COPIE CONFORME

Dirección e guión **Abbas Kiarostami** Ano **2010** Duración **106'**
Idioma **Francés, italiano e inglés** Fotografía **Luca Bigazzi**
Montaxe **Bahman Kiarostami**
Deseño de produción **Ludovica Ferrario, Giancarlo Basili**
Reparto **Juliette Binoche, William Shimell, Jean-Claude Carrière**
Distribución **Wanda Vision**

Un distinguido escritor inglés chega a Italia para presentar o seu último traballo, que reflexiona sobre o excesivo valor que se lles outorga aos orixinais na arte fronte ás fidedignas copias que, ás veces, sono de forma obsesiva. Entre os asistentes á charla atópase unha galerista francesa afincada na Toscana, coa que ha compartir un percorrido aparentemente turístico mais que, en realidade, éo máis polos camiños do amor e a súa persistencia a través do tempo.

Mellor Actriz en Cannes 2010 (Juliette Binoche)
Espiga de Ouro ao Mellor Filme en Valladolid 2010

VINDEIRAS SESIÓNS DE OUTUBRO

MARTES: *PROGRAMACIÓN CINECLUBE*

15.10.2019 ***ALL THAT HEAVEN ALLOWS***, Douglas Sirk, 1955
22.10.2019 ***ANGST ESSEN SEELE AUF***, Rainer Werner Fassbinder, 1974

LUNS: *SESIÓNS DE FILMOTECA EN COLABORACIÓN CO CGAI*

14.10.2019 ***LOS ANGELES PLAYS ITSELF***, Thom Andersen, 2003-2013
28.10.2019 ***SEGUNDA VEZ***, Dora García, 2018

www.facebook.com/cineclubepontevedra · cineclubepontevedra.blogspot.com.es
twitter.com/CineclubePo · instagram.com/cineclubepontevedra

Organiza:

CINECLUBE PONTEVEDRA

Coa colaboración de:

CONCELLO DE PONTEVEDRA · TEATRO PRINCIPAL Concello de Pontevedra · FEDERACIÓN DE CINECLUBES DE GALICIA · AGADIC Axencia Galega das Industrias Culturais · XUNTA DE GALICIA

FS#107
8.10.2019

COPIE CONFORME

ABBAS KIAROSTAMI

CINECLUBE PONTEVEDRA

A DIRECCIÓN DA MIRADA ENTREVISTA A ABBAS KIAROSTAMI

A estrutura de *Copie conforme* é desestabilizadora: por que precisou rompela en dúas partes? Non teño a paciencia para soportar unha enésima historia de parella. Se non fose porque dei con esta solución nunca tería contado unha historia deste tipo.

Mais esta estrutura obriga a contar dúas historias de parella. Non diría que son dúas. É a mesma: pode ser un *flashback* sen recorrer ao cambio de vestiario nin a artificio ningún, ou pode ser a historia de dúas parellas moi similares. Dende o momento en que se trata da historia dunha parella e logo da de dúas, de dúas parellas que forman só unha, pode ser a historia de multitude de parellas.

A metamorfose é máxica: entran nun café e semella que a camareira lles botou un mal de ollo. Para min esa era a clave: como xerar unha torsión para que esa metamorfose fose plausible, para que a historia non ficase coxa e seguise unha evolución natural. Na miña opinión, o real non é necesariamente o que pasa, senón o que pode chegar a pasar. Dende o momento en que alguén é quen de velos coma un matrimonio, poden ser un matrimonio.

[...] Esa estrutura dual é un recurso dramático clásico, sobre todo no teatro iraniano: o quid pro quo. Non inventei nada. É unha argucia. Ademais ten outra virtude: soportar os ataques virulentos da parella. Até que non consideran que deben manter o respecto debido cara a unha persoa que acaban de coñecer, non conseguen ter a paciencia suficiente para escoitarse. Cando te coñeces dende hai demasiado tempo, escoitar todas esas cousas comeza a ser insoportable.

Por que o trasfondo de historia da arte? Até que punto os debates sobre a copia nos inducen a reflexionar sobre a parella? Para min non se trata de dúas caras distintas. Non podo conformarme coa visión hollywoodiense, onde un tipo cunha pistola é un asasino. Isto forma parte da identidade dos meus personaxes, até nos diálogos. A nai dille ao fillo: «É o meu traballo. El non me interesa coma home senón coma escritor que fala de arte». Non é máis ca un xeito de entrar en materia. Todos os elementos que aparecen no preámbulo volven durante o desenvolvemento do guión. É un fío condutor.

Na súa filmografía xa tiña traballado sobre o orixinal e a copia. Onde reside a diferenza esta vez? O propio autor dío ao comezo: non é nin especialista nin historiador da arte. O seu propósito é, máis ben, de orde psicolóxica ou sociolóxica. O que interesa é dicir algo sobre a mirada, e non só en materia de obras de arte. Dío respecto á irmá da moza coa que se atopa: «Eu mesmo non son unha persoa simple, escribín este libro para dar un paso máis cara á simplicidade á que aspiro». É un eco da frase de Nietzsche: «Tenta que o importante veña da túa mirada e non do obxecto mesmo». Este é o propósito do filme.

Como transcorreu a rodaxe con actores que falan unha lingua distinta da súa? Mentres eu lle prestaba atención á imaxe, Massoumeh Lahidji fixábase no son e nos diálogos. Cando diciamos: «Corten!», ela viña e dicíame se alguén dixera mal unha palabra. Mentres rodabamos un plano secuencia de cinco minutos en que todo ía coma a seda, Massoumeh viña e dicíame que non porque alguén dixera unha sílaba ao revés. Era tan precisa e tan minuciosa que lle deixei as rendas dos diálogos mentres eu me ocupaba só da imaxe. Ela é os diálogos do filme. Eu concentrábame nas caras. No monitor sabía se sobreactuaban, se a expresión conviña ou non, especialmente concentreime na cara de William Shimmel, que non é actor, senón cantante de ópera. Juliette é unha profesional, así que estaba máis tranquilo. Fiquei paralizado ao ver que, mesmo á décima toma, as reaccións de William eran dunha rectitude e unha sobriedade perfectas. Un ínfimo pestanexo era sempre correcto. Se o filme se fixo en vinte e cinco días non foi só polas precaucións que puiden tomar a priori, senón polo excelente traballo dos actores.

Binoche ten unha actuación moi expresiva, sobre todo na primeira parte. Dábame a sensación de que a sobreactuación conviña. É un primeiro encontro e unha escena de sedución: desprega o seu saber, o seu ser, a súa vida. Esaxera. Logo no coche a relación de sedución é máis medida. Se aceptamos a somnolencia logo de quince anos de matrimonio temos que aceptar tamén a sobreactuación dos primeiros días de encontro.

Ao final do filme óense unhas campás repenicando, mais temos a sensación de que non marcan nada en particular. Coma no final de *Viaggio in Italia*, de Rossellini, que consideramos feliz, mais, se cadra, non o é. Comparto o que di. Se quixese posicionarme, dar algo máis evidente ao final do filme, teríao feito. Se o deixo en nada é porque non quero amosar nada máis có rostro dese home que só expresa o desarraigamento desa nada, da ausencia de saídas. Non ve nada porque non hai saída fronte a esa situación. Esas campás teñen mil e unha interpretacións posibles: é unha ambientación sonora, a indicación dunha hora (sabemos que hai un tren ás nove da noite e son xa as oito), unha dimensión espiritual se a queremos ver, o símbolo do matrimonio, ou simplemente un xeito de encher un silencio ou de substituír unha música inútil e fóra de lugar que anuncie os títulos de crédito.

Entrevista completa no núm. 38 de *Cahiers du Cinéma España*. Tradución ao galego: Cineclube Pontevedra.