ariel en *La Tempestad* y como las hadas en *El Sueño de una Noche de Verano*. Ya antes de filmar a Shakespeare, Welles lo había llevado a escena con su compañía del Mercury Theatre, donde también había representado

otros clásicos del Renacimiento Inglés, como el *Doctor Fausto* de Christopher Marlowe.

Citizen Kane es una obra que generó dos grandes disputas: una acerca de quién había sido su verdadero autor, si Orson Welles o el guionista Herman Mankiewicz; otra acerca de cuánto estaba basada o no en la vida del magnate de la prensa William Randolph Hearst. Al igual que todos los conflictos que generó, la película gira en torno a esos tres grandes ególatras: Welles, Kane, Hearst. Así como había ocurrido con la emisión de *La guerra de los mundos*, la vida llegó en un momento a imitar al arte: Hearst hizo todo lo posible, valiéndose de su poder, para que la película no se exhibiera; estaba creando la realidad que más le gustaba o que más le convenía, la que él veía, que era lo mismo que en la película hacía Kane. Cuando Susan Alexander, la mujer de Kane, debuta en la ópera y el público la rechaza, Kane se para en medio del auditorio y emprende su propio y solitario aplauso; más tarde, ante las críticas adversas, se encargará, desde su periódico, de elogiar a la mujer cuya carrera él mismo impulsó. Otro ejemplo del propósito por parte de Kane de crear su propia realidad es su intención insaciable de convertirse en dueño de todo medio de comunicación. Cuando Kane muera, no habrá periódico ni noticiero que omita la noticia de la desaparición de este auténtico *self made man*, este hombre que se convirtió a sí mismo en parte de la realidad.

El tema de la busca de la verdad recorre la película en múltiples maneras. Así como,

Licenciado en Investigación y Planificación Audiovisual, Universidad de La Plata. Crítico y ensayista, también incursiona en la literatura de ficción. Es docente de la cátedra Teoría del Lenguaje Audiovisual, FBA-UNLP. Autor de *David Cronenberg: cuerpo, ciencia y arte de vanguardia* (<http://www.davidcronenberg.de/fleshtesis.html>)

Cervantes atribuía su Quijote (que Orson Welles alguna vez empezaría a filmar) al moro Cide Hamete Benengeli, falso autor de una historia sobre visiones falsas. Al mismo tiempo, Don Quijote, con sus alucinaciones provocadas por su afición a los libros de caballerías, es un adalid del idealismo (en sus dos sentidos, el moral y el filosófico), en oposición al realista Sancho. Los filósofos idealistas decían que la única realidad que existe es la realidad que cada individuo ve: conocemos que algo existe porque lo vemos, y sólo existe porque lo vemos. Lo único que existe es una imagen de la realidad.

Por este carácter subjetivo de la realidad, no hay imágenes verdaderas e imágenes falsas. Cuando se cree una mentira o un engaño, se ve una imagen; el descubrimiento de la verdad no es más que la aparición de otra imagen. Toda imagen falsa es tan real como una imagen verdadera. Por esta responsabilidad exclusiva de la percepción en el conocimiento del mundo, no hay una realidad, ni hay diferencia entre real e irreal.

Al cine se le atribuye la doble condición del registro y de la simulación, la de una transcripción de la realidad y la de la creación de una realidad. Es frecuente la discusión acerca de la supremacía de cada una de estas condiciones, o acerca de la relación entre ellas, cuando se habla de las diferencias entre el cine de ficción y el cine documental. La misma polémica en torno a la cual gira la disputa entre realistas e idealistas. La comparación es válida, ya que en la vida y en el cine (si es que hay una diferencia entre arte y vida), estamos frente a imágenes.

En *Filming "Othello"*, Orson Welles habla de las vicisitudes de la realización de esa película, filmada en varios países durante varios años, y cuenta que, en un plano, un actor lanzaba un golpe en un país y, en otro plano, el otro actor recibía el golpe en otro país. Welles estaba hablando de las condiciones de producción complejas, conflictivas, de la situación marginal y solitaria bajo las cuales se hizo no sólo *Othello* sino toda su obra; y estaba hablando también de la condición de artificio del cine y de todo arte.

Ya antes de empezar a trabajar en el cine, había incurrido en el tema de lo verdadero y lo falso en una famosa ficción radial. *La guerra de los mundos*, emitida el 30 de Octubre de 1938 y que contaba el aterrizaje de naves espaciales

en las cercanías de New Jersey, era (también en la historia de H. G. Wells) la guerra entre un mundo real y un mundo imaginario, la indecisión que Todorov atribuye al lector de una historia fantástica.¹ Las consecuencias que tuvo esa emisión, la confusión que provocó en los oyentes y las reacciones extremas que muchos de éstos tuvieron (algunos reportaron hasta presuntos suicidios), no hicieron más que poner de manifiesto claramente lo que Welles trataría más adelante en sus películas: la oposición entre un mundo "real" y un mundo "aparente", en la busca de la verdad acerca de Kane; en Kane, construyendo la verdad mediante su periódico; en *F for Fake*, falso documental hecho en gran parte con fotogramas ajenos y manifiesto de Welles acerca de toda su obra; en el misterio acerca de la identidad de *The stranger*; en las ambivalencias morales de *La dama de Shanghai* y *de Sed de mal*; en el mundo arbitrario y onírico de *El proceso*; en su interpretación de Cagliostro, otro charlatán famoso, en *Black Magic*² película que codirigió sin aparecer en los créditos.

Fuera de sus películas, su identidad también fue motivo de permanentes discusiones referidas a cuestiones de autenticidad: en su ambiguo carácter de genio o de farsante (lo cual fue posteriormente alimentado por el mismo Welles, que ironizó sobre sí mismo llamándose "charlatán"); en Orson Welles corrigiendo, antes de publicarlas, las entrevistas que le hizo Peter Bodganovich; en las constantes dudas sobre las funciones desempeñadas en cada una de las películas en las que de alguna manera se vio involucrado.


Othello actúa guiado por una imagen falsa, creada por los celos, que a su vez son la consecuencia de otra imagen falsa: el sentimiento de inferioridad que le produce el color negro de su piel, el ser un moro en Venecia, tal como lo anuncia el título completo del drama; Macbeth actúa guiado por imágenes falsas, creadas por una interpretación errónea de los vaticinios de los hados (indefinición en el influjo del destino sobre la vida del héroe que dificulta la certeza en cuanto a si estamos ante un drama o ante una tragedia) y por las instigaciones de Lady Macbeth, de quien no tiene precisamente una imagen acertada; Falstaff, cuyo mismo nombre incluye la raíz *false*, actúa guiado por la imagen falsa creada por el engreimiento, la fanfarronería, las propias mentiras que sólo él mismo cree.

discusiones acerca de la identidad de su obra y de la identidad de su persona.

No es casualidad que el cine de Welles haya sido reivindicado por ese otro defensor del cine como artificio que es Brian de Palma, al que generalmente se asocia más con Hitchcock (también un hacedor de fingimientos, de artificios inverosímiles). Uno de los temas constantes en las películas de De Palma es el de la simulación; son películas que abundan en disfraces, en engaños, en trucos, en indagaciones de verdades, en identidades confusas. Véase por ejemplo *Demente (Raising Cain)*, 1992, donde De Palma lleva a cabo un ejercicio estilístico muy parecido a los de Welles, donde vuelve a mostrar la incertidumbre ante una realidad "falsa" y una realidad "verdadera" y donde la identidad de Carter Nix y la elaboración de los crímenes cometidos por éste son puestos en duda, así como fue puesta en duda la elaboración de *El ciudadano* en el *Raising Kane* de Pauline Kael.

En cuanto a las asiduas y famosas referencias que aparecen en el cine de De Palma, éstas fueron frecuentemente vistas como una forma de latrocinio: De Palma toma imágenes de otros autores y las hace pasar por suyas. Quienes atacan a De Palma aducen (con no demasiado rigor intelectual) que roba desvergonzadamente; quienes lo defienden, que nadie está robando si roba en forma tan evidente, porque las imágenes que recrea están entre las más famosas del cine. En ambos casos, más allá de una cuestión de si De Palma reconoce o no el hecho de estar tomando elementos de otras películas, lo que ambos bandos postulan es, en el fondo, lo mismo: que De Palma se está apropiando de una imagen de otro y la está haciendo suya. Queda, en realidad, otra variante, el otro lado de la misma idea: que De Palma crea sus propias imágenes y las hace pasar por ajenas. ¿Por qué no decir que cuando De Palma filma un ataque en una ducha o el hundimiento de un auto en un pantano no está robando a Hitchcock ni tomando prestado de Hitchcock, sino que está creando un falso Hitchcock, una imagen que todos creen perteneciente a Hitchcock o sea un Hitchcock apócrifo? De todas maneras, sea esto cierto o no, y no estando la cuestión cerrada a otras variantes, lo que puede verse claramente es una incertidumbre acerca de la autenticidad de su obra, lo que es propio de estos simuladores como De Palma, Welles,

Cervantes y Borges.

Lo que, en definitiva, estos artistas de lo apócrifo, estos fingidores, hacen al mezclar lo falso con lo verdadero es poner en duda los límites entre, precisamente, lo verdadero y lo falso; y finalmente negar toda diferencia entre realidad y apariencia, entre realidad y ficción. 

1 Un título similar, con igual propiedad, podría ser el de la película de Rudolph Maté *Cuando los mundos chocan* (When Worlds Collide, 1951).

2 *Black Magic* (Gregory Rattoff, 1949).

3 En *Historia de la Literatura Inglesa*, Editorial Americalee, Buenos Aires, 1945.

4 Borges, en su "Prólogo a Macbeth": "A diferencia de nuestros ingenuos realistas, Shakespeare no ignoraba que el arte es siempre una ficción". Y también: "Menos escrupulosa y crédula que la nuestra, la época de Shakespeare veía en la historia un arte, el arte de la fábula y del apólogo moral, no una ciencia de estériles precisiones". (En BORGES, Jorge L., *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1975).

5 OW más tarde actuaría en *Marco the Magnificent* (Denys de la Patellière, Noël Howard, 1964).

6 Ver BORGES, Jorge Luis, *Introducción a la Literatura Inglesa*, Alianza Editorial, Madrid, 1997, pgs. 55-57; BORGES, Jorge Luis, *Biblioteca personal*, "Marco Polo - La descripción del mundo", Emecé, Buenos Aires, 1998, pgs. 108-110; ARIAS, Martín y HADIS, Martín, *Borges profesor*, Emecé, Buenos Aires, 2000, pgs.198-202.

Referencias Bibliograficas

ALSINA THEVENET, Homero, "A la búsqueda del autor perdido", en VV.AA., *El libro de El Ciudadano*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1976.

BODGANOVICH, Peter, *Ciudadano Welles*, Grijalbo-Mondadori, Barcelona, 1994.

KAEL, Pauline, "La creación de Kane", en VV.AA., *El libro de El Ciudadano*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1976.

LEAMING, Barbara, *Orson Welles*, Tusquets editores, Barcelona, 1986.

RUSSO, Eduardo A., "F for Fake: Arte, cine y ficción autoral en el último Welles", *Actas del Simposio Internacional Orson Welles*, Festival Internacional de Valparaíso, Valparaíso, 2001, pp.75-82.

desde su "Inquirer", Kane busca la verdad de los acontecimientos, más tarde se querrá saber la verdad sobre su propia vida. La película es al mismo tiempo un ensayo sobre los medios periodísticos en el Siglo XX; particularmente sobre la contradicción de éstos en cuanto a que inventan los acontecimientos pero se nombran a sí mismos como emisores de una única realidad ya existente. Kane, con su imperio periodístico y sus aspiraciones políticas, es un claro antecedente de muchos de nuestros dueños de los *media*. Una diferencia que puede encontrarse entre el proceder de Kane y el proceder de los noticieros que conocemos es que Kane parece casi inconsciente de ser el creador de una realidad: su única intención es, aparentemente, la de ser un divulgador de la realidad en la que cree. Los noticieros, menos ingenuos, no ignoran la oposición entre sus métodos idealistas y sus proclamas realistas.

Por último, vale mencionar que Kane vive en su palacio Xanadu. En su poema "Kubla Khan", Coleridge habla de un pabellón y un jardín contruidos por Kublai Khan sobre un abismo. Kublai fue el emperador de los tártaros, el Gran Khan de China, que protegió a Marco Polo.⁵ Al parecer Coleridge tomó el poema de un sueño, que al despertar se propuso escribir. Se dice, al mismo tiempo, que el verdadero Kublai Khan construyó su castillo después de que se lo hubiera inspirado esa imagen «falsa» que es un sueño.⁶

The Magnificent Ambersons muestra una historia de sentimientos ocultos bajo las relaciones entre los integrantes de las familias Morgan y Amberson. Nuevamente, se trata de una película que sufrió un conflicto con respecto a su construcción y, consecuentemente, con respecto a su naturaleza. En este caso debido a que la versión que fue estrenada, montada por el estudio, no era la que Welles pretendía (mucho más larga). Al igual que ocurrió con *Citizen Kane*, se repite la incógnita acerca de cuál es la verdadera película, cuál es la película de Welles, cuánta es la responsabilidad de Welles en el resultado final de la obra. Esa duda frecuente con respecto a la intervención de cada una de las partes en la realización de una película, propia del cine industrial y propia del cine en general, es motivo de grandes disputas con respecto a las películas de Welles. Esto se debe, posiblemente, a que las vicisitudes que sufre cualquier director durante la filmación

de su obra son públicamente notorias en su caso. *Sed de mal* y *Mr. Arkadin* también serán objeto de distintos montajes, a cargo del director y a cargo de los estudios; lo que derivará en diferentes versiones de cada obra, con correspondientes reestrenos y litigios.

En *Sed de mal* aparecen las ambigüedades morales propias del cine negro, ambigüedades expresadas por luces y sombras, en un mundo que parece tan pesadillesco como el de *El proceso*, en una frontera no sólo geográfica, sino también moral y genérica. En ella, el policía corrupto Hank Quinlan usa pruebas falsas para incriminar a los sospechosos a los que imagina culpables, es decir, crea a los culpables.

En *Mr. Arkadin*, el personaje que da nombre a la película contrata a un investigador para que investigue sobre su propio pasado. Lo hace para asegurarse de que el delito que él mismo cometió está lo suficientemente oculto como para que nadie lo descubra. Su título alternativo *Confidential Report* implica la idea de una verdad oculta, de algo que no está a la vista pero que puede ser descubierto. Como en *Citizen Kane*, aparece aquí la reconstrucción de un pasado, o la reconstrucción de una identidad mediante la reconstrucción de un pasado.

F for Fake es un caso extrañísimo dentro de la historia del cine. Welles tomó imágenes en 16mm filmadas por François Reichenbach para una serie de TV sobre estafadores, en la que aparecían el falsificador de arte Elmyr de Hory y Clifford Irving, autor de una falsa autobiografía de Howard Hughes, y las montó. A esto, Welles añadió su emisión de "La guerra de los mundos" y tomas originales que reconstruyen una falsa relación amorosa de Picasso. El resultado es una digresión sobre el cine y sobre el arte en general, así como un comentario irónico de Welles sobre su condición de farsante, haciendo referencia a los ataques que siempre sufrió por parte de algunos críticos y haciendo referencia a las eternas