

El malestar de lo «único»: la reutilización de imágenes. Una aproximación teórica

Mari Carmen Serrano Garcés [*]

Resumen. La inexistencia de una cultura de la copia en nuestra sociedad ha llevado a la falta de consideración de todas las prácticas artísticas basadas en la reutilización o reciclaje de las imágenes. Muchos han sido los artistas que han intentado romper esta barrera que rozaba lo ilegal y antiético en pro de un libre uso del imaginario visual y del icono colectivo existente. Pero, ¿es esta práctica algo superado?, ¿con qué intención se realiza?, ¿estamos preparados para ello? Para conseguir una mejor comprensión de estas estrategias de representación proponemos un recorrido por aquellos autores que han apuntado teóricamente sobre la reutilización de imágenes.

Palabras clave: reinterpretación, reutilización, apropiación, copia, reciclaje

Abstract. The lack of a culture of copying in our society has led to a lack of consideration of all art practices in the reuse or recycling of images. There have been many artists who have tried to break this barrier that bordered on illegal and unethical towards a free use of visual imagery and existing collective icon. But is something passed? How intention is realized? Are we ready for it? To get a better understanding of these strategies suggest we propose a tour representative authors who have pointed theoretically on the reuse of pictures.

Keywords: reinterpretation, reuse, appropriation, copying, recycling



La reutilización o apropiación en el arte es un tema poco conocido a pesar de su uso incesante en las últimas décadas, lo que hace que nos planteemos el porqué de dicha falta de consideración. Mientras que tradicionalmente se había valorado la capacidad mimética del arte, será en los albores del siglo xx cuando aparezca la cuestión de la originalidad que, aunque nos permite contar con un elenco artístico incuestionable, también ha hecho que caiga en detrimento el concepto de «copia» o «reutilización». La copia se había asociado a aquello que carecía de valores propios para ser apto dentro de la institución artística; a pesar de que en los siglos pasados muchos eran los

artistas que trabajaban «alla manera di» siempre lo hacían en sus etapas de enseñanza o dentro del taller de su maestro pero nunca de forma independiente como un modo de creación propia.

No será hasta que Duchamp decida ejercer su proceso de creación a partir de objetos de producción industrial, cuando empezemos a ver estimarse la reutilización de lo existente con una finalidad completamente nueva. MARCEL DUCHAMP dará comienzo a principios de siglo pasado a una nueva forma de creación y subversión del significado de la obra artística. Será el primero que escoja un objeto común existente y sin apenas transformación cree una obra de arte; no se tratará de una copia como tal, sino de la apropiación de un objeto de uso habitual: la famosa y controvertida *Fountain* (Imagen 2). Elegirá un orinal de producción industrial, cuando lo que se valoraba era la obra de producción única, y lo presentará a concurso con una firma falsa de un artista que no existía: «Mediante la apropiación de un objeto inalterado y la atribución intencional de un sentido se alegorizaba la creación, que quedaba así equiparada al objeto anónimo de la producción de masas [1]».



A partir de aquí será necesario que pasen décadas en las que el reaprovechamiento intente abrirse hueco en el panorama artístico. En los años 60 irrumpirá en este panorama el Pop Art y con él la utilización de imágenes de

los productos de consumo. El artista pop escoge objetos cotidianos para convertirlos en origen y fruto de su arte, esto es, toma materiales existentes de la cotidianeidad del ciudadano medio para transformarlos en una obra de arte.

ANDY WARHOL operará mediante el empleo de imágenes de consumo, desde latas de sopa hasta estrellas mediáticas; todo aquello que se convierte en algo fácilmente obtenible por el ciudadano medio gracias a la producción en masa capitalista. Así, equipara la lata de sopa a la estrella mediática como el producto de consumo que ambas suponen en una cultura secular, el uno y el otro son objetos en la medida en que pueden consumirse. El objeto en sí no tiene importancia, sólo el aura que se ha creado en torno a él gracias a la publicidad que facilita su compra. Warhol crea por ello un halo especial en torno a sus «productos» tal y como la propia publicidad hace, hasta el punto, en ocasiones, de someterlas incluso a la técnica del pan de oro que parece divinizarlas. Lejos de querer tratar a sus estrellas como dioses, lo que hace es criticar el trato de producto comercial que reciben a través de la copia de su imagen publicitaria y del uso de un procedimiento empleado durante siglos para que las piezas artísticas adquiriesen una aureola divina (Imagen 3).



Sin embargo, no será hasta finales de los años 70 y principios de los 80 cuando volvamos a ver un planteamiento similar a los anteriores en un grupo de artistas neoyorquinos que trabajará con imágenes apropiadas a partir de reproducciones de otras existentes a las que aislarán de su contexto original para proporcionar un nuevo significado. Estos artistas intentaban mediante una actitud reflexiva y atributiva crear un proceso que se centrara en la crítica a la representación. Será lo que conocemos con el nombre de Appropriation Art.

El antecedente más inmediato en que situamos a estos autores será la exposición *Pictures* de 1977, en la que el teórico Douglas Crimp invita a dar a conocer sus obras a una serie de artistas que trabajaban con imágenes existentes de la publicidad, la fotografía, la televisión o la historia del arte en general, eliminando su significado primigenio para otorgarles un nuevo uso: Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo y Philip Smith. El mejor ejemplo que encontramos dentro de todo el grupo para hablar sobre el Appropriation Art es, sin duda, SHERRIE LEVINE. Esta artista se niega a inventar sus propias imágenes y crea a través de la refotografía [2], adueñándose de los trabajos de otros artistas, casi siempre fotógrafos masculinos de los años 30 y 40, subvirtiendo así irónicamente el principio de creación original como haría Duchamp con sus *ready-mades* (Imagen 4). Refotografía la obra del artista sin tomar como referente el original sino las reproducciones que aparecen en los libros con la finalidad de intervenir el signo que actúa como mito (el «signo mítico» es, según Barthes, la parte de la obra mediante la que queda oculto el contenido ideológico que con ella se intenta transmitir) y desmontarlo a través de la copia. Con su estrategia, aquello que nos transmite el significado o contenido de la obra, al ser copiado literalmente (refotografiado), desaparece y da lugar al choque en el observador que halla la obra vacía de significado. Su forma de crear la diferencia es por medio de la repetición y de la incomodidad

del espectador al enfrentarse a algo que no es original; la obra queda desierta de significado y el que mira desorientado.



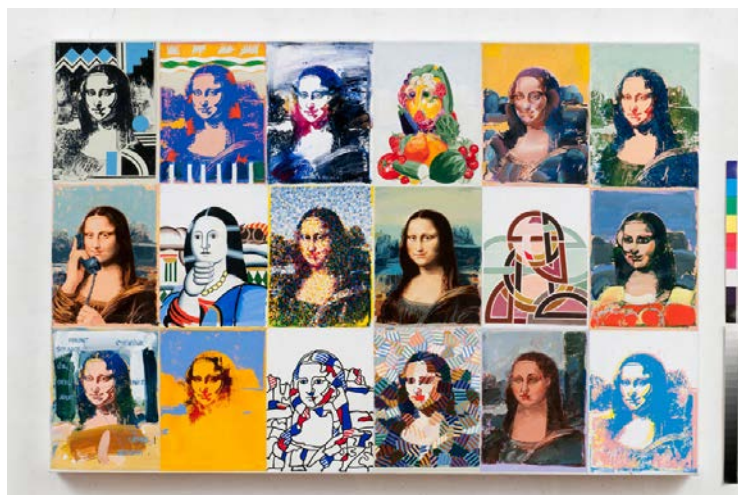
Desde que estos pioneros mostraron su malestar ante la obra de arte como algo único e irrepetible y dignificaron la copia, muchos serán los artistas que continuarán usando este método para llevar a cabo diferentes reivindicaciones, sobre todo en las últimas décadas. Además contamos con un «corpus teórico» que nos permite entender las prácticas de reutilización y reciclaje de las imágenes y que nos ayudan a comprender mejor la intencionalidad de estas estrategias de representación.

Durante toda la Historia del Arte ha sido fundamental la cuestión de la autoría. Mientras que en muchos periodos históricos no se valoraba la importancia del creador, poco a poco fue aumentando su relevancia hasta prevalecer éste por encima de la consideración de la propia obra. Esta cuestión comenzará a replantearse en las prácticas de reciclaje de imágenes. Entre las aproximaciones teóricas a dicho tópico destacaremos la de ROLAND BARTHES. Aunque no hablará directamente de la obra de arte sino de la escritura y del autor, podemos aplicar sus teorías a estas prácticas artísticas dadas sus similitudes. Para Barthes, una obra de arte es un espacio multidisciplinar donde se combinan variedad de estilos distanciándose el conjunto del significado primigenio de cada uno de ellos; por ello, lo más importante no es el acto creativo sino las acciones de selección y combinación de dichos estilos:

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del autor-dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura [3].

Mediante este proceso de selección el artista ya no crea, se limita a lo anterior y no es, pues, original, tanto que supondría su muerte debido a que es la obra y no el autor el que habla. El artista pierde importancia como creador y se recupera la consideración del espectador en cuanto a complemento de la obra: «Sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor» [4].

Las obras de arte contarán con otro factor que ha hecho prevalecer el valor del autor como creador y la importancia del significado de la obra: el mito [5]. El contenido de la obra se codifica en el signo mítico, aquella parte en la que buscamos el significado y sobre la que intervendrán los artistas del Appropriation Art para ponerlo en crisis y cortocircuitarlo. Los artistas, mediante la repetición, revelan la tiranía del significante y éste pierde así su credibilidad; el signo mítico queda vacío de su significado originario (Imagen 5).



Sin duda, tras la ruptura con el academicismo que supone la vanguardia, una de sus premisas fundamentales será la creación de una obra basada en la originalidad. ROSALIND KRAUSS se encarga de legitimar el discurso de la copia de la Posmodernidad mediante un destronamiento de tal idea de originalidad vanguardista. Para la Modernidad es primordial la importancia del original pero «¿no estaremos empeñados en aferrarnos a una cultura de originales que carece de lugar entre los medios reproductivos? [6]». Según Rosalind Krauss, si bien la vanguardia tiende a reforzarlo, lo cierto es que en la práctica se basará en la repetición de su forma principal: la cuadrícula, que no es original. Puesto que la cuadrícula sólo puede ser repetida y no inventada, se desacredita completamente ella misma en cuanto al referido culto al original:

El que tantas generaciones de artistas del siglo XX se hayan situado en esta paradójica y particular situación —que les condena a repetir, de forma casi compulsiva, el original inevitablemente fraudulento— resulta verdaderamente asombroso [7].

Este «discurso del único» ha servido a los intereses de las instituciones reprimiendo además el discurso de la copia que ha salido a la luz con la obra de artistas posmodernos que abren una brecha a su predecesora, esto es, «el origen moderno se hace añicos en una repetición interminable [8]». La realidad social posmoderna es la del sentido de la igualdad y la producción colectiva donde el objeto único queda afectado por las técnicas de reproducción, lo que lleva a la negación del estatus privilegiado de la unicidad.

Desde tiempos inmemoriales se ha dotado a la obra de arte de un carácter mágico o místico que la hacía única a los ojos de los espectadores. Se valoraba así mucho tal condición de unicidad que fomentaba esa aura especial que se creaba en torno a ella. La copia de la obra de arte cambiará radicalmente esta concepción de modo que ya no podremos valorar más el carácter único e irreplicable que, entre otras cosas, facilitaba su valor mercantil.

WALTER BENJAMIN hablará de cómo la noción de autenticidad varía a medida que uno se aproxima a medios que son múltiples como, por ejemplo, la fotografía; con ella, a partir de un negativo, podemos realizar varias obras sin que tenga sentido que una se considere la original o auténtica y otra la copia. Las obras de arte han sido susceptibles de reproducción desde hace siglos pero siempre ha existido algo especial en la obra original que falta en la reproducción:

El aquí y ahora, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra. En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración. También cuentan las alteraciones que haya padecido en su estructura física a lo largo del tiempo, así como sus eventuales cambios de propietario [9].

Según Benjamin, existe una relación aurática entre la obra y el espectador que procede del rito de culto que se ha desarrollado desde el Renacimiento y que lleva ligado el concepto de autenticidad. Es decir, será sobre todo desde los siglos XV y XVI cuando la autoría de la obra cobre importancia y con ello la unicidad del original y el vínculo glorioso mediante el que el espectador encumbra y loa la imagen (sírvanos de ejemplo la Gioconda de Da Vinci). Con la reproducción mecánica de una obra el aura, ese halo glorioso, queda congelada y atrofiada al desprestigiar esa cualidad del «aquí y ahora» que ofrece el original. Al adueñarse de un objeto mediante la reproducción de su imagen se elimina ese fulgor ya que en cada copia la obra adquiere actualidad [10] y deja de estar basada en el ritual burgués de lo único para basarse en el ritual de masas de lo múltiple (Imagen 6).



La no existencia de una cultura de la copia en nuestra sociedad hizo que los primeros ejemplos de reutilización no fuesen vistos como un proceso de reciclaje de las imágenes sino como un robo. De esta manera muchos teóricos hablarán del libre uso de las imágenes y aún en la actualidad se ven en la necesidad de defender un uso comunitario dada la falta de concienciación al respecto.

La INTERNACIONAL SITUACIONISTA [11] será la primera que abogará dentro de sus principios por el libre uso de las imágenes, y GUY DEBORD será su principal representante. Aunque la Internacional Situacionista nos serviría para explicar muchos de los principios establecidos dentro de nuestro englobe teórico podríamos decir que todos ellos convergen en este punto [12]. Usarán el término «detournement» para hablar sobre la posibilidad artística y política de tomar algún objeto creado por el capitalismo y el sistema hegemónico y distorsionar su significado y uso original para producir un efecto crítico; es decir, la libre utilización de elementos artísticos preexistentes para crear una nueva unidad mediante la tergiversación; así la obra pierde su significado inicial

para adoptar uno nuevo. Para los situacionistas, los creadores que reutilizan otras obras, sea en el formato que sea, lo hacen defendiendo que la cultura puede ser usada libremente para crear algo inédito.

Posteriormente, CRAIG OWENS defenderá que las imágenes que los artistas posmodernistas tomaban a partir de la reproducción de otras imágenes eran «apropiadas» y que, por tanto, debían recibir el calificativo de «alegorías» en tanto que imágenes no inventadas sino confiscadas y convertidas en otra cosa. La imagen apropiada —según Owens— reivindica su derecho sobre lo culturalmente significativo presentándose como su interprete y sometiendo a la inicial a una serie de modificaciones que la vacían de significado para ser transformadas en otra cosa; así, la alegoría añade un nuevo significado a la imagen que reemplaza al anterior: «Las manipulaciones a la que estos artistas someten estas imágenes consiguen vaciarlas de sus connotaciones, de su carácter significativo, de su autoritaria pretensión de significar» [13].

Uno de los principales teóricos que recientemente han hablado sobre el fin de la obra de arte como singularidad es JOSÉ LUIS BREA. La obra como singularidad ha muerto porque ahora se opera desde la repetición. Con la reproductibilidad telemática (web) se ha transformado la ontología de la economía del arte: el producto digital es inmaterial y como consecuencia el régimen de circulación de la mercancía es libre, quedando sustituida la irrepetibilidad por la posibilidad de circulación social gracias a los medios de reproducción [14].

El problema podría radicar en que existe una incapacidad dentro de las prácticas artísticas para pensar en el «nosotros» y dejar de pensar en el «yo». La desjerarquización que se quiere establecer entre emisor y receptor supone un caballo de batalla en las relaciones de producción establecidas, al querer desmembrarlas, para que el trabajo realizado por el productor artístico sea igual al de cualquier otro ciudadano y se sitúe en la órbita del dominio público.

Aquí es donde entran en contienda la propiedad intelectual y el derecho de autor, que dejan de tener sentido actualmente ante la libre circulación que nos ofrece el medio digital (Imágenes 7 y 8).



Con el medio digital aparecen una serie de características que cambian nuestra relación con la información y por ende con nuestro entorno. Disponemos de un acceso no lineal y rápido a la misma (la llamada inmediatez del medio digital), hay una mayor interactividad y, lo más importante, podemos conseguir una importación o exportación de lo consultado para proceder a su manipulación posterior. Con la aparición de la web 2.0 no sólo se verán reforzadas estas cuestiones sino que se insistirá, sobre todo, en la última mediante un

conocimiento abierto y colaborativo en el que sea posible un nuevo concepto de aprendizaje y enseñanza para el usuario. Esto supondrá un avance importante en nuestra idea del uso de la información ya que ahora no se basará en cuestiones de propiedad [15] sino en un trabajo, como se ha dicho, colaborativo y por tanto democratizado. En el arte veremos un ejemplo más que claro en el libre uso de las imágenes y los recursos que nos ofrece todo el imaginario anterior para la creación de otras obras nuevas que reutilicen los elementos, el lenguaje o la intencionalidad de las ya existentes.

El problema viene cuando nos encontramos con que —según palabras de MARTÍN PRADA— la lógica de la sociedad de consumo ha cultivado el peso económico y político que implica la noción de «obra» y, con ella, la influencia que lleva aparejada el autor [16], de manera que no será cuestión fácil destronar la idiosincrasia de la obra de arte única. Así la reutilización de imágenes se encontrará con trabas como el *copyright* o el carácter negativo que se le da hablando de ella como una «piratería». El libre uso de la información y, por tanto, de las imágenes y del arte en sí colocan a la apropiación actual en esa fina línea entre lo legal y lo ilegal, lo ético y lo deshonesto, lo correcto y lo incorrecto.

El *copyright* ha demostrado ser un invento desfasado que no está preparado para el derecho a la libre comunicación del siglo XXI. Ha sido uno de los principales promotores de la economía de Occidente que se ha encargado de menospreciar «las otras» [17] prácticas artísticas menos comerciales representando esto una gran pérdida para la sociedad. Mientras que en la mayoría de las culturas, incluso hace décadas en la nuestra propia, los artistas siempre se han basado en obras de otros a la hora de crear las suyas, el mercado de los derechos de autor tiene el control sobre qué podemos usar y en qué condiciones:

Se nos está silenciando. Nuestra memoria cultural nos está siendo confiscada y guardada bajo llave. El desarrollo y divulgación de nuestra identidad cultural está siendo mermada y nuestra imaginación está siendo encadenada por ley [18].

Gracias a Internet cada día millones de personas rodean, violan y rechazan los derechos de autor apropiándose de las tecnologías digitales que suprimen la distinción entre original y copia, abogando por una democratización general de acceso a la información y, como consecuencia, a las artes. La dificultad está en que, a falta del *copyright* y la propiedad intelectual, los gigantes de la industria cultural perderían sus derechos exclusivos sobre las obras de arte y con ello se dispararía, en parte, el basto mercantilismo que envuelve al arte y sus magnates [19].

El mundo que se abre paso ante nosotros gracias al aperturismo de la web parece garantizarnos —como JOOST SMIERS afirma— que no nos veamos privados del conocimiento y la creatividad pública por parte de unos cuantos conglomerados culturales. Consistiría en

eliminar una idea falsa, sustituirla con la justa [...] un saludable retorno a lo antiguo: estamos abandonando la cultura de masas de la era industrial (centralizada, unívoca, estandarizada, obsesionada por la atribución de autor, regulada por mil normas) para adentrarnos en una dimensión productiva que presenta no pocas afinidades con la de la cultura popular (excéntrica, deforme, horizontal, basada en el plagio, regulada por el menor número de leyes posible) [20].

En nuestras manos está cambiar tal consideración y en manos de artistas que, a riesgo de ser estimados como «poco originales» [21], recuperan la apariencia de lo ya hecho con diferentes intencionalidades. Es por ello que la reutilización o el reciclaje de imágenes sigue, en la actualidad, patente y latente en nuestras vidas con una fuerza inusitada e intentando dar pasos en una nueva cultura

que empieza a abrirse puertas gracias al mundo digital y a las posibilidades que éste ofrece.

Notas

[*] Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Granada. Máster en Desarrollos Sociales de la Cultura Artística por la Universidad de Málaga.

Contacto con el autor: marikilla_n1@hotmail.com

[1] BUCHLOH, Benjamin, *Formalismo e historicidad*, Akal, 2004, pág. 92.

[2] Sherrie Levine, *After Walker Evans*, 1980.
[<http://www.afterwalkerevans.com/index.html>].

[3] BARTHES, Roland, «La muerte del autor» en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós comunicación, Barcelona, 1984, pág. 69.

[4] BARTHES, Roland, «La muerte del autor», ob. cit., pág. 71.

[5] «El mito consiste en hacer de la cultura naturaleza, o al menos en convertir en natural lo social, lo cultural, lo ideológico, lo histórico: lo que no es sino un producto de la división de clases» (BARTHES, Roland, «La mitología hoy», ob. cit., pág. 83).

[6] KRAUSS, Rosalind, «La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna» en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza forma, Madrid, 1996, pág. 17.

[7] KRAUSS, ROSALIND, ob. cit., pág. 21.

[8] KRAUSS, ROSALIND, ob. cit., pág. 29.

[9] BENJAMIN, WALTER, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» en *Discursos Ininterrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1989.

[10]

La técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario (BENJAMIN, WALTER, ob. cit.).

[11] La Internacional Situacionista fue una organización de artistas e intelectuales revolucionarios, fundada en 1957 a raíz de un encuentro entre diversos movimientos (Internacional Letrista, Movimiento Internacional para una Bauhaus Iluminista, Asociación Psicogeográfica de Londres) que tuvo lugar en Cosio di Arroscia (Italia). Su propósito es actualizar el marxismo a partir de una nueva dinámica que incluye la crítica y la burla e interviene en todos los aspectos de la actividad humana (sociología, urbanismo, arte, literatura, política...).

[12] La Internacional Situacionista no sólo defenderá la libertad para usar el imaginario capitalista con un sentido profundamente crítico sino que éste será el lugar desde donde desencadenarán otros principios importantes de sus teorías. Hablarán de cómo el arte se ha convertido en una mercancía y debido a ello hay que usar las estrategias creadas por el capitalismo para derrocarlo. Entre las cuestiones que se han de abolir estará, de manera fundamental, el principio tradicional del autor, ya que el arte debe ser una creación colaborativa y sin ánimo de lucro, por tanto sólo así quedaría derogado como mercancía y podría eliminarse la sociedad del espectáculo.

[13] OWENS, CRAIG, «El impulso alegórico: Contribuciones a una teoría de la posmodernidad» en WILLIS, BRIAN, *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001, pág. 205.

[14] «La piedra angular de este cambio se sitúa en el carácter inmaterial del producto digital» (BREA, JOSE LUIS, *El tercer umbral. Estatutos de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, CENDEAC, Murcia, 2003, pág. 28).

[15] La propiedad no será una cuestión fundamental y por ello no tendrá importancia el autor de la obra. Queda desterrada la idea tradicional del autor-dios por un trabajo

colaborativo y democrático donde todo es de todos y todos contribuyen al mismo por el bien de todos.

[16] Tradicionalmente obra y autor han ido unidos por lo que el valor de una suponía en prestigio del otro. Tanto es así que la sociedad de consumo reforzaba esa idea de irrepetibilidad de la obra para afianzar su valor de mercancía en alza. El arte quedaba así asumido dentro de un mercado que en muchas ocasiones no le correspondía (recordemos como la institución absorbió la Fountain de Duchamp como propia cuando sólo pretendía su crítica) para entrar en las redes del capital y el consumo.

[17] Como explica Joost Smiers (*¿Abandonar el copyright?* [<http://www.contranatura.org/articulos/Copy-right/Smiers-Abandonar.htm>]), las compañías que poseen enormes cantidades de obras bajo el copyright pueden proscribir actividades culturales más débiles no sólo del mercado sino del público en general. Esto ocurre ante nuestros ojos resultando imposible apartar la atención de las películas más taquilleras o los discos más vendidos.

[18] SMIERS, JOOST, ob. cit.

[19]

La copia rápida y generalizada de la obra de un artista, algo sólo posible en la era digital, podría reducir su valor en el mercado, pero sólo serviría para incrementar la reputación del artista. Esto les da a más artistas la oportunidad de seguir vendiendo su obra a un público más amplio que en el actual modelo controlado por la industria (SMIERS, JOOST, ob. cit.).

[20] MING, WU, *Copyright y maremoto* [<http://www.contranatura.org/articulos/Copy-right/WuMing1-Maremoto.htm>]

[21] En muchas ocasiones el uso de imágenes ya creadas o simplemente la consideración de cualquier obra actual que el espectador no alcance a comprender se tacha de «no original» y se engloba dentro de lo que muchos han dado ha llamar la crisis de la originalidad en las artes, el que ya «todo está hecho» y por tanto no queda otra opción que «repetir lo existente».