laFuga

Cine y autenticidad histórica

Una aproximación a partir del largometraje A Zed & Two Noughts de Peter Greenaway

Por Antonia Goycoolea

Tags | **Cine de ficción | Cultura visual- visualidad | Crítica | Reino Unido**

En *A Zed & Two Noughts* (1986), el director británico Peter Greenaway problematiza las relaciones de mutua dependencia entre objetos o personajes que presentan fuertes rasgos en común. Oliver y Oswald son dos zoólogos gemelos, quienes, además de compartir su procedencia y profesión, sufren la pérdida de sus respectivas esposas en un curioso accidente automovilístico. Alba, la única sobreviviente de la tragedia, pierde una de sus piernas y es operada por el cirujano Van Meegeren dedicado también a la falsificación de las pinturas de Johannes Vermeer. Así, Greenaway permite al espectador indagar en preguntas relativas a la autenticidad de una obra de arte a través de un intrincado juego de duplicidades. Este asunto es relevante en cuanto toda sospecha de inautenticidad pone en tela de juicio no sólo la firma atribuida a la obra en cuestión, sino que también su valor y lugar apropiado en la historia del arte. Tales controversias se encuentran ligadas entre sí en la medida que gran parte de las interpretaciones del arte occidental tienden a centrarse en la figura del autor como principio articulador de la obra. Además, la noción general de autenticidad encierra en sí misma distintas acepciones que son muchas veces confundidas en su uso: singularidad, novedad y autenticidad histórica. Tanto la singularidad – *aquel conjunto de cualidades y propiedades de una obra que expresan la personalidad de su creador y el contexto cultural al cual pertenece* –, como la novedad – *aquella combinación de cualidades y propiedades que no se encuentra presente en obras anteriores* – guardan relación con la evaluación del arte, mientras la autenticidad histórica pareciera ser un dato meramente documental. Por esta razón, el grado de singularidad y novedad de una obra sólo puede determinarse mediante la correcta determinación de su proveniencia, es decir, *el determinado momento histórico, proceso técnico, e individuo o grupo de individuos a partir de los cuales surge su producción*. En este artículo se pondrá énfasis en la autenticidad histórica así entendida mediante el estudio de una obra abiertamente auto-reflexiva, donde Greenaway construye una alegoría en la que la referencia al misterio del origen de la vida permite al espectador indagar en la pregunta por la génesis de toda obra de arte. De esta manera, es posible repensar la forma en que el cine puede inscribirse no sólo en su propia historia, sino también en la historia cultural de la humanidad y, al mismo tiempo, investigar así las consecuencias del posible falseamiento de dicha inscripción.

Antes de comenzar es necesario señalar que la determinación de la autenticidad histórica de una obra es un proceso complejo que reúne averiguaciones empíricas, evidencias textuales y verificaciones teóricas. Por lo demás, cada forma artística utiliza sus propios medios para corroborar la autenticidad de sus obras. Por ejemplo, mediante el uso de radiación es posible conocer la composición química de los pigmentos, aglutinantes y disolventes usados en una pintura. Si, luego de efectuar pruebas de laboratorio, se descubre la utilización de un aglutinante sintético en una pintura supuestamente elaborada en una fecha donde era frecuente el uso de un aglutinante orgánico, no es insensato pensar que dicha pintura es inauténtica. Aun cuando en la actualidad no es frecuente dirimir casos de falsificación cinematográfica, ni resulta generalmente muy complicado identificar el momento, el lugar y las personas involucradas en la realización de una película, nada previene el surgimiento de tales discusiones con el paso de las décadas. Por lo pronto, la pregunta por los métodos para determinar la proveniencia de un film es una instancia que sirve para repensar los alcances y límites del propio medio cinematográfico. Teniendo en cuenta que Greenaway es un realizador preocupado de pensar el cine en contraposición a otras formas artísticas, resulta interesante comenzar revisando sus

propios planteamientos desarrollados en su publicación "Stairs / Geneva": "Para mi es una frustración que el cine no tenga sustancia alguna de la manera en que, por ejemplo, la arquitectura y la escultura – incluso la pintura – tienen sustancia. Y, como consecuencia, dudo si el cine tiene alguna historia real en el mundo. El paso de la historia efectúa inevitablemente cambios materiales en un artefacto. En este sentido, el cine, o un film, no puede envejecer provechosamente y no puede tener ninguna intimidad con la historia. Incluso una breve historia permite a un objeto alcanzar proveniencia, patrimonio y poder cultural. Incluso alcanzar magia cultural, ciertamente difusión cultural y uso. El contacto material de la historia, que no es necesariamente enemigo del bienestar de un artefacto cultural, puede 'mejorar' su sustancia y realzar su importancia. Sin excepción los cambios materiales en un film son irremediablemente desfavorables. El cine no sufrirá procesos de envejecimiento ni será hecho resonantemente provechoso por ellos" (Woods, 1996, p.93-94). [1]

De acuerdo a Greenaway, la obra cinematográfica no estaría constituida en principio por una realidad material aun cuando para su emisión se dependa de distintos dispositivos materiales. De esta manera, tiene sentido hablar del envejecimiento de los soportes necesarios para la proyección de una película, mientras la película misma como medio lumínico irreducible a dichos soportes no se ve afectada de igual manera por el paso del tiempo. Por lo demás, el desarrollo de nuevas tecnologías de filmación, montaje y difusión apuntan al progresivo reemplazo de algunos de estos dispositivos materiales por dispositivos digitales. Intentando impedir, así, el deterioro inevitable de los equipos, que se traduce en un empobrecimiento de la calidad de la imagen y el sonido del film. En cuanto se continúen aplicando técnicas de conservación relacionadas a la digitalización de materiales, las pruebas de laboratorio utilizadas para determinar la autenticidad histórica de una obra cinematográfica tenderán a tener una eficacia limitada. Posiblemente, las huellas de los distintos mecanismos técnicos usados en la realización de un film sólo podrán ser analizadas mediante la visualidad en una futura cinemateca digital.

En relación a esta carencia sustancial del cine, subrayada por Greenaway, es posible agregar una diferencia en la manera en que la obra cinematográfica puede ser difundida en contraposición a otras formas artísticas como la pintura. Aunque muchos visitarían, por ejemplo, *La lección de música* (Vermeer, 1660?) conservada en el Palacio de Buckingham en Londres incluso cuando hayan apreciado una copia exacta de dicha pintura, cualquiera preferiría ver una copia de *A Zed & Two Noughts* en una sala de cine cercana antes que viajar miles de kilómetros para ver una copia distinta del mismo film, si éste es su único propósito y si las salas de cine poseen los mismos equipamientos técnicos. [2] Esto se explica teniendo en cuenta que toda copia de *La lección de música* es considerada una falsificación o imitación sin importar la exactitud con la que ésta se haya efectuado, mientras una copia de *A Zed & Two Noughts,* proyectada de manera correcta en una sala técnicamente equipada, puede ser una instancia original del film. Sin duda, el perfeccionamiento técnico en la realización de las copias es una condición necesaria para ello, pero lo relevante aquí es el hecho de que el cine en principio permite una multitud de instancias de una misma obra. Por esta razón, la oposición entre original y copia exacta tiene sentido en el ámbito de la pintura, pero no en el ámbito del cine. Quien duplica una copia de un film con la debida autorización no es comúnmente arrestado por cargos de falsificación, pero no por ello se puede descartar de antemano la posibilidad de encontrar obras cinematográficas falsamente atribuidas. Quien tiene en mente la intención de engañar, puede hacer pasar una antigua obra recientemente encontrada, cuyo autor permanece desconocido hasta la fecha, como la obra de un famoso realizador. De modo más arriesgado, un cineasta puede filmar una nueva película e intentar hacerla pasar fraudulentamente como la obra perdida de un autor reconocido. En uno y otro caso, la obra falsificada no es realizada por el mismo equipo de persona que realizó la obra o las obras originales, por lo que ambas son en principio inauténticas históricamente incluso cuando posean cierta singularidad. Ahora, el éxito o fracaso del fraude depende en parte de la habilidad del falsificador para seleccionar o realizar un film que pertenece o simula pertenecer al mismo período histórico y presenta o simula presentar las mismas características técnicas del original.

Esta dependencia material del cine relacionada a la particular manera en que la obra cinematográfica es difundida acarrea innumerables problemas para la determinación de la autenticidad histórica de un film cuando éste presenta más de una copia. Si no se digitalizan correcta y oportunamente, las distintas copias de un mismo film serán inevitablemente conservadas de maneras diversas provocando diferencias en sus grados de deterioro a lo largo de los años. Las restauraciones de las distintas copias pueden aminorar estas diferencias, pero no es difícil ver cómo también pueden incluso acrecentarlas. El cine como medio artístico de múltiples instancias, presenta en principio,

guardando las consideraciones arriba señaladas, cada copia correctamente proyectada como una instancia íntegramente original. Qué requisitos adicionales debe presentar una copia para validarse como original es una de las preguntas que los encargados de colecciones cinematográficas deben sortear para determinar la autenticidad histórica de una u otra copia.

Desde esta perspectiva, la noción de autenticidad histórica puede entenderse, siguiendo a Sándor Radnóti, como *el conjunto de datos relativos no sólo a la génesis de una obra, sino que también a sus funciones, interpretaciones y restauraciones* (1999, p.42). Más que un antecedente fijo en el tiempo, la autenticidad histórica es un proceso constante y fluido, por lo que la obra no se considera enteramente finalizada cuando su creador le ha dado término. Esta idea puede rastrearse en el cine de Greenaway, cuyos personajes y temáticas aparecen, desaparecen y vuelven a aparecer en distintos filmes proponiendo así obras detenidas más que concluidas. Pero, ¿son las funciones, interpretaciones y restauraciones de una película las que le otorgan poder cultural? Sin duda, estos factores juegan un papel importante en la difusión de una obra, pero parece necesario encontrar algún elemento adicional presente en la experiencia misma del cine que permita enriquecer la efímera materialidad de la imagen y garantizar así la historicidad de la obra cinematográfica.

Según propone John Di Stefano, Greenaway intentaría compensar la carencia sustancial del cine a través de la representación de la corporalidad (1996, p.40). El cuerpo desnudo, leído como materia y no como personaje, es una constante en la obra de Greenaway, pero esta maniobra conceptual se ve condicionada por la insalvable distancia entre la experiencia sensorial del mundo físico y la del mundo cinematográfico. Teniendo en cuenta esto, la respuesta a la pregunta por la historicidad del cine puede buscarse en aquello que tienen en común ambos mundos: su sujeción a una determinada época. Como ocurre, por ejemplo, en toda película de ciencia ficción, el momento de producción puede desvincularse del momento cinematográfico – época o épocas en las cuales la secuencia del film se desarrolla –, sin embargo es posible encontrar guiños que den cuenta del contexto histórico-cultural de su realización. Por ejemplo, la multitud de citas a otras obras de arte y de referencias a diversos sistemas de significación en las películas de Greenaway actúan, de acuerdo a Amy Lawrence, como una fuerza centrífuga que expulsa al espectador hacia el mundo fuera del film (1997, p.84). Así, aunque *A Zed & Two Noughts* presente una puesta en escena deliberadamente artificial, es posible determinar su proveniencia a partir del roce de distintos registros temporales externos a la película misma. Desde esta perspectiva, tiene sentido hablar del envejecimiento de una obra cinematográfica aun cuando se tenga en consideración su deuda material. El paso de los años se hace sentir cuando el momento de proyección se distancia del momento de producción ligado intrínsecamente al momento cinematográfico mediante citas y referencias.

Así como todo ser vivo nace de otro preexistente, toda obra de arte surge a partir de la influencia de obras precedentes. La cita pone en evidencia esta dependencia originaria del arte sin cuestionar por ello la proveniencia de la obra en la que se encuentra presente. Arthur Danto señala que las citas textuales guardan relación con aquello que denotan “sin tener ninguna de sus propiedades artísticamente relevantes: las citas no pueden ser brillantes, originales, profundas, perspicaces, o cualquiera de las cosas que aquello que es citado puede ser” (1973, p.55). Según este enfoque, la pregunta por la autenticidad histórica de una obra surge generalmente cuando dos obras comparten a simple vista un número significativo de rasgos y sólo pueden ser diferenciadas mediante un estudio detallado acerca de su origen. En el caso de la cita, esta pregunta es descartada por el uso de comillas en el caso de una cita textual y el uso de marcos en el caso de una cita pictórica. En este sentido, no es raro que Greenaway cite pinturas de Vermeer para desentrañar las raíces de su obra, si se tiene en cuenta que es muy probable que el pintor flamenco haya sido uno de los primeros artistas en utilizar la cámara oscura en el proceso de elaboración de sus pinturas. Así, estableciendo una continuidad lineal entre el arte pictórico, la fotografía y el cine, Greenaway apuntaría a una visión evolutiva de la historia del arte.

Por otro lado, Greenaway pareciera tener razones adicionales para citar en múltiples instancias la obra de Vermeer. Uno de los casos de falsificación más polémicos del siglo XX es el de la falsa atribución de la obra *Los discípulos de Emaús* (1936) pintada por Han Van Meegeren, quien engañó por varios años a un número importante de historiadores y críticos del arte haciendo pasar su trabajo como una obra supuestamente perdida de Vermeer. Por lo demás, pareciera que mientras más se estudia la obra del pintor flamenco, más dudas sobre su autenticidad histórica comienzan a surgir. El personaje del cirujano sobrino de Han Van Meegeren en *A Zed & Two Noughts* comparte el nombre y el

interés del famoso falsificador. Para crear este personaje, Greenaway utiliza una estrategia clave para entender su fascinación explícita por la falsificación: la mezcla entre hechos reales y ficticios. Frente a esta dualidad se ve confrontado tanto el historiador del arte ante la sospecha por la autenticidad histórica de una obra, como el espectador de una película como *A Zed & Two Noughts*. Ambos no puede sino fundir realidad y ficción, si han de hacer sentido de los datos encontrados como un todo unificado. Por esta razón, se entiende cómo la comprensión de una obra auténtica se puede ver alterada por la inclusión o remoción de obras inauténticas en su misma categoría, por lo que las falsificaciones al no ser detectadas pueden poner en riesgo la legitimidad de las instituciones del arte y la coherencia de su historia.

A diferencia de la cita, la falsificación generalmente presenta ciertas propiedades en común con la obra o las obras a cuyo autor, escuela o período se le atribuye, pero este hecho es contingente si se tiene en cuenta que es posible concebir un comprador o espectador inexperto que se deje engañar incluso cuando éstas no se asemejen en lo absoluto. Si bien en los casos de falsificación no es relevante determinar de qué manera y hasta qué punto una obra se asemeja a otra, ya que es la firma (junto al contexto histórico-cultural asociada a ésta) y no necesariamente la forma y/o el contenido lo que es suplantado, este problema es ineludible en los casos de plagio. La obra original y el plagio pueden ser idénticas, pero en la mayoría de los casos no lo son si se tiene en cuenta que el plagiador para no ser descubierto intenta ocultar las semejanzas entre el trabajo propio y el trabajo ajeno mediante la incorporación de elementos foráneos a la obra en cuestión. Por ejemplo, si el cirujano Van Meegeren hubiese hecho pasar la obra donde retrata a su asistente Catherina Bolnes desnuda usando un sombrero rojo como una obra propia, podría ser acusado de plagiar ciertos motivos y propiedades estilísticas de la obra de Vermeer incluso cuando ninguna de las obras atribuidas a dicho pintor incorpore la representación de desnudos. Si bien esta práctica puede asemejarse a las estrategias utilizadas por los exponentes contemporáneos del apropiacionismo, la distancia entre el plagio y la apropiación debe continuar siendo estudiada con mayor detalle.

Así, a partir de la referencia a la elaboración de distintas reproducciones, imitaciones y falsificaciones de obras de Vermeer, progresivamente más complejas e interrelacionadas, Greenaway en *A Zed & Two Noughts* permite al espectador indagar en las diferencias entre las múltiples formas de inautenticidad y de modo más importante en la dificultad de determinar cómo una obra se distingue de obras precedentes sin hacer referencia al momento y lugar en el que fue realizada.

Bibliografía

Danto, A.C.(2002). *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós.

Di Stefano, J. (1996). "Peter Greenaway and the Failure of Cinema". En: *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*. Maryland: Scarecrow Press,.

Lawrence, A. (1997). *The films of Peter Greenaway*. Cambridge: Cambridge University Press..

Radnóti, S. (1999). *The Fake: Forgery and Its Place in Art.* Maryland: Rowman & Littlefield Publishers.

Woods, A. (1996). *Being Naked-Playing Dead: The Art of Peter Greenaway*. Manchester: Manchester University Press.

Notas

1

Traducción del autor.

2

Es problemático determinar si una versión o corte distinto de una película realizada por el mismo equipo, es una instancia del mismo film o es una obra hasta cierto punto independiente. Aquí, se

adoptará esta segunda alternativa, por lo que una versión o corte distinto de un film no se entenderá como una instancia del mismo film.

Como citar: Goycoolea, A. (2012). Cine y autenticidad histórica, *laFuga*, 13. [Fecha de consulta: 2026-11-26] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/cine-y-autenticidad-historica/489