

## Copia disconforme

Manuel Arias Maldonado

Hace unos meses me invitaron a participar en [un acto](#) sobre el fenómeno de la copia en sus distintas derivaciones, de la pintura a la fotografía, sin descuidar los aspectos filosóficos y legales de tan espinoso asunto. Me tocaba hablar sobre la copia en el cine y, aprovechando que ayer volví a ver esa magnífica película que es *Close-Up*, del fallecido Abbas Kiarostami, a quien citaba en mi intervención, me he animado a recuperarla en concordancia con esa eterna repetición que es el verano.

Al haber dedicado ya una entrada de este blog a la falsificación y [la copia](#), dejaré mayormente a un lado las consideraciones acerca de la naturaleza de esta última, su relación con la autoría y la originalidad, o la oposición entre lo falso y lo auténtico, aunque mis ideas al respecto no dejarán de transpirar en esta breve reflexión, limitada o circunscrita a la copia en el cine. Y hablaré del cine, más que del audiovisual en general, aunque mucho de lo que diga sobre aquel será aplicable a éste; mucho, aunque no todo.

Ahora bien, ¿es posible la copia en el cine? A decir verdad, no. O, mejor dicho, sólo si asumimos una noción laxa de lo que sea una copia. De modo que si la copia es «imitación de un original», habrá que entender *imitación* en un sentido laxo, porque, por razones evidentes, la copia que es posible con un cuadro no puede hacerse con una película. Si, en cambio, entendemos *imitación* en un sentido amplio, el cine revela una extraordinaria riqueza, dada la profusión de citas, *remakes*, homenajes y plagios que el medio ha conocido.

La razón por la que no podemos hablar de copia cinematográfica en sentido estricto es evidente: el original no puede reproducirse. ¿Podemos «falsificar» *M*, *Vertigo* o *Sierra de Teruel*? No, no podemos: la filmación de una película no puede duplicarse. Y ello debido a la complejidad del proceso de producción, a la fijación del trabajo de los actores, a los detalles del proceso de producción, a la naturaleza de su trabajo fotográfico, al deterioro del celuloide cuando de celuloide hablamos... Todo intento de copiar una película anterior será, a lo sumo, una evocación. Que es lo mismo que puede decirse de aquellas creaciones contemporáneas que han imitado los modos del cine mudo (la primera parte del *Tren de sombras* de José Luis Guerín, el *Tabú* de Miguel Gomes) o incluso de algunos raros intentos por reproducir explícitamente un *original*: el *remake* de *Psicosis* que hace Gus Van Sant repitiendo plano a plano (aunque en color) la película de Hitchcock, o la aún más peculiar maniobra de extrañamiento realizada por Douglas Gordon, quien *ralentiza* esta misma película –la original– hasta hacerla durar veinticuatro horas: se proyecta a dos imágenes por segundo.

De modo que el cine es un arte *resistente* a la copia ya desde el principio, en razón de su propia materialidad. Y ello pese a ser un arte de apariencias. He ahí una interesante paradoja. Por otro lado, sin embargo, ¿no es el cine, siempre y en todo caso, copia? Se trata de un argumento ontológico: el cine nace con la vocación de reproducir la

realidad. Eso es lo que dice hacer, desde luego, el cine documental; la ficción, en cambio, la recrea. Pero la materialidad de la que hablábamos antes confiere estatuto de realidad a *toda* obra cinematográfica, aunque se adscriba a la fantasía o la ciencia ficción. Esto decía, célebremente, André Bazin. Desde este punto de vista, por tanto, el cine y la copia se encuentran indisolublemente unidos: el cine es un arte mimético que produce artificialmente un desdoblamiento de la realidad.

Pero, seguramente, tampoco este es el sentido en que hablamos de la copia cuando hablamos del cine. Iba a decir que tampoco el sentido coloquial es éste, pero, si nos paramos a pensarlo, el empleo coloquial de la palabra es ambivalente: se refiere a la copia como reproducción exacta (y acaso ilegítima) y a la copia como imitación de otro: de su estilo o su enfoque; o de algún aspecto concreto de alguna de sus obras: un personaje, una escena, un plano. Por lo general, se atribuye a la copia un valor inferior al original cuando entendemos que se trata de una apropiación indebida: un intento por remediar la propia falta de creatividad. O, al menos, así era hasta que la posmodernidad restauró el valor de la copia --entendida como cita, variación, homenaje, apropiación-- a partir de la imagen de «un mundo de copias sin originales», como dijo Jean Baudrillard. Y las más de las veces, de hecho, la «copia» en el cine es justamente eso: un combinado de cita, homenaje y apropiación.

Si, por ejemplo, vemos cómo Billy Wilder evoca en *El apartamento* la oficina impersonal «un mar de mesas indistintas» con que comienza King Vidor *The Crowd* en 1928, ¿estamos ante un homenaje, una cita o una apropiación? ¿Y qué hace *La La Land* con el musical clásico y no tan clásico, de Vincente Minnelli a Jacques Demy? La misma pregunta vale para muchos otros casos: la escena de los amantes que señalan los anillos del tiempo en la secuoya de *Vertigo* «copiada» por Chris Marker en *La Jetée*; el uso del tema principal de *El desprecio*, de Georges Delerue, en *Casino*, cuando Sam Rothstein empieza a perder el respeto a Ginger, su esposa; o, por dejarlo aquí, las huellas del cine de Akira Kurosawa en *Star Wars* o los *westerns* de Clint Eastwood.

A eso hay que añadir la práctica del *remake*, que viene a ser la copia cinematográfica «legítima». Y que, curiosamente, no siempre implica la repetición con variaciones de una obra a cargo de un autor distinto, sino que ha conocido el auto-*remake*: Leo McCarey en *Tú y yo*, por ejemplo, y menos explícitamente Howard Hawks (*Rio Bravo*, *Eldorado*) o Martin Scorsese (*Goodfellas*, *Casino*). Quizá esto, claro, no sean copias, sino repeticiones con variación sobre un tema o motivo, a la manera de la música clásica. Sin olvidarnos, por cierto, de los *remakes* que fracasan: a menudo, versiones hollywoodenses de películas europeas. Aunque no siempre es el caso: bajo ningún concepto es *Deseos humanos* de Fritz Lang inferior a *La bestia humana* de Jean Renoir.

Si esto es copia, su relevancia para la creación cinematográfica no puede discutirse. El cine es, como todas las demás artes, un espacio donde la polinización recíproca es constante. Invocar el problema de la autenticidad es, en buena medida, absurdo: no hay creación sin copia. Y, desde este punto de vista, hay copias que superan al original. Pero eso, en lo que al cine se refiere, es posible porque la copia no es una imitación del original, sino su variación o recreación. Esto queda patente cuando pensamos qué poco sentido tiene hablar de una película «falsa», o de la «falsificación» de una película.

Quisiera terminar aludiendo a una película formidable, cuyo eco en nuestro país ha

sido, sin embargo, discreto; una película que tiene como tema, precisamente, la relación entre el original y la copia. Se trata de *Copia certificada*, de Abbas Kiarostami. Su protagonista presenta en Italia un libro sobre nuestro tema cuyo subtítulo es «Olvida el original, consigue una buena copia», aludiendo al hecho de que originalidad y autenticidad son falsos ídolos, dada la capacidad de la copia para transmitir los contenidos semióticos de la obra en cuestión (aunque se trate de una falsificación). Contra Platón, diríamos. Yo no lo tengo tan claro, pero la película, que puede entenderse como una variación sobre *Viaggio in Italia*, de Roberto Rossellini, emplea este marco teórico para indagar sobre la naturaleza del matrimonio, siguiendo a Juliette Binoche y William Shimell por la Toscana mientras *parecen* jugar a ser una pareja, hasta que descubrimos o sospechamos que lo son *de verdad*, en un juego de espejos que parece sugerir que su *representación* (¿imitación?) es la «copia conforme» de un matrimonio desgastado por los años y deteriorado por el contraste entre los *originales* y sus *falsificaciones* (el marido original y el marido posterior, sobre todo). La película acaba en la habitación del hotel donde la pareja celebró «quince años antes» la noche de bodas, haciéndose visible para ambos la forma en que todo ha cambiado. Se apunta así hacia el Tiempo como el gran *des-hacedor*, o, si se quiere, como la gran máquina recontextualizadora que modifica incluso la más perfecta de las copias al cambiar, a veces drásticamente, el punto de vista desde el que la contemplamos.

Y eso es, como nos enseñó Borges, lo que hace posible diferenciar entre el original y la copia aun cuando no establezcamos una jerarquía entre ellos: el original es creado en unas circunstancias particulares que dejan sobre la obra eso que Thierry Lenain llama «huella paradigmática»: aquello que no puede falsificarse ni, por tanto, copiarse. En un sentido parecido, Walter Benjamin hablaba del *hic et nunc* del original para explicar su famosa «aura». Pero esto es de dudosa aplicación a un cine que no permite la copia en sentido estricto, sino, en todo caso, la imitación y la cita –ya sean plagiarías o en forma de homenaje o juego intertextual– en sus distintas variantes. Y, aunque el cine podría entenderse en sí mismo como un arte imitativo, lo que hace es crear más bien su propia realidad material y dar con ello apariencia de veracidad a la más irreal de las narraciones. Ni siquiera el cine documental es un espejo al borde del camino: hay un punto de vista, una posición de la cámara, un montaje posterior. Ni siquiera cuando la cámara se sitúa delante de un determinado fragmento de la realidad y lo filma, como sucedía con la mayor parte de las películas de los hermanos Lumière, esa realidad está siendo capturada y reproducida, no «copiada». Ni el cine es una copia de la realidad, ni el cine puede copiar al cine: se trata de un lenguaje inapropiado para un medio de expresión que incorpora, de manera natural, su propio mecanismo *anti-copy*.