

VERÓNICA HA MUERTO; DOBLE VIDA PARA VERÓNICA
(LA (DES)MITIFICACIÓN DEL AUTOR
EN UN FILM DE KIESLOWSKI)

Salvador Company Gimeno
Seminario de Investigaciones Culturales
Universidad de Zaragoza

Para Ana, por su doble ayuda

(Pensar é estar doente dos olhos)

Porque o único sentido oculto das coisas
É elas não terem sentido oculto nenhum,
É mais estranho do que todas as estranhezas
E do que os sonhos de todos os poetas
E os pensamentos de todos os filósofos,
Que as coisas sejam realmente o que parecem ser
E não haja nada que compreender.

Eu nem sequer sou poeta: vejo.

Nunca fui senão uma criança que brincava.

ALBERTO CAEIRO

Como si de un cargo o condición —y no sólo de un nombre propio— se tratara: los de *vera icon* y *phérein niké*, pero en *La doble vida de Verónica* no hay una imagen verdadera ni se relata una victoria, sino un transporte de imágenes hacia ambas que se detiene por contacto con sus bordes, hechos, cómo no, de materia vegetal (Diccionario de la R.A.E., 1992²¹: 2079).

Comencemos, pues, no por el principio, sino por la aludida *sucesión*: Weronika (Irène Jacob) se desploma por un ataque cardíaco mientras canta en un teatro “las palabras que Dante dirige a

VERÓNICA HA MUERTO; DOBLE VIDA PARA VERÓNICA

su lector antes de emprender el viaje al Paraíso” (Murri, 1998: 188). Después del encuadre fijo a ras de suelo en que desemboca el plano subjetivo de su caída sobre el escenario y de que, misteriosamente, se repita el ruido de ese golpe, un *travelling* cenital recorre —cual alma en fuga— el teatro desde el escenario hacia la salida. La siguiente imagen es la de los asistentes al entierro de Weronika vistos en contrapicado desde el ataúd-dentro-de-la-fosa, en una imposible ocularización interna primaria (Jost, 1989²: 27-28). Tras una rítmica caída de tierra que cubre la pantalla y que al sonar cada vez con más eco sobre la madera recuerda los latidos de un corazón, aparece Véronique (Irène Jacob). Mientras hace el amor con un amigo y (se) oye la música de Van Den Budenmayer/Preisner cantada por Weronika (auricularización indecible entre cero e interna secundaria (Jost, 1989²: 57)), enciende un portalámparas que hay en el suelo; es decir, que literal y metafóricamente *se da* (a) luz. Al terminar el coito, ante la pregunta —motivada por su ensimismamiento— de si está triste, asegura que es “Comme si j'avais du chagrin” (Kieslowski, 1991), pero no sabe aún por qué o por quién. Cuando su amigo se marcha (ha rechazado su oferta de intentar divertirla y se ha negado a que se quede un poco más) la música, hasta entonces débil, aumenta de volumen sobre el desolado rostro de Véronique iluminado por la bombilla desnuda. Así pues, esas imágenes¹ indican que a partir de ese momento sólo queda, literal y prosopopéyicamente, una Verónica: muerta Weronika, Véronique va a vivir (in)conscientemente marcada por esa ausencia, como si se hubiera incorporado a su persona la ausente presencia de su difunto otro yo.

Acabo de decir que Véronique es (in)consciente de las huellas de la súbita ausencia en que la ha dejado la muerte de Weronika, como si entre ellas existiese la conexión telepática de unas gemelas univitelinas que hubieran sido separadas al nacer y nunca más se hubieran visto. Sin embargo, nada nos permite asegurar que ése sea el caso de nuestras Verónicas. Además, ellas se han visto: Weronika, tras un encontronazo, pierde momentáneamente los papeles de su carpeta y se agacha a recogerlos. El detalle no tendría mayor importancia si no fuera porque se encuentra en una plaza de Cracovia durante una manifestación policialmente reprimida mientras Véronique, junto a otros turistas, se dirige a un autobús aparcado en esa misma plaza, de modo que Weronika se ha quedado parada y está viendo, con fascinación y un esbozo de sonrisa, a Véronique subir al autobús y tomar unas fotos de la plaza en alguna de las cuales aparecerá Weronika. Con todo, pese a sus fotos y miradas hacia allí, Véronique no la ve, o mejor dicho, todavía no ha podido darse cuenta de que la ha visto. Para que dicha visión diferida —reprimida, se diría en psicoanálisis— se haga efectiva por ineludible, alguien tendrá que encaminar a Véronique. De momento baste constatar que la visión de su otro yo supone para Weronika la alentadora confirmación de que, como le dijo en Lodz a su padre, no está sola en el mundo, justo lo contrario de lo que supondrá para Véronique, dado que el tiempo de *estar* será el pretérito y su aspecto el imperfecto.

De hecho, el film está lleno de unas huellas de autoría impresas mediante unos procedimientos textuales que, a menudo, podrían indicar también la prosopopéyica manifestación de Weronika en Véronique. Así, encontramos las múltiples y deliberadas coincidencias entre sus

1.- Que no por casualidad aparecen a partir del minuto 27, ya que “à propos de *La Double Vie de Véronique*” y de su relación con los films de Hitchcock, se puede, acudiendo a su “principe de la dualité”, “le rapprocher de ces femmes qui se succèdent dans *Psychose* ou *Vertigo*” mediante “Kieslowski lui-même”, que establece cierto “rapport d'autant plus intéressant qu'il paraît sybillin: «J'ai fait mourir Weronika à la vingt-septième minute du film. Comme Janet Leigh dans *Psychose*.»” (Amiel, 1995: 128). Otras imágenes cuentan más tarde esa misma historia de sucesión: en la representación de marionetas a cargo de Alexandre en el colegio de Véronique asistimos a la alegórica y metanarrativa historia de una bailarina que muere y que renace otra. No será la única historia relativa a la doble vida de Véronique que construya el marionetista. Otra historia de sucesión sería la que lee en el film, el primero no (sólo) polaco de Kieslowski, una alegoría de su carrera cinematográfica: su cine polaco se manifestaría obsesiva y fantasmáticamente en su cine (ya) no (sólo) polaco.

vidas², el dominio de la focalización espectadora (Jost, 1989³: 76) —la francesa no sabe conscientemente que hay otra, pero nosotros sí— y, como un reflejo diegético de la mirada de la cámara, el uso de un filtro de color (“We used one fairly basic filter in *Véronique* — a golden-yellow one”); “they [filters] certainly help to express what the film’s about” (Kieslowski, 1993: 186 y 187) o varias ocularizaciones internas primarias de ambas Verónicas³, (que en ocasiones ofrecen) imágenes deformadas por cristales⁴. También encontramos auricularizaciones internas de Véronique siempre indecibles (*vide supra*), pues no podemos saber si es una música internamente escuchada por ella o introducida por el autor, una posible ocularización interna alucinada (Jost, 1989³: 32) de Véronique: durante la llamada telefónica del marionetista —que le pone la música cantada por Weronika—, bajo la mirada de Véronique y tras una panorámica se ve a la polaca en un amarillo reflejo de fondo rojo cantar y desplomarse (a continuación, como si el colapso se exteriorizara, la pantalla queda uniformemente roja), y un par de miradas a cámara: la polaca en el tren hacia Cracovia y la francesa después de producirse en su apartamento un reflejo de misteriosa procedencia (*vide infra*).

De todos modos, la principal huella de autoría de la película es la relación que entablan los protagonistas de la parte francesa: Véronique y Alexandre, el marionetista.

En su relación con el marionetista, Véronique se halla en el lugar de un(a) lector(a)⁵, ya que ha de ir enlazando indicios para encontrar a su *anónimo* admirador. Será él, en efecto, quien le brinde una explicación del sentimiento de haber perdido a alguien muy cercano, alguien que hacía que no estuviera sola en el mundo, y quien le proporcione además, mediante las primeras líneas, hacia el final de la película, de un relato sobre dos niñas cuyo título está aún incompleto —“La double vie de”— y mediante la mostración de las dos marionetas-Verónicas, una manera de afrontar esa situación. En consecuencia, este demiúrgico, metaléptico marionetista⁶, maneja

2.- Por citar sólo unas cuantas, las dos tienen problemas cardíacos y una importante relación con la música, padecen un accidente en un dedo de pequeñas —¿metáfora de una castración? ¿De su separación quizá o de la separación de la madre?—, manejan un (¿mismo?) cordón de carpa, se frotan un anillo por la parte interior del párpado y mantienen un diálogo con el padre sobre las inexplicables sensaciones que experimentan por su (todavía para ellas velada) doble vida.

3.- Por ejemplo, una onírica de Véronique: estando dormida en el hotel ve(mos) a través de una bolita de caucho transparente una iglesia boca abajo semejante a los edificios que observó Weronika en el tren camino de Cracovia (significativamente, esa iglesia se parece a un edificio que la polaca ve antes de mirar a través de la bolita, o sea, no invertido); y dos de Weronika: una al ver, desde su posición (recostada en un banco), un parque y el espectáculo de un exhibicionista y otra (*vide supra*) mientras canta y muere durante el concierto.

4.- Sobre todo en Weronika: imágenes vistas en el viaje a Cracovia por la ventanilla (antes de mirar a través, además, de la bolita) que recuerdan los dibujos que hace su padre vistos a través de la lente de sus gafas; pero también la niña Véronique cuando mira una hoja de árbol con una lupa que ha interpuesto su madre (*vide infra*) o la Véronique adulta, cuando mira con ¿esa? lupa el sobre enviado por el marionetista. El caso de la bolita en la polaca y la lupa en la francesa son emblemáticos: la primera, contenta por haber obtenido una prueba de canto, tirará contra el suelo esa bolita (símbolo de una mirada reflexiva), después de botarla y de que una sombra de preocupación enturbie su sonrisa, y experimentará unos momentos de plenitud; Véronique, tras mirar a través de la lupa, contemplará la propia lupa (¿la misma de cuando niña?) y, más tarde, utilizará otra en la casa paterna para leer un matasellos duplicado (el más ilegible de los cuales se encuentra precisamente sobre dos sellos iguales con rostro de mujer).

5.- Una secuencia emblemática de ello es la doble lectura que, cordón en mano y yendo de uno a otro volumen, efectúa Véronique de los cuentos para niños del marionetista.

6.- En *La doble vida de Verónica* la metalepsis —“El paso de un nivel narrativo al otro no puede asegurarse en principio sino por la narración, acto que consiste precisamente en introducir en una situación, por medio de un discurso, el conocimiento de otra situación. Toda otra forma de tránsito es, si no siempre imposible, al menos siempre transgresiva”; “la figura narrativa que los clásicos llamaban la metalepsis del autor [...] consiste en fingir que el poeta «produce él mismo los efectos que canta»” (Genette, 1989: 289)— funciona en el nivel de las (indecidibles) huellas de una autoría (indecidibles, entiéndase, tanto entre los niveles diegéticos como entre el texto en que se imprimen y otros textos). El siguiente film de Kieslowski con Irène Jacob, *Trois couleurs: rouge*, se estructura sobre una metalepsis más evidente y, sin embargo, no menos indecible: el personaje del juez retirado coincide en el tiempo filmico con quien parece ser él mismo de joven y —físicamente— con la joven modelo Valentina; además, tiene, sin dejar de ser un personaje, poderes propios del autor del film, aunque las atribuciones están más netamente distribuidas: hay un actor para el juez de joven y otro para el juez ya retirado.

VERÓNICA HA MUERTO; DOBLE VIDA PARA VERÓNICA

con su trama seductora la obsesión de la Verónica francesa, profesora de música, por la música que la polaca cantó hasta morir⁷ y le desvela que “lo verdadero pertenece a otro y una fotografía no es una reproducción sino la acción devastadora de cada día; pues todas las fotografías están tomadas por la muerte” (Benet, 1987: 136); o sea, que le desvela su *inconsciente óptico* —que diría Benjamin—, cifrado en (el negativo de) la foto de Weronika⁸. Por tanto, el marionetista está en la situación de un autor (casi igual que el juez retirado respecto a la modelo de *Rojo*) y como tal se manifiesta: no sólo en su condición de escritor, constructor de títeres y titiritero (es decir, también aquél que sabe manejar una “Idea fija que preocupa mucho” (Diccionario de la R.A.E., 1992²¹: 1985), sino, entre otras circunstancias, en la distancia de autor de “un livre, un vrai livre” (Kieslowski, 1991) que demuestra en su encuentro en el café de la estación de Saint-Lazare con la enamorada Véronique. Ella, como es lógico, se sentirá tratada por la mediaverónica dialéctica del marionetista —el cual asegura que sólo quería saber, para el “vrai livre” que va a escribir, si era psicológicamente posible que una mujer (no sabe o dice no saber por qué Véronique y como otra) acudiera a semejante cita— como un conejillo de indias o como un personaje⁹. Asimismo, ese *estar en la situación de un autor* se manifiesta, en sentido contrario, en el incompleto título de su futuro relato o en la mostración de sus manos (y de su cuerpo y rostro, vistos por Véronique a través de un espejo: es la única que mira al marionetista mientras realiza el espectáculo de marionetas) durante la representación escolar¹⁰.

7.- Ese manejo incluye otros textos sustitutivos de esa música de Van Den Budenmayer/Preisner cantada por Weronika, pero no deja de utilizarla (una huella más de la indecible condición de Alexandre Fabbri entre personaje y autor, pues ¿cómo ha conseguido esa grabación? ¿Es una coincidencia? Y si no, ¿cómo sabe de la todavía inexplicable —para él y para ella— obsesión que produce en Véronique?) para atraerse a Véronique, tanto en la llamada telefónica como más tarde en la casete/pista (véase a continuación una acepción figurada de la definición de títere y de las habilidades del titiritero). Por otro lado, como nos recuerda Blanchot, “hay una secreta intimidad entre morir y cantar, entre la transmutación de lo invisible por lo visible que es la muerte y el canto en el seno del cual se realiza esta transmutación”, esa afirmación de lo impersonal que sólo se produce mediante una afirmación personal, que siempre es doble (Blanchot, 1992: 139).

8.- Foto salida del bolso de Véronique, de su inconsciente (hay también allí unas gafas que llevada años buscando), vaciado ante el marionetista, quien ha expresado el deseo de saberlo todo de ella. Así, gracias a este (pseudo)autor y a cierto texto icónico contenido en ese bolso, que sería una “alegoría en miniatura del carácter interminable de la escritura” (Asensi, 1996: 13), es decir, de la lectura, Véronique va a saber enseguida hasta lo que a sí misma más se ocultaba, como si el tiempo de exposición de aquella foto se hubiese estirado hasta el momento de revelarla e incluso más allá. Además, como dice Blanchot hablando de “La semejanza cadavérica”, “El cadáver es su propia imagen”, es decir que “Con este mundo donde todavía aparece, sólo tiene las relaciones de una imagen, posibilidad oscura, sombra siempre presente detrás de la forma viva y que ahora, lejos de separarse de esta forma, la transforma enteramente en sombra”. Si Véronique es el reflejo de Weronika, de la cual sólo queda un reflejo, entonces “El cadáver es el reflejo que domina la vida reflejada, absorbiéndola, identificándose sustancialmente con ella, al hacerla pasar de su valor de uso y de verdad a algo increíble, inusual y neutro”. El cadáver, pues, “Es lo semejante, semejante en un grado absoluto, transtornante y maravilloso. Pero, ¿a qué se parece? A nada” (Blanchot, 1992: 247), a lo que se parece Véronique después de morir Weronika, cuando ve su fotografía.

9.- A la vez, esa distancia (ese “vrai livre” de quien antes los ha escrito para niños) es un intento de acceder a la madurez, al orden de los adultos, del que Véronique quedaría excluida, si bien se convierte enseguida (tras la persecución y la disculpa/declaración de Alexandre que ella, después de haber huido, acepta) en una invitación a que deje de seguir el juego del marionetista y se decida a escribir el suyo propio, a ser un Lázaro de sí misma a partir del encuentro en Saint-Lazare (para la relación del milagro de Lázaro y la imposibilidad de la lectura de la obra, vide Blanchot (1992: 182 y ss.)). Ese encuentro y esa invitación a la madurez suceden por vía erótica: se declaran su amor, quedan —en principio— en pie de igualdad, ya no como Autor y lectora-que-va-de-su-mano (“me tenais par la main” (Kieslowski, 1991), recuerda Véronique ante su padre), sino como autor y lectora estrechamente relacionados: autor-lector y lectora-autora, lector-autor y autora-lectora de un texto del tamaño de una (doble) vida.

10.- Cuenta Kieslowski sobre el marionetista que contrataron para el film, Bruce Schwartz, que “he shows you his hands” y que al cabo de unos segundos “you forget that those hands exist, because the doll lives its own life, even though you can see his enormous paws all the time”; y añade: “That was something which I thought was absolutely necessary. That Alexandre’s hands should be there, too, the hands of someone who’s manipulating something” (Kieslowski, 1993: 181). Y como hemos ido señalando, no sólo las del personaje...

Tomemos como ejemplo para continuar la lectura una de las huellas más significativas: la del cordón de carpeta¹¹. Además de otro nexo entre ambas Verónicas (la polaca, impulsiva y pasional, se lo aprieta en torno a un dedo mientras canta a todo pulmón —y corazón— hasta arrancarlo al tiempo que acaba la frase musical), es un elemento que permite conectar la doble vida con la historia urdida por el marionetista —toda una construcción (labor que resuena en la etimología de su apellido: Fabbri) metaaudiovisual— para atraerse a Véronique, historia que acaba (*vide infra*) en una propuesta de sentido para esa doble vida. Durante esa trama de Alexandre, un segundo reflejo luminoso llevará a Véronique hacia el cordón que venía con el envío postal del marionetista¹², hacia ese cordón que representa el ignorado hilo argumental de su doble vida y permite mover ciertas marionetas (no las de Alexandre, por cierto, ya que a él se le ve moverlas con varillas). Luego ese reflejo, una repetición del que ha producido el autor de marionetas y de cuentos (se le ha columbrado tras una ventana del otro lado de la calle), se presenta como algo sobrenatural o como una huella del autor, porque, si bien es casi idéntico al primer reflejo, que la ha despertado, ahora la ventana de donde aquél procedía está cerrada. Esa diferente, *firmada*¹³ repetición del reflejo anticipa la propuesta erótica¹⁴ y de sentido que ofrecerá el marionetista:

11.- Véronique pondrá su cordón sobre un electrocardiograma y lo tensará, en una clara representación gráfica de la parada cardíaca de Weronika. Otra huella más extendida en el corpus kielowskiano es la de la anciana encorvada y de espaldas que ambas Verónicas ven a través de una ventana y que la polaca —más impulsiva— desea interpelar (reaparecerá reciclando vidrio en *Trois couleurs: bleu* y en *Trois couleurs: rouge*; en *Trois couleurs: blanc* el reciclador es un anciano). Podría ser una imagen de la madre, o incluso de la madre de la madre; en todo caso de alguien que posee una información que ya no podremos conocer (como la que poseen las madres muertas).

12.- No por casualidad, Véronique parece tener una inconsciente resistencia a aceptar las pistas que la llevan hacia quien ha demostrado cierto conocimiento de su doble vida y la puede hacer consciente de ella: había tirado el cordón a la basura (el segundo reflejo lleva a otro cordón que le recuerda el que le han enviado y que ha tirado) y más tarde se dejará en casa del padre (y tendrá que volver a recogerlo) el sobre con el matasellos de la estafeta que lleva el nombre de la estación en cuya cafetería la espera Alexandre.

13.- "Por definición, una firma escrita implica la no-presencia actual o empírica del signatario. Pero, se dirá, señala también y recuerda su haber estado presente en un ahora pasado, que será todavía un ahora futuro". Además, "Para que se produzca la ligadura con la fuente, es necesario, pues, que sea retenida la singularidad absoluta de un acontecimiento de firma y de una forma de firma: la reproductibilidad pura de un acontecimiento puro", "Para funcionar, es decir, para ser legible, una firma debe poseer una forma repetible, iterable, imitable; debe poder desprenderse de la intención presente y singular de su producción. Es su mismidad lo que, alterando su identidad y su singularidad, divide el sello" (Derrida, 1989: 370 y 371).

14.- En la primera imagen de Véronique —aparte de la de infancia— la vemos haciendo el amor con un antiguo compañero del instituto y obsesionada y estremecida por la ignorada muerte de su otro yo. Por otra parte, la secuencia de las marionetas gemelas y las niñas inspiradas en ella(s) (que empieza ya en casa del marionetista, tras una imagen de la foto de su doble todavía de la anterior secuencia, con Véronique dormida poco antes de que él le enseñe a manejar una de las dos marionetas iguales y le lea el principio de su historia de una doble vida —la otra marioneta, significativamente, está acostada sobre la mesa, inerte y la encuadrará una panorámica—) viene después de aquella en la que hacen el amor, a lo que ella se entrega —entre gozosa y dolorosamente "en ese momento de éxtasis en el que la alegría del reconocimiento se mezcla con el dolor de la pérdida" y "el sollozo del llanto se transforma en el ansia del amor" (Murri, 1998: 189)— en cuerpo y alma. Y si se entrega así, es porque a él, autor de otras historias llenas de coincidencias (recuérdese su trama de seducción o cómo lee Véronique sus libros), sí que se ha atrevido a confesarle su incomprensible situación, él sí la puede entender. ¿Y nosotros? Antes de que Véronique observe la foto de Weronika en la plaza de Cracovia y (se) reconozca (como) su otro yo —"C'est pas (à) moi", responderá a "C'est une belle photo, ça/[...]Et toi avec ce grand manteau" (Kieslowski, 1991)— mantienen un diálogo sumamente indecible: no se sabe si se refieren a (las manifestaciones de) esa doble vida que traumática e inminentemente descubrirá Véronique gracias a una fotografía que le va a presentar la terrible imagen perdida de sus inconscientes deseos o a la estrategia de un enamorado marionetista para atraerse a Véronique (del mismo modo que no sabemos a qué se debe que él conozca la música cantada por Weronika, pero sospechamos que sabe algo que aquella entonces aún no sabía): "Véronique/Oui?/Je sais maintenant pourquoi c'était toi/Oui?/C'était pas le livre/Hum, je le savais/Quoi?/Pourquoi tu le faisais. Depuis la première fois que tu m'appelles la nuit, et même avant/Tu savais?/Tout... Peut-être ce n'aie aucun rapport ou peut-être si, pendant toute ma vie j'ai eu l'impression d'être à la fois ici... et ailleurs. C'est difficile à expliquer mais je sais... je sens toujours ce que je dois faire" (Kieslowski, 1991). Recuérdese que ya en casa del marionetista esa ambigüedad continúa: aquella doble vida y aquellas dos marionetas iguales (entre sí y semejantes a Véronique —y a Weronika—, que maneja una de ellas) todavía no tienen nombre. Uno de los mejores emblemas de esa ambigüedad tal vez se halle en la Véronique que, de noche, en una calle solitaria, se acerca a un escaparate donde están expuestos los libros de Alexandre Fabbri: el rostro de Irène Jacob, pegado al vidrio del escaparate, se refleja.

VERÓNICA HA MUERTO; DOBLE VIDA PARA VERÓNICA

Véronique, marioneta cinematográfica (también lo es el marionetista, pero él ya sabe mover otras marionetas y ponerse a una altura equivalente a la de quien lo maneja, equipararse al titiritero texto-autor-Kieslowski-Piesiewicz-Idziak-etc.), debe tomar las riendas (o manejar los hilos) de su existencia, debe reinventarla, contársela a sí misma para (re)vivirla. “La double vie de”, dice más tarde Alexandre, y todavía no sabe el nombre propio, puede ser el de cualquiera, dado que cualquiera está en esa misma (doble) situación de contarse la propia vida para (re)vivirla.

De todas maneras y según se ha indicado, el personaje del marionetista no implica sólo una huella de autoría, sino también un ejemplo —una alegoría, diríamos con de Man— de la autoría, ya que “«L’auteur est toujours prépondérant dans le film [...]. Il découvre le monde pour nous et pour lui-même»”, como escribió “Kieslowski dans son mémoire de fin d’études en 1968” (Amiel, 1995: 12), y, al mismo tiempo, desde esa posición privilegiada, “pretende substraer a la realidad su presunta objetividad para demostrar su «ausencia de conclusiones, su simultáneo orden y caos»” (*Dramaturgia rzeczywistości*, extracto del trabajo de licenciatura de Kieslowski en Lodz [...]), (Murri, 1998: 33). De hecho, matiza Kieslowski en otro lugar, “no considero que mi punto de vista sea mejor que el de los demás, razón por la que siempre intento mantener abierto el espacio de la duda sobre cada afirmación que pueda parecer perentoria, acercando a mi posición otras posturas igualmente plausibles. Pero me doy cuenta que también esto acaba siendo un punto de vista personal muy determinado” (*apud* Murri, 1998: 17). Estas afirmaciones del director polaco sobre la autoría y, a su vez, la figura del marionetista remiten a lo que Derrida llama *firma* o, en otras palabras, a la indecible condición de huella textual en que se sustenta toda autoría: al leer es imposible evitar al autor o apelar a su autoridad, pues “por una parte, la posibilidad de la venida del autor sobre la que se funda la relación de éste con su escritura [...] nos impide prescindir de la figura del autor al enfrentarnos con un texto”, mientras que “Por otra parte, al ser una «posibilidad» traducida en ausencia tampoco nos permite apoyarnos en la figura del autor para determinar el sentido de un papel escrito” o de una película impresionada; en resumen: “existe la posibilidad de que el autor venga porque, al irse, ha diseñado una estrategia de marcas y huellas [...] que hacen que no se haya ido del todo” (Asensi, 1996: 24), que sea una figura en el sentido retórico, hasta confundirse con cierta prosopopeya. Una estrategia y una figuración que, de haberse mantenido la idea inicial de los autores de *La double vie de Véronique*, hubiera producido toda una constelación de rimas y variaciones hipertextuales, de trazos no repetidos en una firma repetida: “At one stage we had the idea of making as many versions of *Véronique* as there are cinemas in which the film was to be shown”, de manera que “It would be possible to release this film with the concept that it was, so to speak, hand-made. That if you go to a different cinema, you’ll see the same film but in a slightly different version”. Y el propio cineasta, hablando del montaje, nos confiesa qué buscaba con esa constelación: “My search for the right balance between the obvious and the mysterious is the reason for all the various versions made in the cutting room” (Kieslowski, 1993: 187, 188 y 173).

No obstante, Alexandre no es el único personaje/huella de autoría de *La doble vida de Verónica*. Si volvemos al momento en que Véronique se enfrenta a la propuesta de historia y de vida de aquél (mientras se dirige al cuarto en que él está suena una versión instrumental de la música cantada por Weronika) y a la secuencia previa, cuando por última vez aparece —vista por ella— la imagen fotografiada de Weronika, habría que referirse, irónicamente, a la etimología más o menos popular atribuida al nombre de Verónica: *vera icon*. Porque, ¿acaso ha visto en es (e negativo de l) a foto la verdadera imagen de su doble vida, la ha aceptado y entendido tal y como a continuación se la explica el marionetista, algo que la convertiría —etimología clásica— en la *phérein niké*? No es precisamente eso lo que indica su reacción ante un par de marionetas gemelas hechas a su imagen y semejanza (dos porque, como siniestramente responde Alexandre a la pregunta de una Véronique que está aprendiendo a manejar una de ellas, acaban estropeándose por el uso) y ante el inicio del relato sobre la doble vida y las misteriosas coincidencias de dos niñas nacidas al mismo tiempo en continentes distintos físicamente pero cercadas a las Verónicas. La propuesta de sentido del marionetista es sólo una entre, al menos, dos. Él propone tomar los hilos

de la propia vida de marioneta e intentar ser lo que se quiera, algo a lo que Véronique, mucho más prudente que Weronika (deja el canto —o en todo caso una actividad musical para la que tiene cualidades— en vez de morir cantando, visita una unidad de cardiología en vez de sentir un amago de ataque e ignorarlo huyendo hacia delante), incluso pasiva, e inconscientemente obsesionada con ella¹⁵, no parece en absoluto dispuesta, aunque de alguna manera deberá abandonar su paralizante prudencia y decidirse a actuar (asumir su autoría), a dar sentido a esa doble vida suya (y de otra, definitivamente ausente)¹⁶.

Por otro lado, el padre de Véronique, *amable* figura de la autoridad, proporciona (por omisión) la otra propuesta de sentido: la del Autor que se quiere imponer: “me tenais par la main” (Kieslowski, 1991), recuerda entre nostálgica y apesadumbrada la hija, y “Ne touche pas les chaises!”, grita el padre, que las ha construido. En la última secuencia del film Véronique se dirige a casa del padre, a quien ella había asegurado estar enamorada del marionetista antes de reconocer que era su admirador *secreto* y a cuya casa había enviado éste la carta con la casete y el (sobre los dos sellos rojos idénticos con la Marianne de Briat-Jumelet¹⁷ y repetido, más legible sobre el sobre, al lado) matasellos que conducirán a Véronique hasta él¹⁸. Pero, al final, la hija busca la explicación en el límite entre la casa paterna y la naturaleza (recuérdese que la *verónica* también pertenece al reino vegetal), no en su padre: sin bajar del coche y en una imagen que trae a la memoria el plano segundo del film y con la que éste termina sobre el canto de Weronika, Véronique toca el tronco de un árbol próximo a la casa.

Traducido lo dicho a —leído en— términos (demanianos) de lectura, se tendría que hablar de “La divergencia entre gramática y significado referencial”, que “es lo que llamamos dimensión figurada del lenguaje”. Es decir, que “Llamamos *texto* a todo ente que puede ser considerado desde esta doble perspectiva: como un sistema gramatical generativo, abierto por sus fines, no referencial, y como un sistema figurado clausurado por una significación trascendental que subvierte el código gramatical al que el texto debe su existencia” (de Man, 1990: 307). En ese sentido, la del marionetista es una lectura figurada clausurada por cierta significación trascendental (las alegorías relativas a la doble vida implícitas en la seducción de Véronique, en la historia de las dos niñas y en las más de dos —parejas de, contando las del espectáculo del colegio— marionetas), mientras que la del padre (la respuesta que por su expresión en los planos finales se intuye que secretamente posee el solitario viudo pero nunca da) una propuesta totalmente abierta, lógica, gramatical, no referencial. O viceversa, porque el marionetista abre con su inconclusa alegorización la oportunidad de generar cualquier explicación de la (doble) vida y el padre impone con su silencio sobre la madre¹⁹ y sobre la doble vida de Véronique el significado trascen-

15.- De ahí que la parte francesa del film venga a durar el doble que la polaca, pues mientras que Weronika vive tan intensamente que apenas se plantea el conflicto de su doble vida, de la que ha tenido prueba ocular, Véronique vive inconscientemente obsesionada con ello y necesita ayuda para llegar a ser consciente de esa paradójica condición doble de su vida, doblemente perdida hasta que el marionetista le enseña la foto (prueba ocular retardada) que ella misma tomó. Esa diferencia, como apunta Kieslowski, se refleja también en la manera de narrar una y otra vida: “the whole French part is narrated analytically, conversely to the Polish part which is a síntesis” (Kieslowski, 1993: 186).

16.- En cambio, se presta alegremente —sin que siquiera lleguen a pedírselo— a cometer perjurio por una amiga sin pensar demasiado en las consecuencias de inmiscuirse en historias ajenas (y cuando se le presentan en forma de Jean Pierre, el exmarido de ésta, sólo atina a decir en definitiva: “Pardon” (Kieslowski, 1991)).

17.- Apellido en cuya segunda parte resuenan el *jumelage* y las *jumelles*.

18.- Enviar esa carta a casa del padre es tanto un modo de querer ocupar su lugar en el sentido freudiano —tras asegurarse de que su padre duerme Véronique cogerá a hurtadillas el sobre olvidado— como en el sentido hermenéutico: ofrecerse en pie de igualdad como posibilidad de lectura de la doble vida.

19.- Las madres de las Verónicas explican al inicio del film las armoniosas relaciones entre el universo: firmamento/estrella la de Weronika y árbol/hoja la de Véronique, y las vicisitudes de los seres que lo habitan: cena de

VERÓNICA HA MUERTO; DOBLE VIDA PARA VERÓNICA

dental de un olvido y una insignificancia. Luego esa «definición» de texto, ese *llamar texto* «afirma también la imposibilidad de su existencia y prefigura las narraciones alegóricas de esta imposibilidad», las «alegorías de la ilegibilidad», un «tipo de alegorías [...] metafigurado: [...] una alegoría de una figura (por ejemplo, la metáfora) que recae en la figura que deconstruye» (de Man, 1990: 307 y 312); así, el marionetista, al deconstruir con sus explicativas alegorías la doble vida de Véronique, recae (con la última literalmente) en la figura que deconstruye: la continuada metáfora de «La double vie de» Véronique, y el padre, con sus (de)constructivos, *poïéticos* (perfumería y carpintería) silencios cuando habla sobre la doble vida de su hija, en la preterición de ese indeterminado problema: en un gesto simétrico al de su mujer cuando relaciona la verde hoja del árbol con la llegada de la primavera, el padre define sus perfumes mediante la estación del año (principio y fin del otoño).

De todas formas, tras la saturación topológica descrita la Verónica superviviente no se decide ni por la lectura de la doble vida que le ofrece el marionetista ni por la que le (pudiera) ofrecer el misterioso padre —asimismo Padre Sociedad²⁰—, esto es, ni por hacer de la madera de ese árbol (una narración a base de) dos marionetas con que intente explicar, como ella desee, su doble vida ni un mueble de un ser vivo que remite a la hoja que la madre —también Madre Naturaleza— enseñaba a leer a la Véronique niña. En consecuencia, tocar el árbol implica, además de no (poder) decidirse, añorar un lugar y tiempo inaccesibles para Véronique, mientras que Weronika remite en su imposible ocularización interna primaria desde-la-fosa a los dos planos iniciales: a la Nochebuena/firmamento y la primavera/árbol *familiarmente* maternos, a la *madre* con la que, irónicamente, (pero) cual Cristo que muere para ser el camino, la verdad y la vida de sus hermanos/hijos, ya está *reunida*.

Ahora bien, ¿no demuestran ambas Verónicas «que lo que siempre se ha entendido por «padre» (o por «poder») no está constituido más que a partir de algo anterior que se llama

Nochebuena y llegada de la primavera. Con la desaparición de las madres se rompe esa armonía y cesa su protección. En la banda sonora original las palabras de las madres son en polaco y francés respectivamente, por eso al principio de esta película de dobles vidas y huellas hay dos planos de una niña idéntica en manos de una madre diferente separados por unos instantes de pantalla en negro, como el entierro de Weronika y la aparición de la Véronique adulta, y a continuación unas imágenes de las Verónicas adultas con una textura de imagen de menor definición y color amarillento acompañadas por la música que canta Weronika en el coro colegial y alternando con el título y los créditos amarillos impresionados sobre fondo negro. Por lo que al escaso y poco profundo trato con el padre se refiere, después de haberle explicado que «Il y a pas longtemps j'ai eu une drôle d'impression: j'ai senti que je me retrouvais seule, d'un coup, et pourtant rien n'a changé» y de que el padre haya ¿adivinado?: «— Quelqu'un a disparu de ta vie—Où, c'est ça», Véronique le pregunta: «Quand maman est morte... tu n'as pas eu ce sentiment?» y éste responde: «Mais là, quelque chose avait vraiment changé; puis, il y avait toi, tu étais tout petite, il fallait que je te tienne par la main», a lo que la hija replica: «Où, me tenais par la main» (Kieslowski, 1991). Este diálogo incide en la idea de que la ausencia de la madre, la amable imposición de la autoridad paterna y la lectura de la doble vida están íntimamente relacionadas (añádase que en la secuencia siguiente a ese diálogo con su padre Véronique pasa en coche por delante de un cementerio). Además, en ambas Verónicas, «si la Madre ejerce esa atracción fascinante, es porque aparece cuando el niño vive por completo bajo la mirada de la fascinación» (Blanchot, 1992: 27). La double vie de Véronique sería, por tanto, un recorrido por el descubrimiento adulto de esa fascinación. Un recorrido que se detiene justo antes de que se desvanezca, justo después de haberla descubierto. 20.- Queden para mejor ocasión e ingenio la lectura de esa ausencia de la madre/silenciosa imposición del padre como metáfora de las restricciones de la Cultura a la Naturaleza o del Dictador al Pueblo: recuérdense, además de la extensa cinematografía documental de tema político de Kieslowski, la Internacional silbada por teléfono con que Weronika se da a conocer a una amiga, la violenta manifestación en Cracovia, la gran estatua a contraluz de Lenin que al inicio de la película esta siendo trasladada o retirada y la posible relación de la muerte y entierro de la pasional y libérrima Weronika con los de su implícitamente opuesto: el recién difunto Régimen político-militar polaco de los ochenta y el poco convincente, para Kieslowski, régimen fruto de esa defunción.

«madre», únicamente, a condición de no confundirlo con el concepto habitual de madre»? En ese sentido “hay algo de la madre en el padre, lo que hace que también el padre empiece a escaparse a la pregunta «¿qué es...?»», cuando todo nos autorizaba a creer que el padre era precisamente aquel(lo) que es” (Bennigton, 1994: 220-221). Eso de la *madre* que hay en el *padre* —y en cierto sentido lo paterno conviene también al marionetista— es, al final de *La doble vida de Verónica*, la *materialidad* de un árbol, pues de manera semejante a cierto párrafo del capítulo de la *Crítica del juicio* sobre lo sublime dinámico, el plano final de este film, como los dos iniciales, “difícilmente puede denominarse literal, literalidad que daría lugar a su figuralización o simbolización posibles a través de un acto de juicio” (de Man, 1998: 120). Es más, al principio ya habían aparecido la música: sobre las primeras imágenes suena una variación instrumental de la melodía que se oír cantar a Weronika sobre el plano final, y una indecible, sublime *materia*: “el espectáculo del cielo estrellado [...] tal como lo vemos [...], como una bóveda distante que todo lo envuelve. [...] como lo hacen los poetas [...], sólo según lo que el ojo revela” (Kant *apud* de Man, 1998: 117). Esas palabras resuenan en la mirada a esa distante y ubicua bóveda estrellada que inducen algunas de las (primeras del film) que la madre de Weronika dirige a ésta de niña: “Mira la niebla ahí abajo, ¿la ves?... Eso no es niebla, son millones de estrellas pequeñitas, míralas” (Kieslowski, 1991), y en la lectura de la hoja del árbol: descripción y mostración (parcialmente con lupa) de sus características que para la niña Véronique efectúa su madre. Ante semejantes párrafo de Kant y planos de Kieslowski “la única palabra que viene a la mente es la de visión *material*”, una “materialidad prosaica de la letra” y de la imagen que “ningún grado de ofuscación o ideología puede transformar [...] en un conocimiento fenoménico del juicio estético” (de Man, 1998: 120 y 130), en un significado, en un referente para ese párrafo/gesto que, a pesar de todo, se han de dar²¹, recayéndose así en la figura que deconstruye, haciéndose (imposible) una lectura, alegorizándose (esa imposibilidad) hasta su mismo final.

REFERENCIAS BIBLIO(CINEMATO)GRÁFICAS

AMIEL, V. (1995). *Kieslowski*. París: Payot & Rivages.

ASENSI, M. (1996). “La maleta de Cervantes o el olvido del autor”. Documentos de trabajo, Eutopías, segunda época, vol. 124, Episteme.

BENET, J. (1987). *Otoño en Madrid hacia 1950*. Madrid: Alianza Editorial.

BLANCHOT, M. (1992²). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós (*L'espace littéraire*, 1955. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis).

DE MAN, P. (1990). *Alegorías de la lectura: Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Barcelona: Lumen. (Traducción de Enrique Lynch).

21.- En su versión europea —“I made a different one for America” (Kieslowski (1993: 188), una en que el padre sale al encuentro de Véronique y se abrazan...—, que es la que aquí analizamos, la película termina en ese momento de materialidad, cuando parecía que (La double vie de) Véronique —Weronika vive con demasiada intensidad como para que se llegue a obsesionar con el conflicto de la doble vida, aunque también hay huellas de que de algún modo lo experimenta: su mirada a su retrato fotográfico mientras se entrega a su novio, sus palabras al padre, el ambiguo “Te echo de menos” que dice estando con su tía, antes de que aparezca su novio en Cracovia; además Weronika no padece la soledad derivada de la muerte de su otro-yo, cuya existencia ha podido constatar visualmente sin diferido alguno— iba a decidirse por una interpretación, por una lectura de la doble vida. Entonces, todo termina como empezó, porque el film se llama y trata de esa doble vida, de un conflicto a ojos vista ante el que finalmente hay que decidirse pese a ser imposible, de ese texto que es ella misma y sus (im)posibles lecturas, pero no (sólo) se llega a solucionarlo, a leerlo, a alegorizarlo una vez más: “I’m somebody who doesn’t know, somebody who’s searching” (Kieslowski, 1993: 194). ¿Cabía esperar que un film sobre la (imposibilidad de la) lectura no terminara cuando, otra vez más, pero ya la definitiva, se hace necesaria e imposible una lectura, la nuestra y la de Véronique?

VERÓNICA HA MUERTO; DOBLE VIDA PARA VERÓNICA

– (1998). *La ideología estética*. Madrid: Cátedra. (Introducción de Andrzej Warminski. Traducción de Manuel Asensi y Mabel Richart).

DERRIDA, J. (1989). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra. (Traducción de Carmen González Marín).

–& BENNINGTON, G. (1994). *Jacques Derrida*. Madrid: Cátedra. (Traducción de M^a Luisa Rodríguez Tapia).

GENETTE G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen. (Traducción de Carlos Manzano).

JOST, F. (1987). *L'Œil caméra. Entre film et roman*. Presses Universitaires de Lyon, 1989².

KIESLOWSKI, K. (1991). *La double vie de Véronique*. Francia, Polonia, Noruega: Sidéral Productions, Zespół Filmowy TOR, Le Studio Canal + y Norski Film.

–*Kieslowski on Kieslowski*. (1993). Londres: Faber & Faber (Editado por Danusia Stok).

MURRI, S. (1998). *Krzysztof Kieslowski*. Bilbao: Mensajero.

VV. AA. *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992²¹.