



ACTAS

**IV CONGRESO INTERNACIONAL
SOBRE ANÁLISIS FÍLMICO**

**NUEVAS TENDENCIAS E
HIBRIDACIONES
DE LOS DISCURSOS AUDIOVISUALES
EN LA CULTURA DIGITAL CONTEMPORÁNEA**

4, 5 y 6 de mayo

**Universitat Jaume I, Castellón
2011**

Iván Bort Gual
Shaila García Catalán
Marta Martín Núñez
(editores)

ISBN: 978-84-87510-57-1

Ediciones de las Ciencias
Sociales de Madrid

Cine
arte y
demás
fraudes
Banksy,
Welles
y las
mentiras de la
representación

LUIS D. RIVERO MORENO
UNIVERSIDAD DE GRANADA

*Become good at cheating and you never need
to become good at anything else*
Banksy

1. La historia de un engaño

Si, como dijo Braque, la verdad existe y sólo se inventa la mentira, debemos situar al arte, paradigma de la invención humana, estrechamente ligado al engaño de los sentidos y, en consecuencia, al fraude. Retrotrayéndonos a sus más remotos orígenes podemos entender que el arte siempre fue un modo de distorsión de la realidad. Desde la prehistoria, pintura y grabado no fueron más que una actividad mágica y religiosa, para nada relacionables con un intento racional y científico de conocimiento. ¿Se engañaban por aquel entonces los primitivos hombres a sí mismos haciéndose creer que la caza sería más prolífica si era pre- vista en la superficie rocosa?

Siglos más tarde Platón sentaría las bases de una teoría ontológica que ha sobrevivido hasta nuestros días. Distinguiendo entre el mundo de las ideas y el físico, inteligible y tangible, Platón nos advierte de que vemos reflejos de realidades, y que el arte es además uno de los reflejos más distorsionados de todos ellos, un engaño, sombra de sombras. A lo largo de la historia la ontología ha vivido en la creencia de que toda representación es secundaria, deviene necesariamente de la proyección más o menos realista de otro objeto o sujeto. La representación, la imagen, será pues incapaz de portar “verdad”, aunque sea una tentativa de comprensión de la realidad por parte del hombre, le separa de ésta irremediabilmente.

La ilusión de realidad, la proyección de deseos en el arte, se ha visto reflejada en múltiples mitos e historias. El hombre ha saciado así su voluntad de convertirse en demiurgo, concediendo vida a lo inanimado y realidad a lo ficticio. La entrada de ciencia y matemática en la creación llevó a una paradójica multiplicación de lo ilusorio a partir del renacimiento: con el uso de la perspectiva creemos percibir espacio tridimensional donde sólo hay un plano. El avance empírico, por tanto, ofrecía la verosimilitud necesaria al truco visual. El dominio de la perspectiva permitió, por ejemplo, el desarrollo del *trompe l'oeil*. Efectos ópticos que a día de hoy continúan con el desarrollo del 3D, la última vuelta de tuerca de un avance tecnológico ligado al irreal espectáculo de los sentidos.

Pero la sospecha sobre la realidad se mantuvo también a lo largo de la historia. No ya sólo el arte, capaz de ilusionar pero inevitablemente falaz, sino la propia realidad o, más bien, la manera en que podemos conocerla, ha sido puesta en entredicho en numerosas ocasiones. ¿Y si la vida no es más que sueño?, se preguntó Calderón; ¿y si no somos más que personajes de una “nivola”?, dejó en el aire Unamuno en *Niebla*. Al extremo encontraremos la incapacidad de distinción entre realidad y ficción: Don Quijote, inducido por su afición a las novelas de caballería terminará inmerso en una de ellas, la creada por su imaginación. Debemos distinguir en todo caso entre la mentira consciente e inconsciente. Un matiz clave, ya que incluso algunas definiciones de la palabra hacen directo hincapié en su necesidad de “voluntad de no decir la verdad aún conociéndola”. Don Quijote no será un mentiroso, vivirá en la mentira.

Nietzsche será el que más lejos llegue en la crítica a la realidad en que vivimos. Para él el mundo occidental, tal y como lo conocemos, es la historia de una gran mentira. La imposición de la racionalidad y la moral no es más que una enorme construcción ilusoria que ha hecho olvidar los orígenes del hombre, su verdadero carácter. La estructura social y cultural, sustentada en la tradición, no sería así más que una falacia, un constructo naturalizado, un engaño realizado con tanta meticulosidad durante tanto tiempo que ha pasado a ser imperceptible. Pero es que no debemos olvidar que tanto la imagen como la palabra (armas fundamentales de historia, cultura y arte), en sus cambiantes códigos, son una arbitrariedad, mentiras consensuadas que han olvidado su origen creyéndose verdad.

Desde luego la moral religiosa y el positivismo científico se encargaron a lo largo del tiempo de desacreditar todo aquello fuera de sus reglas, haciéndolo llamar mentira, pecado e inexactitud al mismo tiempo. La mentira, por ello, como concepto, ha sufrido el desprecio de los hombres. Sólo algunas mentes preclaras se atrevieron a poner en duda la “verdad absoluta” proclamada desde las esferas del poder. Omnipresente, la mentira trata de ser, sin embargo, silenciada hipócritamente. Para algunos es incluso necesaria: «hemos de reconocer que sin la mentira la vida misma se tornaría inhóspita» afirma Ignacio Mendiola en su *Elogio de la Mentira* (Mendiola, 2006: 31). Un elogio que ya Oscar Wilde había defendido con su habitual cinismo. La mentira crea formas de escape a través de la belleza del arte, nos libera de la complejidad de la realidad y crea los vínculos necesarios para el pacto social. Alejándonos del reduccionismo interesado de la dicotomía verdadero-

¿y si la verdad es tan sólo un efecto de verdad, y bajo toda verdad no hay más que otra ficción? ¿De nuevo Platón?

falso, percibimos que la mentira habita con sutileza en los más diversos ámbitos, e incluso que en ella siempre hay resquicios de “verdad”.

Magritte sentó las bases de la moderna duda de la representación, de nuestra capacidad de creer en las imágenes. Su pintura *Esto no es una pipa* (1928-1929), en su paradoja, deja al descubierto nuestra ingenuidad creyendo verdades. Imagen y palabra no son más que signos que hacen referencia a realidades que no están ante

nosotros. ¿Y si la verdad es tan sólo un efecto de verdad, y bajo toda verdad no hay más que otra ficción? ¿De nuevo Platón? El escepticismo se apoderará de nosotros haciéndonos ver que no es posible cerciorarnos de la realidad. No tenemos pruebas concluyentes de ella.

Lo que parece claro es que la realidad es inaprensible por el hombre. Sólo podemos tratar de acercarnos a ella a través de la imagen, ya que incluso nuestros sentidos, nuestra mirada directa, no deja de ser un reflejo en nuestras retinas, una construcción mediada y sujeta a distorsiones. No vemos realidad, vemos imágenes. Tras ello, sin embargo, siempre se alberga una esperanza de verdad, la suposición de que, cognoscible o no, existe una realidad objetiva y completa.

2. Cine e ilusión

Todos estos factores parecen converger definitivamente en el cine. Nacido como consecuencia del avance científico en la captación mecánica de imágenes provenientes de la realidad y, por ello, medio de documentación de enorme importancia, el cine es un arte que desde su inicio se vio estrechamente enlazado con lo mágico (no es casual que surgiera como espectáculo de barraca de feria). El cine se mueve entre lo científico e ilusorio. Se nutre de imágenes formadas automáticamente por la luz que pasa por sus lentes para, posteriormente, partiendo de ellas, llegar a imaginar mundos ficticios e incluso futuros.

La narrativa cinematográfica se basa en gran parte en contar historias verosímiles para que de este modo el espectador pueda adivinar unas lógicas internas en la correlación de los hechos narrados. Va a ser así el cine el arte del “hacer creer”, la gran máxima de la magia traspuesta a lo cinematográfico. La ilusión de infundir vida a lo inanimado vuelve a hacerse presente, multiplicándose con la aparición del movimiento y la capacidad de proyección del espectador a lo sucedido en la pantalla, mucho mayor que en otro tipo de creaciones. Woody Allen renovará el mito de Pigmalión en *La Rosa Púrpura de El Cairo* (1985), magnífico filme sobre las insatisfacciones terrenas que llevan a la vivencia en la ilusión cinematográfica.

Creemos las lógicas internas de los filmes, ¿pero podemos aún a día de hoy creer en la lógica de la vida real? ¿La realidad supera a la ficción?, ¿o desapareció en favor del espectáculo? La sociedad de los medios así lo hace entender. El espectador pasa a ser en muchos casos usuario activo e incluso actor en una realidad dependiente de la apariencia de la imagen. Todos parecemos actuar en un gran *reality show* del que nos ponía en aviso *El show de Truman* (*The Truman Show*, Peter Weir, 1999) La sociedad de los medios es también “la sociedad del miedo”, donde las cámaras nos rodean con la excusa de la seguridad. Nuestros movimientos son monitorizados al segundo, quedando registrada nuestra imagen para siempre. Guy Debord nos advirtió con tiempo en su premonitoria *Sociedad del espectáculo* (1967) de la supremacía de la superficialidad de la imagen en todos los ámbitos de la sociedad. Pero quizás sea precisamente esta espectacularización del mundo la única realidad de la que podamos tener certeza a día de hoy.

El desarrollo tecnológico parece llevarnos inevitablemente por este camino del olvido de lo físico frente a la virtualidad. La proyección digital a través de Internet y los videojuegos nos permite una esquizofrenia más o menos controlada. El omnipresente Platón parece volver a aparecer, y bien podría haber firmado otra ficción: *Matrix* (*The Matrix*, Andy y Larry Wachowsky, 1999), una revisión de su mito de la caverna.

3. Incertezas

Desde luego si algo parece quedarnos claro es que existe a día de hoy una absoluta imposibilidad de certeza. El tiempo ha demostrado que la verdad siempre se sustentó en una cuestión de fe. El debate se centrará entonces en la gran utilidad que tienen mentira y verdad, tanto en nuestras relaciones personales como políticas y sociales. Quien controla la producción de “verdad” y “mentira” puede controlar con relativa facilidad un grupo social. Pero si tanto una como otra son “productos”, al fin atisbamos a comprender que serán las leyes de mercado capitalistas las que controlarán su creación y consumo, más o menos equilibrado.

No existe una historia objetiva basada en hechos, por lo que a lo máximo que puede aspirar ésta es a ser un relato verosímil sobre la base de ciertos datos más o menos comprobados. La historia se convierte así en otro relato de ficción escrito y elaborado desde el poder, o al menos con su visto bueno. Gobernar se reduce a hacer creer. La clave se situará así en el margen de credibilidad de las instituciones o autoridades que certifican la “verdad”. En este punto la ciencia terminará también por situarse en el abismo. Las tesis científicas, empíricas, objetivas y racionales, y por ello tomadas como verdades no manipulables, se han ido demostrando inexactas o erróneas, refutándose unas a otras en el tiempo. ¿Debemos pues seguir negando, obviando y condenando la mentira? ¿O debemos, mejor, admitir su inevitable existencia entre nosotros y tratar de conocer sus canales de fabricación y expansión? Parece a estas alturas más peligroso creer en falsas verdades que caer en el más profundo de los escepticismos.

Joan Fontcuberta ha realizado a lo largo de su carrera toda una lucha contra la creencia en la certeza documental en que se ha asentado gran parte de la historia de la fotografía. Como forma de creación, el género fotográfico se ve sujeto a una de sus condiciones *sine qua non*, la manipulación. En sus series pone al descubierto, con gran ironía y capacidad crítica, las mentiras de la representación. La falsificación está presente en las supuestas verdades, por lo que en magníficas parodias de instituciones de la autenticación como el museo y el laboratorio, el fotógrafo ha construido verdades perfectamente documentadas. Pero como nos avisará Fontcuberta, con el apoyo de la referencia etimológica de la palabra, la fotografía nunca fue más que “escritura aparente”, y nadie da crédito a las apariencias. (Fontcuberta, 1997: 165)

4. Originales. Copias

Es interesante percibir la enorme importancia concedida en el mundo contemporáneo al concepto de “originalidad”, concepto que, por definición, sería imposible de encontrar en la obra artística, pues si el arte se basa en la representación, debemos dar por hecho que hay un original que antecede a la imagen artística y que presenta lo que después es re-presentado.

Copia certificada (*Copie conforme*, Abbas Kiarostami, 2010) ofrece reflexiones sobre la validez de la copia, incluso por encima del original, de un notable interés. Así, además del libro escrito por el protagonista, que defiende esta idea, nos muestra en su metraje un pequeño museo toscano que guarda una pintura tenida por original durante siglos y que tras ser demostrada su falsedad, mantendrá su valor como obra digna de exhibición.

Algunos movimientos artísticos a lo largo del siglo XX trataron de solventar la dicotomía original-copia. La abstracción lo hizo desmarcándose de cualquier referente objetual. Otros movimientos, como *fluxus* o *happening*, suprimieron las fronteras entre arte y vida, apropiándose de la realidad para afirmarla posteriormente como obra de arte. Marcel Duchamp había abierto la veda con su urinario, apropiado y descontextualizado. El *body art* también se decidió a presentar el cuerpo, y no a representarlo. En su sentido más radical esta postura nos obligaría a no poder distinguir una acción artística del resto de acciones paralelas que alimentan el mundo a un ritmo de millones por segundo.

El cine se ve en una situación compleja a este respecto, pues su mecánica le obliga, como decíamos anteriormente, a recoger material proveniente de la realidad y re-producirlo. Esta manipulación de material aparentemente real y, aún más, filmado con realismo, y hasta hiperrealismo, lleva inevitablemente a la confusión de la asociación de imagen cinematográfica con realidad. Cine y fotografía se alzan como medios capaces de una documentación presupuesta como objetiva por naturaleza, sobre todo la cinematográfica, que capta el movimiento en tiempo real. El cine documental ahonda en este hecho oponiéndose tradicionalmente al de ficción. No obstante, y a pesar de las tentativas de un acercamiento puro y objetivo a lo filmado, tan sólo la elección del encuadre sería suficiente para acabar con este mito, al que habría que añadir el montaje, herramienta indispensable de control del tiempo y construcción de una narrativa. Muchos documentales serios, emitidos como información contrastada y real, se han demostrado consciente e interesadamente manipulados. Ello ha llevado a la crisis del documental y al nacimiento de un nuevo género: el falso documental, *mockumentary* o *fake*, empeñado en desenmascarar las reglas internas de su antecesor, desafiando la capacidad del espectador de asumir como realidad la invención. Su desarrollo ha servido para alimentar en los últimos decenios los argumentos de debate sobre la validez ontológica de la imagen cinematográfica. El falso documental nos pone en aviso de los procedimientos de creación de verdad, haciendo mofa de los mismos y dejando ver la facilidad que ofrece el cine para manipular la información o bien inventarla y justificarla como cierta. Hay ejemplos de muy diverso tipo: desde el seguimiento de la accidentada gira de un ficticio grupo de rock de *This is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984), a la creación perfectamente documentada de un falso cineasta neozelandés (Colin McKenzie) que obligaría a reescribir la historia del cine en *Forgotten Silver* (Peter Jackson, 1995). Ambos utilizan los tópicos de un tipo de documental (sustentado en testimonios personales y datos de archivo) muy utilizado en el medio televisivo.

Otra vía de documental ficticio va a estar más asociada a la vanguardia artística y las preocupaciones creativas y formales de tono subjetivo. *David Holzman's diary* (Jim McBride, 1968) destaca en esta vertiente de carácter *underground*, narrando, a modo de diario personal, las vivencias de su protagonista en primera persona. El objetivo será poner de manifiesto la subjetividad de la cámara en manos de su usuario, *voyeur* de su realidad circundante, y la incapacidad de actuar con naturalidad frente a ella, pues una vez se sitúa ante las personas, éstas terminarán actuando (consciente o inconscientemente). Este tipo de filmes se alejan en muchos casos de lo narrativo para hacerse difíciles de distinguir del videoarte o de las grabaciones caseras.

En otro nivel se sitúa *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999), que utilizó las formas del falso documental y la duda sobre la "verdad" de su historia para convertirse en una de las películas más rentables de la historia. La ilusión de realidad se demuestra así como primitivo resorte de atracción sobre el espectador.

Un caso extremo lo obtendríamos en uno de los últimos y más sonados ejemplos de falso documental: *I'm still here: the lost year of Joaquin Phoenix* (Casey Affleck, 2010), en que tanto Phoenix como su director jugaron a traspasar los límites del documental, utilizando a los medios de comunicación para llevar la actuación de Phoenix al terreno de lo real-público, una forma de validación de lo ficticio que

desvela la facilidad de una celebridad de convertirse en un mero personaje de ficción.

La crisis del documental, la creencia de la imposibilidad de consecución de una mirada pura y objetiva, ha llevado a que en los últimos tiempos documentalistas comprometidos hayan optado por hacer evidente su subjetividad, convirtiéndose incluso en protagonistas de sus metrajes. Michael Moore es uno de los ejemplos más destacados de esta práctica. Sus documentales, políticamente opuestos al poder, tratan de desenmascarar “verdades” y en ciertos casos argumentarlas con datos objetivos, pero sin perder de vista que es un acercamiento personal, subjetivo y, por tanto, tendencioso, al asunto en sí. Nos encontramos aquí con otro problema: ¿puede el engaño revelar engaños mayores, la mentira piadosa ser útil para oponerse a una mentira mayor y que influye en la vida de un gran número de personas? Mentiras contra mentiras; manipulación contra manipulación.

Desde luego los medios de comunicación, entre los que se encuentran por supuesto televisión y cine, son a día de hoy las herramientas de autenticación de los hechos. Unos hechos que parecen no existir, no haber acontecido, si no son visionados. Sin embargo su funcionamiento será diferente al tradicional, pues no certifican una realidad física externa, sino que terminan por crear una paralela. Los medios de comunicación de masas se alzan como los escritores de la historia ilustrada actual. Y es que quizás la única historia posible a día de hoy sea la de la imagen, y no la del pensamiento.

5. Contando mentiras: *Fraude y Exit through the gift shop*

Pero si vivimos en un mundo basado en grandes mentiras, y la ilustración del mismo sólo puede hacerse a través de métodos engañosos como el cine, entonces mejor será conocer los entresijos de la mentira, del fraude, del truco de magia. Un engaño que nos remite inevitablemente al juego, y con ello a la risa y a la desdramatización de tanto desastre anunciado y por anunciar.

El fracaso será, de hecho, el punto de partida de las dos películas a analizar a partir de ahora: *Fraude* y *Exit through the gift shop*. Sobre las cenizas de proyectos erróneos e inacabados se alzan ambas. Conscientes de su absoluta falta de originalidad, no ocultan su apropiación de material previo y ajeno a la mano del firmante. ¿Pero no es acaso la historia del arte, como toda la historia del hombre, la de la reutilización y reapropiación de los avances previos, sean estos reconocidos o no? No existiría avance tecnológico ni artístico en la absoluta y continua originalidad. Sobre la total originalidad, en el sentido radical del término, es imposible la construcción de nada. El arte vuelve a ser así, sin tapujos, representación, tanto de imágenes como de ideas, objetos u acciones. La reivindicación de esta re-presentación remite de algún modo al dadaísmo, al objeto encontrado duchampiano, pues ambos filmes se basan en el *found-footage*, el material fílmico encontrado, reutilizado y dotado de nuevos significados.

Fraude y *Exit...* se sitúan en la difusa frontera entre el documental falso y el real, generando una confusión que alimenta el debate entre ambos géneros y su relación con la realidad externa. Utilizando mecanismos de ambos, en gran medida documentan el absurdo de una realidad difícil de creer. Sus enormes cargas de ironía y humor negro los acercan además a la parodia, recurso habitual del *mockumentary*. Uno de los grandes logros en este sentido es la capacidad de

generación de dudas en el espectador, incapaz de clasificar lo visto y de cerciorarse por completo de la intención del autor, situado entre la admiración ante una realidad increíble o el convencimiento de asistir a una producción ficticia.

Tanto Orson Welles como Banksy no dudan en hacer visible el proceso de realización y montaje del filme: Welles nos muestra en varias ocasiones la moviola en que monta las imágenes, dejando al descubierto trucos habituales en el cine. La evidencia de los mecanismos de ilusión, desenmascarados, no merma, no obstante, el discurso del director, reforzado en sus teorías, al liberarse de la necesidad de limar asperezas técnicas para centrarse en el discurso. Banksy, por otro lado, hace alusión e incluso nos permite visualizar las cajas llenas de cintas grabadas que contienen el material sobre el que se ha montado el filme, realizado tras el intento fallido de su personaje protagonista, Thierry Guetta, de realizar un montaje que terminará resultando desastroso: el filme *Life remote control*.

El tono, en parte oculto, autobiográfico de ambos filmes puede entroncarse con la

Fraude y Exit through the gift shop se alzan sobre las cenizas de proyectos erróneos e inacabados. No existiría avance tecnológico ni artístico en la absoluta y continua originalidad. Sobre ésta, en el sentido radical del término, es imposible la construcción de nada

corriente más vanguardista del documental, asociada a una visión subjetiva y en ocasiones formalista y experimental. *Fraude y Exit...* son de hecho un prodigio técnico (sobre todo el primero), muestran la maestría de sus autores a la hora de manejar el montaje, consiguiendo crear un complejo juego de espejos sobre realidad y ficción, el arte y su falsificación, la sinceridad y el engaño. Enteramente autoreflexivos y metacinematográficos, dejan ver en todo momento que no son realidad sino contrucciones personales en las que sus realizadores no se esconden, presentándose incluso físicamente ante la cámara. En este sentido ambos podrían conectarse con el filme-ensayo. Ofrecen una visión personal sobre creación e institución artística, subrayando su autoría y utilizando el metraje de algún modo como “acción artística” concreta. Welles utilizará el truco de magia para ahondar en la posibilidad del engaño: no dudará en afirmar al comienzo de la película que todo lo que se verá en la siguiente hora será enteramente real, para pasada esa hora incluir una historia ficticia tras las reales. La controversia generada en torno a *Exit...*, por otra parte, vendrá de la sospecha de ser un enorme montaje generado a gran escala por Banksy para así poder filmarlo como hechos reales. Pero si Thierry Guetta es un personaje irreal y construido, que actúa no sólo ante la cámara sino ante toda la sociedad y, especialmente, ante los círculos artísticos de su ciudad: Los Ángeles, ¿no lo son acaso igualmente Orson Welles y Banksy? ¿Quién puede distinguir entre la

biografía de Welles y su filmografía? Welles fue tanto o más él mismo en sus interpretaciones y creaciones ficticias, empeñadas además en subrayar la indistinción entre realidad y ficción, mentira y verdad. Como buen prestidigitador, Welles conseguirá siempre desviar nuestra atención para que creamos su truco, aún a sabiendas de que estamos asistiendo a un montaje. En este sentido *Fraude* define su posicionamiento personal y creativo ante la vida y el arte, para terminar diciendo “no fui más que un bufón, un charlatán, viví en la mentira, actué para ustedes”, un hecho corroborado por su devenir biográfico.

Banksy no quedará mucho más atrás pues, habiendo conseguido preservar su intimidad, de él no nos queda más que el personaje, el artista escurridizo que burla la ley y provoca al sistema al mismo tiempo que recibe réditos millonarios por las ventas en subastas de sus obras. ¿Un truco de magia? ¿Un vendido? Inteligente alimentador de la controversia y la ironía, Banksy no da respuestas claras, aunque bien parece una suerte de Robin Hood subvencionado por los ricos, una forma quizás más sutil de robo.

La duda en todo caso debe prevalecer, pues así nos lo enseñaron los falsos documentales. *Fraude* y *Exit...* provocan el estupor, se afirman reales denunciando la mentira oculta tras sus propios medios. Su paradójica posición alimenta un escepticismo insalvable y genial. La autocrítica alimenta a Welles y Banksy, conscientes de ser bufones, mientras desacreditan a los falaces serios, incapaces de la risa, a los que utilizan esa seriedad para hacerse creer. Parecen decir “no nos crean, pero desde luego no les crean a ellos, pues, al menos, nosotros hacemos pública nuestra condición de payasos”. Por ello, en sus filmes defienden a personajes que no son más que un trasunto de sí mismos: Elmyr de Hory, el falsificador de obras de arte, y Thierry Guetta, el falso artista. Tanto Elmyr como Thierry no harán más que utilizar los recursos del sistema en beneficio propio, dar al mercado lo que el mercado quiere recibir, sea real o no, vivir en una continua representación cercana a la acción artística. Copiando obras ajenas (de modo literal, Elmyr; o estilística, Guetta) el concepto de originalidad queda al fin relegado, siendo demostrada su utilización interesada por el mercado. Y si el mercado es una farsa requiere actores cómicos.

El discurso ontológico que proporcionan ambas películas es de un gran calado y profundidad. Curiosamente, esta radicalidad se basa en la enorme importancia que se concede en ellas al proceso, y el proceso es el montaje¹. Un montaje que quedará documentado en el propio metraje de la película. Para Welles es en el proceso donde está el disfrute y el valor, no en el producto final. Esta afirmación es extrapolable al mundo del *graffiti*, pues lo efímero de su existencia, abierta a la interacción con el medio urbano, impide su catalogación como obra acabada. Por ello resulta tan interesante *Exit...*, y aún más el ingente material grabado por Thierry Guetta, pues nos permite asistir al proceso de realización de las obras callejeras, algo de enorme valor dada la nocturnidad con que deben ser realizadas. Del mismo modo Welles nos abría las puertas de lo oculto para permitirnos ver el trabajo de falsificación de Elmyr que, en cuestión de segundos, realizaba dibujos de Picasso o Matisse sin mayor esfuerzo, para después dejarlos caer a la hoguera de su chimenea, ya que un fraude documentado deja de ser efectivo.

¹ Y la palabra montaje tiene varios significados, entre ellos el de “*Aquello que solo aparentemente corresponde a la verdad*”.

Tal y como es afirmado al comienzo de *Fraude*, la llave de todo el proceso fílmico (así como, por extensión, el político y social) no estará en la verdad, sino en la verosimilitud, el hacer creer (*make believe*). La verdad no tiene valor si no es verosímil.

6. Ley y verdad

La autenticación será pues el paso clave: Elmyr de Hory afirmará, clarividente: «*dejad estas copias el tiempo suficiente colgadas en un museo y se convertirán en auténticas*». Banksy llevará esta afirmación al extremo convirtiéndola en acción directa en la *Tate* londinense: él mismo colgó sus obras en las paredes del museo. La actividad delictiva, el fraude, quedará así a la espera de autenticación, de que los llamados “expertos”, aquellos que el sistema ha decidido como capaces de comprobar la verdad, den el visto bueno a la copia, que entonces pasará a ser original. La autenticación de la obra será expuesta por Banksy con ironía y cinismo en el momento en que el *street art* pase del vandalismo callejero de la obra efímera a la galería de arte. Descontextualizado, traidor a sus principios, el *street art* será considerado entonces válido, mercancía apta para el consumo.

Ambos protagonistas, tanto en la copia como en el *graffiti*, van a habitar en la frontera del delito, y son, por tanto perseguidos por la ley. Una ley que actúa como imposición de una verdad, la dirigida por el poder, que establece el orden de lo permitido o no, de lo correcto o fraudulento. Sin embargo ésta no deja de ser otra arbitrariedad, un acuerdo más o menos consensuado y modificable en el tiempo del que es “justo” dudar, pues como nos advertirá Banksy: «The greatest crimes in the world are not committed by people breaking the rules but by people following the rules. It's people that follow orders that drop bombs and massacre villages» (Banksy, 2005: 52). En ocasiones el deber nos debe conducir a un acto paradójico: la insumisión e insurgencia ante la ley.

Por todo ello, por su inteligente mirada al tema, tanto Welles como Banksy no pretenden mostrar ni defender una verdad alternativa a la impuesta desde el poder, tan sólo pretenden una crítica que desenmascare la mentira como dominadora del mundo. Una mentira que tan sólo puede juzgarse por sus objetivos. No es el relativismo absoluto lo que se defiende, ni el pensamiento sofista o el todo vale, sino la inteligencia crítica, el cuestionamiento libre de la realidad, una actitud activa y lúdica frente a ella, una risa profunda que impida la imposición de verdades basadas en el miedo y la represión.

Quizás el mayor problema asociado a todo esto sea la caída en el escepticismo total. El problema no sería pues la mentira en sí, sino la incapacidad de volver a creer una verdad tras ella. Pero en ese terreno ambiguo, donde verdad y falsedad se funden, donde todo parece carecer de sentido, debe aparecer el artista para buscar nuevos territorios en que construir con ilusión: «[...] el “vrai-faux”, la tierra de nadie entre la incertidumbre y la invención, tal vez la categoría más genuina de nuestra época. Una tierra de nadie que propicia para el artista responsable el rol de demiurgo y le alienta a sembrar dudas, destruir certezas, aniquilar convicciones para, a partir del caos, edificar una sensibilidad y un pensamiento nuevos» (Fontcuberta, 1997: 161).

La ironía de origen dadaísta utilizada por Welles y Banksy va a dejar al espectador abierto a más preguntas que respuestas. El visionado de sus obras conducirá a la

duda sobre los límites de lo propio y ajeno; público y privado; legal e ilegal; verdadero o falso; correcto e incorrecto. Una incredulidad como única base hacia la interpretación libre y desprejuiciada de este espectáculo, unas veces terrorífico y otras irrisorio, que es la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

BANKSY (2005): *Wall and piece*. London: Century.

DEBORD, Guy. (2010): *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.

FONTCUBERTA, Joan (1997): *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.

MENDIOLA, Ignacio (2006): *Elogio de la mentira*. Madrid: Lengua de Trapo.

SUBIRATS, Eduardo. (1997): *Linterna mágica: vanguardia, media y cultura tardomoderna*. Madrid: Siruela.

VV.AA. (2005): *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.