

Dossier

Cómo falsear vidas Ascanio Cavallo



Salvo por razones profesionales, no leo autobiografías. Pero hay una que me gustaría haber conocido, precisamente por llevar más allá de los límites las cargas de falsificación, impostura y narcisismo que son inherentes al género. Se trata de la autobiografía que escribió un tal Clifford Irving por el supuesto encargo de un tal Howard Hughes, y que debía convertirse en el *best seller* de 1972. El texto original, parece, se perdió para siempre cuando su impresión fue abruptamente detenida; la versión publicada en Internet y en libro impreso en 2008 es sospechosa de inautenticidad, como lo es todo en el laberinto que la circunda.

Lo que sigue es una proposición de lectura sobre una historia desafortunadamente desorientadora, como si sus pasadizos equívocos imitasen la estratagema faraónica para esconder el tesoro.

Pasadizo 1

Hacia fines de los años cincuenta, Howard Hughes, que había sido una de las estrellas de la vida pública de Estados Unidos, comenzó de a poco a recluirse en los hoteles donde vivía. Cumplía, al fin, con una promesa formulada en medio de los acalorados debates del Senado donde se puso fin a su proyecto de producir el avión más grande del mundo, el Hércules H-4, o *Spruce Goose*, fabricado con madera de abedul. El estudio del avión se había iniciado durante la Segunda Guerra Mundial para eludir los ataques navales contra el transporte de carga hasta Inglaterra.

Los prototipos y los costos se multiplicaron a lo largo de los años cuarenta, hasta que el Congreso decidió intervenir en 1947. En un discurso dramático, Hughes declaró que si su avión no volaba él desaparecería de la escena pública. El 2 de noviembre, el *Spruce Goose* despegó de Long Beach, se elevó hasta unos veinte metros por menos de dos kilómetros y luego se volvió a posar en el agua.

El resonante fracaso no llegó a afectar su reputación como uno de los aviadores más condecorados de la nación ni los negocios de Hughes Tool Company, que al año siguiente se convirtió en Hughes Aerospace Group.

Ingeniero de la Rice University y heredero de una fortuna familiar, Hughes había comenzado en la aviación, los autos y el cine, y para los cincuenta ya se había diversificado a todos los negocios imaginables. En Hollywood fue dueño de RKO y productor de una decena de películas.

Pero, por encima de eso, fue un *dandy* aficionado a las estrellas de cine. Salió, entre muchas otras, con Bette Davis, Olivia de Havilland, Ginger Rogers, Ava Gardner y Gene Tierney, aunque esta última ofreció una definición memorable: «No creo que a Howard le interese nada que no tenga un motor».

Su hallazgo personal fue una jovencita de veintiún años llamada Jane Russell, dueña de una frondosa cabellera negra y un contorno de busto de 96,5 centímetros, a la que contrató para protagonizar *El proscrito* (*The Outlaw*, 1943), que sería dirigida por uno de los grandes maestros del cine, Howard Hawks. Curiosamente, Hawks se había convertido en uno de los pocos amigos personales de Hughes en la industria. Los hermanaba la ingeniería, pero sobre todo su pasión por el *bon vivre*. Hawks, «el zorro gris de Hollywood», dijo alguna vez que Hughes le interesó porque era «tan poco comunicativo como yo». Trabajaron juntos en la resonante *Scarface* (1932) y luego, por unos años, tuvieron el buen gusto de no volver a compartir un oficio en el que Hughes era sólo un productor y Hawks un eximio artista.

Pero en 1943 Hughes le propuso a Hawks hacerse cargo de *El proscrito*. La historia era un tanto descabellada: el joven pistolero Billy The Kid se hace amigo del viejo Doc Holliday y juntos enfrentan al sheriff Pat Garrett, con la ayuda de la arisca mexicana Rio McDonald (¿habrán pensado realmente que ese era un nombre sexy?), el papel reservado a Jane Russell.

Hawks inició el rodaje en Arizona, pero en cuestión de días empezó a recibir disgustadas notas de Hughes, quien creía que se estaba sacando poco provecho al material. Lo que menos le gustaba era la escasa atención conferida al busto de Jane Russell. Hawks entendió que ese conflicto no tendría salida. Hughes tomó la dirección de la película e hizo lo que deseaba: asediar con la cámara la fisonomía de la actriz. La leyenda dice que llegó a diseñar un sostén 38D de más de cien piezas móviles que permitía mantener la forma en cualquier posición. Anticipaba lo que las feministas posteriores llamarían «la obsesión mamaria del macho americano», que alcanzó su clímax en los años cincuenta. Nunca se sabrá si *El proscrito* pudo ser una buena película; lo seguro es que Hughes la arruinó.

El magnate no volvió a dirigir ninguna película, los actores que usó no vieron impulsadas sus carreras y Jane Russell sólo apareció en cintas

El espeso, gótico, indescifrable genio de Welles pone patas arriba toda la sinuosa trama de esa autobiografía falsa de Howard Hughes que ya no conoceremos.

poco distinguidas de los cuarenta. Hasta que en 1953 Hawks la convocó para formar la pareja más bombástica del cine con Marilyn Monroe, en *Los caballeros las prefieren rubias*, una comedia sobre diamantes e imposturas. El contrato de Hughes le permitió a Russell obtener 500 mil dólares, mientras que la ascendente Marilyn no recibió más que 18 mil.

Las manías detallistas de Hughes iban más allá del cine –por ejemplo, su dedicación a medir las arvejas– y no fueron detectadas como el severo trastorno obsesivo compulsivo que eran. Los síntomas se fueron agudizando con los años y para 1966, cuando se trasladó a vivir a los dos últimos pisos del hotel Desert Inn de Las Vegas, ya se había convertido en una notoria demencia. En poco tiempo compró el hotel y selló sus pisos, dotándolos de purificadores de aire y sistemas antigérmicos.

Entregó el manejo de sus cosas a un grupo de mormones, dejó de ver incluso a los ejecutivos de sus empresas y consolidó su patrimonio (unos 17 mil millones de dólares de hoy) en el Howard Hughes Medical Institute. Todo eso tenía consistencia con su compulsión hipocondríaca y con su rabioso racismo, antisemitismo y anticomunismo. La desaparición de Hughes lo convirtió en el principal objeto del deseo de la curiosidad norteamericana. Cualquier noticia sobre el magnate era una segura primera plana.

Pasadizo 2

En 1962, un húngaro llamado Elmyr Ferenc Huffman, y conocido como Elmyr de Hory, llegó a establecerse en la isla de Ibiza, huyendo de años de persecuciones federales en Estados Unidos. La Ibiza de entonces no era el centro pluriturístico de hoy. Se congregaban allí las almas perdidas de Europa, el *jet set* más excéntrico y la comunidad artística gay que carecía de libertades en el continente.

De Hory entraba en todas esas categorías. Nacido en 1906 en una familia de clase media

baja de Budapest, estudió arte en París, fue capturado por la Gestapo y enviado a un campo de concentración alemán y después de la guerra regresó a la capital francesa para intentar abrirse paso en la pintura. No sólo no tuvo éxito, sino que vivió humillado por el ninguneo de galeristas y *marchandes*.

Cierto día una aristócrata inglesa vio en su taller un dibujo suyo y creyó que era de Picasso. De Hory decidió venderlo sin decir nada. Descubrió en ese momento un filón: los aficionados, coleccionistas, museógrafos, eruditos y expertos no eran, en verdad, capaces de identificar una buena falsificación. El mercado se mostraba frenético por disponer de Modigliani, Braque, Matisse o Picasso, pero esa ansiedad tenía un fondo vacío: no importaba la realidad, sino la apariencia.

De Hory llegó a falsificar más de mil cuadros y, de acuerdo con su versión, «nadie rechazó nunca uno de ellos». Ningún museo de Europa estaría libre de algún De Hory en sus colecciones postimpresionistas y no existe tienda de alguna reputación que no sea sospechosa de haber hecho una lucrativa pasada con alguna de esas piezas. De Hory se dio el lujo de agregar a la obra de Modigliani unas cuantas pinturas, porque «vivió demasiado poco»; y explicó que para imitar al inseguro Matisse debía controlar la perfección de su propio trazo. Producía con una rapidez pasmosa: podía concluir un dibujo en diez minutos y una pintura en un par de horas. Su inspiración remota era Michelangelo Buonarroti, de quien se ha dicho que copió algunas obras ajenas y las sometió a un tratamiento de humo para envejecerlas. Cierta o no, tal historia debía ser singularmente grata para De Hory, porque ennoblecía por reflejo la suya.

Este hombre inmodesto descubrió que, si el mercado europeo del arte era fácil de engatusar, el de Estados Unidos era sencillamente virginal. Allí vendió decenas de cuadros –incluidos unos cuantos al MoMA– y pudo haber amasado una fortuna. Pero no fue así porque, para evitarse los

inelegantes trajines del comercio, se hizo representar por dos zascandiles que se enriquecieron con el principio de que «al maestro se le debe pagar poco para que produzca».

De Hory vivió en Ibiza en una villa arrendada y acompañado por Mark Forgy, un mocetón rubio que viajó desde Minnesota sólo para conocerlo. La actividad principal de la villa eran las fiestas, a las que De Hory invitaba a famosos y a desconocidos. Para entonces su oficio ya era público, y se lo había enaltecido con la calificación del mayor falsificador de arte del siglo xx.

Pasados los sesenta años, había logrado vengarse de los expertos y demostrar que el mundo del arte se sostenía más por la avidez que por el rigor. Al mismo tiempo, había probado que, si no era un artista, tenía un talento con el que nadie podía competir. La contracara de su resentimiento personal era la satisfacción de esas decenas de clientes a los que no conocía, que vivirían felices con sus obras de artistas consagrados, siempre que se les mantuviese velada la pedestre verdad. Y eso sólo hasta cierto punto, porque unos años después pasó a tener un valor propio adquirir un Modigliani de De Hory y hasta se organizaron retrospectivas de sus falsificaciones. Dando la vuelta completa, el mercado exhibía esa voracidad que hace de la saciedad apenas una parada.

A pesar de su exhibicionismo y de su sociabilidad exagerada, los detalles de la vida de De Hory permanecían sumidos en un manto de rumores y vacíos. A esa vida le faltaba un narrador.

Pasadizo 3

En la segunda mitad de los sesenta llegó a vivir a Ibiza otra alma perdida, esta vez por el fracaso y las deudas: el escritor Clifford Irving, nacido en 1930, en Manhattan. Acercándose ya a la cuarentena, tenía un pobre balance literario: los guiones de algunos episodios de las series *Bonanza* y *La hora de los famosos*, tres novelas de poco éxito y tres matrimonios olvidables.

Irving diría que las casualidades no existen, pero es difícil hallar una mejor explicación para su llegada a Ibiza y su descubrimiento de que en esa isla, justo en ese pedazo de tierra escondido en el Mediterráneo, vivía el famoso Elmyr de Hory, cuya vida clamaba por un autor.

Por supuesto, trabaron una inmediata amistad. Ahora es evidente que Irving vio en De Hory una variante de su propia experiencia. Aunque

estaba convencido de ser un buen escritor, el público se mostraba esquivo con sus textos, y las editoriales, cada vez más renuentes a publicarlos. En más de quince años de actividad, sus tres novelas eran un currículum muy magro.

Y he aquí que aparecía Elmyr de Hory. Irving decidió dar el salto a la no ficción y escribió una contundente biografía del pintor titulada *Fake!*, que tuvo el calculable e inmediato impacto público.¹

Irving siguió en forma minuciosa el relato del propio De Hory, aunque excluyó algunos de sus embustes menos sostenibles (como su raíz aristocrática) o más autoindulgentes, como la afirmación de que jamás firmó un cuadro, lo que era un agravante del delito de falsificación en Francia.

A pesar de sus decisiones escépticas, la biografía autorizada del pintor lo describía como él deseaba, en esa dimensión de justiciero en contra del mercado y los expertos que tan bien se acomodaba a la inocencia del impostor y al lucro con la impostura. De Hory, sostenía Irving, no era un falsificador, sino un gran imitador de estilos, y la perfección de su trabajo demostraba que lo importante «no es la falsificación, sino si es buena o mala». Toda la distancia de Irving respecto de su material se perdía ante el hecho de que la historia de ese sexagenario húngaro reflejaba la suya.

Y debió creerlo tanto que, según el mismo Irving, un ejemplar de ese libro fue la llave para abrir las puertas de Howard Hughes, el magnate que vivía recluido. Tras recibir el ejemplar de *Fake!*, dijo, Hughes lo eligió para escribir su autobiografía en 1970.

Para enfrentar el proyecto, Irving se alió con el escritor de libros infantiles Richard Suskind, y pidió a la editorial McGraw-Hill, que había rechazado su última novela, un anticipo de 100 mil dólares. Luego agregó un pago de otros 400 mil para Hughes, suma que pronto escaló hasta los 765 mil. La editorial giró los cheques a nombre de H.R. (Howard Robard) Hughes. Nadie pudo imaginar que, en paralelo, Irving hacía participar a su esposa, la suiza Edith Sommer, que cambió su nombre por el de Helga R. Hughes y, con documentos diestramente falsificados, los depositó bajo ese nombre en una cuenta... suiza.

¹ Traducida al español como *¡Fraude! La historia de Elmyr de Hory. El pintor más discutido de nuestro tiempo*, Madrid, Sedmay, 1975 / Barcelona, Norma, 2009.

Irving y Suskind recibieron toda clase de ayudas. Tuvieron a su disposición los archivos de las revistas *Life* y *Time*, los testimonios del mundo del cine, las versiones de los ejecutivos de las empresas y, sobre todo, un manuscrito de James Phelan, que trabajaba en las memorias de un alto gerente de Hughes. Con todo ese material, hacia fines de 1971 Irving entregó el primer original completo a McGraw-Hill, respaldado por memos y notas manuscritas del propio Hughes. Los peritos convocados a analizar las notas certificaron que era sin duda la caligrafía del magnate.

Según se sabría después, Irving y Suskind trabajaron sobre el supuesto de que el excéntrico Hughes no reaccionaría ante la nimiedad de una biografía imperfecta. McGraw-Hill preparó el lanzamiento del *best seller* del siglo para marzo de 1972.

Pero el 7 de enero sobrevino la sorpresa: Howard Hughes convocó a una conferencia de prensa en la que denunció con enojo la falsedad de la autobiografía. Dijo no haber visto jamás a Irving, no conocer el libro *Fake!*, no haber autorizado una colección de invenciones como la que se quería publicar, y llevar años viviendo en las Bahamas. Anunció que interpondría una querrela y que perseguiría incluso a la editorial.

Nadie puso demasiada atención en la rareza de la conferencia: los periodistas invitados fueron siete, se transmitió por televisión y Hughes no se hizo presente, sino que sólo respondió a través de un teléfono. Irving declaró que se trataba de un impostor y regresó a su casa de Ibiza.

Pero la denuncia era devastadora. Para agravarla, la *socialité* danesa Nina van Pallandt declaró que las reuniones nocturnas de Irving con Hughes en «una pirámide mexicana» no podrían haber existido, porque en esas fechas el escritor había estado día y noche con ella. Ante la amenaza de penas que escalaban a más de cien años de prisión, veintiún días después Irving se declaró culpable de fraude y devolvió los 765 mil dólares pagados por la editorial, mientras el banco suizo revelaba que «H.R. Hughes» era Edith Sommer.

Fue condenado a dos años y medio de presidio, de los que cumplió diecisiete meses, y su esposa, a dos años, que logró reducir a dos meses. Justo después pidió el divorcio.

Dado que además se le exigía una retractación, Irving vio una nueva oportunidad y escribió un

libro titulado *What Really Happened*, donde refiere la historia de la falsificación, aunque muchos creen que la palabra *really* no significa para Irving lo mismo que para el resto. Más tarde cambió a *The Hoax*, que fue el que usó también para la floja película dirigida por Lasse Hallström en 2006, a la que Irving acusó de perpetrar «invenciones» y constituir «un engaño sobre un engaño». Irving, el guardián de la verdad.

Quedó pendiente la cuestión de las falsificaciones secundarias: los documentos de Edith Sommer y los manuscritos de Hughes. Nadie ha logrado saber de dónde salieron trabajos tan perfectos, pero el hombre que negaba firmar cuadros tenía un talento caligráfico similar al de su pincel: Elmyr de Hory, por supuesto.

Pasadizo 4

François Reichenbach, hijo de una familia de galeristas y él mismo *marchand d'art*, además de autor de canciones para Edith Piaf y documentalista, entró al baile a mediados de los sesenta, cuando llegó hasta Ibiza en un viaje multipropósito, porque la isla era adecuada para varias de sus actividades: tenía buenas playas, vivían diversos artistas (y el «coleccionista» Elmyr de Hory) y la frecuentaban figuras del *jet set* europeo a las que solía filmar.

Como cineasta, Reichenbach carecía de brillo y no habría pasado a la historia si no fuese porque se le ocurrió capturar en vivo las modas políticas y las celebridades de su tiempo —Brigitte Bardot, Yehudi Menuhin, Johnny Hallyday, Pelé—, razón por la cual quedó asociado al efímero pero influyente *cinéma vérité*. Aun así, de sus películas se recuerda poco más que *L'Amérique insolite* (1960, sobre el fervor por Disneyworld), *Un cœur gros comme ça* (1962, sobre el boxeador Abdoulaye Faye) y alguna colaboración con el gran Chris Marker, como *La sixième face du Pentagone* (1968).

Por tres años, Reichenbach le compró a De Hory varios Modigliani en precios que le parecían de ganga. Más tarde reconocería que al tercero ya halló sospechosa esa sobreabundancia de obras del artista italiano, pero actuó con lógica borgiana: la vehemencia de las ganas de creer contra la pueril realidad. Borges había entrevistado tal fuerza en «El inverosímil impostor Tom Castro», un australiano-chileno ubicado en esa colección de simuladores que es la *Historia universal de la infamia*.

Lo que menos le gustaba era la escasa atención conferida al busto de Jane Russell. (...) La leyenda dice que llegó a diseñar un sostén 38D de más de cien piezas móviles que permitía mantener la forma en cualquier posición. Anticipaba lo que las feministas posteriores llamarían «la obsesión mamaria del macho americano».

Recién al cuarto año, Reichenbach se animó a decirle a De Hory que no quería más *modiglianis* y que buscaba alguna obra de Chaim Soutine, el judío bielorruso que fue amigo de Modigliani. En principio, De Hory dijo no tener ninguno, pero en la noche llamó a Reichenbach y le informó que había encontrado en su armario un bello retrato de Soutine... ¡pintado por Modigliani! Es difícil decidir qué era más infinito: si el talento, el descaro o el sentido del humor en este expatriado que decía que ser húngaro «no es una nacionalidad, sino una profesión».

Mientras el húngaro seguía sus negocios con el francés, Clifford Irving se cruzó abruptamente en la vida de Reichenbach. El escritor quería conocerlo porque el cineasta era su primer testigo como comprador de una obra de De Hory. No se sabe cómo reaccionó Reichenbach, pero tomó una decisión que marcaría el futuro de los tres: filmar sus fiestas y testimonios en Ibiza.

En medio de estos trajines, Reichenbach registró además varias de las entrevistas que el gigantesco Orson Welles dio a la prensa francesa durante la elaboración de *Una historia inmortal* (1968). Un producto de ese trabajo fue la cinta de montaje de 41 minutos *Portrait: Orson Welles* (1968), que se convirtió en material de culto. El otro, acaso más importante, fue el contacto que Reichenbach estableció con Welles.

Pasadizo 5

¡Richard Nixon! El 37° Presidente de Estados Unidos prestó especial atención a la falsa autobiografía y a la denuncia pública de Hughes. Según el razonamiento paranoico que lo caracterizaba, imaginó que, si Hughes no había hablado con Irving, podría haber hablado con otros. Por ejemplo, con sus rivales del Partido Demócrata.

Ocurría que bastantes años antes, en 1957, su hermano Donald había recibido de Hughes un préstamo de 200 mil dólares, y se rumoreaba que podía tratarse de un aporte encubierto para la primera precampaña presidencial de Nixon, en la que sería derrotado por John F. Kennedy.

Semejante escándalo, escalando a lo largo de 1972, podía destrozar el proyecto de su reelección. Tras discutirlo con sus cercanos, el Presidente decidió averiguar si los malditos demócratas tenían algo de esto y otras cosas más. ¿Cómo hacerlo? Metiendo furtivamente a unos falsos plomeros en su sede, dentro de un complejo de edificios que hasta hoy se llama igual: Watergate.

Pasadizo 6

Como le había ocurrido numerosas veces, Orson Welles enfrentaba una dura situación económica a comienzos de los setenta. El origen remoto de sus problemas era un costoso montaje teatral de *La vuelta al mundo en ochenta días* que había emprendido en 1946, apremiado por trabajar luego con Bertolt Brecht en el estreno inglés de su *Galileo Galilei*. Con su usual desaprensión hacia estas cosas, Welles gastó grandes sumas sin tomar las precauciones para evitar que la Secretaría de Hacienda las considerase gastos personales, y no profesionales. Fue condenado a pagar impuestos millonarios y debió iniciar una lucha con Hacienda que se prolongaría por casi treinta años.

Aquellos tributos fueron la principal razón por la que emigró a Europa. A inicios de los setenta, los incansables mastines de Hacienda lograron confiscarle el dinero que mantenía en una cuenta suiza y se vio obligado a obtener nuevos ingresos. Por eso en 1971 aceptó hacerse

El Presidente decidió averiguar si los malditos demócratas tenían algo de esto y otras cosas más. ¿Cómo hacerlo? Metiendo furtivamente a unos falsos plomeros en su sede, dentro de un complejo de edificios que hasta hoy se llama igual: Watergate.

cargo de la edición de un documental que sería vendido a la televisión.

Se trataba —cómo no— del material rodado por François Reichenbach acerca de Elmyr de Hory. La edición suele considerarse una tarea técnica; pero cualquier conocedor de las películas de Welles puede distinguir en ellas la sagacidad de un montajista muy atrevido. Entusiasmado con esa rara ocurrencia de Reichenbach, dedicó muchas horas a armar un relato con su miríada de fragmentos, entre los cuales había algunas breves intervenciones del biógrafo Clifford Irving.

La cinta estaba casi terminada cuando estalló el escándalo Hughes. Welles decidió entonces desarmar todo lo que había hecho, agregar algunas imágenes más de Irving y hacer una película, ya no sobre uno, sino sobre dos grandes falsificadores. Sería la última cinta que terminara, sucesivamente titulada *Hoax*, *Question Mark* y, al fin, *F for Fake*, y que trataría de los personajes filmados por Reichenbach pero vistos por Welles.

F for Fake es su obra más problemática. No es un documental, aunque contiene abundante material documental; no es ficción, aunque tiene pasajes totalmente ficticios; y tampoco es estrictamente un ensayo, a pesar de que muchas de las ideas que lo guían tienen el sesgo de las tesis. Él mismo eligió la expresión «ensayo personal», sin precisar demasiado sus alcances. Es, sobre todo, una obra inmensamente personal, una declaración madura aunque enigmática acerca del misterio del arte.

En cierto punto del desarrollo, Welles recuerda que en su juventud quiso ser pintor en Irlanda, fracaso tras el cual simuló ser un actor que era famoso en Nueva York y pudo entrar con esa argucia a un grupo teatral dublinense, lo que definiría su carrera. De regreso en Estados Unidos, ingresó a la radio y en 1938 realizó un montaje de *La guerra de los mundos*, la novela de H.G. Wells, con la forma de un noticiero

simulado, que causó pánico en todo el país. Once años más tarde, un locutor de Radio Quito imitó el programa, pero el resultado fue el incendio de la radio por una turba furiosa y una condena penal para el creador. «El hombre fue a la cárcel —comenta Welles—, yo fui a Hollywood.»

La industria del cine clavó los ojos en este joven de veintitrés años que había creado el programa de radio más sensacional de la historia y lo invitó a trabajar para ella. Su amigo Robert Wilson recuerda en *F for Fake* que la primera idea que compartieron fue escenificar la vida de un magnate que encarnara el ascenso del capitalismo norteamericano. El elegido era Howard Hughes.

Pero las dificultades que planteaba su historia hicieron que al fin Welles optara por William Randolph Hearst, titán de la prensa. La trayectoria de Hearst fue imaginada desde la infancia hasta la muerte, con pequeñas pinceladas de realidad, en una cinta elefantiásica que acaso inaugura el cine moderno: *El ciudadano Kane* (1941). El planteamiento de Welles obliga a pensar que, en algún punto, su trabajo no fue tan distinto del de Clifford Irving y Elmyr de Hory. Irving pudo hacer Kane, y Welles estuvo a punto de hacer Hughes.

Welles podría haber extendido aún más esa relación si hubiese hablado de *Mr. Arkadin* (1955), que es una de sus obras maestras a pesar de haber sido intervenida, recortada y alterada, como por lo demás lo fueron casi todas sus películas. Gregory Arkadin es un multimillonario procedente de Europa oriental que habita un castillo español, al que convoca a un aventurero para que escriba su autobiografía. La condición es que ubique a quienes pudieron ser importantes en su historia; el escritor descubre demasiado tarde que todos van muriendo tras dar su testimonio. El imponente Arkadin, en verdad, no quiere revelar su vida, sino ocultarla para siempre. (La

broma final es que la novela *Mr. Arkadin*, firmada por Orson Welles, no fue escrita por él, sino redactada a partir del guión por el francés Maurice Bessy.)

El momento más escalofriante de *F for Fake* ocurre después de un «debate» entre De Hory e Irving acerca de la firma de las obras. Inesperadamente, Welles incrusta unos planos de Chartres, la catedral gótica del siglo XIII a la que considera el más grande testimonio del arte humano. Esa obra excelsa, inmensa, que debería sobrevivir como signo de lo que fuimos cuando ya no seamos nada, esa locura espiritual, nota Welles, «no tiene firma». La voz del cineasta se funde con la niebla por unos segundos que pueden ser toda la gloria del cine.

Entonces se inicia la tercera historia: Pablo Picasso, enloquecido por la figura de Oja Kodar, la joven última esposa de Welles. «Todo lo que verán en la próxima hora se basa estrictamente en hechos comprobables», ha repetido el director en el inicio de la película. Pero ahora reaparece para notar que ya pasaron los sesenta minutos: Picasso nunca conoció a Kodar. *Fake*, más *fake*.

Welles vio en Elmyr de Hory y Clifford Irving las puertas de entrada a una interrogación radical sobre el sentido del arte, el artista y, en último término, la condición humana en sus capacidades de discernimiento. El espeso, gótico, indescifrable genio de Welles pone patas arriba toda la sinuosa trama de esa autobiografía falsa de Howard Hughes que ya no conoceremos. En su culminación instala, de pronto, este golpe de iluminación que sitúa el acto artístico por debajo de unas vidas venturosas y al mismo tiempo por encima de la entera humanidad.

Por supuesto, no fue un hecho calculado que doce años después de presentar *F for Fake* el gran cineasta, uno de los centros del canon fílmico, muriese a los exactos setenta años, dejando una retahíla de proyectos en curso. Pero esa circunstancia ha conferido a *F for Fake* la dimensión testamentaria de una pregunta infinita acerca de lo que llamamos verdad. No es la salida del laberinto, sino el comienzo de un nuevo pasadizo.