

Krzysztof Kieslowski como un Cyber-artista

Por Slavoj Žižek

Una nueva "experiencia de vida" parece estar hoy en el aire, la percepción de una nueva vida hace estallar la forma de la narrativa lineal centrada, que presenta la vida como un flujo multiforme; hasta en el dominio de las ciencias "duras" (física cuántica y su interpretación de la Realidad Múltiple; neo-darwinismo) parecemos obsesionados con la idea de las oportunidades perdidas (*) de la vida y por las versiones alternativas de la realidad. Quiero citar aquí la cruda formulación de Stephen Jay Gould que utiliza precisamente la metáfora cinematográfica: "Rebobinen la película de la vida y háganla correr de nuevo. La historia de la evolución será totalmente diferente" [1].

Krzysztof Kieslowski

Esta percepción de nuestra realidad como una de las tantas posibles, inclusive con frecuencia no la mas probable, resulta de una situación "abierta"; esta noción de que otros posibles resultados no son simplemente cancelados sino que continúan rondando nuestra "verdadera" realidad como un espectro de lo que podría haber sucedido, confiriendo a nuestra realidad el estatuto de extrema fragilidad y contingencia, implícitamente en choque con las formas predominantes de narrativa "lineal" de nuestra literatura y cine, parecen apelar a un nuevo medium artístico en el cual no serian un exceso excéntrico, sino su modo "adecuado" de funcionamiento. Se puede argumentar que el hipertexto del ciberespacio es ese nuevo medium en el cual esta experiencia de vida encontrará sus correlativos objetivos "naturales" mas apropiados[2] -, y que el aparente "oscurantismo" de Kieslowski, en su tratamiento del tema del rol del azar y de historias alternativas paralelas, se da a percibir como una tentativa mas de articular la nueva experiencia de vida en el viejo medium cinemático, promotor de la narrativa lineal. Encontramos en Kieslowski tres versiones de historias alternativas: presentación directa de tres resultados posibles en Suerte Ciega (Blind Chance), presentación de dos salidas a través del tema del doble en Verónica, presentación de dos salidas a través del "flashback en presente" en Rojo. Lo que le interesa a Kieslowski en el motif de las historias alternativas es la noción de elección ética, fundamentalmente la opción entre "vida tranquila" y "misión".

¿Darse cuenta de los múltiples universos, es sin embargo tan liberador como parece? La (falsa) percepción habitual de estar viviendo en una "verdadera" realidad, lejos de contenernos en un universo cerrado, nos alivia de la insoportable conciencia de la multitud de universos alternativos que nos rodean. Es decir, el hecho de que sólo hay una realidad, deja espacio abierto para otras posibilidades, por ejemplo para una elección, esto es, para una opción: podría haber sido diferente... Si, no obstante, todas estas diferentes posibilidades son, de algún modo, realizadas, tenemos un universo claustrofóbico en el cual no hay libertad de elección precisamente porque TODAS las opciones ya están realizadas. Tal vez, la horrible percepción de este cierre absoluto se expresa en el grito desesperado que abre Suerte Ciega, de Kieslowski.

¿Como se relacionan entre si las tres líneas alternativas de Suerte Ciega? El film empieza con la toma del "grito primario": un rostro masculino aterrorizado mira hacia la cámara y lanza un grito de puro horror [3]. ¿No es acaso el momento de Witek antes de su muerte, mientras el avión que lo llevaría a un symposium médico en Occidente se estrella minutos después de su descolaje del aeropuerto de Varsovia (nos enteramos de esto en la última toma de la película, al final de la tercera narrativa)?[4] ¿No es, entonces, todo el film, el flash-back de una persona que, al darse cuenta de la proximidad de su muerte, corre rápidamente no sólo a lo largo de su vida (como, según se cuenta, le ocurre habitualmente a alguien que está por morir), sino a través de sus TRES vidas posibles? El grito que abre la película el "¡Nooooo!" desesperado de Witek en su caída hacia una muerte cierta es así, el nivel cero anterior al franqueamiento de los tres universos virtuales. Uno se ve tentado a seguir aquí la hipótesis, según la cual estas tres versiones alternativas están entrelazadas, de manera que el héroe escapa de cada una hacia la siguiente: la detención de la carrera del apparatchik soviético lo empuja a la disidencia, y la no satisfacción con la disidencia hacia la profesión privada... En cada versión está implicada la posición reflexiva respecto a la anterior, como la Segunda Verónica, que parece darse cuenta de la experiencia de la primera. Sólo la tercera versión es "real": justo antes de morir, Witek corre a través de las dos historias de vida en las cuales no iría a morir ("lo que podría haber ocurrido si hubiese tomado el tren; si, mientras corría, hubiera tropezado con un policía..."), pero ambas acaban en un punto de detención que lo empuja hacia la historia siguiente. [5]

Corre, Lola, Corre (Lola Rent) de Tom Tykwer (Alemania, 1998), es un tipo de remake frenético postmoderno de Suerte Ciega. Lola, una muchacha punk de Berlín (Franka Potente) tiene 20 minutos para reunir, por cualquier medio, 100. 000 Marcos alemanes para salvar a su novio de una muerte segura, y lo que sigue son las tres posibles salidas. (1) Matan a su novio; (2) la matan a ella; (3) tiene éxito y su novio encuentra el dinero perdido, de manera que juntos llegan a un final feliz, ganando los 100. 000 Marcos alemanes. Aquí, toda una serie de rasgos señalan que tanto la heroína como también otras personas, recuerdan, de algún modo misterioso, lo que ocurrió en la(s) versión(es) precedente(s). Aunque con su tono propio (el final feliz, la marcha frenética plena de adrenalina), Corre, Lola, Corre es el opuesto exacto de Suerte Ciega, la matriz formal es la misma en ambos casos. Se puede interpretar la tercera historia como la única "real" de la película, mientras las otras dos ponen en escena el precio fantasmático que el sujeto debe pagar por la salida "real".

El interés de Corre, Lola, Corre reside en su tonalidad: no solamente en el ritmo rápido, en el montaje vivísimo, en el uso de stills (imágenes congeladas), en la exuberancia pulsátil y vitalidad de la heroína, sino sobre todo, en la manera como esos trazos visuales están insertados en la banda de sonido - el constante, ininterrumpido paisaje sonoro tecno-musical cuyo ritmo hace a los latidos de Lola - y por extensión, los nuestros, los de los espectadores. Se debería tener siempre in mente que, a pesar del brillo deslumbrante del film, sus imágenes están subordinadas a la escena musical, a su ritmo compulsivo frenético que sigue sin parar y no se puede suspender ni por un minuto solo puede estallar en un arranque de vitalidad exuberante, al modo del grito desinhibido de Lola en cada una de las tres versiones de la historia. Lo cual explica porqué un film como Corre, Lola, Corre solo puede aparecer contra el trasfondo de la cultura MTV. Debería realizarse aquí la misma reversión que Frederic Jameson propone a propósito del estilo de Hemingway: no se trata de que las propiedades formales de Corre, Lola, Corre expresen adecuadamente la narrativa; mas bien lo que ocurre es que la narrativa misma del film fue inventada para ser capaz de practicar el estilo. Las primeras palabras del film ("el juego dura 90 minutos, todo lo demás es apenas teoría") proporcionan las coordenadas de un video game: como ocurre en los *video games* habituales, se le dan tres vidas a Lola. La "Vida real" en si misma se

transforma entonces en una experiencia de video game ficcional y a lo que se debería resistir aquí es precisamente a la tentación de oponer *Corre, Lola, Corre* y *Suerte Ciega*, de Kieslowski a lo largo de las líneas de la oposición entre baja y alta cultura (el universo MTV tecno rock video game de Tykwer versus la bien pensada posición existencial de Kieslowski)[6] Aunque esto es de algún modo, verdadero, o mejor, una perogrullada, el punto más importante es que *Corre, Lola, Corre* se adecua mucho más a la matriz básica de los giros alternativos de la narrativa; *Suerte Ciega* es lo que en última instancia parece chapucero, artificial, como si el film tratara de contar su historia en una forma inadecuada, mientras que la forma de *Corre, Lola, Corre* se ajusta perfectamente a su contenido narrativo.

Kieslowski mismo alude a la virtualización de la realidad a través de su planteo de que "el tema de *Rojo* está en el modo condicional. /.../ lo que podría haber ocurrido si el Juez hubiera nacido cuarenta años más tarde. /.../ Sería adorable que pudiésemos volver a los veinte. ¡Cuántas cosas mejores y más sabias podríamos haber hecho! Pero es imposible. Es por eso que hice ese film - porque tal vez la vida se podría ser mejor vivida de lo que es" [7]. El tema de la "doble vida" tiene resonancias claras no sólo en *Rojo*, sino también en *Azul* y en *Blanco*; en *Azul*, Julia intenta desesperadamente (re)crear para sí una vida alternativa después del traumático accidente, mientras que en *Blanco*, Karol trata de reinventar una nueva carrera y vida después de ser reducido a la humillante condición de relegado social. Hay vestigios de un abordaje alternativo de la realidad en *Decálogo 4*, que al principio fue pensado para tres variaciones, en el modelo de *Suerte Ciega* (la historia del padre; la historia de la hija; lo que realmente ocurrió); Kieslowski sabiamente adoptó un procedimiento más complejo en el cual las tres historias coexisten en un tipo de palimpsesto: "las variantes no son sucesivas (como en *Suerte Ciega* o *La Doble Vida de Verónica*), sino que se presentan simultáneamente a través de la mediación del trabajo auto-referencial de la actuación"[8]. Los "mismos" recursos narrativos oscilan entre diferentes soportes fantasmáticos: algunas veces, Anka actúa como si no hubiera obstáculos a su fantasía incestuosa; otras veces, el padre actúa como si él y Anka fueran de la misma edad y aun en otros casos, se hace sentir la realidad social opresiva.

Rojo nos presenta un único caso de "flashback contemporánea": la alternativa al pasado del Juez, su oportunidad perdida, es puesta en escena en el presente por otra persona (Auguste) - La situación de Auguste es exactamente la repetición de las circunstancias del Juez 30 años antes. Auguste y el Juez no son entonces dos personas, sino dos versiones de una y la misma persona - no importa que nunca se encontraran, ya que este encuentro podría funcionar como el encuentro extraño de un doble. Los paralelos en sus respectivas vidas son numerosos: el Juez, como Auguste, fue traicionado por una rubia dos años mayor que él; su libro también cayó abierto en una página particular la noche anterior a su examen, cuando se le formuló la misma pregunta sobre esa página. No es de extrañarse entonces que, lo que el Juez le dice a Valentine: "Tal vez tu eres la mujer que nunca encontré"- si la hubiera encontrado algunas décadas antes se habría salvado de la misma manera que Valentine AHORA salva a Auguste. *La Doble Vida de Verónica* debería abordarse de la misma manera: la imagen de las dos Verónicas no tendría que engañarnos como dice el título, tenemos la doble vida de (una) Verónica, es decir, ¿se le permite a la misma persona redimirse? (¿o perderse?) dándosele otra oportunidad y repitiendo la opción fatal. [9]

La idea de un continuum témporo-espacial (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio) en la física moderna significa, entre otras cosas, que un cierto evento (el encuentro de partículas múltiples) puede ser mucho más elegante y convenientemente explicado si afirmamos que esa única partícula viaja hacia adelante y hacia atrás en el tiempo.[10] Tomemos el ejemplo del diagrama de Richard Feynman de la colisión entre dos fotones en un cierto punto de tiempo: esta colisión produce un par electron-positron, cada uno de los cuales sigue por un camino separado.

El positron encuentra entonces otro electrón, aniquilándose entre sí y creando de nuevo dos fotones que parten en dirección opuesta. Lo que Feynman propone es que, si introducimos en el continuum tempo-espacial, es decir, la noción de tiempo como la cuarta dimensión del espacio, éste puede también ser atravesado en dos direcciones, hacia adelante y hacia atrás, podemos explicar el mismo proceso de una manera mucho más simple: hay SOLO UNA partícula, un electrón, que emite dos fotones; esto causa la reversión de su dirección en el tiempo. Viajando hacia atrás en el tiempo como positron, este absorbe dos fotones, volviéndose así nuevamente un electrón y revirtiendo su dirección en el tiempo, moviéndose de nuevo hacia adelante. Esta lógica implica el panorama estático de espacio-tiempo descrito por Einstein: los acontecimientos no se desarrollan en el flujo del tiempo, sino que se presentan como completos, y en este panorama total, los movimientos hacia atrás y hacia adelante en el tiempo son tan comunes como los movimientos hacia atrás y hacia adelante en el espacio. La ilusión de que existe un "flujo" de tiempo resulta de nuestra estrecha capacidad de entendimiento, que sólo nos permite percibir una franja estrecha del *continuum* tempo-espacial total. ¿No es algo similar a lo que ocurre en las narrativas alternativas? Mas allá de la realidad ordinaria, existe otro oscuro dominio pre-ontológico de virtualidades en los cuales la misma persona viaja hacia adelante y hacia atrás, "testeando" diferentes escenarios: el electrón Verónica muere, entonces viaja hacia atrás en el tiempo y haciéndolo de nuevo, esta vez sobrevive.

En La Doble Vida de Verónica, no estamos entonces tratando del "misterio" de la comunicación entre dos Verónicas, sino con UNA y la misma persona que viaja hacia adelante y hacia atrás en el tiempo. Por esa razón, la escena llave del film es el encuentro de las dos Verónicas en la amplia plaza en la cual se está realizando la manifestación política de Solidaridad: este encuentro se transforma en una toma circular vertiginosa que recuerda la famosa toma de 360 grados de Hitchcock, en *Vértigo*; mas tarde, cuando se presenta la Verónica francesa, resulta claro que la perplejidad de la Verónica polaca depende en ese momento, (o resultaba) de su oscuro conocimiento del inminente encuentro imposible con su doble (después, vemos su foto tomada en aquel momento por la Verónica francesa)?[11] Consecuentemente, no es necesario que este movimiento circular de la cámara sea leído como señalizando el peligro de "fin del mundo", de algún modo, como en la escena estándar de los filmes de ciencia ficción acerca de las realidades alternativas, en los cuales el pasaje de un universo a otro toma la forma de un terrorífico Vórtice primordial que amenaza tragar toda realidad consistente? El movimiento circular de la cámara señala entonces que estamos en el borde del vórtice en el cual se mezclan diferentes realidades, y que este vórtice ya está ejerciendo su influencia: si avanzamos un paso mas - es decir, si las dos Verónicas estuviesen a punto de confrontarse y reconocerse entre sí-, la realidad se desintegraría, porque tal encuentro de una persona con su doble, con ella misma en otra dimensión témporo espacial, es precluida por la misma estructura fundamental del universo.

Este encuentro tiene un significado diferente para cada una de las dos Verónicas: para la Verónica polaca, marca, en el modo Romántico, el encuentro de la muerte (efectivamente, ella muere enseguida después), mientras que para la Verónica francesa, darse cuenta que allí está su doble la confronta claramente con la posibilidad de elección ella podría haber elegido una vida diferente (de la carrera de cantante), la cual, de nuevo, la podría haber llevado a la muerte.... Esta es la razón por la que el doble causa tal ansiedad: el doble ES directamente el objeto que el sujeto rehúsa ser. En el thriller *Shattered* (1991) de Wolfgang Petersen, Tom Berenger sobrevive apenas a un accidente de auto: cuando, semanas mas tarde, despierta en el hospital, con su cara y su cuerpo cubierto de suturas de cirugía plástica, tiene amnesia total en lo que se refiere a su identidad no recuerda quien es, a pesar que todos a su alrededor, incluyendo una mujer que dice ser su mujer (Greta Scacchi), lo tratan como jefe de una rica corporación. Después de la serie de hechos misteriosos, va a un depósito abandonado adonde se le dijo que estaba escondido, en un barril de aceite, el cadáver de la persona que él había matado. Cuando extrae la cabeza del cuerpo fuera del líquido, se contrae consternado: es la cabeza de ÉL. (La solución del misterio: efectivamente, él no es el marido, sino el amante de la mujer que dice que es su mujer. Cuando

escasamente sobrevive al accidente manejando el auto del marido, con su cara desfigurada e imposible de reconocer, la mujer que mató al marido, lo identificó a ÉL como a su marido y ordenó a los cirujanos a reconstruir su cara con el modelo de la cara de su marido). Este horror de encontrarse a uno mismo bajo el aspecto del doble, fuera de sí mismo, es la verdad última de la identidad propia del sujeto; en ella, el sujeto se encuentra como objeto.

De vuelta a Kieslowski: su universo de realidades alternativas es, entonces, cuidadosamente ambiguo. Por un lado, su lección parece ser que vivimos en el mundo de realidades alternativas en las cuales, como en un juego del ciberespacio, cuando una elección conduce al final catastrófico, podemos retornar al punto de partida y hacer otra elección mejor lo que fue en el primer tiempo el error suicida, puede hacerse de modo correcto en el segundo tiempo, de manera tal que no se pierde la oportunidad. En *La Doble Vida de Verónica*, Verónique aprende de Weronika, evita la opción suicida del canto y sobrevive; en *Rojo*, Auguste evita el error del juez; y aun *Blanco* finaliza con la perspectiva de que Karol y su novia francesa tengan una Segunda oportunidad y vuelvan a casarse. El título mismo del libro reciente de Annette Insdorf sobre Kieslowski, *Vidas Duplas, Segundas Oportunidades*[12], apunta en esa dirección: la otra vida está aquí para darnos una Segunda Oportunidad, esto es: la repetición se transforma en acumulación, tomando un error previo como base para una acción exitosa". Sin embargo, al mismo tiempo que se mantiene la perspectiva de repetir las elecciones pasadas rescatando oportunidades perdidas, la lectura opuesta de este tópico de elecciones repetidas también se impone, de acuerdo con lo cual la repetición "sabia" acarrea la traición ética, la elección de la vida versus la Causa (la Verónica francesa compromete su deseo).

Hay un caso muy conocido de un oficial alemán que ayudó a judíos poniendo en riesgo su propia vida (finalmente fue capturado y muerto por la Gestapo): como persona, era un antisemita conservador de clase alta, que despreciaba a los judíos y rehuía el contacto con ellos. Había dado total apoyo a las primeras medidas legales y económicas de los nazis cuyo objetivo era disminuir la "excesiva" influencia judía. De repente, sin embargo, cuando tomó nota completa de lo que estaba ocurriendo (la aniquilación total de los judíos) comenzó a ayudarlos por todos los medios posibles, a partir de la inconmovible convicción de que tal cosa no podía ser tolerada. Hubiera sido totalmente equivocado y engañoso interpretar este vuelco repentino en la línea de la "ambigüedad" de la actitud de los gentiles hacia los judíos, oscilante entre odio y atracción: en la seria decisión del oficial, de ayudar a los judíos, interviene un orden totalmente diferente, que no tiene nada que ver, cualesquiera que ellas sean, con las emociones y sus fluctuaciones la dimensión ética propia en el estricto sentido kantiano.

Esta dimensión se opone a la moralidad. Desde mis días de colegio secundario, recuerdo el extraño gesto de un buen amigo mío que en aquella época me conmocionó considerablemente. La profesora nos dio para escribir un ensayo sobre "la satisfacción que produce cumplir la buena acción de ayudar a su vecino"- la idea era de que cada uno de nosotros describiese la profunda satisfacción que surge al darse cuenta de una buena acción. Mi amigo puso el papel y la lapicera sobre el escritorio y, contrastando con otros que rápidamente escribieron sus apuntes, simplemente se quedó sentado sin hacer nada. Cuando la profesora le preguntó que estaba pasando, respondió que no se sentía capaz de escribir, simplemente porque nunca sintió ni la necesidad de (o la satisfacción de) tales actos; nunca hizo nada bueno. La profesora se quedó tan impactada que le dio a mi amigo una oportunidad especial: podría escribir su trabajo en casa después de la escuela seguramente recordaría alguna buena acción... Al día siguiente, mi amigo volvió a la escuela con el mismo papel en blanco, diciendo que había pensado mucho sobre eso la tarde anterior simplemente no había buena acción para recordar. La desesperada profesora le espetó: "¿No podrías, sin embargo, simplemente inventar alguna historia en esas líneas?" A lo que mi amigo replicó que no tenía su imaginación puesta en esa dirección estaba fuera de su alcance

imaginar cosas como esas. Cuando la profesora le aclaró que su actitud orgullosa podría costarle caro sacaría una bajísima nota que afectaría seriamente el promedio de sus notas -, mi amigo insistió en que no lo podía evitar, que no podía hacer completamente nada, que estaba fuera de sus posibilidades pensar en esas líneas, que su mente estaba simplemente en blanco. Este rechazo de comprometer la propia actitud es ética en su máxima pureza, ética como opuesta a la moralidad, a la compasión moral. Es decir, no es necesario agregar que mi amigo era, de hecho, alguien extremadamente colaborador y "buena" persona; que le resultaba intragable encontrar una satisfacción Narcisista al observarse haciendo buenas acciones en su mente, tal viraje reflexivo se igualaba a la mas profunda traición ética.

Y, en este sentido preciso, el tópico de Kieslowski es de ética, no de moralidad: lo que realmente ocurre en cada una de las entregas de su Decálogo es el vuelco de moralidad hacia ética. El punto de partida es siempre un orden moral. Y es a través de su misma violación que el héroe (heroína) descubre la dimensión propiamente ética. Decálogo 10 es ejemplar de esta opción entre ética y moralidad, que ocurre a lo largo de la obra entera de Kieslowski: los dos hermanos optan por la vocación de su padre muerto (coleccionista de sellos de correo) a expensas de sus obligaciones morales (el hermano mayor no solo abandona su familia, sino que vende su riñón, pagando proverbialmente su libra de carne por su vocación simbólica). Esta elección, planteada en su extrema pureza en La Doble Vida de Verónica la elección entre vocación (que lleva a la muerte) y una vida tranquila satisfecha (cuando/ si uno se compromete con su vocación), tiene una larga tradición (recordar E. T. A., el relato de Hoffmann sobre Antonia, quien también elige cantar y su elección le cuesta la muerte).[13] La puesta en escena de esta opción en la narrativa de los films de Kieslowski es claramente alegórica: contiene una referencia al propio Kieslowski.? No fue su elección semejante a la de la Verónica polaca - consciente de las condiciones de su corazón, él eligió arte/vocación (no el canto sino el filmar) y entonces efectivamente murió de un ataque cardíaco súbito?[14] El destino de Kieslowski está prefigurado ya en su Camera Buff (1979), retrato de un hombre que abandona la feliz vida familiar para observar y registrar la realidad a través de la distancia del marco de la pantalla del cine. En la escena final del film, cuando su esposa lo esta abandonando para siempre, el héroe vuelve la cámara sobre él mientras su esposa registra su partida en el film: aun en este momento dramático íntimo, no se compromete completamente, pero persiste en su actitud de observación última prueba de que elevaba el film a la altura de su Causa ética... Camera Buff encuentra su contrapunto en La Calma (1976), donde describe el destino de Antek, quien ha sido recientemente liberado de la prisión. Sólo quiere las cosas simples de la vida: trabajar, algún lugar limpio para dormir, algo para comer, una esposa, televisión y paz. Atrapado en manipulaciones criminales en su nuevo lugar de trabajo, termina golpeado por sus colegas, y al final de la película, apenas murmura "Calma... calma". El héroe de La Calma no está solo: aún Valentine, la heroína de Rojo, reclama que lo único que quiere es irse en paz, sin ninguna ambición profesional excesiva.

El universo kieszlowskiano de realidades alternativas puede también ser interpretado de una tercera manera, mucho mas oscura. Hay rasgos materiales de los films de Kieslowski que desde hace tiempo llamaron la atención de algunos críticos perspicaces; basta recordar el uso de filtros en A Short Film About Killing: "La ciudad y sus alrededores son mostradas en una manera específica. El cameramen de iluminación de este film, Slawek Idziak, usó filtros verdes especiales para la ocasión, de tal manera que el color del film queda específicamente verdoso. Se supone que el verde es el color de la primavera, el color de la esperanza, pero si se pone un filtro verde sobre la cámara, el mundo se vuelve mucho mas cruel, sombrío y vacío".[15] Por lo demás, en A Short Film About Killing, los filtros son usados "como un tipo de máscara, oscureciendo partes de la imagen que Kieslowski y Idziak no querían mostrar."[16] Este procedimiento de colocar "grandes pedazos esfumados" - no como parte de una descripción -fórmula de un sueño o una visión, en tomas que muestran la grisácea realidad cotidiana evoca directamente la noción gnóstica del grado imperfecto y como tal no completamente constituido. Lo mas próximo que se puede llegar a la realidad, es, tal vez, en el campo en los lugares extremos como Islandia y Tierra

del Fuego en el extremo sur de Latinoamérica: fragmentos de pasto y cercos salvajes intersectados por la árida tierra cruda, o cascajos resquebrajados de los que emanan vapores sulfúricos y brota fuego, como si el Caos primordial pre-ontológico fuera aun capaz de penetrar las grietas de la realidad imperfectamente constituida/ formada.

El universo de Kieslowski es un universo Gnóstico, aun no completamente constituido, creado por un perverso, confuso e idiótico Dios que arruinó el trabajo de la Creación, que produjo un mundo imperfecto, tratando entonces de salvar lo que fuera posible de ser salvado por medio de nuevas intentos repetidos - somos todos "Hijos de un Dios menor, (lesser) más pequeño".[17] En la tendencia principal de Hollywood, esa inter-dimensión extraña es claramente discernible en lo que es (se puede argumentar), la escena mas efectiva en Alien 4: La Resurrección: el Ripley clonado(Sigourney Weaver) entra al cuarto del laboratorio donde se exhiben las siete tentativas abortadas de clonarla - ella encuentra las versiones defectuosas de si, ontológicamente fallidas, hasta la versión mas exitosa con su propio rostro, pero algunos de sus miembros están distorsionados de manera que parecen los miembros de la Cosa Alien esta criatura pide a Ripley que la mate, y en un estallido de rabia violenta, Ripley efectivamente destruye toda la exhibición de horror.[18] - Esta idea de múltiples universos imperfectos puede discernirse a dos niveles en la obra de Kieslowski:

(1) el carácter remendado de la realidad tal como es descrito en sus filmes, en las siguientes tentativas repetidas de (re) crear una nueva, mejor realidad;

(2) en relación al propio Kieslowski como autor, también tenemos los intentos repetidos de contar la misma historia de manera ligeramente diferente (no sólo la diferencia entre la versión de TV y de cine de Decálogo 5 y 6, sino también su idea de hacer 20 versiones diferentes de Verónica y su puesta en teatros diferentes de Paris una versión diferente para cada teatro).

En este re-escribir eternamente repetido, el "punto de capitón" falta siempre: nunca hay una versión final, el trabajo nunca es hecho y realmente puesto en circulación, entregado por el autor al *Big Brother* del Público. (¿No es la moda reciente de la liberación última, según se dice, del más auténtico "corte del director" también parte de la misma economía?) ¿Que SIGNIFICA esta ausencia de "versión final" esta postergación permanente del momento en que, como Dios después de seis días de trabajo, el autor puede decir "Está listo!", y tomarse un descanso?

La "virtualización" de nuestra experiencia de vida, la explosión/dehiscencia de la simple "verdadera" realidad en la multitud de vidas paralelas, es estrictamente correlativa de la aserción del proto-cósmico abismo, de la caótica, ontológicamente aun no completamente constituida realidad, - esta "materia" primordial, pre-simbólica, incoada - es el mismo medium neutral en el cual pueden coexistir la multitud de universos paralelos. En contraste con la noción estándar de una realidad completamente determinada y ontológicamente constituida, en relación a la cual todas las otras realidades son sombras secundarias, copias, reflexiones, la "realidad" misma se multiplica entonces en una pluralidad espectral de realidades virtuales, mas allá de las cuales acecha la proto-realidad pre-ontológica, el Real de la no-formada materia fantasmal.

NOTAS DE TRADUCCIÓN.

(*) El autor escribe: "chanciness", de difícil traducción, podría ser "chance", azar, fortuna, suerte, oportunidad. Se optó, en función de la lectura del texto, por construir "oportunidad perdida".

(**) M(Other): juego de palabras en inglés que junta M de Mother (madre) con Other (Otro).

Título original: Krzysztof Kieslowski as a Cyber-artist.

Publicado como "Corre Lola, Corre" en Acheronta, Revista de Psicoanálisis y Cultura, Número 12 - Diciembre 2000,

<http://www.acheronta.org>

Responsable de la versión al castellano: Sara Elena Hassan; sahara@apm.org.br

Colaboración en la revisión de la traducción: Norma Ferrari

San Pablo, Brasil, octubre 2000

NOTAS

[1] Stephen Jay Gould, "Time Scales and the Year 2000" en Eco, Gould, Carriere, Delumeau, Conversations About the End of Time, Harmondsworth: Penguin Books 2000, p. 41.

[2] Ver Janet Murray, Hamlet on the Holodeck, Cambridge (Ma): MIT Press 1997, p. 37-8.

[3] Aquí el breve hilo de la historia: Witek corre tras el tren. Siguen tres variaciones sobre cuanto este incidente aparentemente banal podría influenciar el resto de su vida. Una: toma el tren, encuentra un comunista honesto y se transforma en un activista del Partido. Dos: mientras corre al tren se tropieza con un guarda, es arrestado, llevado a juicio y enviado a trabajo no pago en un parque donde encuentra a alguien de la oposición. A su vez, se convierte en militante disidente. Tres: simplemente pierde el tren, vuelve a sus estudios interrumpidos, se casa con una estudiante y lleva una vida pacífica como doctor sin querer meterse en política. Es enviado al exterior a un symposium; en pleno vuelo, explota el avión en el que volaba.

[4] De Alain Masson, en Krzysztof Kieslowski. Textes reunis et presentes por Vincent Amiel, p. 57.

[5] Una de las indicaciones de esta posición reflexiva es que, en el aeropuerto del final de la película, vemos una asistente femenina de la aerolínea de la primera versión, llevando documentos para la delegación del Partido comunista, que también está viajando al exterior, como también Stefan, la figura de la Segunda versión el vuelo al final de la película es, así el mismo vuelo que iba a tomar Witek (pero no lo hizo) en sus dos versiones precedentes

[6] Sin embargo, es interesante saber que en otoño de 2000 Tom Tykwer estaba haciendo *Cielo Italiano*, un film basado en el escenario escrito con Kieslowski y Piesiewicz, la primera parte de la planeada trilogía *Cielo, Infierno, Purgatorio* - de manera que hay alguna afinidad entre los dos directores.

[7] Insdorf (ver Annette Insdorf, *Double Lives, Second Chances. The Cinema of Krzysztof Kieslowski*, New York: Miramax Books 1999, p. 175) sostiene que en esta conversación Kieslowski se refirió directamente a la Repetición de Kierkegaard.

[8] Paul Coates, "The curse of the law: The Decalogue", en *Lucid Dreams: The Films of Krzysztof Kieslowski*, ed. by Paul Coates, Trowbridge: Flick Books 1999, p. 103.

[9] *Once Upon a Time in America*, de Sergio Leone va aun mas lejos al poner en escena un único soporte doble para la retrospectiva; es decir, que al final del film, permanece cuidadosamente ambiguo desde que punto de vista en el tiempo se pone la narrativa: ¿Es la parte principal del film, una retrospectiva desde el punto de vista del viejo Noodles volviendo desesperadamente a Nueva York en 1968, 35 años después de los sucesos principales? O es el anclaje "real" de la narrativa el escondite del opio, con Noodles fumando en pipa (la última toma de la película), de manera que todo tiene lugar "después" y es apenas la visión de Noodles inducida por el opio, su escapada a un futuro alternativo a través del cual se dedica a lavarse de la culpa de traicionar a su mejor amigo, Max (por medio de la fantasía de que el propio Max efectivamente lo traicionó, adueñándose de su falsa muerte, sustituyendo otro cuerpo sepultado por el de aquel)?

[10] Ver Gary Zukav, *The Dancing Wu Li Masters. An Overview of the New Physics*, London: Fontana 1979, p. 237-238.

[11] Vincent Amiel, *Kieslowski*, Paris: Rivages 1995, p. 42-4.

[12] Ver Annette Insdorf, op. cit., p. 165.

[13] No es necesario "dignificar" esta Causa: en una inversión de la situación de Verónica, Anna Moffo, la bella soprano de los años 60, acabó con su carrera al ser forzada a elegir entre cantar ópera, y la intensa promiscuidad inclusiva de la fellatio (fue informada por sus médicos que tragar semen destruiría su voz). De acuerdo a sostenidos rumores, Moffo eligió el fellatio y aceptó arruinar su voz - se non e vero, e ben trovato. Debido a este carácter "irracional" excesivo, esta anti-Causa, elección anti-Verónica es TAMBIÉN una opción ética.

[14] Kieslowski on Kieslowski, editado por Danusia Stok, London: Faber and Faber 1993, p. 161.

[15] Charles Eidsvik, "Decalogues 5 and 6 and the two Short Films." en *Lucid Dreams*, p. 85.

[16] *Ibid.*

[17] Ver Vincent Amiel, *Kieslowski*, p. 64/70.

[18] *Alien 4: Resurrección* enfatiza el oscuro soporte fantasmático de la subjetividad "postmoderna". Se desdibuja la línea entre el individuo humano y otras tres formas de vida: sus clones, los androides producidos artificialmente, así como la no-muerta Cosa Alien. Tenemos entonces cuatro humanoides entidades de posición intencionalmente "pensantes": "verdaderos" humanos, sus clones, androides artificialmente producidos, la no-muerta Cosa Alien. En una serie de reversiones y torsiones irónicas, clones y androides son descriptos como mas humanos que los propios humanos: son los únicos que despliegan un mínimo de libertad, p. ej. que tienen una libre elección efectiva. Por otro lado, *Alien 4* enlaza claramente estos excesos a la misteriosa Corporación que trata de criar monstruos alien para explotarlos en su propio beneficio. En otro análisis, debería enfatizarse el ambiguo antecedente de la película: Ripley es una mujer confrontada a un monstruo fálico, o a un hombre (un ser masculinizado/desexualizado) enfrentando una (M)Adre [(M)other (**)]?