

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



El doble, lo siniestro y el estilo fílmico: la representación de la
figura del *doppelgänger* en *La doble vida de Verónica* de
Krzysztof Kieślowski

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Comunicación
Audiovisual que presenta:

Gerson Antonio Chumán Baca

Asesor:

Miguel Angel Torres Vitolas

Lima, 2025

Informe de Similitud

Yo, **Miguel Angel Torres Vitolas**, docente de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis titulada **El doble, lo siniestro y el estilo filmico: la representación de la figura del *doppelgänger* en *La doble vida de Verónica* de Krzysztof Kieslowski** del autor **Gerson Antonio Chuman Baca** dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 8 %. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el [16/11/2025](#).
- He revisado con detalle dicho reporte del trabajo, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: 16 de noviembre 2025

Apellidos y nombres del asesor: Torres Vitolas, Miguel Angel	
DNI: 10684078	Firma 
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5817-9013	

A mi Papito Toño. A su orgullo y terquedad, las heredé de alguna forma.

Todas y cada una de estas páginas son para ti.

Te quiero y te admiro.



AGRADECIMIENTOS

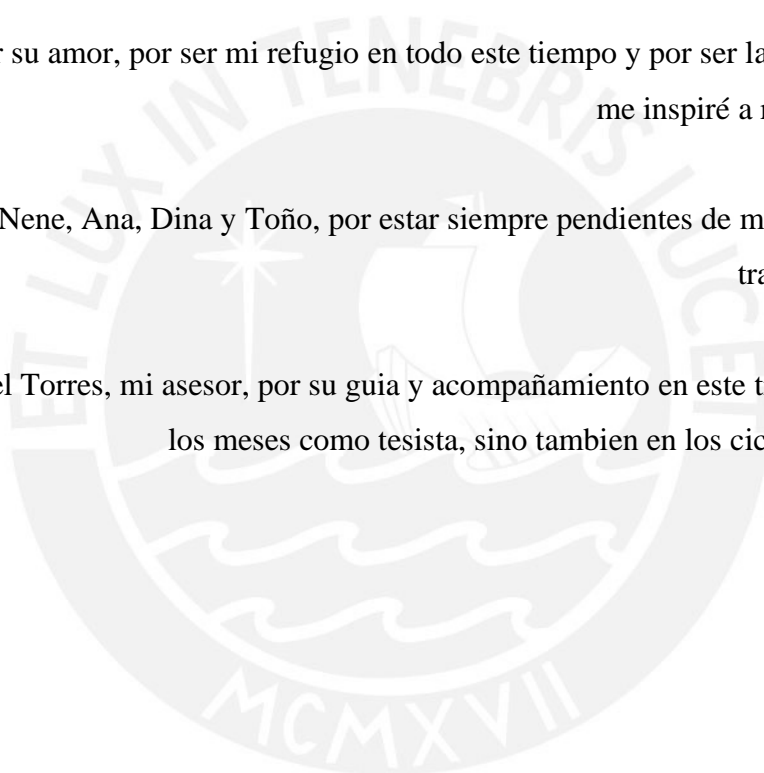
A mi mamá y mi papá, por molestarme constantemente en terminar la tesis, porque no podía dejar algo tan avanzado a medias. Pero sobre todo, gracias por acompañarme durante todo mi crecimiento estudiantil y profesional. Aceptar desde el inicio el camino que quería tomar y permitirme ser la persona que soy ahora. Esto también les pertenece.

A Mauri, por inspirarme a tratar de seguir inspirando a alguien más. Que nunca renuncies a tus sueños, así como yo aún no renuncio a los míos.

A Alejandra, por su amor, por ser mi refugio en todo este tiempo y por ser la razón por la cual me inspiré a retomar esta tesis.

A mis papitos Nene, Ana, Dina y Toño, por estar siempre pendientes de mis avances en este trabajo y en la vida.

A Miguel Ángel Torres, mi asesor, por su guía y acompañamiento en este tiempo, no solo en los meses como tesista, sino también en los ciclos de Seminario.



RESUMEN

La presente investigación analiza la representación de la figura del doble en *La doble vida de Verónica* (1991) de Krzysztof Kieślowski, explorando su relación con el concepto de lo siniestro y con el estilo cinematográfico del autor. A partir de un enfoque cualitativo y un diseño descriptivo, se empleó el análisis de contenido aplicado a la película principal y a tres filmes adicionales del director (*Camera Buff*, *No End y Rojo*), con el fin de identificar patrones narrativos, estéticos y simbólicos vinculados a la duplicidad. Los resultados muestran que el doble se manifiesta tanto en el nivel diegético, mediante narrativas paralelas, repeticiones y vínculos metafísicos entre personajes, como en el nivel fílmico, a través de recursos audiovisuales como el color, la composición visual y la música. Asimismo, se concluye que la articulación entre la figura del doble y lo siniestro se construye principalmente desde la “familiar extrañeza” propuesta por el Psicoanálisis y reforzada por una estética que combina lo bello con lo inquietante. Finalmente, se determina que el estilo fílmico de Kieślowski, caracterizado por la presencia de alter egos, la proyección de la vida interna de los personajes y un universo narrativo propio, resulta fundamental para la configuración de una representación del doble que trasciende lo meramente terrorífico y se orienta hacia lo existencial y lo introspectivo.

Palabras clave: doble, lo siniestro, estilo fílmico, análisis de contenido, Krzysztof Kieślowski, autor

ABSTRACT

This research analyzes the representation of the double in *The Double Life of Véronique* (1991) by Krzysztof Kieślowski, exploring its relation to the concept of the uncanny and to the director's distinctive style. Based on a qualitative approach and a descriptive design, content analysis was applied to the main film as well as to three additional works by the director (*Camera Buff*, *No End*, and *Red*), in order to identify narrative, aesthetic, and symbolic patterns linked to duplicity. The findings show that the double is expressed both at the diegetic level—through parallel narratives, repetitions, and dialogues suggesting an invisible bond between the characters—and at the filmic level, through audiovisual resources such as color, visual composition, and music. Furthermore, it is concluded that the articulation between the double and the uncanny is constructed primarily from the “familiar strangeness” proposed by Psychoanalysis, reinforced by an aesthetic dimension that combines beauty with the unsettling. Finally, it is determined that Kieślowski's film style—characterized by the presence of alter egos, the projection of characters' inner lives, and a coherent narrative universe—is fundamental for shaping a representation of the double that transcends mere horror and moves toward the existential and introspective.

Keywords: Double, Uncanny, Film style, Auteur cinema, Content analysis, Krzysztof Kieślowski, author

ÍNDICE

CAPÍTULO 1: Planteamiento del tema de investigación.....	1
1.1 Planteamiento del problema.....	1
1.2 Estado del arte.....	3
1.3 Justificación de la investigación.....	6
CAPÍTULO 2: Marco Teórico.....	8
2.1 Perspectivas psicoanalíticas sobre el doble.....	8
2.1.1 Una mirada psicoanalítica.....	8
2.1.1.1 El estadio del espejo.....	8
2.1.1.2 El artista según el Psicoanálisis.....	11
2.1.1.2.1 Sublimación como mecanismo de defensa.....	11
2.1.1.2.2 Expresión del inconsciente.....	13
2.1.2 La mitología del doble.....	16
2.1.3 Lo siniestro.....	19
2.1.3.1 La familiar extrañeza.....	19
2.1.3.2 Lo bello y lo siniestro: una aproximación estética.....	23
2.2 Narración y cine.....	25
2.2.1 Lenguaje cinematográfico.....	25
2.2.2 Niveles narrativos en el filme: relato, narración y diégesis.....	27
2.2.2.1 Relato.....	27
2.2.2.2 Narración.....	28
2.2.2.3 Diégesis y universo cinematográfico.....	29
2.2.3 Figura de autor.....	31

2.2.3.1	El papel del autor en la construcción del filme.....	31
2.2.3.2	Estilo fílmico.....	34
CAPÍTULO 3: Diseño Metodológico.....		37
3.1	Enfoque metodológico.....	38
3.2	Tipo de Investigación.....	39
3.3	Universo y corpus.....	39
3.4	Variables, subvariables, indicadores e instrumentos.....	39
3.5	Etapas del proceso de investigación.....	49
CAPÍTULO 4: Análisis de Resultados.....		51
4.1	La representación del doble y lo siniestro en <i>La doble vida de Verónica</i>	51
4.2	La influencia del estilo fílmico en la representación de la figura del doble en <i>La doble vida de Verónica</i>	61
Conclusiones y recomendaciones.....		76
Bibliografía.....		78
Anexos.....		83

CAPÍTULO 1: PLANTEAMIENTO DEL TEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1 Planteamiento del problema

La figura del doble como motivo narrativo ha estado presente desde épocas inmemoriales de la historia humana; culturas de diversas partes del mundo ya lo integraban en sus relatos orales en la antigüedad; a su vez, esta tenía una significación principalmente benigna, al mismo tiempo que un seguro de trascendencia ante la inminente muerte. Son desde las representaciones del doble como personaje en la literatura, sobre todo en el Romanticismo alemán, que se asienta la personalidad del doble como oscura y maligna, aunque sin perder su carácter mágico.

De hecho, Otto Rank (1976), el primero en teorizar el concepto del doble desde un enfoque psicoanalítico y antropológico, argumenta que su origen está ligado a la concepción primitiva del alma y su relación inevitable con la muerte, generando una figura ambivalente que representa tanto protección como angustia existencial (p. 18). Al estar en estrecha relación con la muerte, asociamos la figura del doble como algo siniestro, término también teorizado por el Psicoanálisis, principalmente por Sigmund Freud en su ensayo *Lo ominoso* (1919), base y eje de la presente investigación.

Asimismo, como ya dijimos, el motivo del doble está presente tanto en la literatura como en las tradiciones populares, pero también hay varios ejemplos en la pintura, fotografía o cualquier arte que tenga como objeto representacional a la imagen; de hecho, gracias al poder mimético que tiene la imagen, esta le otorga un mayor nivel de significación. En ese sentido, es pertinente introducir que el objeto de análisis de la presente investigación será el doble cinematográfico, siendo más específicos, la figura del doble en la película: *La doble vida de Verónica* (1991) de

Krzysztof Kieślowski, y tendrá como objetivo principal, el análisis de la representación de esta figura en dicha película. Para esto, se tomarán en cuenta estudios sobre la narración cinematográfica, principalmente se optará por un enfoque psicoanalítico, en especial el concepto de Sigmund Freud sobre lo siniestro, y complementado por las interpretaciones estéticas sobre este.

Con respecto a la película que se analizará en este estudio, su director Krzysztof Kieślowski no posee en su filmografía otra representación de una figura física del doble, además del film mencionado; en sus obras prima una visión poética de la vida, las decisiones que se toman en ella y con eso las oportunidades perdidas, las cuales muchas veces son representadas en una dualidad entre los personajes: los dobles son metafóricos.

En *La doble vida de Verónica*, la figura del doble es mucho más evidente: Weronika (Irène Jacob) es una joven polaca, quien tiene una gran oportunidad en su carrera como cantante; sin embargo, padece de un problema del corazón que puede perjudicar su carrera y su vida. Mientras que, en Francia, Véronique, una joven francesa, quien es idéntica físicamente a Weronika, siente una gran conexión con ella a pesar de nunca haberla visto, pero esto puede llegar a cambiar. Nuevamente vemos las inquietudes de Kieślowski acerca del sentido de la existencia humana y su soledad.

Dicho todo esto, comprobamos el interés por la figura del doble tanto en la sociedad en general como en el director en particular, por lo que resulta interesante hacer un análisis de contenido de la obra fílmica en cuestión. Este estudio, como ya dijimos, tendrá como objetivo analizar la representación del doble, pero lo logrará en base a dos ejes específicos: el análisis de la relación entre la representación de la figura del doble y lo siniestro, a nivel temático, narrativo y meramente audiovisual; y el análisis de la influencia del estilo cinematográfico del cineasta en la representación del doble.

1.2 Estado del arte

En lo concerniente a estudios académicos previos, el tema del doble ha sido abordado mucho más desde campos psicológicos (y psicoanalíticos), filosóficos y antropológicos. Es así que Stella Maris Poggian en su tesis doctoral *El tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual en el sujeto moderno* se jacta de ser la primera en realizar un estudio ‘sistemático’ que toma como objeto de estudio al doble en la cinematografía y abordarlo desde un enfoque comunicacional (2002, p. 16). Poggian estructura su tesis de tal manera que primero hace una revisión y resumen de los estudios del doble desde distintas fuentes: psicoanalíticas, pictóricas, literarias, entre otras, para luego, tomando eso como referencia, hacer una clasificación de las distintas tipologías del doble en el cine; esta parte es interesante y quizás lo mejor logrado en la tesis ya que en estudios y críticas de cine anteriores se recurría a explicar a la aparición del doble como consecuencia del mero desdoblamiento. Poggian toma eso y ahonda mucho más, lo clasifica en cinco tipologías: desdoblamiento, el alter-ego, Orlando, mito de anfitrión, y la mirada estereoscópica (2002, pp 117-120). Aunque innovadora, su comparación entre los dobles en las filmografías de distintos directores resulta limitada. Además, la autora aborda las bases literarias y artísticas del doble, resaltando su transición de lo benigno a lo ominoso a través del tiempo.

Si bien sí es posible que la tesis de Poggian haya sido la primera en centrarse en el estudio del doble cinematográfico desde una mirada comunicacional, lo cierto es que en los dieciocho años que separa la publicación de su tesis a la actualidad, han proliferado estos estudios, como es el caso de la tesis de Joaquín Ríos, *El clon como doble en el cine de ciencia ficción*, en el cual hay un interés por introducir una nueva tipología en la clasificación del doble en el cine: el clon, este como una especie de doble particular. Esta tesis ofrece una renovación a las clasificaciones del doble en el cine, los cuales se basaban solo en los estudios literarios, que si

bien no son obsoletos hoy en día, es importante separar estos dos artes sobre todo porque en los tiempos actuales la industria y las técnicas cinematográficas de representación están tomando un rumbo que la literatura ya no puede seguir.

Ahondando un poco más en el principal enfoque teórico, uno de los conceptos de los cuales se va a apoyar este estudio para analizar la representación del doble es ‘lo siniestro’, tomando como base la concepción freudiana del mismo. De esto existen buen número de investigaciones que lo utilizan como categoría de análisis. Tal es el caso de la tesis *Lo siniestro como condición y límite del MRI. A propósito de David Lynch* de Marcos Ferrer (2017) en el que el autor usa el concepto de lo siniestro, respaldado por Freud, para argumentar que este es un fenómeno presente en la totalidad de la filmografía del director estadounidense, sobre todo en sus dos últimas películas *Mulholland Drive* (2001) e *Inland Empire* (2006). El estudio demuestra un vasto manejo en los términos psicoanalíticos y su relación con la narrativa cinematográfica del MRI (Modelo de Representación Institucional); en ella Ferrer sostiene que Lynch al principio de sus películas muestra un escenario genérico y familiar (al igual que lo siniestro en el Psicoanálisis) para después deconstruir estos códigos narrativos tradicionales y manejarlos a su antojo, acentuando la angustia que uno siente ante la presencia de lo siniestro. Ferrer no toma a la figura del doble como objeto de estudio, más bien lo utiliza como recurso secundario en este y al servicio de lo siniestro; sin embargo, el presente trabajo hará la acción inversa: su objeto de estudio principal será el doble, pero será vital la introducción del concepto de lo siniestro para hablar de ese, ya que son fenómenos indisolubles. Cabe resaltar también que Ferrer hace que dialogue el concepto de lo siniestro, como lo teorizó Freud, con otros campos de estudio, como la filosofía de Heidegger. Esto último es clave ya que la conceptualización de lo siniestro tal y como lo planteó Freud puede y ha sido complementada por varias ramas de la Filosofía; en el caso de este estudio lo hará basándose en algunos postulados de la Estética.

De hecho, varios artículos, tesis, entre otros estudios han tenido una base estética para estudiar lo siniestro en filmes. Uno de ellos es el artículo de Pablo Blas (2000) *Un espacio siniestro en el cine de Buñuel*, en el cual hace un análisis estético sobre el rol que cumple el espacio fílmico en tres películas del director español Luis Buñuel. Aunque breve, aporta reflexiones valiosas sobre el rol del espacio y su relación con la angustia existencial y el horror, especialmente en escenas clave donde la narrativa juega con la percepción del espectador.

Con respecto a los estudios que abordan la obra de Krzysztof Kieślowski existen artículos, tesis y libros. Es importante saber que, como las obras de este director siempre estuvieron relacionadas a la dualidad, no el sentido de la figura física sino más a nivel de tópicos: segundas oportunidades, dobles vidas, tramas paralelas, los estudios sobre él inevitablemente han tenido que usar estos como referencia y ahondar en ellos. Uno de ellos es la tesis de Andrés Zaragoza (2013) *La figura del autor en el cine de Krzysztof Kieślowski: metadiscurso, universo propio y alter ego*. Zaragoza da una nueva visión a la figura del autor de Kieślowski diciendo que el realizador de cine, y en particular este director, refleja sus alter egos en los personajes de sus películas. Analiza a detalle la filmografía de aquel, desde sus inicios como documentalista hasta su “Trilogía de los Colores”, y las posibilidades que tiene el autor como figura de autoridad y poder. Lo que sí se podría objetar a Zaragoza es que en varios pasajes de su tesis carecen de un sustento psicoanalítico y académico robusto para abordar el inconsciente en la obra del autor, limitando su alcance teórico.

Caso contrario es el de Slavoj Žižek, en *The Fright of Real Tears* (2001), quien emplea una sólida base teórica para explorar el azar y la técnica audiovisual en la obra de Kieślowski.

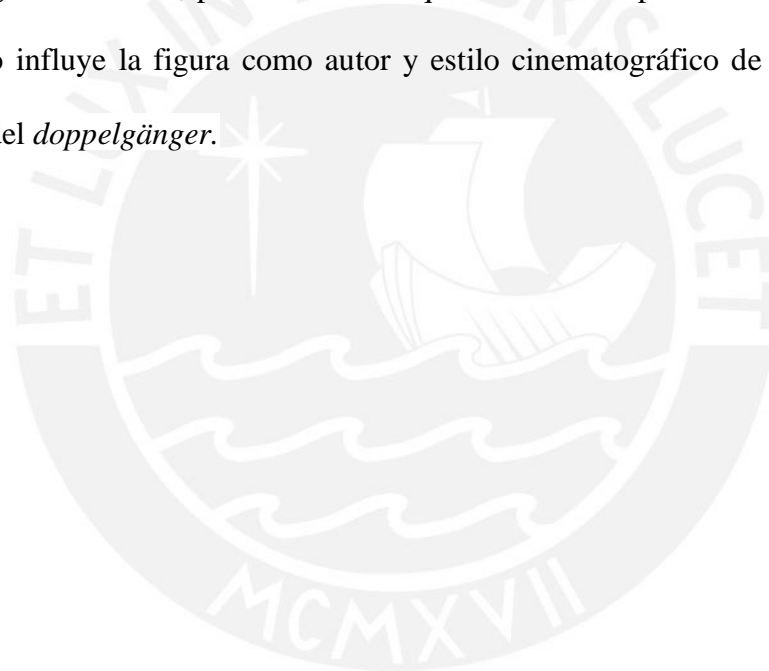
Aunque el autor no se centra exclusivamente en el cineasta, utiliza sus películas para desarrollar conceptos teóricos de su filosofía. De igual manera, sirve para hacer conjeturas del uso de la técnica audiovisual del polaco y las interpretaciones de este uso en su narrativa, como es el caso del encuentro entre las dos protagonistas en *La doble vida de Verónica* (1991) y su relación con el movimiento de cámara: “El movimiento circular de la cámara señala que estamos al borde del vórtice en el que se mezclan diferentes realidades” (2001, p. 28); si bien es una interpretación, es interesante esta lectura ya que deja evidencia de las posibilidades poéticas del cine de Kieślowski, y en lo particular de esta película, en la que el tema del doble es lo principal.

1.3 Justificación de la investigación

En primer lugar, dado que el doble es una figura con la que constantemente convivimos en nuestro día a día, esto porque no solo está presente en nuestra mente de manera consciente e inconsciente, sino que es un motivo narrativo usado por varias artes entre las que destacan la literatura, poesía, pintura y en este caso, el cine, resulta productivo analizar este motivo narrativo y sus posibilidades comunicacionales en la obra cinematográfica, así como también sus formas de representación y las estrategias audiovisuales empleadas.

En segundo lugar, Krzysztof Kieślowski es un autor muy destacado en la cinematografía contemporánea y en el llamado ‘cine de autor’. Su trabajo como cineasta a través de sus distintas etapas, desde documentalista a realizador de un cine más ‘reflexivo’, lo ha dotado de un estilo fílmico reconocible, objeto de varios estudios desde distintos campos y relacionándolo con categorías de análisis distintas; por lo que, tomando en cuenta que en la mayor parte de su filmografía ya está presente la figura del doble a nivel temático (segundas oportunidades, repetición, dualidad), resulta enriquecedor contribuir al estudio de su filmografía teniendo como objeto de estudio al doble como figura física.

Por otro lado, es cierto que existe un interés académico por el doble, desarrollándose así en varios campos de estudio como la Filosofía, Sociología, Psicología, Psicoanálisis y Antropología; sin embargo, el objeto de estudio ha sido sobre todo el doble literario o el doble físico como inquietud humana. Es desde hace relativamente pocos años (si los comparamos con los anteriores estudios) que los trabajos sobre el doble cinematográfico han empezado a proliferar y con esto nuevamente el interés por los campos de estudio mencionados. Dicho esto, el aspecto diferencial y relevancia académica del presente estudio radica en la utilización del concepto de lo siniestro, teorizado en el ensayo *Lo ominoso* (1919) de Freud, al servicio del estudio de la figura del doble; para analizar de qué manera está presente esta relación en la película y cómo influye la figura como autor y estilo cinematográfico de Kieślowski en la representación del *doppelgänger*.



CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO

2.1 Perspectivas psicoanalíticas del doble

El presente capítulo se encargará de sentar las bases del enfoque teórico que más se tomará en cuenta para el análisis del presente trabajo, es decir, un enfoque psicoanalítico. En los siguientes apartados, y en general en todo el trabajo, el objetivo no es debatir acerca de las posiciones de los diversos representantes de dicho campo de estudio o aportar conocimientos a este, sino más bien el de exponer algunos de sus conceptos y teorías que considero ayudarán al análisis de la obra audiovisual en la cual me baso, así como del estilo de su realizador.

2.1.1 Una mirada psicoanalítica

2.1.1.1 El estadio del espejo

Una destacada teoría psicoanalítica es la formulación del estadio del espejo, apropiada por el psicoanalista francés Jaques Lacan. Es importante explicarla para entender la relación imagen-doble y cine.

Si bien esta teoría ya había sido formulada antes de Lacan, la diferencia radica en que este la concretiza y la relaciona directamente al Psicoanálisis. Lo plantea con el objetivo de dar una explicación a cómo se constituye el yo en su etapa de infante; es de hecho el primer momento de identificación primaria que luego devendrá posteriores identificaciones, “es literalmente originaria y fundadora de la serie de identificaciones que le seguirán luego e irán constituyendo el yo del ser humano” (Blasco, 1992, p. 9).

Este estadio, el cual se da entre los seis a dieciocho meses de vida, también ocurre en el contexto de una primera fragmentación, con esto me refiero a que el bebé se reconoce de manera innata

como un ser fragmentado: puede identificar su mano, su pierna u otra parte de su cuerpo, pero no las considera como partes de un todo, de una misma unidad que es él mismo (Lacan, 2009, p. 102). Con ello ya podemos pasar a describir el estadio del espejo, el cual en esta ocasión lo dividiremos en tres etapas. La primera de ellas consiste en la visualización, por parte del infante, de su imagen en el espejo; sin embargo, existe un doble problema ya que el infante no reconoce a la imagen como suya, ni siquiera como imagen, sino que la considera parte de la misma realidad a la que él pertenece, por lo que dicha imagen la identifica como un 'otro extraño'. Azouri (1998) colige de esta primera fase que "pone de manifiesto esta confusión que existe al principio entre el yo y el otro y entre el yo y la imagen" (p. 89); no hay una distinción clara de quién es ese otro (ese doble) que imita sus movimientos y lo observa; esto después se solucionará. No obstante, si no lo hace adecuadamente, puede devenir en problemas para la psique del posterior sujeto constituido; este enigma lo aprovechan ciertas artes y, entre ellas, el cine.

De ahí se pasa a la segunda etapa del estadio del espejo, en esta el infante logra reconocer que la realidad de la imagen en el espejo no es la suya. Esto lo logra descubrir gracias a una mayor interacción y juego con la imagen en el espejo: al querer tocar y traspasar la imagen, se da cuenta que no lo logra, y peor aún, que detrás del espejo no hay nada. Esto refuerza la idea de una realidad alterna, pero al mismo tiempo real y fantástica. De esto, Lacan postulará que esta segunda etapa no solo nos sirve para identificar una realidad diferente en la imagen reflejada, sino que también, y esto es propiamente la función del estadio del espejo, busca "establecer una relación del organismo [es decir del infante] con su realidad" (2009, p. 102).

Por último, en la tercera y última fase, el infante logra reconocerse a sí mismo en la imagen en el espejo, esto lo llena de júbilo, uno que estaba ya presente en las dos fases anteriores pero que en esta se concreta debido a que "aquel que el niño mira y reconoce, ese que le imita tan bien,... ese no descoordina, no tiene cuerpo fragmentado, eso — es para él: su imagen, que se

le aparece entera, dotada de una unidad que él no puede atribuir a la percepción de su propio cuerpo” (Blasco, 1992, p. 9). Pero este reconocimiento lo consigue gracias a la ayuda del ‘otro representativo’, que en lenguaje psicoanalítico común es la madre, pero bien puede ser alguien que ocupe su papel de rol materno. Lo importante es que el infante tenga una figura de autoridad que le diga, señalando su reflejo: “Este eres tú”; además ayuda el hecho de que el infante ve y logra distanciar a sus ‘dos madres’: la que está al lado suyo y la del espejo. Esta identificación con su ‘otro’ en el espejo es vital y es lo que le da sentido a la metáfora de Lacan ya que libera al infante de una posible angustia y crisis de identidad.

Como ya dijimos, esta primera identificación es originaria para la constitución del yo y del sujeto; sin embargo, es al mismo tiempo una identificación alienante, esto porque el infante se identifica con otro: puede que esa imagen en el espejo sea la mía, pero en realidad no soy yo, es un ser ajeno. En ese sentido, hay una ruptura con postulados psicoanalíticos más ortodoxos como la constitución de la psique humana del yo, ello y superyó, ya que la supuesta figura del yo como instancia interna no se constituye primeramente desde ahí, sino que lo hace desde una fuente exterior, desde nuestra relación con un otro. Además, aunque esta imagen del espejo fuera la mía, se sostiene simétricamente inversa a mí: el infante puede alzar su izquierda y el reflejo lo va a imitar, pero en su caso lo que alzaré será la mano derecha; una polaridad bien marcada que se podría relacionar con una de las concepciones que se tiene del doble, como el otro físicamente igual pero anímicamente contrapuesto al sujeto original (Azouri, 1998, p. 89). A su vez, el infante también puede llegar a sentir aversión hacia su imagen del espejo, esto por dos cosas: la primera no vale mucho la pena detallarla así que solo la mencionaré, esta tiene que ver con la mirada de la madre hacia ese otro, la cual causa envidia; sin embargo, la segunda se relaciona más con el tema de la presente investigación, y tiene que ver con la unidad y completitud por la cual sentía júbilo el infante; al estar en los primeros meses de vida, el infante aún no tiene un adecuado control de la motricidad de las partes de su cuerpo, una limitación

que aparentemente es superado por la unidad de la imagen reflejada, esta es “la matriz del yo-ideal; y: eso jamás se alcanza” (J.M. Blasco, 1992, p. 10), por lo que puede llegar a causar, nuevamente, envidia en el infante.

Para finalizar este apartado, es pertinente aseverar la importancia que tiene este estadio en el estudio cinematográfico del doble. Por un lado, según afirma Azouri, la metáfora del espejo es el origen de cómo se trata el fenómeno del doble en el arte contemporáneo (1998, p. 90); se refiere específicamente a la literatura pero esta relación puede también ser trasladada a la narrativa cinematográfica y cómo aborda el motivo del doble; por otro lado, el mismo espejo como objeto físico tiene una carga enigmática bien aprovechada por varias películas y simboliza la entrada a otra realidad, pero imposible de acceder, haciendo así una semejanza con la pantalla cinematográfica.

2.1.1.2 El artista según el Psicoanálisis

El arte para el Psicoanálisis es motivo de gran discusión. Este destaca del primero, sobre todo, su poder curativo y opción para que el sujeto se libere de ese constante debate interno y malestar cotidiano. Su máximo exponente, el artista, será considerado de gran estima por varios autores; en esta sección se discutirá acerca de su capacidad creativa y las consecuencias que tiene en su obra final.

2.1.1.2.1 Sublimación como mecanismo de defensa

En su prólogo, Celes Cárcamo define a los mecanismos de defensa de nuestra psique como “aquellos medios psicológicos que el yo utiliza para solucionar los conflictos que surgen entre las exigencias instintivas y la necesidad de adaptarse al mundo de la realidad” (Freud, 1954, p. 9). Esto es producto del conflicto de nuestro lado inconsciente tratando de aflorar a nuestras acciones conscientes. Es una constante de nuestra vida diaria. Anna Freud, quien recoge mucho

de la obra de su padre, cataloga diez mecanismos de defensa, de las cuales es importante rescatar dos: uno es la represión, este ocupa un sitio exclusivo entre los procesos psíquicos, digamos que es el mecanismo más común (1954, p. 55); no obstante, si bien protege al yo de las exigencias instintivas, su abuso puede ser dañino para la psique humana, ya que ante un exceso de energía pulsional, este puede devenir en la satisfacción de dichos impulsos de manera negativa o una perturbación de la psique.

Por otro lado, el segundo mecanismo de defensa que se definirá acá es la sublimación, este es un “proceso postulado por Freud para explicar ciertas actividades humanas que aparentemente no guardan relación con la sexualidad, pero que hallarían su energía en la fuerza de la pulsión sexual” (Laplanche y Pontalis, 2004, p. 415). Apreciamos nuevamente la relación con la sexualidad, específicamente la relacionada a los impulsos destructivos propios de cada sujeto, pero que en este caso serán desviados hacia una satisfacción socialmente aceptable. Se podría decir que es la contraposición de la represión, ya que mientras que en esta hay una obstrucción de la pulsión y no es canalizada, en la sublimación hay una derivación y canalización de la energía contenida; es el mecanismo de defensa ideal y constituye una alternativa superior en la psique.

Sin embargo ¿cuáles son estas ‘actividades humanas’ a las cuales se refiere la sublimación? y ¿qué importancia tiene en este apartado? La respuesta es que entre las actividades canalizadas están el deporte, la investigación científica, pero sobre todo, la actividad artística. De hecho, el término sublimación evoca evidentemente lo sublime, “utilizada especialmente en el ámbito de las bellas artes para designar una producción que sugiere grandeza, elevación” (Laplanche y Pontalis, 2004, p. 415). En *El malestar de la cultura* (1930) Freud postuló que la cultura, refiriéndose a la vida en sociedad, es el resultado de la dominación de nuestros impulsos sexuales, pero a su vez, esto trae consigo un malestar constante e imposible de erradicar

completamente si queremos mantener nuestras normas sociales. Por ello, el arte (y también la actividad científica) funciona como una salida y como satisfacciones sustitutorias (2010, p. 15). Hay que distinguir a la actividad artística con la creación artística ya que, si bien esta última se encuentra dentro de la primera, no necesariamente es producto de la sublimación. En la obra de Freud, él se refiere a la actividad artística como la contemplación de una pintura, la lectura de libros o poesía, mas no la creación como tal; a esta se le adjudica ser consecuencia de un posible síntoma patológico; de hecho, si bien Freud utiliza los conceptos tanto de creación como de sublimación a lo largo de toda su trayectoria, pocas veces los dos se relacionan directamente, y cuando sí lo hacen, sus explicaciones son contradictorias. Considero que, si bien la sublimación no causa la creación artística, sí la estimula. Optar por el arte y su creación es el camino de varias personas frente al malestar estructural de la vida como sociedad y de las vicisitudes de la vida como individuos. De hecho, las experiencias vividas de Kieślowski y el contexto en el cual surgió su obra a analizar en esta investigación, posibilitó la creación de esta; en parte, fue la manera de retratar las inquietudes y pensamientos del destacado cineasta y su afán de liberarse de su angustia tanto de su vida cotidiana como de sus dilemas existenciales.

2.1.1.2.2 Expresión del inconsciente

Según Weyl (2017), quien en su afán de elaborar algunas indicaciones de la ideal relación entre Psicoanálisis y Arte (en específico, el cine) hace un interpretación de algunas obras de Freud, es imposible representar nuestras ‘abstracciones’, y con esto se refiere a que es imposible representar, en sentido estricto, nuestro inconsciente, “pero eso no significa que el cine no esté en condiciones de captar, de permitir que se vea y se sienta algo de los conflictos inconscientes de un modo que le es absolutamente intrínseco.” (p. 11); es decir, que el arte, y el cine más que otro, no puede representar el inconsciente, pero sí puede expresarlo. Ante ello, un papel fundamental tiene el artista, quien para Freud es una persona, como pocos, que tiene dotes

particulares que lo posibilitan a ser más sensible a las cosas, entre ellas la creación artística (Canosa et al., 2019, p. 228). Este pensamiento del don artístico como exclusivo de unas pocas personas fue disminuyendo con el pasar de las décadas; para Weyl, el ser artista más que ser un ‘regalo divino’, es ser un gran pensador e investigador, pero sin dejar de lado esta sensibilidad ya dicha del poder expresar el inconsciente (2017, p. 12).

En su ensayo *El delirio de los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen* (1907), uno de los tantos estudios en los que Freud plasma sus pensamientos acerca de la creación artística, el psicoanalista analiza al protagonista de la obra de Jensen considerando su delirio y la producción de sus sueños. Además, admira la capacidad de Jensen de crear un universo tan verosímil y un personaje con dilemas tan reales: se pregunta si eso es solo producto de su libre albedrío o si tiene un origen mucho más profundo en su pensamiento (1992, p. 13). Freud dice que los “poetas son unos aliados valiosísimos y su testimonio ha de estimarse en mucho, pues suelen saber de una multitud de cosas entre cielo y tierra con cuya existencia ni sueña nuestra sabiduría académica” (1992, p. 8). En ese sentido, resalta el poder del poeta, y esto puede aplicarse a los artistas en general, de alcanzar un nivel de sabiduría que los hombres de razón serían incapaces de conseguir con el mero pensamiento racional; también los compara con los psicoanalistas en el sentido que, mientras estos últimos tratan de que aflore en sus pacientes emociones y pensamientos ocultos en su psique, el artista logra eso en sus espectadores o lectores casi naturalmente. Los sueños también son importantes acá ya que de estos los artistas toman varias referencias que plasman en sus obras; en los surrealistas esto ya es muy explícito pero lo cierto es que, en mayor o menor medida, el material onírico es determinante para la elaboración de las obras de arte, ya que en el sueño se desfogan pensamientos que no tendrían cabida en estado de vigilia, no por nada los sueños son la máxima expresión del inconsciente. De hecho, esa segregación o sublimación de la fantasía hacia un fin más aceptable y valorado por la sociedad es lo que distingue al artista del neurótico; es más, para Freud no hay mucha

diferencia entre estos dos ya que ambos se encuentran en un nivel de realidad envidiablemente diferente al de los hombres racionales (Freud, 1992, p. 13). Otto Rank también se pronuncia acerca de esto último. Él dice que la principal diferencia entre el artista y el neurótico es la capacidad del primero de realizar su creación de tal forma que justifique la presencia de lo irracional en esta sociedad ‘sobrerracionalizada’ (1976, p. 19).

Hay que entender que leer, ver o escuchar la obra de un artista conduce necesariamente a introducirse en su forma de pensar; hay ocasiones que, consciente o inconscientemente, plasma sus inquietudes y reflexiones acerca de su vida. Zaragoza (2013), quien hace un estudio acerca de la formación de alter-egos en la obra de Kieślowski, afirma que además de la reflexión hay otras dos razones por las cuales el artista plasma inconscientemente sus pensamientos en su obra: la primera es la autocomplacencia, la cual se refiere a que el artista se crea una vida diferente a la que tiene, satisfaciendo así sus deseos benignos; sin embargo, la segunda es una razón más oscura, es la expurgación, la cual consiste en ‘exorcizar’ sus males de tal forma que el personaje de la película funciona como un muñeco vudú, un objeto de delitos, faltas, dificultades en general, para así hacer más soportable la vida del creador (pp. 15-16), es la sublimación tal y como la estábamos planteando. Asimismo, Estañol (2012) consideraba al ‘arte como destino’, es decir, pensaba en el arte como terapéutico ya que el cineasta, consciente o inconscientemente, estaba destinado a crear personajes que sean hipóstasis de sí mismo; se ve reflejado a él o ella misma en la historia (p. 270).

Para finalizar este apartado, Poggian decía que “toda obra de arte es un autorretrato por lo que tiene de reflejo de la personalidad de su autor” (2002, p. 41). Hay que tomar con cuidado dicha afirmación. Ciertamente, una obra, ya provenga de la literatura, música, pintura, cine, etc., es mucho reflejo de su autor, y también expresión de su inconsciente; sin embargo, hay que ahondar más en eso: el contexto en el cual se desarrolló, su cultura, hace al ser humano, esta influye en la psique. Además, ahora ni siquiera podríamos decir que existe un solo autor, menos

en una obra cinematográfica, ya que el cine es un arte colectivo. Sobre estos aspectos se discutirá en el siguiente capítulo; sin embargo, en resumen, por eso mismo hay que tener cuidado en considerar a una sola persona como la responsable de la totalidad de lo que se ve en pantalla y más aún de pensar en la figura del artista como una que está en estrecha relación con lo divino, ya que sus dotes tienen que ver más con su capacidad de expresión, de elaboración y de presentación de su obra.

2.1.2 La mitología del doble

Es sabido que la mitología y leyendas populares nos cuentan mucho acerca de la historia de culturas antiguas y su identidad como sociedades, pero también hay que considerar que estos mitos trascienden a su propia civilización de origen y se readaptan a las exigencias de posteriores culturas que fueron herederas de las anteriores, por lo que estos mitos no solo nos cuentan acerca del pasado sino también del presente y probablemente de su futuro como comunidad y como individuos.

Herrera (2011) menciona que, en el desarrollo de la estructura psíquica innata del alma del ser humano, son fundamentales las figuras maternas y paternas; a estas se le suman las del nacimiento y la muerte, las cuales son una especie de arquetipos que el ser humano después simbolizará a través de mitos y leyendas, pero mucho dependerá del contexto histórico y cultural de origen, además de su forma de ver el mundo (p. 36).

Un autor esencial para entender al motivo del doble en la literatura y tradiciones populares es Otto Rank, específicamente en su libro *El doble* (1914), en el cual, a través de un enfoque psicoanalítico y antropológico, intenta dar una interpretación a la usual aparición de la figura del doble en obras literarias y su origen mitológico. Hay que aclarar que para el día de hoy ciertos postulados y generalizaciones que ofrece Rank en la explicación del doble en sociedades ‘primitivas’ son ya anticuadas y superadas para entender el motivo del doble en la literatura y

en la cultura occidental; sin embargo, no por eso hay que ignorarlos ya que tienen varios apuntes muy interesantes y que pueden aportar, cada uno en su individualidad, a la presente investigación.

En los primeros párrafos de su libro ya empezaba a analizar la figura del doble en *El estudiante de Praga* (1913), “la película canónica sobre El Doble” (Estañol, 2012, p. 269), y concluye dicho apartado diciendo que “la ‘idea fundamental’ [de la película] es la de que el pasado de una persona se aferra inevitablemente a ésta, y que se convierte en su destino en cuanto trata de liberarse de él” (Rank, 1976, p. 34), es decir, el desenlace inevitablemente mortífero que está asociado al doble, por lo que desde ahí podemos darnos cuenta de la presencia que tiene en su tesis el destino y el pasado desde un sentido fantástico; esto lo vincula más adelante con los mitos y su carácter mágico.

Es más, dicho motivo del doble apareció en el hombre primitivo y sus conceptos; dentro de estos, la sombra es uno de los máximos representantes. Las interrogaciones sobre esta y el alma aparecieron casi de manera simultánea ya que siempre fue una constante del ser humano preguntarse acerca de su identidad, de su yo y su relación con la muerte; de hecho, para Rank “la creencia más primitiva del alma se vincula con la muerte... El primer concepto del alma entre los primitivos, significativo para todo desarrollo de la historia humana, es el de los espíritus de los muertos imaginados, en la mayoría de los casos, como sombras” (1976, p. 101). En torno a la sombra hay varias supersticiones, se decía que quien no proyectaba su sombra en una pared ante la intensa luz de una lámpara o quien presentaba una sombra sin cabeza moriría al cabo de un año, o incluso que si uno pisaba su propia sombra era señal de muerte; por otro lado, hay concepciones más ‘amigables’ de la relación entre la sombra y la muerte, que incluso están más en concordancia con el tema del doble: a la hora de la muerte, nuestro ángel guardián se presenta a cada uno y se integra a nosotros a través de la sombra, por eso la concepción de esta última como acompañante y protectora. Hay una idea de sombra-espíritu como ente

benéfico presente más en civilizaciones ‘primitivas’ y luego como ente acechador y maligno en sociedades modernas (pp. 88-89). De igual manera, ambas concepciones no son excluyentes, sino que gracias al pasar de los años han sabido integrarse y complementarse; Freud se pronuncia sobre esto diciendo que los objetos ‘tabús’ tienen significaciones y sentimientos ambivalentes (2000, p. 72) y la sombra como doble o el doble en general no son la excepción. Aparte de ello, cabe decir que según la concepción ‘jungiana’ de sombra, esta no solo representa a un ente acompañante o uno maligno sino también una vía para el autoconocimiento, pero para esto hay que ahondar en los aspectos negativos de aquella (Poggian, 2002, p. 36).

La idea básica de la sombra es que es la proyección del cuerpo humano; toda representación del doble gira en torno al reflejo, por lo que el espejo es otro ejemplo perfecto de esto; de hecho, basada en la creencia del doble, existe la convicción antigua de que el espejo revela aspectos ocultos. No abordaremos mucho más sobre el espejo en esta sección ya que esto se hizo en un subcapítulo anterior, sin embargo, se hará un apunte acerca de su concepción mitológica, específicamente, sobre las supersticiones en torno a este: una de estas es la que existe en territorios alemanes y que impide a las personas colocar cadáveres frente a espejos o mirarlos frente a un espejo ya que eso querría expresar que existen dos cadáveres, por lo tanto, un presagio de muerte (Rank, 1976, p. 104).

Para finalizar, tanto el reflejo y la sombra son dos de muchas formas de representación antiguas de los dobles, pero todas estas parten de la predisposición del ser humano de cuestionarse sobre su propio yo. Los mitos fueron una gran herramienta para concretar estas inquietudes; de hecho, para Poggian, los mitos “son la autointerpretación de nuestra identidad en relación con el mundo exterior. Representan el relato que unifica nuestra sociedad y que aportan nuevos significados a un mundo complejo y a veces sin sentido” (2002, p. 33), y en ese sentido están muy relacionados al tema del doble, además de tenerlo como motivo narrativo; no obstante,

aquellos mitos fueron readaptándose y se concretaron en literatura, poesía, cine, por decir algunas artes; esto se debe, según Gubern (2002), a la mitopoética del hombre y su productividad imaginativa, las cuales adaptan tanto las historias como los formatos a presentarse, dependiendo de las características de cada época y sociedad (p. 10).

2.1.3 Lo siniestro

Cuando uno piensa en lo que evoca lo siniestro, sin dudar lo remite a lo terrorífico, a la maldad. El concepto está muy relacionado a eso, pero su definición es tan compleja como ambivalente. De hecho, campos como la Filosofía y el Psicoanálisis han estudiado este concepto, con diferentes enfoques pero con conclusiones muy similares. En este subcapítulo se explicarán las concepciones de lo siniestro que utilizará este análisis, teniendo como eje principal a S. Freud, pero complementado con los postulados de Eugenio Trías, quien, si bien se remite a Freud varias veces, utiliza el concepto para relacionarlo con lo bello según la Estética.

2.1.3.1 La familiar extrañeza

La familiar extrañeza hace referencia a lo que sentimos cuando lo siniestro está presente, este es un sentimiento de miedo/incertidumbre en un contexto naturalmente seguro, cotidiano. Puede que las palabras familiar y extrañeza suenen contradictorias, pero justo de eso se trata lo siniestro, de una ambivalencia. De hecho, la disposición sensitiva que tenemos para con lo siniestro es difícil de identificar: a diferencia de otras sensaciones como la melancolía, la tristeza o la alegría, aquella no está tan enraizada en nuestra sensibilidad consciente y muchas veces se entremezcla con otras similares como el vértigo, el terror y la desorientación (Ferrer, 2017, p. 69). Freud reconoce esta dificultad de definirla lingüística y anímicamente por lo que en su ensayo *Lo ominoso* (1919), sinónimo de 'lo siniestro', intenta resolver esta nebulización del concepto.

Lo primero que dice es que ciertamente lo siniestro hace referencia directa a lo terrorífico, el cual causa horror a quien lo siente, pero al mismo tiempo lo siniestro es una clase de angustia, concretamente la “que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (Freud, 2000, p. 220), es un retorno de lo familiar reprimido. El abordaje que hace al término es mediante dos vías: la etimológica y la de sus figuras representacionales. Con respecto a la primera, Freud hace una revisión lingüística de los significados de lo siniestro en distintas lenguas de varias partes del mundo, ya que está seguro de que al tener matices tan diversos y difusos, en algún punto habrá una ambivalencia del término, de hecho, esto lo comprueba en algunas lenguas en las que lo siniestro no es lo estrictamente espantoso tal y como lo conocemos comúnmente, a veces, dista mucho de este término (2000, p. 224). Esto lo comprueba en un caso en particular de la lengua alemana, el término *unheimlich*, el cual es sinónimo de lo siniestro; su contraparte lingüísticamente natural es la palabra *heimlich* (debido al prefijo *un*), esta significa lo familiar, lo reconocible, lo íntimo; por antonimia *unheimlich* sería lo no familiar ni reconocible, lo nuevo, por lo que habría, debido al lenguaje, una analogía siniestro-nuevo; sin embargo, podemos comprobar que no todo lo nuevo y novedoso es espantoso o siniestro, debería haber algo que lo vuelva siniestro (2000, p. 220). El problema crece cuando nos damos cuenta que algunos de estos sinónimos de lo *heimlich* hacen referencia a lo secreto, lo oculto, lo íntimo; en ese sentido, se acerca más al significado que le dimos a lo *unheimlich* que a lo que inicialmente pensamos sobre lo *heimlich*. Hay, entonces, una ambivalencia en el término: lo *unheimlich* es siniestro, espantoso y también *heimlich*, es decir, lo familiar, íntimo y oculto. Siguiendo esta línea, y dejando de lado los términos alemanes, lo siniestro no es necesariamente lo novedoso sino lo familiar que vuelve de lo oculto, que fue reprimido pero que ahora aflora, “algo que, destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz.” (Freud, 2000, p. 224).

La otra vía por la cual Freud intenta esclarecer el término de lo siniestro es a través de sus figuras representacionales. Estas nuevamente las divide en dos: las vivenciales, las cuales son figuras con las que nos topamos en nuestro día a día; y las figuras estéticas. Acerca de los primeros, Freud dice que al ser lo siniestro “un sentimiento escurridizo, excepcional y además dependiente de la sensibilidad de la persona para ser experimentado” (Ferrer, 2017, p. 55), puede que no tomemos consciencia de estar frente a figuras vivenciales, ya que ninguna persona tiene la capacidad de experimentar, con la misma intensidad que otra, el sentimiento de lo siniestro. Sin embargo, sobre las segundas, las cuales hacen referencia a las figuras dadas por las artes (literatura, pintura y, hoy en día, en el cine), Freud dice que tienen más cabida en la psique humana; por lo que se puede decir que actúan a manera de prótesis, para aflorar ese sentimiento siniestro en el espectador, lector, etc.

Es así que, las figuras en las artes son nuestra fuente más cercana hacia lo siniestro, según Freud. Por ello, describe ciertas figuras y motivos en la literatura, específicamente en la cual lo siniestro aparece. Sin embargo, de estas figuras solo nos vamos a centrar, en este apartado, en dos: el doble y la repetición, la última al servicio de la primera.

Como bien dijimos anteriormente, Freud confirma que la concepción que hay del doble ha mutado a lo largo de los tiempos, “de un seguro de supervivencia, pasa a ser el ominoso anunciador de la muerte” (2000, p. 235). Según él, esta afirmación por sí sola tiene una enorme carga siniestra, pero ahonda más en ella. Apreciar al doble (en la literatura, cine o cualquier arte) afecta a la seguridad yoica del que lo proyecta, provocándole terror y angustia. Y es que el cuerpo único es el contenido del alma que nos conecta directamente con el mundo exterior y nos diferencia de los demás sujetos, dándonos identidad (Ferrer, 2017, p. 82). Aquí podemos apreciar la conexión con el estadio del espejo de Lacan.

Freud se refiere a la figura del doble, como la ocasionada meramente como un desdoblamiento del yo, en la cual hay un sujeto original que se escinde en dos, y esto puede ser síntoma de

alguna patología; sin embargo, como podemos apreciar en la literatura y sobre todo en el cine, la forma de concebir al doble ha evolucionado, complejizándose debido a sus múltiples variaciones y combinaciones de este motivo narrativo (Poggian, 2002, p. 123).

Como casi todo pensamiento psicoanalítico, el origen de esta inquietud por nuestros dobles puede provenir de la infancia: el infante, en sus primeros años de vida, presenta varias dudas acerca de su identidad y de su conformación en el mundo, esto lo olvida y posteriormente lo recuerda y materializa ante la posibilidad de otro yo, un doble (Freud, 2000, pp. 228-229); esto se apoya al recordar el significado de lo siniestro: el retorno de lo familiar reprimido. Sin embargo, esta inquietud y extrañeza por el doble no solo es debido al parecido físico sino también por el parecido anímico, el cual va de la mano con nuestra segunda figura representacional: la repetición. Me explico, según la concepción freudiana, el doble anímico es idéntico no solo por el físico sino por la repetición en personalidad, acciones, y por supuesto, destino; no vemos simplemente un parecido físico sino también un parecido que se demuestra progresivamente ante el actuar del doble (Ferrer, 2017, p. 82), lo cual acentúa su carácter angustioso, que contiene a lo siniestro.

Freud explica un caso que le sucedió en un barrio de Italia: mientras estaba caminando se dio cuenta que había pasado involuntariamente por el mismo lugar tres veces, eso hizo surgir en sí un sentimiento de angustia. Esa incertidumbre de no estar seguro de estar en la realidad o no, según los estándares comunes de tiempo y espacio, y más aún la sensación de que haya una fuerza exterior que lo hizo volver tres veces sin su venia, es lo que confirma el carácter siniestro en la repetición, es el famoso *deja vu*. Ferrer asocia a este tipo de sentimiento de lo siniestro a lo experimentado por la presencia del doble ya que “ambos remiten a cierta sensación de exterioridad y autoobservación del sujeto, otra vez una mirada externa.” (2017, p. 86).

Como modo de resumen de esta sección, se pudo dar cuenta de que, si bien la sensación de lo siniestro se encuentra dentro de lo angustioso, se diferencia en que aquel hace referencia a la

familiar extrañeza, lo oculto que aflora para causar incertidumbre en el sujeto, como pudimos comprobar en la investigación etimológica que hizo Freud. De esto, también hay que diferenciarlo del mero terror, ya que es usual hoy en día reducir el término al susto que se siente por la aparición de un monstruo, asesino o persona que aparece de manera inesperada en películas de terror, cuando tiene que ver más con sensaciones por una fuente interna que externa. A su vez, lo siniestro aparece en ciertas figuras representacionales, principalmente estéticas dadas por las artes, y tienen como particular exponente al doble, este surge en la alucinación, en la fantasía, “es mucho más que un fantasma de las primeras edades, vagabundea alrededor de nosotros y se impone al menor afloramiento, al primer terror” (Morin, 2001, p. 36).

2.1.3.2 Lo bello y lo siniestro: una aproximación estética

Otro escenario en el que lo siniestro puede hacer su aparición es a través de la mirada. Se puede hablar de mirada siniestra ya que ver “a través de los ojos del otro supone un extrañamiento del sujeto que toca el núcleo del fenómeno” (Ferrer, 2017, p. 78), esto es lo que sucede cuando apreciamos una obra artística, ya sea pintura, escultura, incluso literatura, y en este caso, cine. La Estética, rama de la Filosofía, ahonda sobre esto.

Eugenio Trías, en su libro *Lo bello y lo siniestro* (1982), considera a lo siniestro como una categoría estética, la cual estudia, reflexiona y pone en relación con lo bello y lo sublime. Empieza diciendo que lo bello es el comienzo de lo terrible que aún podemos soportar, esto debido a la tesis que propone: lo siniestro es condición y límite de lo bello, es decir, que no hay forma de que pueda ocurrir el efecto estético, es decir, la existencia de la cosa bella, sin lo siniestro. Sin embargo, está presente en forma de ausencia, aunque prometiendo que en cualquier momento aparecerá (pp. 13-16). Esto último se puede relacionar a lo oculto que,

debiendo permanecer así, sale a la luz, cuestión que tratamos párrafos anteriores con un enfoque psicoanalítico.

Para analizar esto, hace un recorrido ‘rápido’ sobre las concepciones de lo bello. Parte de este término hacia lo sublime, propuesto por Kant, y de ese hacia lo siniestro, analizado por S. Freud y retratado por el Romanticismo. Primero, argumenta que hay un abandono de lo bello como lo concebía la Estética antiguamente, esto es, como lo armonioso y de perfecta proporción, ya que había una polarización de lo que se consideraba bello: en teoría, lo que no alcanzaba los requerimientos de la armonía y la perfecta proporción era considerado feo y/o desagradable, aunque sabemos que esto no es necesariamente así. Kant realiza una ruptura con esto al proponer el concepto de lo sublime como “el sentimiento... en plena ambigüedad y ambivalencia entre dolor y placer” (Trías, 1982, p. 18). Existe, entonces una analogía con lo siniestro: ¿cómo puede algo ser doloroso y placentero a la vez? ¿cómo algo puede ser familiar y extraño a la vez? Y ¿cómo alguien puede ser un sujeto diferente a mí y al mismo tiempo yo mismo?

Estudios posteriores ahondaron más en este carácter doloroso de lo sublime y fueron abandonando la concepción, en ese entonces tradicional, de lo bello. Este ya no era suficiente para estudiar el efecto estético ante el cada vez más tenebroso acercamiento al estudio de la fuente de belleza, resaltando la infinitud y reflexividad que causa, en el espectador, la contemplación de la cosa bella, ciertamente, la obra artística.

Para Trías, esta obra artística bella posee un velo imaginario, uno semitransparente en el que se pueden apreciar halos de luz siniestra, nunca ocultos del todo, pero lo suficientemente presentes como para seguir considerando bella a la obra al mismo tiempo que llena de vitalidad (1982, p. 24). Por lo tanto, es posible afirmar que una de las condiciones estéticas que hacen a una obra de arte bella, en este caso una película, es su poder de revelar y esconder algo siniestro, es decir, que se nos presenta familiar e inhóspito, próximo y lejano (Trías, 1982, p.

35). De hecho, Ferrer también se pronuncia sobre esto diciendo que la ficción cinematográfica tiene el poder y los medios de representar como siniestro cosas que en la vida real no lo son, y viceversa (2017, p. 58).

Trías dice que “elaborar como placer lo que es dolor, tal es el humanitarismo del arte” (1982, p. 35). Esto es lo que ha tratado de hacer y ha logrado muchas veces el cine: causar cierta reflexividad, cierta identificación que invite a la contemplación voyerista por parte del espectador ¿Cómo logra eso? Lo hace gracias a la articulación de sus medios técnicos, su narración, cuestiones que se abordarán en el próximo capítulo.

2.2 Narración y cine

2.2.1 Lenguaje cinematográfico

Desde la consolidación del poder comunicador del cine, ha habido distintas investigaciones que han centrado su interés en determinar si el arte cinematográfico posee un lenguaje propio o es simplemente un medio de expresión con una lengua reconocible. En este estudio se tomarán en cuenta los postulados de dos destacados autores franceses: Jean Mitry y Christian Metz, para discutir acerca de la constitución de un lenguaje cinematográfico.

Según Acosta (2018), Mitry no considera al cine como parte de un lenguaje, sino que este mismo es un lenguaje (p. 120). Uno regido por elementos estéticos, ya sea el espacio, fotografía, composición, montaje, pero estructurado de tal manera que expresa significados que no son posibles de acceder por medio de la realidad como la conocemos ni tampoco a través de técnicas utilizadas por la literatura, pintura, incluso el teatro, con el que comparte varias características. De hecho, Mitry le otorga buena parte de sus argumentos a la importancia de la imagen cinematográfica. Este sostiene que es inexacto decir que la imagen por sí sola es significante, ya que no tiene valor semántico por sí mismo; sin embargo, actúa como signo cuando es puesto en escena en el discurso cinematográfico. Incluso, llegaría a decir que el filme

es un conjunto de imágenes de ‘algo’ (Mitry, 1976, p. 268), que al ser representadas no significarían nada en primera instancia, pero al realizar un proceso de analogía y simbolización, a nivel connotativo, ‘dicen’ algo distinto de lo que se muestra. Sobre esto considero que se podría añadir el mismo nivel de importancia al sonido; hay una relación de reciprocidad de este con la imagen, uno complementa al otro en la obra cinematográfica, de tal manera que, si se omitiera uno de ellos, el resultado sería un filme totalmente diferente, posiblemente menos impresionante. A esto se le llama ‘ilusión audiovisual’ (Chion, 1990, p. 7).

Ahora, volviendo a Mitry, este también sostiene que el conjunto de imágenes, es decir signos, se organizan de tal manera que estructuran “un lenguaje concreto para cada filme, y que este no podría tener una codificación predeterminada para todos, pues tiene la posibilidad de cambiar según la historia que se desea contar” (Acosta, 2018, p. 119). Tanto el lenguaje como los códigos cinematográficos se formarían según el filme.

Por otro lado, Christian Metz también realiza varios estudios dedicados a la discusión acerca del lenguaje cinematográfico. Uno de ellos se trata sobre otro eterno debate: ¿el cine es lengua o lenguaje?

Hay quienes consideran, entre ellos el cineasta y ensayista Jean Epstein, que el cine es una lengua universal; sin embargo, Metz difiere en esto diciendo que la principal característica de la lengua es que esta es múltiple, hay una multiplicidad de lenguas diferentes, mientras que en el caso del lenguaje, este funciona como un sistema unitario: si bien “los filmes pueden variar considerablemente de un país a otro en función de las diferencias socioculturales de representación, no existe sin embargo un lenguaje cinematográfico propio de una comunidad cultural” (Aumont et al., 2008, p. 178). Por lo tanto, se rechaza la concepción del cine como lengua ya que, si fuera así, tendría una significación propia. Al no poseer un sistema limitado y fijo de signos, tiene varias interpretaciones; a diferencia de la palabra, ya que, si bien algunas

de estas pueden tener varios significados, están previamente establecidos (Acosta, 2018, p. 121).

Además, en contraste con Mitry, Metz estipula que el lenguaje cinematográfico está compuesto por una totalidad de códigos y subcódigos propiamente cinematográficos, estos no se generan a partir de cada película. Esto lo hace en el marco de su propuesta de analizar los relatos fílmicos con la relación de los códigos cinematográficos y los códigos de otros lenguajes. Además, al igual que Mitry, se pronuncia acerca de la importancia de la imagen cinematográfica. Al argumento del autor anterior, Metz añade que esta imagen con significado propio no requiere ser enseñada para que el espectador lo entienda, ya que el significado que tendrá se basará en sus conocimientos previos, la asimilación que haya hecho su ojo sobre este objeto y el uso de estrategias audiovisuales por parte del realizador cinematográfico (Acosta, 2018, p. 121).

Dicho todo esto, para finalizar este subcapítulo, es necesario considerar al filme como un todo, gracias a los elementos narrativo-audiovisuales que emplea y que, así como hay distintas formas de representar, esto llevará a distintas formas de significar, dependiendo quién lo realice y también quién lo vea.

2.2.2 Niveles narrativos en el filme: relato, narración y diégesis

En el cine narrativo son reconocibles tres niveles narrativos imprescindibles. En esta sección se intentarán definirlos en aras de que después puedan ser tomadas de referencia en conceptos como el estilo fílmico, el universo cinematográfico y principalmente el análisis de la unidad de análisis escogida.

2.2.2.1 Relato fílmico

El relato fílmico puede ser definido como “el enunciado en su materialidad, el texto narrativo que se encarga de contar la historia” (Aumont et al., 2008, p. 106). Hasta ahí no hay ninguna diferencia con respecto a otras fuentes de expresión como por ejemplo la novela. La distinción radica en que, en la novela, el relato está conformado meramente por la lengua, mientras que en las películas hay otros aspectos presentes: diálogos hablados, imagen, música, ruidos, entre muchos otros, lo que hace que este relato fílmico sea mucho más complejo.

A su vez, para la existencia del relato fílmico son requeridas tres exigencias: la primera de ellas y también el primer nivel de lectura es el reconocimiento de la estructura de la historia; tan sencillo como distinguir objetos y acciones. En segundo lugar, el próximo nivel de lectura se refiere a que hay que establecer una coherencia interna, esta puede ser dada por las convenciones del género, el estilo del cineasta (el cual se discutirá más adelante), entre otras. Finalmente, el establecimiento del orden del relato y el ritmo que va a tener, con el objetivo de dar funciones específicas y predisponer al espectador a cierta orientación de lectura (Aumont et al., 2008, p. 107).

Hay que resaltar también el hecho que el relato fílmico es un texto cerrado, tiene un límite, un final. Este puede ser abierto, pero cuando ocurre esto se nota que es intencional, al menos es así cuando un film está bien logrado. Por lo que, para cerrar esta idea, se puede decir que un relato ordenado, coherente, comprensible, bello, en general, un relato bien logrado es “el resultado del uso de las técnicas narrativas, estructurado en un guion y con la planificación correcta de las herramientas involucradas en la organización de un lenguaje cinematográfico” (Acosta, 2018, p. 179).

2.2.2.2 Narración

A diferencia del relato fílmico, el cual es el enunciado, la narración es el acto productor, el “acto de convertir en una serie de formas inteligibles, una serie de acontecimientos, de manera

que la transmisión, en cualquier soporte, de estas formas genere un conocimiento sobre estos acontecimientos” (Sánchez Navarro, 2006, como se citó en Acosta, 2018). Desde el inicio de las civilizaciones hay un afán del ser humano por contar historias, esto con el objetivo de dar significado al mundo que lo rodea y así poder comprenderlo mejor. Con esto, ocurre un símil con la narración ya que, en un determinado rango de tiempo y espacio, se intenta dar significado a lo que viven los personajes, establecer relaciones causales (al menos en las historias narrativas) (Acosta, 2018, p. 174). En este punto, es pertinente discutir acerca de la instancia narrativa, esta es el lugar abstracto en el cual se toman las decisiones para la conducción de la historia y del relato fílmico. Aquí participan los distintos agentes creadores, entre ellos, el cineasta, de quien se hablará más adelante. Además, se puede hacer una distinción entre la instancia narrativa ficticia, el que se refiere a la diégesis, donde se desarrollan los personajes; y la instancia narrativa ‘real’, es decir, lo que queda fuera de cuadro, ya sea imagen y sonido (Aumont et al., 2008, p. 112). Tener en cuenta estos dos tipos de instancias será importante en el análisis del filme a estudiar.

Por lo tanto, se podría decir que la narración cinematográfica es el nivel que “logra articular el texto fílmico con el espectador, por lo que supone la dimensión pragmática del discurso cinematográfico” (Aguilar, 2019, p. 34), al mismo tiempo que, si se quiere, se puede distorsionar la estructura narrativa en aras de cierto estilo o con afán de causar determinadas sensaciones.

2.2.2.3 Diégesis y universo cinematográfico

La historia en el cine puede definirse como el contenido narrativo de la película, aunque este sea de escasa intensidad dramática o de débil valor argumental. Sobre esto último hay que decir que la concepción de historia no presupone una agitación, más bien se trata de elementos ficticios, surgidos del imaginario de quien la crea, que están en constante relación a través de

un desarrollo temporal y espacial, y que terminan formando un todo coherente, o como se suele decir más, verosímil (Aumont et al., 2008, p. 113).

Aguilar (2019) considera que, así como el argumento, la historia también cumple con una relación causa-efecto, que se ordena en una línea cronológica, por más que, en algunas películas, la estructura no se vea así debido a una trama compleja o poco clara (p. 35). Además, se suele asociar a las películas con historias fantásticas, fuera de este mundo; sin embargo, estas también pueden representar al mundo tal y como lo conocemos. Lo que hace que capten nuestra atención es cómo construyen su narrativa. De hecho, Aumont et al. (2008) sostienen que “las películas de gran espectáculo se dedican más al prestigio de la institución cinematográfica en sí misma que a la belleza o la perfección de la historia” (p. 113), más bien, los autores consideran que los que sí logran esta belleza y perfección de la que hablan son en su mayoría cineastas de ‘vanguardia’, como Ozu o Ackerman, quienes tienen en su repertorio, películas con ritmos más lentos, pero más ‘profundas’ y llenas de “significado”.

En este punto, es preciso indicar que existe una autonomía de la historia con respecto al mundo en el cual nos desenvolvemos, por eso, a partir de ahora se pasará a discutir el concepto de diégesis y universo diegético o cinematográfico. Hay autores que toman a estos dos conceptos como uno solo, pero en esta investigación se tomarán en cuenta de manera diferenciada. La diégesis es la “historia comprendida como pseudo-mundo, como universo ficticio cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad. Es preciso comprenderla como el último significado del relato: es la ficción en el momento en que no sólo toma cuerpo, sino que se hace cuerpo.” (Aumont et al., 2008, p. 114). Mientras que el universo diegético o cinematográfico es muy parecido a esto, pero más amplio, abarca también las temáticas que se desarrollan en la película y no solo lo físico. Tanto diégesis como universo tienen sus propias y mismas reglas: hay veces en que es más evidente, como en *El señor de los anillos* (2001, 2002 y 2003) y su ‘Tierra Media’, por decir un ejemplo extremo.

A modo de inciso, existe otro nivel llamado extradiegético. Este comprende lo que forma parte de la historia, pero no es posible localizar en la diégesis, el caso más común es la banda sonora que se puede escuchar en la escena, pero los personajes no son conscientes de ello, solo los espectadores; sin embargo, ayuda en la construcción del ambiente: ayuda a formar el universo cinematográfico sin ser parte de este.

Para terminar esta sección, Aumont et al. (2008) también entienden la diégesis y el universo diegético o cinematográfico como “la historia tomada en la dinámica de la lectura del relato” (p.115), es decir, cómo el espectador la forma a medida que empieza el filme hasta que termina, lentamente. Por supuesto, también influyen los antecedentes del espectador, pero lo que se quiere decir es que este también forma parte de la construcción de la diégesis y del significado del relato. Sobre esto, se ahondará más en la próxima sección.

2.2.3 Figura de autor

En los mismos debates acerca de la existencia de un lenguaje cinematográfico, diferente al lenguaje verbal común, entra a tallar la figura del autor. Este como el sujeto que codifica ese sistema de signos que vienen a ser las imágenes que vemos en pantalla y a las cuales se les otorga significación, ya que se sabe que, si bien el cine puede representar la realidad, no lo hace como si fuera un calco de ella: “la libertad del cineasta, la creación de un seudomundo, de un universo parecido al de la realidad... permite el ejercicio de la creación fílmica” (Aumont et al., 2008, p. 176)

2.2.3.1 El papel del autor en la construcción del filme

Sin embargo ¿cuál es el verdadero grado de importancia que tiene el autor de la obra fílmica a la hora de construirla? Hay varias cuestiones a tomar en cuenta: si se refiere a uno o a una

multiplicidad de autores, el papel del espectador, etc. Estas cuestiones se tratarán de discutir en este apartado.

Como ya dijimos en el capítulo anterior, puede haber varias razones por las cuales un realizador cinematográfico moldea de cierta forma su película: expurgación de males, reflexión, autocomplacencia, etc. Todas estas cuestiones las toman en cuenta los estudios sobre el autor con un enfoque psicológico y psicoanalítico. Metz se pronuncia sobre esto diciendo que hay quienes consideran, entre ellos los analistas y/o críticos, que una película es de una u otra forma debido a la biografía o posibles pensamientos reprimidos del autor de la obra; sin embargo, el problema allí radica en que solo se toman en cuenta estos aspectos y no se analiza el texto fílmico como tal (Metz, 2001, p. 41). De hecho, para él, considerar solo al autor (cineasta) como el amo y señor de la creación fílmica es caer en una “reducción psicologizante [y de] ideología de la creación pura” (Metz, 2001, p. 42), ya que se tienden a omitir las huellas sociales directas o indirectas, las convenciones técnicas del cine en general y de la época en particular, el hecho que ahora es posible decir que no hay solo un autor, en resumen, no se toma en cuenta todo lo que escapa del pensamiento consciente e inconsciente del realizador cinematográfico. Además, siendo más estrictos, la función de un realizador cinematográfico, a nivel formal, no es la de expresar sus preocupaciones, sino la de segmentar entre tantos procedimientos y técnicas que da el lenguaje cinematográfico, las que mejor le parezca en favor del relato, y por supuesto, lo que quiere expresar con él. Al decir esto, no se excluye la idea del autor como creador, ya que a lo largo de la historia del cine se han visto varios casos de cineastas que revolucionaron el uso de las técnicas cinematográficas existentes, en favor de su historia, y dejaron un precedente para la generación de posteriores cineastas, pero hay que tener en cuenta que se trabaja sobre un lenguaje ya existente (Aumont et al., 2008, pp. 110-111). Sobre este punto discordamos con Mitry, quien, como ya se explicitó párrafos anteriores, considera al lenguaje cinematográfico como uno que se construye en cada filme.

Esto no quiere decir que Metz, Aumont o esta investigación, subestiman la figura del autor, por el contrario, ya se explicó en el capítulo anterior la enorme carga ideológica que el cineasta puede traer consigo: todos los pensamientos adquiridos a lo largo de los años, las experiencias vividas, el papel de la expresión inconsciente, y la importancia que tienen estos a la hora de realizar la película. Pero hay que dejar en claro que, si solo se toman en cuenta estos aspectos, cualquier análisis que se haga va a estar limitado, lo cual no es necesariamente malo, ya que puede haber interpretaciones varias sobre la figura del cineasta, que pueden enriquecer la observación de su obra fílmica. Y viceversa, se pueden analizar las temáticas, personajes, época en que gusta situar la trama, cuestiones más técnicas como los movimientos de cámara, la elección de planos, etc. para poder darnos una idea de la índole personal del cineasta (Metz, 2001, p. 42).

En este estudio, se intentará no solo tomar en cuenta al cineasta como el único dador de sentido a la obra, sino también otros actores. La teoría psicoanalítica del cine concibe a la enunciación como un proceso en constante circulación, no como un lugar fijo como se podría creer. La enunciación es progresiva, siendo más específicos, va de un lugar a otro en tanto el mensaje llegue a distintas instancias (Burgoyne et al., 1999, p. 188). Por lo tanto, la enunciación no emanaría solo del realizador cinematográfico, como es natural, sino que también de los espectadores, de hecho “las películas solo llegan a existir a través del trabajo ficcional de [estos]” (Burgoyne et al., 1999, p. 164). Ello debido a que, según Benveniste (1971) “lo que caracteriza a la enunciación en general es el énfasis en la relación discursiva con un compañero, sea real o imaginado, individual o colectivo” (p. 85). Hay un lugar de donde inicialmente emana el discurso (el cineasta) pero también un lugar que se apropia de él (el espectador).

No obstante, es cierto que el espectador es la otra parte del lugar de enunciación, pero esto, en principio, es gracias al cineasta, porque si bien la enunciación es recíproca (una no existe sin la otra), el discurso emana de los autores, son ellos quienes transforman al discurso en historia.

Es más, cuando decidimos ver una película, siempre hay una predisposición por aceptar lo que se cuenta, no un sometimiento, pero sí una recepción de un discurso formado. Con ello está de acuerdo Bellour (1977), quien sostiene que el cineasta es el principal responsable de la construcción de la historia; cuenta con una especie de poder ‘infinito’, que ordena y dirige las representaciones en la historia que son canalizadas por los espectadores (p. 98).

En resumen, y para terminar esta sección, en esta investigación se tomará en cuenta a la figura de autor, refiriéndonos al realizador cinematográfico, como el principal responsable de la construcción del filme, pero sin considerarlo como una especie de Dios, como el único responsable de la significación de la película. Esto tomando en cuenta, como ya dijimos, de la importancia del espectador, y de los otros autores, es decir, los encargados de los distintos departamentos cinematográficos, quienes apoyan en conjugar distintas herramientas narrativas-audiovisuales para el relato fílmico y que posibilitan el establecimiento de un estilo fílmico, el cual abordaremos a continuación.

2.2.3.2 Estilo fílmico

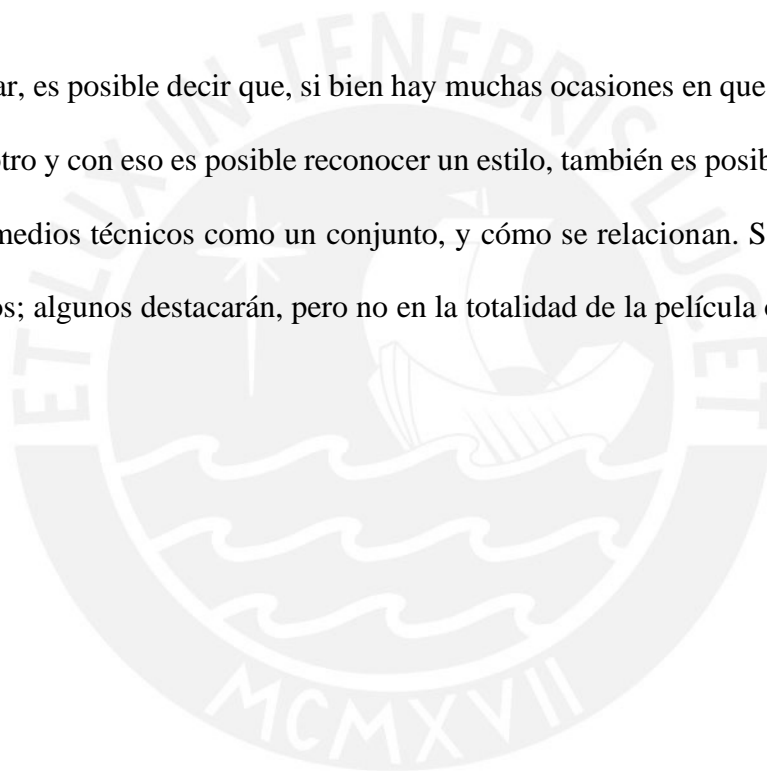
La manipulación fílmica transforma un discurso a una historia, ya que bien pudo haber sido tan solo el calco audiovisual de la realidad. Esto le otorga al filme cierto sello, como una especie de marca destacable, algunas más que otras por supuesto. De manera general, a esto nos referimos cuando hablamos de estilo fílmico; de hecho, en esta investigación utilizaremos la concepción propuesta por Bordwell y Thompson (1995), quienes consideran al estilo fílmico como un sistema formal de la película: la manera cómo interactúan distintas técnicas del medio cinematográfico, siendo las principales las siguientes: puesta en escena, fotografía, montaje, sonido (p. 333). Esto se da, por lo general, gracias a las elecciones que realiza el cineasta de ciertas técnicas y estrategias audiovisuales, y que además se limita al uso de ellas. Es decir, se trata de establecer filtros en aras de un discurso propio y reconocible.

El público puede reconocer el estilo de un género en particular debido a ciertas expectativas, conscientes o inconscientes, que tienen cuando deciden ver una película. Por ejemplo, en una película de acción es común los cortes rápidos; en una película de terror, la música *in crescendo*, la cual es detenida súbitamente para dar paso al momentáneo silencio antes de la aparición de monstruo/villano o como quiera llamarse. Sin embargo, el estilo también se trata de que el cineasta haga que el público modifique estas expectativas, que las desafíe y abandone. Esto, a través del tiempo, y a medida que el cineasta haga más obras, harán que tengo un estilo no solo en una película en concreto sino además en toda su filmografía, de tal manera que el público atento sepa reconocer, consciente o inconscientemente, quién estuvo detrás de determinado film. En otras palabras, podemos “aplicar el término «estilo» para describir el uso característico de técnicas que hace un único cineasta o un grupo de ellos” (Bordwell y Thompson, 1995, p. 334).

Además de esto, dichos autores proponen cuatro pasos para reconocer el estilo fílmico en las películas. El primero de estos es la determinación de la estructura organizativa de la película, es decir, reconocer a este como un todo, que construirá una historia, manipulará el tiempo y espacio, entre otros aspectos a nivel general. El segundo paso es la identificación de las técnicas que más se utilizan, esto es, reconocer el uso de medios técnicos como el montaje, la iluminación, el sonido, entre otros; cabe decir que muchas veces los espectadores no toman en cuenta esto, al menos no conscientemente, pero para el reconocimiento y análisis del estilo fílmico sí es imprescindible. El tercero es el reconocimiento de patrones de estas técnicas o modelos estilísticos en una misma filmografía o película en particular: ya no basta con observar qué medios técnicos aparecen sino también con qué frecuencia y cómo están estructuradas dentro de la filmografía o película. Sobre esto, los autores recalcan que es posible identificar modelos estilísticos analizando una escena y esta será puesta en favor de la narrativa, por ejemplo: el uso de *travelling* hacia la derecha para mostrar los trofeos de guerra de un

determinado personaje, seguido de un *travelling* idéntico pero mostrando trofeos de otro personaje, esto para establecer paralelismos; pero también señalan que hay ocasiones en que se puede reconocer estilos que no sirven a la narrativa sino que son un fin en sí mismo, un juego visual más que nada. Por último, el cuarto paso es proponer funciones para las técnicas destacadas y los patrones que forman, es decir, si se usa cierto estilo para incitar al espectador de sentir miedo, alegría, pena, etc.; pero también es posible otorgar a estos significados, interpretaciones que enriquezcan a la filmografía o película (Bordwell y Thompson, 1995, pp. 335-338).

Antes de terminar, es posible decir que, si bien hay muchas ocasiones en que un medio técnico destaque sobre otro y con eso es posible reconocer un estilo, también es posible reconocerlo en el uso de estos medios técnicos como un conjunto, y cómo se relacionan. Se trata de mostrar unos, omitir otros; algunos destacarán, pero no en la totalidad de la película o filmografía.



CAPÍTULO 3: DESARROLLO METODOLÓGICO

Preguntas de Investigación	Hipótesis de Investigación	Objetivos de Investigación
<p>PREGUNTA GENERAL: ¿Cómo es la representación de la figura del doble en la película “La doble vida de Verónica” de Krzysztof Kieslowski?</p>	<p>La figura del doble, en la película, se representa de dos maneras: a nivel de historia, lo que ocurre en la diégesis de la película, y a nivel del relato fílmico, el cual se refiere a la construcción de la narrativa y los recursos audiovisuales que utiliza. Además, son apoyados por el sentimiento de lo siniestro y el estilo fílmico del mismo director.</p>	<p>Analizar la representación de la figura del doble en la película “La doble vida de Verónica” de Krzysztof Kieslowski</p>
<p>PREGUNTA ESPECÍFICA 1: ¿Cómo es la relación entre la representación del doble y lo siniestro en ‘La doble vida de Verónica’?</p>	<p>La carga siniestra intrínseca al doble está presente en la historia bajo el sentimiento de la familiar extrañeza, esa incertidumbre que sienten las protagonistas. Pero también es apoyado por una estética ‘bella’, la cual eleva el sentimiento de lo siniestro en la figura del doble.</p>	<p>Analizar la relación entre la representación del doble y lo siniestro en el filme</p>
<p>PREGUNTA ESPECÍFICA 2:</p>	<p>El estilo particular de Kieslowski, en parte posibilitado gracias a una</p>	<p>Identificar de qué manera influye el estilo fílmico de</p>

<p>¿De qué manera influye el estilo fílmico de Kieslowski en la representación de la figura del doble?</p>	<p>expresión de su inconsciente (su vida interna), ayuda a la construcción del universo siniestro en el que se desenvuelven las protagonistas. Este es construido no en el sentido horrífico sino a través de sensaciones, conflictos y extrañezas que tiene cada una. Todo esto apoyado en la conjunción de las técnicas audiovisuales empleadas.</p>	<p>Kieslowski en la representación de la figura del doble</p>
--	--	---

3.1 Enfoque metodológico

La presente investigación tendrá un enfoque cualitativo, ya que este se caracteriza por estudiar la ‘realidad’ en el momento y contexto en el que sucede, separando e interpretando los fenómenos (Blasco y Pérez, 2007, p.17); por lo que al ser este estudio uno que tendrá como objetivo principal analizar la representación del fenómeno del doble en una película en específica, las herramientas que nos puede proporcionar este enfoque son útiles. Además de esto, el presente trabajo no tiene afán de dar una respuesta absoluta acerca de la representación del doble en el cine sino de priorizar la observación detallada y la discusión compleja en la película escogida para dar una interpretación no general sobre este fenómeno. Todo esto en base al concepto de lo siniestro y la influencia del estilo cinematográfico de su autor, con el interés de enriquecer la discusión sobre la relación entre estas variables.

3.2 Tipo de investigación

Con respecto al tipo de investigación, será descriptivo ya que este se distingue por tener como objetivo la visibilidad de características de un determinado objeto de estudio, en base a la observación y medición de sus elementos (Lafuente y Marín, 2008, p. 9), rasgo que va acorde con este estudio ya que existe un afán por caracterizar un objeto de análisis, el doble, en el marco de una película en específico.

3.3 Universo y corpus

El universo de la investigación serán las películas que hayan tomado como figura y motivante de la trama al doble y que además se pueda apreciar la presencia de lo siniestro tal y como se concibe en esta investigación, es decir, principalmente en base a la teoría freudiana. Además, al ser este un estudio de caso, me limitaré a analizar una sola película, *La doble vida de Verónica*, con apoyo de otras de la filmografía del mismo director (*Camera Buff*, *No End y Rojo*) para entender mejor su estilo cinematográfico. Esta película se escogió entre tantas otras en las que se representa al fenómeno del doble con presencia de lo siniestro, ya que este filme tiene la particularidad de construir un doble no muy común al usualmente representado, es decir, no con características nocivas y malévolas en contraste a las ‘bondades’ que pueda tener el protagonista; no hay un doble explícito en el filme sino una ‘doble vida’, tal y como dice el título de la película. Los dos personajes se complementan entre sí. Con esto no quiero decir que esta película sea la única en representar al doble de esta manera ni que sea la que mejor lo haya logrado, sin embargo, es resaltable también por el estilo fílmico que emplea su director, Krzysztof Kieślowski, uno característico de sus trabajos y que hace que sea, posiblemente no el más representativo, pero sí uno de los filmes más destacados con esta temática.

3.4 Variables, subvariables, indicadores e instrumentos

A continuación, presentaré el cuadro de variables, subvariables, indicadores y técnicas/instrumentos, pero lo haré situándolos y relacionándolos con cada objetivo subespecífico. Dichas variables guardan relación entre sí y ayudan en el análisis de la figura del doble en esta película y sus particularidades:

Objetivos específicos	Variables	Subvariables	Indicadores	Técnicas e instrumentos
OBJETIVO ESPECÍFICO 1: Analizar la <u>relación entre la representación del doble y lo siniestro</u> en el	Representación del doble	A nivel de historia	<ul style="list-style-type: none"> - Narrativas paralelas - Diálogos - Repetición 	Análisis de contenido / Tabla de análisis de contenido
		A nivel del relato fílmico	<ul style="list-style-type: none"> - Planos - Color - Banda sonora 	Análisis de contenido / Tabla de análisis de contenido
filme	Representación de lo siniestro	Familiar extrañeza	<ul style="list-style-type: none"> - Miedo e incertidumbre - Presencia de la muerte - Repetición - Conexión entre protagonistas 	Análisis de contenido / Tabla de análisis de contenido

Objetivos específicos	Variables	Subvariables	Indicadores	Técnicas e instrumentos
		Lo estético (bello)	<ul style="list-style-type: none"> - Imagen - Sonido - Empleo de simbolismos 	Análisis de contenido / Tabla de análisis de contenido
OBJETIVO ESPECÍFICO 2: Identificar de qué manera influye el <u>estilo fílmico</u> de Kieslowski en la <u>representación de la figura del doble</u>	Estilo fílmico	Figura del autor	<ul style="list-style-type: none"> - Alter ego - Vida interna 	Análisis de contenido/Tabla de análisis de contenido
		Universo cinematográfico	<ul style="list-style-type: none"> - Arco narrativo - Temáticas - Imagen - Banda sonora 	Análisis de contenido/Tabla de análisis de contenido
		A nivel de historia	<ul style="list-style-type: none"> - Narrativas paralelas - Diálogos - Repetición 	Análisis de contenido/Tabla

Objetivos específicos	VARIABLES	Subvariables	Indicadores	Técnicas e instrumentos
				de análisis de contenido
	Representación del doble	A nivel del relato fílmico	<ul style="list-style-type: none"> - Planos - Color - Banda sonora 	Análisis de contenido/Tabla de análisis de contenido

La primera de estas variables es la representación del doble, la cual, en favor de esta investigación y como se puede apreciar en el reciente cuadro, está presente en los dos objetivos subespecíficos. Esta elección metodológica obedece a la necesidad de examinar dicha figura desde dos enfoques distintos, permitiendo así explorar con mayor profundidad su complejidad simbólica y estética. En lugar de abordar todas las variables de manera conjunta, se ha optado por establecer relaciones diferenciadas entre la representación del doble y las otras dos variables (lo siniestro y el estilo fílmico) con el fin de obtener perspectivas complementarias que, en su conjunto, faciliten una respuesta más completa a la pregunta general de investigación.

A su vez, dicha variable de la representación del doble es definida, en primer lugar, como un motivo narrativo presente en relatos orales, mitos y leyendas desde épocas inmemoriales en diversas culturas del mundo (Rank, 1976, p. 98), y que después se fue extendiendo a distintas formas y modos de representación, hasta llegar a ser utilizado en el lenguaje cinematográfico; de ahí, según S. Freud (2000), también la define como una figura representacional de lo

siniestro, con inherentes implicaciones mortíferas propias de aquel concepto y que está presente en la psique humana, consciente e inconscientemente (p. 225). A su vez, esta variable se divide en dos subvariables: la primera de estas es a nivel de historia: lo perteneciente al universo de la ficción, lo meramente diegético; es así, que los indicadores son las narrativas paralelas, con esto me refiero a los elementos comunes que hacen que los dos arcos narrativos estén estrechamente relacionados entre sí; los diálogos y la repetición, con este último me refiero al uso literal de un mismo objeto en los dos arcos narrativos. La segunda subvariable es a nivel del relato fílmico: en este caso incluyo los elementos que no forman parte de la historia, pero sí de la película; sin embargo, son manipulados por los realizadores de la misma y hacen que se distinga una obra audiovisual de cualquier otro arte. Para esto se eligieron los indicadores de planos, color y banda sonora; estos medios técnicos fueron elegidos ya que considero que, debido a su uso de manera independiente y su conjunción en el relato fílmico, son las razones por las cuales esta película tiene tan alto reconocimiento.

La segunda variable escogida es la representación de lo siniestro. Este es entendido como la sensación de ‘algo extraño’ e inquietante pero que está presente en lo familiar, lo conocido (Freud, 2000, p. 224). En resumen, es aquello que está oculto en un ambiente cotidiano, pero por alguna razón sale a la luz. Cabe decir que para esta variable me basaré en la concepción que tienen estudios psicoanalíticos y estéticos sobre esta. A partir de esto último es que escogí mis subvariables: la primera es la familiar extrañeza, en la cual utilizaré principalmente una base psicoanalítica freudiana para analizarla, y que tiene como indicadores al miedo e incertidumbre, la presencia de la muerte, la repetición y la conexión entre las protagonistas, todas ellas figuras de lo siniestro y presentes explícitamente en el filme; de ahí, la segunda subvariable es lo estético (bello), de esta tomaré como principal base teórica a la rama filosófica del mismo nombre, y tiene como indicadores a la imagen, el sonido y el empleo de

simbolismos, ya que considero que su uso en el filme es el que mejor representa a la relación siniestro-bello según la Estética.

Por último, la tercera variable es el estilo fílmico: según Bordwell y Thompson (1995) este se refiere a “las técnicas concretas que generalmente utiliza una persona y a la forma única en que esas técnicas se relacionan entre sí en las obras de un cineasta” (p. 334). Tiene como primera subvariable a la figura del autor, entendiendo esta como el reconocimiento de la importancia que tiene el cineasta en la construcción del filme y la significación del mismo, y si bien no es el único involucrado, sí el que mayor peso tiene; para esto se escogieron los siguientes indicadores: alter egos y vida interna. El primero se escogió para analizar ciertos personajes en las películas escogidas que considero que son una proyección del autor de sí mismo; mientras que el segundo es un término acuñado por varios biógrafos de la vida del director, que hacen una relación de los conflictos internos de sus personajes con las preocupaciones conscientes o inconscientes del cineasta polaco. De ahí, la segunda subvariable es el universo cinematográfico, que construye Kieslowski y que es reconocible en su filmografía; a su vez, este presenta a los indicadores: arco narrativo, temáticas, imagen y banda sonora, los cuales considero los elementos más relevantes y reconocibles de su filmografía.

En el caso de la banda sonora y sonido, indicadores presentes en los tres instrumentos, serán tomados en cuenta con gran valor dentro del cine de Kieslowski. Esto debido a ser uno de los aspectos más resaltantes en su filmografía, sobre todo a partir de *No End* (1985), primera película en la que colabora con el compositor polaco Zbigniew Preisner.

Asimismo, la técnica que utilizaré para recolectar la información será el análisis de contenido debido a que me interesa principalmente la representación de la figura del doble en mi caso estudiado, es decir, la película; no obstante, me apoyaré en otras obras del mismo director: *Camera Buff* (1979), *No End* (1985) y *Rojo* (1994), pero todo en el marco de la diégesis que la película *La doble vida de Verónica* (1991) construye. Por otro lado, el instrumento será la tabla

de análisis de contenido; esta la utilizaré en todas las variables, aunque con algunas variaciones, debido a que la considero la más ideal para los objetivos de mi investigación. A su vez, me posibilitará de hacer un desglose en base a mis indicadores, hacer una descripción de la forma como se presentan y, en muchos casos, anotar el tiempo en que hacen su presencia, para un posterior análisis.

Guía del instrumento

Tabla de análisis de contenido

Variable 1: representación del doble

Variable	Subvariables	Indicadores	Descripción	Frecuencia	Total
Representación del doble	A nivel de historia	Narrativas paralelas			
		Diálogos			
		Repetición			
	A nivel del relato fílmico	Planos			
		Color			
		Banda sonora			

El objetivo de tener esta tabla es poseer un apoyo para que, cuando se realice el visionado de la película, se vayan anotando las descripciones de los momentos en que se presente la

representación del doble según los indicadores propuestos (en la columna de descripción), al mismo tiempo que se anotan los tiempos en que cada indicador se manifiesta (en la columna de tiempo). Por ejemplo: si en alguna escena o secuencia, el investigador considera que se hace manifiesto la presencia de objetos que calzan en la concepción de repetición de la figura del doble, se describe en qué circunstancias aparece, cómo lo hace, qué tan presente está en la escena y el tiempo en que este se hace presente, para que así se justifique esta interpretación.

Variable 2: representación de lo siniestro

Secuencia 01						
Contexto						
Descripción de la escena						
Tiempo						
Variable: Representación de lo siniestro						
Familiar extrañeza				Lo estético (bello)		
Miedo e incertidumbre	Presencia de muerte	Repetición	Conexión entre protagonistas	Imagen	Sonido	Empleo de simbolismos

En el caso de esta tabla, esta será aplicada a ocho secuencias elegidas en las cuales esté más presente la representación de lo siniestro. Se eligió recolectar la información de esta manera y no como en la anterior tabla en que se toma a la película como un todo, ya que considero que habrá un mayor nivel de análisis si se ve a detalle la aparición de estos indicadores en secuencias específicas, esto debido a que la aparición de aquellas es muchas veces muy sutil. Se repiten los apartados de tiempo y descripción, pero se le añade uno de contexto para que el lector tenga una mejor idea a qué momento de la película se refiere. Además, se anotará y describirá en base a lo que se entiende como lo siniestro-bello, tal y como se discutió en el marco teórico.

Variable 3: estilo fílmico

Variable	Subvariables	Indicadores	Descripción sobre <i>La doble vida de Verónica</i>	Descripción sobre <i>Camera Buff</i>	Descripción sobre <i>No End</i>	Descripción sobre <i>Rojo</i>
Estilo fílmico	Figura del autor	Alter ego				
		Vida interna				
	Universo cinematográfico	Arco narrativo				
		Temáticas				
		Imagen				

Variable	Subvariables	Indicadores	Descripción sobre <i>La doble vida de Verónica</i>	Descripción sobre <i>Camera Buff</i>	Descripción sobre <i>No End</i>	Descripción sobre <i>Rojo</i>
		Banda sonora				

En este caso, no utilizaré la columna de tiempo y añadiré tres columnas más de descripción, pero sobre otras películas del mismo director, las cuales considero representativas en su filmografía y adecuadas para hacer un análisis, si bien no completo, lo suficientemente útil para dar ciertas especificidades de su estilo cinematográfico, pero ¿por qué hago esto? Porque considero importante no solo tomar en cuenta una película sino algunas otras más para poder discutir sobre un estilo fílmico. Sin embargo, hay que resaltar que la recolección de información de las otras tres películas será en aras de la unidad de análisis, es decir, *La doble vida de Verónica*. Estas descripciones no serán enumeradas por momentos específicos, como en las tablas anteriores, sino que se hará una descripción general sobre cómo estos indicadores aparecen en el relato fílmico como un todo. La primera de estas películas adicionales es *Camera Buff* (1979), la cual trata sobre un obrero de fábrica, Filip Mosz, quien, en su afán de filmar los primeros años de su hija recién nacida, se compra una cámara Super 8. Esta se convierte en una herramienta para retratar su mundo cotidiano: su vecindario, la fábrica donde trabaja, sus compañeros de trabajo, etc. A su vez, su nueva vocación le trae problemas en la relación que tiene con su jefe y su esposa; sin embargo, esto no le impide estar cada vez más inmerso el cine y descubrir nuevos temas para retratar. Por otro lado, *No End* (1985), cuenta la historia de Urzula, una mujer que acaba de perder a Antek, su marido y joven abogado, y tiene que

sobrellevar el duelo y la pena que siente, mientras que el fantasma de este aún está rondando y la acompaña. Paralelo a esto, también está la historia de Labrador, un abogado a punto de retirarse, quien asume la defensa de un excliente de Antek, un obrero arrestado por organizar una manifestación en medio de la ley marcial en Polonia. Por último, la tercera película escogida es *Rojo* (1994), la última película de la *Trilogía de los Colores*, y también última película del director polaco; esta cuenta la historia de Valentine, una joven estudiante y modelo. Ella conoce a un juez retirado y ermitaño, quien tiene una particular manía: espiar las conversaciones telefónicas de sus vecinos. Esto no le agrada a Valentine pero no puede evitar seguir viéndolo, lo cual lleva a que ambos entablen una amistad.

3.5. Etapas del proceso de investigación

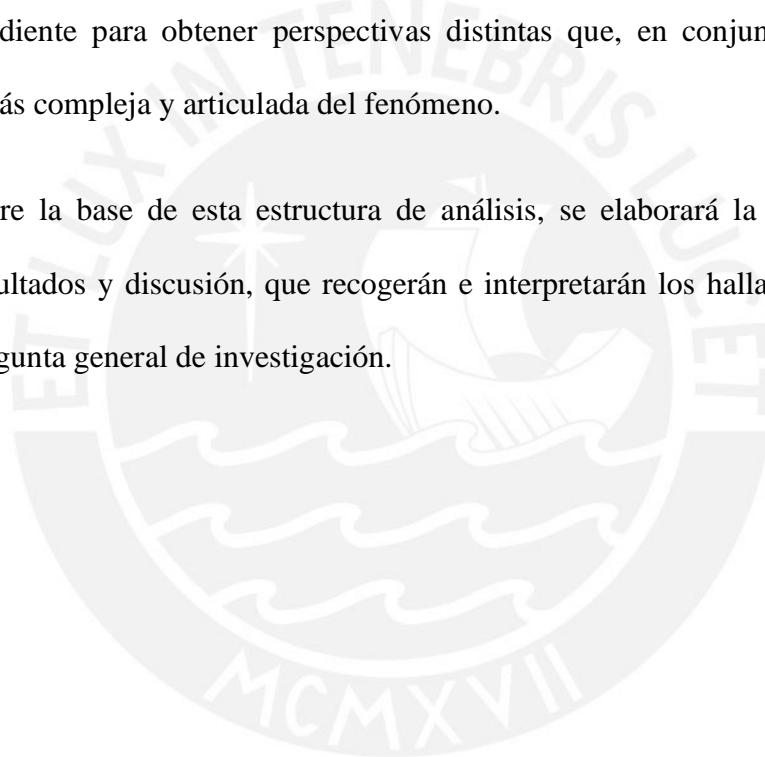
El desarrollo de esta investigación ha sido estructurado en distintas etapas que responden a la lógica del enfoque cualitativo y al método del análisis de contenido aplicado al estudio fílmico. En primer lugar, se elaboró un marco teórico sólido a partir de la revisión bibliográfica especializada en torno a tres variables principales: la representación del doble, la representación de lo siniestro y el estilo fílmico.

Luego de esta etapa teórica, se desarrolló un diseño metodológico que estableció el procedimiento para aplicar dichas categorías al corpus audiovisual. En este sentido, el análisis parte del visionado detallado de la unidad principal de análisis, *La doble vida de Verónica* (1991), así como de tres películas adicionales del mismo director: *Camera Buff* (1979), *No End* (1985) y *Rojo* (1994), que servirán de respaldo comparativo. Durante esta fase, se recolectará la información relevante mediante la observación sistemática de escenas, diálogos, recursos estéticos y narrativos, con el fin de identificar la presencia de los indicadores establecidos. Esta información será registrada y organizada en tablas de análisis diseñadas para cada variable, las

cuales permitirán visualizar con claridad los patrones, tensiones y recurrencias que emergen de la obra fílmica.

Una vez completada la sistematización, se procederá a una observación más detenida del material recolectado, priorizando la relación entre variables. Así, por ejemplo, se explorará cómo la representación del doble interactúa con lo siniestro desde sus componentes simbólicos y emocionales, y cómo el estilo fílmico de Kieślowski (a través del uso del color, los encuadres o la banda sonora) contribuye a reforzar esta figura narrativa. Cada relación será analizada de manera independiente para obtener perspectivas distintas que, en conjunto, permitan una interpretación más compleja y articulada del fenómeno.

Finalmente, sobre la base de esta estructura de análisis, se elaborará la redacción de los capítulos de resultados y discusión, que recogerán e interpretarán los hallazgos con miras a responder la pregunta general de investigación.



CAPÍTULO 4: ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

4.1 La representación del doble y lo siniestro en *La doble vida de Verónica*

Una de las primeras interrogantes que se propuso responder el presente estudio es acerca de la relación entre cómo se representa a la figura del doble y cómo se representa a lo siniestro en el filme analizado. Desde que se discutía sobre estas dos variables en el marco teórico se ve que hay una relación intrínseca entre estas: la primera es una figura representacional de la segunda; sin embargo, en este capítulo ahondaremos en esto al tomar en cuenta las herramientas que usa el filme para acentuar esta relación, basándonos particularmente en la información recogida y puesta en las tablas anexadas al final del documento (anexo 1 hasta el anexo 9). Se relacionará sobre todo la subvariable ‘a nivel de historia’ del primer instrumento con la subvariable ‘familiar extrañeza’ del segundo instrumento, y también a la subvariable ‘a nivel del relato filmico’ del primer instrumento con la subvariable ‘lo estético (bello)’ del segundo instrumento.

En primer lugar, se aprecia que, en el caso del indicador de ‘narrativas paralelas’ del anexo 1, es un recurso que utiliza frecuentemente Kieślowski para que su representación del doble no sea solo física (castear a la misma actriz para los dos personajes) sino también que sea representado a través de una similitud en los gestos, actitudes, pasiones, sucesos en sus vidas, etc. Sin embargo, en ese mismo anexo se puede ver, en los tres primeros puntos, que a pesar que las protagonistas comparten el mismo talento musical, el mismo problema cardíaco y la misma actitud hacia el amor, la resolución de estos en cada arco narrativo son diferentes: Werónika decide no renunciar a la música, esto hace que haga caso omiso a su problema cardíaco y por lo tanto su relación con Antek no tiene un ‘final feliz’; mientras que en el caso

de Véronique, sí decide renunciar a la música y no agravar su problema cardíaco y, por lo tanto, su historia de amor con Alexander sí tiene un ‘final feliz’.

Esto va de la mano con el último punto, contrastes, ya que la dualidad también se construye mediante las oposiciones. En este caso, la película presenta a Werónika como una mujer más atrevida, decidida, dispuesta a tener agencia en su vida, mientras que Véronique es notablemente distinta: es más cauta y prevenida en sus acciones. A su vez, esto comprueba lo que se discutía en el marco teórico sobre el estadio del espejo: en una de las etapas, la figura que el infante ve en el espejo es una visualmente idéntica a él, pero con la diferencia que ‘el doble’ es simétricamente inverso al original, ya que mientras el infante alza la pierna derecha, el reflejo alzaría su pierna izquierda, es decir, uno hace A y el otro hace B. En este caso, no hay un original y un impostor, pero sí este contraste en el carácter de cada una, y característico en la concepción natural del doble.

En el caso de las marionetas, este es un recurso narrativo que utiliza Kieślowski a modo de símil de la trama principal de la película. Su primera aparición cuenta la historia de una bailarina que muere y renace en una mariposa (anexo 5). El componente siniestro recae en esto, en la repetición de la historia que el espectador acaba de ver: la muerte de Werónika y su reencarnación (renacimiento) en Véronique. Esta última es testigo de ese espectáculo y parece ser un niño más que está mirando la obra (fotograma 1), fascinada por la conexión que tiene con su doble.



Fotograma 1: Véronique mirando el espectáculo de marionetas

La segunda y última aparición de estas marionetas cuenta la historia de dos mujeres que nacen el mismo día y en lugares distintos, pero sienten una conexión entre ellas (anexo 8). Este momento es aún más explícito en el símil que se construye con la historia principal. Alexander le cuenta esta historia a Véronique, mientras ella se da cuenta de que se refiere a la suya; la posee un sentimiento de dolor pero al mismo tiempo de liberación, el cual es exteriorizado por algunas lágrimas (fotograma 2), esto es relacionable al doloroso placer que comentábamos acerca del sentimiento de lo sublime, el cual estaba directamente relacionado al sentimiento de lo siniestro.



Fotograma 2: Véronique escuchando a Alexander contar la historia de marionetas

A su vez, visualmente también se deja entrever esta conexión, ya que hay un plano en el que la cámara baja suavemente hacia donde está la segunda marioneta, quien está tirada en la mesa, mientras la otra la sostiene Alexander (fotograma 3). Esto simboliza la muerte de Verónica. Hay una relación doble-muerte desde su origen como mito. Desde ahí se puede relacionar al doble con lo siniestro. Kieslowski aprovecha esto para introducir la presencia de la muerte como eje en su película: la muerte de una de sus protagonistas.



Fotograma 3: marioneta tirada en la mesa mientras Alexander le cuenta la historia de las marionetas a Véronique.

Ahora, en el caso de los diálogos, concluyo a partir de lo recogido en la tabla (anexo 1), que en varios momentos estos son utilizados para dejar más explícita la idea de la conexión entre las protagonistas, la cual ya estaba sugerida por los distintos recursos audiovisuales utilizados por Kieślowski y su equipo. Son cinco en total: el primero de ellos es el único que aparece en el arco narrativo de Werónika, es como un pequeño guiño a la conexión que se desarrollará más adelante. El segundo y el tercero los dice Véronique refiriéndose al vacío que siente en su vida; el espectador sabe que esto es debido a la muerte de Werónika. El cuarto y quinto diálogo, la antepenúltima y penúltima escena respectivamente, se refieren a la confirmación de esta conexión que existe entre las dos Verónicas; el quinto es aún más explícito ya que nuevamente está el símil representado por las marionetas, más aún porque Alexander llama a su obra ‘La doble vida de...’. Como podemos apreciar, hay una evolución del personaje de Verónica (Werónika y Véronique como un solo personaje) representado en los diálogos: empieza con la percepción del sentimiento de vacío en su vida, hay una incertidumbre porque Werónika no encuentra la fuente de este sentimiento, pero esto no la aqueja. La situación se agrava después,

ya que Véronique, al morir Werónika, ya no es capaz de sentir esta presencia familiar-extraña y por lo tanto no sabe cuál es la fuente de su dolor. Más adelante, se da cuenta sobre su conexión con ella y finalmente lo acepta: su doble resultó siendo su apoyo en el camino a su felicidad. Esto último difiere de la representación del doble en varias películas, las cuales, como ya dijimos, retratan al doble como el antagonista; sin embargo, esta figura del doble como un ser benefactor, capaz de acompañar al sujeto en su afán de autoconocimiento, también está presente sobre todo en la concepción de sociedades primitivas y, en este caso, en el filme analizado; es parte de la ambivalencia que trae consigo el concepto del doble y, al mismo tiempo, de lo siniestro.

En el caso de la repetición, a partir de la tabla (anexo 1) se puede colegir que, a diferencia del uso de diálogos, este es un recurso que actúa como simbolismo no solo de la relación de dualidad entre las dos Verónicas sino del tema del doble en general. Hay objetos que el espectador puede percibir de manera más sencilla: como la pequeña pelota de juguete transparente o la anciana caminando, pero también hay más sutiles e igualmente potentes que se quedan en el inconsciente del espectador y apoyan en la construcción de la representación del doble, como el número de cuarto de hotel, el lápiz labial, el mismo ademán de rizarse las pestañas con un anillo o el cordón del portafolio. Asimismo, también consideré oportuno colocar en esta categoría a la mujer que mira con desaprobación a Werónika el día de su audición y que aparece nuevamente en la estación de tren sorprendida de ver a Véronique, esto debido a que, a pesar de ser un personaje, esta no tiene agencia en la película, no toma un rol de acción más que estar allí y ser la única testigo de la presencia de dos Verónicas. Dicho sea de paso, la repetición es como tal una figura representacional de lo siniestro, como diría S. Freud, un “permanente retorno de lo igual” (2000, p. 234), esto se puede apreciar en los tiempos de aparición de cada figura repetida (anexo 1): cada uno de estos recursos aparecen primero en el arco narrativo de Werónika, para luego aparecer nuevamente en el de Véronique (solo la

iglesia de ladrillos rojos aparece en tres momentos: uno en el arco de Werónika y dos en el de Véronique); esto para dejar en claro el retorno a la misma historia, un *deja vu*. También se pudo notar que, a pesar de estar presente en varios momentos de la película, la repetición no está muy presente en las secuencias elegidas para el recojo de información sobre la representación de lo siniestro, apenas en los anexos 04, 06 y 07. Esto puede deberse a que Kieslowski usa este recurso mayormente en escenas que no cuentan con una carga siniestra de por sí: el encuentro de Werónika con Antek o el ensayo de Véronique con sus alumnos, por lo que, al aparecer la repetición, aporta sutilmente en la atmósfera siniestra de la película, y también en la representación simbólica de la dualidad. Esto con excepción de dos figuras: el halo de luz (anexo 6), el cual no se repite pero representa la presencia ‘fantasmal’ de Werónika; y el árbol (anexo 9), el cual tampoco se repite sino que, al ser tocado por Véronique, representa la reconciliación de ella con su lugar de origen y con su doble.

Ahora bien, la utilización de recursos audiovisuales y la manipulación de estos por parte de los realizadores, también influyeron en la construcción de la figura del doble y el ambiente siniestro, pero, en este caso, orientado a uno más apegado a la concepción de lo siniestro postulado por la Estética: lo siniestro-bello.

En primer lugar, en cuanto a la imagen: la cámara, o más específicamente, la forma como hacen uso de ella para filmar la historia, es crucial en la representación de la figura del doble. Se puede notar que hay un importante uso de las tomas ‘reflejo’, las cuales tendrían como objetivo acentuar la idea de la metáfora del espejo como la puerta de entrada hacia un mundo reflectante pero a la vez totalmente opuesto. Es así que se desglosó esto, tal y como aparece en el anexo 1, en tomas al espejo, planos angulares particulares, tomas a la pequeña pelota de juguete transparente y tomas a través de superficie de vidrio. Si bien hay algunas que aparecen mayor número de veces que otras, no hay una jerarquía de importancia entre ellas, todas estas son

tomadas como recursos audiovisuales que utiliza Kieślowski y su equipo para complementar la idea de dualidad.

Cabe decir que, si bien esta manera de retratar al doble lo utilizan varios cineastas, Kieślowski le imprime su estilo reflexivo particular, haciendo que esta figura *cliché* del reflejo forme parte del universo fílmico y estético que se construye.

Siguiendo la discusión en torno a la imagen, también incluye el uso del color. De hecho, como se dijo párrafos anteriores, la representación de la figura del doble también es construida por medio del contraste, y el color en el filme es la mejor prueba de ello. Hay un uso de verdes y amarillos (frío y cálido) en la paleta de colores: el primero de estos se utiliza mayormente para iluminar la atmósfera que rodea a las protagonistas, tiene una intención de darle un aura sombría al mundo, por otro lado, los tonos amarillentos se utilizan para iluminar a los personajes, principalmente a las dos Verónicas, quienes son retratadas por medio de primeros planos, como se puede apreciar en los fotogramas 1 y 2. Esto puede ser interpretado de varias maneras, la primera puede referirse a la soledad y falta de completitud que sienten las protagonistas porque no se tienen físicamente la una a la otra; la segunda, el color cálido en ellas puede representar la esperanza frente al mundo cruel que las rodea y que su doble será capaz de apoyar en esta búsqueda de completitud.

Ahora es el turno del sonido, en especial de la banda sonora. Esta, como ya se dijo, tiene un rol especial en el cine de Kieslowski, sobre todo desde la mitad de su carrera para adelante, y esta película no es la excepción. Se puede decir, a partir de lo recogido en el anexo 1, que la música actúa como *leitmotiv* de la figura del doble, me refiero a la canción principal del filme, ya que está presente de dos maneras: diegética y extradiegética. Diegética porque la canción principal de la película es la misma que canta Werónika el día de su muerte; es gracias a esta que se ‘descubre’ su prodigiosa voz, la cual la lleva a su destino funesto, por lo tanto, como podemos

apreciar en la tabla, tiene un mayor número de apariciones en el arco narrativo de Werónika. Después de ello, aparece de manera diegética en tres ocasiones más en el arco narrativo de Véronique, una porque Alexander la hace escuchar por teléfono la grabación del concierto de Werónika y las otras dos porque Véronique les enseña a sus alumnos a tocar esta canción. Sin embargo, la banda sonora está mucho más presente de manera extradiegética: aparece en momentos cruciales de la trama, como cuando Véronique siente el vacío dejado por Werónika, cuando ve el espectáculo de marionetas y se enamora de Alexander, entre otras. Por lo que se puede decir, gracias a la visualización de todas estas escenas, que la música ayuda en la construcción de la representación metafórica del doble; Werónika no está presente físicamente en la vida de Véronique, pero hace su aparición por medio de esta canción. De hecho, también cumple un rol fundamental en la representación de lo siniestro; esta apoya en la construcción de la atmósfera estética-siniestra e incluso por momentos tiene más relevancia que lo que se muestra visualmente.

A partir de todo esto, y de lo presentado en los anexos 2 hasta el 8, se puede concluir que Kieslowski, en su afán de presentar una estética formalmente correcta y reflexiva, propia del 'art cinema' en el que se inscribe su cine, también logra enaltecer el sentimiento de lo siniestro tal y como lo plantea la Estética como rama de la Filosofía: una que, aunque en su superficie se presenta como 'bella', funciona solo como un 'velo' que, al ser removido, revela lo caótico y tenebroso que yace detrás. secuencia de la muerte de Werónika (anexo 3), ya que ocurre en un contexto en apariencia 'bello' como lo es un concierto de orquesta y la realización de Werónika como cantante, acompañado de este contraste cromático frío y cálido (fotograma 6 y 7).

A modo de conclusión del capítulo, gracias a lo analizado a partir de los anexos mencionados, se puede decir que la relación que existe entre la figura del doble y lo siniestro no solo se puede entender gracias a los postulados del Psicoanálisis sino también gracias a la conceptualización

que tiene la Estética sobre esta. En el caso del primero, se relaciona más a través de las sensaciones de los personajes y las temáticas que introduce Kieslowski, y en el caso de la segunda, se da a través de los recursos audiovisuales que presenta la película.



Fotograma 6: Subjetiva de Werónica en su concierto



Fotograma 7: Primer plano de Werónica cantando

4.2 La influencia del estilo fílmico en la representación de la figura del doble en *La doble vida de Verónica*

En este capítulo se intentará identificar la influencia del estilo cinematográfico de Krzysztof Kieślowski en su representación de la figura del doble en el filme analizado, tomando en cuenta la primera variable mencionada como una especie de marca personal del autor que se repite a lo largo de sus obras pero que también puede sufrir algunos cambios dependiendo del desarrollo del realizador como artista. Para esto se tomará en cuenta sobre todo la información recogida en la tabla del anexo 10, la cual describe cómo cada indicador hace su aparición en la película *La doble vida de Verónica*; sin embargo, también contrasta esta información con el análisis y descripción de dichos indicadores en otras películas de la filmografía de Kieślowski: *Camera Buff*, *No End* y *Rojos*. Esto para abarcar un universo ligeramente más amplio y poder referirnos al estilo fílmico de Kieślowski teniendo más de una obra fílmica como sustento.

En el caso del indicador alter ego, sabemos que el mismo término lleva consigo una significación relacionada al doble, a ese otro igual al sujeto original pero que no es propiamente el sujeto. También sabemos que cada personaje de una ficción es de una u otra manera el alter ego de la persona de quien lo crea, ya que para hacerlo la persona toma en cuenta conocimiento de su psique; sin embargo, en este caso iría más allá, ya que es posible notar una acción deliberada por parte de Kieślowski de contar sobre su propio yo.

Primero, en lo analizado con respecto a nuestra unidad de análisis (*La doble vida de Verónica*), esta figura del alter ego recae en Alexander Fabbri, el marionetista que se vuelve el amorío de Véronique. Pero ¿por qué considero que este vendría a ser el alter ego? Pues este personaje es quien conduce a Véronique hacia el descubrimiento de su doble; de cierta forma, sin él la trama no avanzaría. Él es quien le manda objetos a la protagonista, ya sea una cinta grabada o un cordón de zapato, el cual tiene una carga simbólica que remite al doble (anexo 6). Es cierto que

estas funciones las podría tener cualquier otro personaje en el filme y no ser el alter ego, pero Alexander también cumple la labor de creador de la historia, a menor escala que Kieślowski pero muy cerca de este. No hay que olvidar que Alexander es el creador de las marionetas, símil de la historia de las dos Verónicas, y también de la historia de la conexión mística que existe entre dos mujeres nacidas en el mismo momento pero en lugares diferentes, es decir, el argumento de la película, y a quien llama “La doble vida de...” (anexo 8). Alegóricamente cumple el rol del director polaco dentro de la creación de este último.

Ahora bien, en *Camera Buff* es aún más evidente en quien recae la figura del alter ego, en Filip Mosz, el obrero de fábrica y protagonista del filme que acaba de descubrir su vocación: el cine. Uno de los conflictos internos de la película es ese dilema ético-moral que presenta Filip mientras va adentrándose más en la realización de documentales: ¿qué está bien retratar y qué no? ¿hasta qué punto uno debe involucrarse en la historia que quiere contar en afán de la ‘justicia social’? Hay una referencia directa a los conflictos que tenía Kieślowski en su etapa como documentalista. Ambos tenían el mismo afán de retratar “la vida”, tal como deja en claro un diálogo en una conversación que tienen Filip con su jefe. Es más, cada palabra aleccionadora que tienen los demás personajes hacia Filip es como si Kieślowski se hablara a sí mismo, dándole consejos a un yo del pasado que proyecta en su personaje. Para el final de la película, Filip, triunfante en su reciente carrera pero decepcionado de lo que logró en términos éticos, decide retirarse de los documentales pero no del cine: el final deja entrever que ahora se dedicará a contar sus propias historias a través de la ficción. Esto mismo es lo que ocurrió con el director polaco: en el libro de Slavoj Žižek, *The Fright of Real Tears* (2001), este escribe que la razón por la cual Kieślowski se retiró de los documentales para dar paso a ser un realizador de ficción es este ‘miedo a las lágrimas reales’, refiriéndose a su rechazo a ahondar en la intimidad de las personas de carne y hueso, tiene la seguridad de que no todo debe ser contado (p. 72). Además de esto, se podrían enumerar varias similitudes entre el accionar y

sucesos de vida de Filip y de Kieślowski (la realización de un cortometraje sobre el embarazo de una mujer, su deseo por hacer una película acerca de un enano, etc.); sin embargo, considero que no hay que tomar este filme como autobiográfico, como sí lo hacen autores como Paul Coates o Marek Haltof, esto debido a que no es un calco de su vida (Kieślowski nunca destruyó una película suya) pero sí una sublimación y proyección de él mismo, ya sea con el anhelo de tener una mejor vida o una reflexión sobre la suya.

Por otro lado, en el siguiente filme analizado, *No end*, no se llegó a encontrar un personaje en específico que cumpla la función de alter ego tal y como la estamos desarrollando. Caso contrario sucede en *Rojo*. Si en *Camera Buff* vemos a un Kieślowski recién iniciándose como artista y en *La doble vida de Verónica* vemos a un Kieślowski creador en todo su esplendor, en *Rojo* nos topamos con uno ya agotado, al borde del retiro.

El personaje en mención es Joseph Kern, un juez ya jubilado y ermitaño, que tiene un extraño pasatiempo: espiar las llamadas telefónicas de sus vecinos. Es fácil hacer un paralelismo con la figura de Kieślowski, quien hacia el final de su labor como realizador cinematográfico expuso su “sensación amarga respecto a su carrera y sus logros, sus muchos dilemas y su alejamiento de sus seres queridos como causa de su retiro del cine” (Zaragoza, 2013, p. 17). Kern se cuestiona acerca de su ética cuando este era juez, parecido a lo que sintió Kieślowski en su etapa como documentalista que ya comentamos; pero en este caso, traslada a su personaje su visión más negativa del mundo: una en la que ya no cree en la bondad humana y prefiere el aislamiento. Por lo que podemos apreciar aquí esa expurgación de males que se conceptualizaba en el marco teórico, una expresión consciente o posiblemente inconsciente.

Asimismo, si comentamos acerca de una expresión consciente o inconsciente, no podemos dejar de mencionar a la expresión de la ‘vida interna’ del director polaco. Este es un término muy usado por varios biógrafos para describir la capacidad que tiene Kieślowski de expresar en pantalla el sentir de sus personajes desde lo más profundo de su ser, solo que en este caso

se utiliza el término para referirse al mismo Kieślowski: sus conflictos y dilemas internos, su visión del mundo, etc.

En el caso de *La doble vida de Verónica*, el aspecto más interesante y resaltante sería el paralelismo que hay entre Verónica y Kieślowski. Ambos sufrieron y murieron en circunstancias muy parecidas y por el mismo mal: un paro cardíaco. En la película, Verónica no renuncia a su arte, ella decide seguir hasta el final, y vemos que lo logra: en una escena sumamente poética, Verónica logra cautivar a todos con su voz, pero antes de finalizar se desploma en el escenario y muere prematuramente (anexo 3). Lo mismo sucede con el realizador: decide seguir con su carrera hasta el final de sus días; aunque ya estaba al borde del retiro, logró estrenar tres películas casi al mismo tiempo y año de su deceso ya estaba escribiendo otro guion, proyecto que se vio ofuscado por su prematura muerte. Cabe decir que en este estudio no se está sugiriendo que esta extraña similitud fuera adrede, pero sí resulta llamativo que el azar, tema que fascinaba a Kieślowski y que utilizó en varias de sus películas, haya hecho posible esta conexión entre una de las protagonistas y el director polaco. Lo que sí fue adrede fue este traslado de su mal del corazón como una característica central en las protagonistas, y que tiene mucha relevancia en la historia. De hecho, esa no fue la primera vez que hace algo como eso; en *No end* utiliza el mismo recurso: Antek, el joven abogado y fantasma de la película, fallece debido a un repentino ataque cardíaco. Con respecto a esta película, también podemos apreciar que Kieślowski no es ajeno a la situación política que vivía su país en aquella época: la reciente ley marcial implantada por el régimen comunista hizo que el ánimo del pueblo desencadenara huelgas y manifestaciones sociales; se vivía un ambiente lleno de incertidumbre. Sin embargo, Kieślowski no trata de emitir una posición política-social en cuanto a eso; con su historia no pretendía generalizar sino de retratar un caso aislado. Esto también está presente en *Camera Buff*: como ya se mencionó en párrafos anteriores, uno de los conflictos principales de la película es este dilema ético-moral que sufre el protagonista.

Después de esto, Kieślowski se alejaría de los temas políticos y sociales para adentrarse mucho más en cuestiones metafísicas y dilemas existenciales de sus protagonistas (y los suyos propios).

Ahora bien, con todo lo dicho ya se puede ir vislumbrando cómo es el estilo cinematográfico de Kieślowski, y con ello, la construcción de un universo filmico particular, pero sobre esto último se ahondará más en los siguientes párrafos.

Los arcos narrativos que formula Kieślowski en *La doble vida de Verónica* son dos: las de Werónika y Véronique. Son dos historias diferentes que no llegan a interactuar una con la otra (al menos no físicamente), pero la forma cómo Kieślowski y su equipo manipulan los distintos recursos narrativos y audiovisuales hacen posible que el espectador sienta orgánica esta conexión entre los dos arcos, más allá de que se trate de la misma actriz en las dos historias. Esto no es un caso aislado en la filmografía de este director, es la forma cómo construye varias de sus estructuras narrativas, solo que en este caso se adecúa perfectamente en su representación de la figura del doble. Por ejemplo, si nos remitimos a lo recogido en la tabla del anexo 10, vemos que en el caso de *No end* ocurre algo parecido. Hay dos arcos narrativos: la historia principal que es la de Urzula, quien al perder recientemente a su marido tiene que pasar por un camino de autoconsuelo, duelo y una profunda pena; en paralelo, Labrador y Joanna luchan para que liberen de una condena al marido de esta última. Aunque los personajes se conocen entre sí y varias veces interactúan (de hecho, Urzula es quien le recomienda a Joanna que acuda a Labrador) los conflictos y objetivos de cada uno son totalmente distintos, bien podrían pertenecer a películas diferentes; sin embargo, la conexión que tienen es más que todo temática y simbólica, la cual tiene la suficiente fuerza para justificar estas narrativas paralelas. Además, si se es más detallista, el camino que recorre Urzula y Véronique son muy similares: ambas acaban de perder a alguien cercano, Antek y Werónika respectivamente, pero aún sienten su presencia, la cual las guía en el desarrollo de la trama. La diferencia podría

recaer en la conclusión de cada historia, ya que si bien las dos se reencuentran y reconcilian con sus fantasmas, Véronique ‘abraza’ su nueva vida, mientras que Urzula renuncia a ella para reunirse con su marido nuevamente.

En el caso de *Rojo*, si bien el distanciamiento físico es mucho más evidente (los protagonistas no se llegan a conocer), la conexión espiritual es mucho más potente; nuevamente hay dos arcos narrativos: el primero es el de Valentine, quien al conocer al juez Kern ve en él un amigo y un guía en su vida, mientras que el segundo es el de Auguste, un joven juez que acaba de sufrir una decepción amorosa. El espectador puede darse cuenta con el desarrollo de la película que la vida de Auguste es tal cual la que pasó el juez Kern en su juventud: los dos son jueces, ambos vivieron un momento en que sus libros cayeron y se abrieron casualmente en la página en donde se encontraba la pregunta clave que los hizo aprobar sus exámenes, ambos se enamoraron de una mujer rubia que después los traicionó, etc. ¿La película da una explicación lógica del porqué ocurre esta conexión? No, y tampoco es necesario, ya que la conexión metafísica es común en el universo fílmico del director polaco. Es una misma vida que ocurre dos veces en dos distintos personajes (al igual que en *La doble vida de Verónica*), es la figura del doble representada de una manera diferente.

Esto tiene que ver también con el indicador de temáticas. En el caso de *Rojo* la más resaltante es la dualidad, la cual se ve reflejada en el paralelismo ya mencionado entre el juez Kern y Auguste. Además de eso, y retratados a través de la narración y de distintos recursos audiovisuales, están presentes el azar, como en el caso de la caída del libro de Auguste y el juez Kern o cuando Valentine le dijo a su novio que el haberse conocido fue cuestión de suerte o incluso el hecho que los protagonistas de cada una de las películas de la ‘Trilogía’ hayan estado en el mismo ferry y que hayan sido los únicos sobrevivientes; también está presente el tema de las segundas oportunidades, el cual tiene su caso más resaltante nuevamente en la dualidad que existe entre Auguste y el juez Kern, ya que la vida de Auguste es una nueva

oportunidad de vivir por parte de Kern (al igual que la vida de Véronique es una nueva oportunidad de vivir de Werónika).

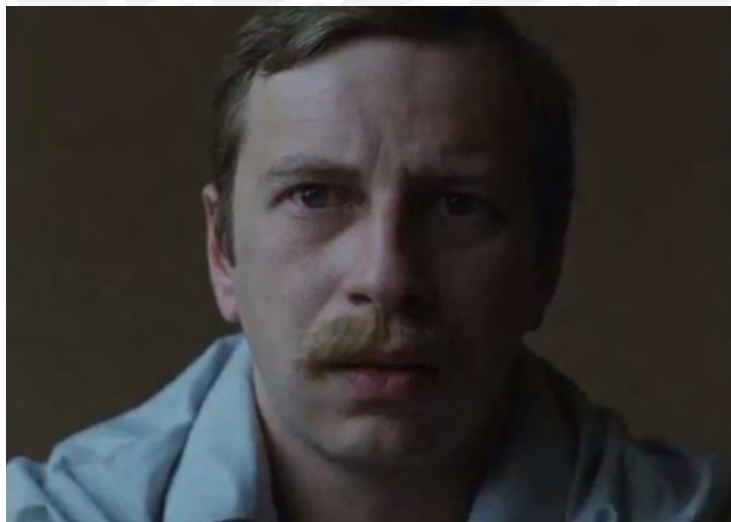
Con respecto a las otras dos películas: en *Camera Buff* nos damos cuenta de que uno de los temas que posee es la inmortalidad de la imagen, que si bien a primera vista no tiene mucha relación con los temas presentes en nuestra unidad de análisis, sí es un antecedente a la presencia de la muerte, que será importante en las posteriores obras de Kieślowski (una de ellas es *La doble vida de Verónica*). Me explico, en una escena Piotrek, un vecino de Filip quien acaba de perder a su madre, le pide a este que le muestre la filmación que hizo de ella; después de esto, Piotrek le dice a Filip: “Lo que haces es maravilloso. Aunque alguien haya muerto, permanece aquí. Es muy hermoso.” Ese momento es único en la película, ya que no vuelve a tocar esa temática, pero es tan potente que uno como espectador se da cuenta que es un tema que le interesa al realizador y su posición frente a ello. Ahora, en *No End* sí está la presencia de la muerte como tema, claramente reflejado en la muerte de Antek y la repercusión que tiene esta en la vida de su esposa.

Por otro lado, la forma cómo se manipula la imagen también es particular en el cine de Kieślowski. En el capítulo anterior nos dimos cuenta que esta es una herramienta poderosa en la representación del doble, lo hace a través de distintas disposiciones de las tomas reflejo, la cámara en mano, los primeros planos, planos subjetivos, el aspecto simbólico, el color y el plano secuencia, entre los más resaltantes. En *Camera Buff*, una película en el que recién Kieślowski está descubriendo su estilo, se puede ya notar una preferencia por la cámara en mano y primeros planos, esto principalmente para hacer una semejanza del trabajo rudimentario de Filip con su Super 8. El aspecto simbólico está presente en una sola ocasión: en el inicio, cuando Irka sueña que un ave de rapiña ataca y mata a una gallina indefensa (fotograma 8); es una alegoría de lo que pasaría más adelante cuando Filip retrate a sus personajes. Además de eso, en el final de la película hay una escena en la que el personaje

principal habla a su propia cámara; es una especie de monólogo en el que cuenta lo que vimos al inicio (fotograma 9), es decir, la repetición de la historia de la película.



Fotograma 8: ave de rapiña comiéndose a una gallina en el inicio de *Camera Buff*



Fotograma 9: Filip Mosz hablando sobre su vida en el final de *Camera Buff*

Ahora, en *No End*, Kieślowski es ya un autor consolidado y a punto de realizar sus obras más importantes. A diferencia de *Camera Buff*, el aspecto simbólico propio de su ‘cine arte’ en esta película es ya más notorio, como lo prueba uno de sus primeros planos en el que Antek habla acerca de su muerte, pero la cámara muestra un balón que de pronto se detiene, simbolizando la vida de Antek que repentinamente se detuvo (fotograma 10). En la misma escena hay un monólogo, igual que en *Camera Buff*, en el que Antek cuenta al espectador las circunstancias de su muerte (fotograma 11).



Fotograma 10: balón de pronto se detiene cuando Antek habla acerca de su reciente muerte



Fotograma 11: Antek realiza su monólogo contando sobre las circunstancias de su muerte

Este monólogo, al igual que el otro, es un recurso que utiliza Kieślowski para acentuar la relación íntima que su personaje tiene con la cámara y que él hace posible gracias a primeros planos, constantes también en esta película. De hecho, hay momentos en los que algunos personajes miran directamente a la cámara sin decir palabra (fotograma 12): se deja entrever que están mirando una presencia sin físico, en otras palabras, el fantasma de Antek.



Fotograma 12: Darek parece visualizar en fantasma de Antek

Estas estrategias visuales, que tienen como objetivo que el espectador sienta la presencia del fantasma, hacen recordar algunas que estuvieron presentes también en *La doble vida de Verónica*, por ejemplo, cuando Verónica, después de seguir al halo de luz, se detiene un momento para mirar hacia la cámara, la cual la siguió como si fuera un personaje más (anexo 6 y fotograma 13).



Fotograma 13: Véronique sigue el halo de luz hasta un cordón de portafolio

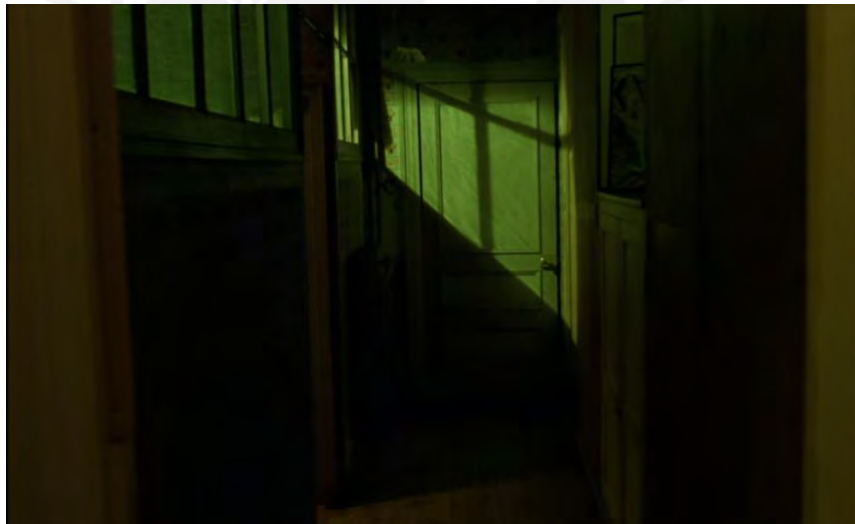
En el caso de *Rojo*, la manipulación de la imagen más notoria es a través del color, sobre todo el usado gracias al distinto *atrezzo* o escenarios que hay. Estos tienen un color predominante, que es el que tiene como nombre el título de dicha película. Aparte de eso, también se puede apreciar los recursos ya mencionados anteriormente, que tienen que ver con la consolidación de Kieślowski como autor y que están presentes también en *La doble vida de Verónica*. Con esto me refiero a los primeros planos, los cuales se usan para acentuar la inmersión hacia la vida interna de los protagonistas, las tomas reflejo que, al igual que en nuestra unidad de análisis, se usan para complementar la idea de dualidad (fotograma 14), y un notable uso del plano secuencia que se asemeja mucho al que tuvo lugar en las últimas escenas de *La doble vida de Verónica*, cuando ella busca a Alexander (fotograma 15 y 16 respectivamente).



Fotograma 14: Valentine yendo a buscar a Rita, quien se acaba de escapar



Fotograma 15: Valentine entra a la casa de Kern en su búsqueda



Fotograma 16: Véronique busca a Alexander en su casa

Por último, la banda sonora también es una constante y muy notable herramienta en el cine de Kieślowski. Ya se dejó en claro la fuerza que tiene esta en *La doble vida de Verónica* para representar al doble y lo siniestro; pero también es cierto que este director suele hacer ello en

varias de sus películas, debido también al gran aliado que tuvo a su lado: el compositor polaco Zbigniew Preisner.

Si hacemos un recorrido a su trayectoria en base a las tres películas escogidas para el análisis de este capítulo, nos damos cuenta que en *Camera Buff* no se le da tanta importancia a la banda sonora como en posteriores películas; es más, apenas se musicalizaron tres escenas en dicho filme. Esto lo podría atribuir a que Kieślowski recién está descubriendo su estilo y a las personas con las quienes trabaja. De hecho, es en *No End* cuando realiza su primera colaboración con Preisner. En esa ocasión, la canción principal actúa como *leitmotiv* del fantasma de Antek: muchas veces, cuando se quiere sugerir su presencia, la banda sonora hace su aparición y el espectador ya está condicionado a asociar este tema con dicho fantasma. Dicho recurso es tal cual como lo vimos en *La doble vida de Verónica*, ya que para sugerir la presencia de la difunta Werónica se utiliza a la banda sonora. Aunque en el caso de esta última la asociación es debido a que es la misma canción que ella recitó el día de su muerte. Sin embargo, no hay que dejar de reconocer que las notas y melodías de la composición de Preisner para *No End* le otorga un aura sombría pero solemne a la película, es su forma de representar la muerte. Dicho sea de paso, esta banda sonora no solo hace su aparición de manera extradiegética, sino que también lo hace de forma diegética en una escena: cuando Jacek, el hijo de Urzula y Antek, empieza a tocar esta canción en el piano que tienen en su casa. Urzula, al escucharlo, va a abrazarlo y empieza a llorar. Podríamos decir que esta presencia de las composiciones musicales no solo de manera extradiegético sino diegética es parte del estilo fílmico del director y su compositor colaborador. Tal es así que crearon un seudónimo para Preisner en sus películas: las canciones en la ficción son creadas por

En *Rojo*, la banda sonora también tiene mucha importancia. Nuevamente Preisner se encarga de musicalizar el filme; sin embargo, a diferencia de las dos películas mencionadas, acá no actúa como *leitmotiv* de un personaje.

En donde sí hay similitud es en esta manera diegética y extradiegética de aparecer en el filme. Diegética porque, en una escena, Valentine está escuchando un disco que piensa comprar sin darse cuenta que atrás de ella está Auguste, su vecino. Ella decide comprar el disco, pero el vendedor le dice que se acaban de llevar el último: Auguste lo hizo. Esta escena no resalta mucho por su aporte narrativo a la trama sino porque se menciona al compositor holandés y alter ego de Preisner en varias películas de Kieślowski: Van den Budenmayer. Este es un personaje ficticio que los dos autores crearon a modo de juego personal y que es el responsable de componer varias de las canciones que aparecen en la película de manera diegética, como en *Rojo* y en *La doble vida de Verónica*.

A modo de síntesis de este capítulo, se puede decir que la forma cómo Kieślowski representa a sus dobles en la película analizada es una constante en toda su filmografía. El propio mito del doble surgió a partir del cuestionamiento del sujeto sobre su propio yo, esto es parte de la temática que le interesa al director polaco y que se vio reflejado en las películas en las cuales este estudio se apoyó para analizar su estilo filmico. Kieślowski crea un universo cinematográfico en el que priman las sensaciones y la visibilidad de la vida interna de sus personajes, pero esta es, posiblemente no una excusa, pero sí un motivo para retratar sus propias inquietudes, dilemas, entre otros. Todo esto a través de distintos recursos: la fabricación de alter egos, la manipulación de la imagen y la presencia de la banda sonora entre los más importantes.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Habiendo recogido la información pertinente y posterior a eso ser analizada, se concluyen los siguientes puntos y se dan las siguientes recomendaciones:

- La representación del doble en *La doble vida de Verónica* se construye desde dos niveles claramente definidos: a nivel de historia y a nivel del relato fílmico. En el primer caso, el vínculo entre Weronika y Véronique se articula mediante elementos diegéticos como narrativas paralelas, repeticiones simbólicas y diálogos que sugieren una conexión invisible pero persistente. En el segundo nivel, la puesta en escena fílmica (en especial el uso de planos subjetivos, la alternancia cromática de cálidos y fríos en la paleta, y la banda sonora) amplifica la sensación de duplicidad, reforzando la existencia de una figura doble que no depende de una presencia física, sino emocional y sensorial. Ambos niveles operan conjuntamente para crear una representación del doble que trasciende el simple parecido físico y se inscribe en una dimensión simbólica más profunda.
- En relación con la representación de lo siniestro, se concluye que esta no es autónoma, sino que surge a partir del entrecruzamiento entre el estilo fílmico del autor y la construcción del doble. El estilo cinematográfico de Kiesłowski, marcado por su interés en la vida interna de sus personajes, su ritmo pausado y una estética visual sobria, genera las condiciones adecuadas para que lo siniestro emerja desde lo íntimo. En este sentido, la familiar extrañeza (conceptualizada desde el Psicoanálisis como el retorno de lo reprimido en lo cotidiano) se hace visible sobre todo en la dimensión narrativa: en las emociones contradictorias de Véronique, en su intuición de una presencia que ya no está, en la sensación de identidad dividida. A su vez, lo bello, entendido desde la Estética como una forma envolvente y atractiva, contribuye desde el relato fílmico a generar una tensión con lo oculto, lo no dicho,

reforzando así la ambigüedad siniestra. Es precisamente esta interacción lo que permite una representación singular de lo siniestro, más cercana a la introspección y la incertidumbre que al terror explícito.

- Finalmente, el análisis confirma que el estilo filmico de Kieślowski es determinante para la representación del doble. Su visión autoral se expresa en la forma en que construye personajes con vida interior compleja, en los cuales se proyectan preocupaciones existenciales propias. La presencia de alter egos, el uso expresivo de la música de Preisner, la importancia de los símbolos visuales y la recurrencia de ciertos temas (como el azar, la muerte o el destino) consolidan un universo cinematográfico coherente, dentro del cual la figura del doble adquiere múltiples capas de significado. Este estilo, lejos de ser un mero recurso formal, se convierte en el canal por el cual la duplicidad, lo siniestro y la experiencia subjetiva del yo se integran en una misma lógica narrativa y estética.
- Con respecto a las recomendaciones, a nivel de unidades de análisis, este estudio pudo haber optado por analizar y comparar la forma cómo se representa al doble en esta y otra película. Además, eso enriquecería el debate, comparando diferentes estilos cinematográficos. Sin embargo, al ser este un estudio que de por sí tenía un determinado número de variables a analizar, se optó por no extenderlo más. Aunque esto no quiere decir que futuras investigaciones puedan hacerlo más adelante.
- Siguiendo esta misma línea, a partir de este estudio pueden surgir más preguntas que pueden ser respondidas en futuras investigaciones, tales como ¿esta forma de representación del doble se repite o guarda semejanza con otras películas? ¿Cuál ha sido la evolución de las tipologías del doble a lo largo de estas últimas décadas? ¿Cómo se da esta relación doble-siniestro en el sentido horrífico en otras películas?, entre otras.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, J. (2018). *Metalinguaje en el cine contemporáneo: estudio sobre la proyección del espacio cinematográfico como recurso narrativo según los directores internacionales Christopher Nolan, Zhang Yimou y Krzysztof Kiesłowski* [tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid] Repositorio Institucional.
<https://eprints.ucm.es/id/eprint/46383/1/T39572.pdf>
- Aguilar, J. (2019). Niveles narrativos cinematográficos. *Revista Iberoamericana de Comunicación*, (37), 29-54. <https://ric.iberomx.com/index.php/ric/article/view/19/14>
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (2008). *Estética del cine: espacio fílmico, narración, lenguaje*. Paidós.
- Azouri, C. (1998). *El Psicoanálisis*. Acento Editorial.
- Bellour, R. (1977). Hitchcock, el enunciador. *Camera Obscura*, 1(2), 67-92.
[https://the.hitchcock.zone/wiki/Camera_Obscura_\(1977\)_-Hitchcock,_The_Enunciator](https://the.hitchcock.zone/wiki/Camera_Obscura_(1977)_-Hitchcock,_The_Enunciator)
- Benveniste, É. (1971). *Problemas de lingüística general*. Siglo Veintiuno Editores.
- Blas, P. (2000). Un espacio siniestro en el cine de Buñuel. *Asthesis*, (33), 115-125.
<http://revistaasthesis.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/4712/4396>

- Blasco, J.M. (22 de octubre de 1992). *El estadio del espejo. Introducción a la teoría del yo en Lacan* [Resumen de presentación de la conferencia]. Espacio Psicoanalítico de Barcelona, España. <https://www.epbcn.com/pdf/josep-maria-blasco/1992-10-22-El-estadio-del-espejo-Introduccion-a-la-teoria-del-yo-en-Lacan.pdf>
- Blasco, J. y Pérez, J. (2007). *Métodos de investigación en las ciencias de la actividad física y el deporte: ampliando horizontes*. Editorial Club Universitario. <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/12270/1/blasco.pdf>
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Paidós.
- Burgoyne, R., Flitterman-Lewis, S. y Stam, R. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Paidós.
- Canosa, J., López, E., Mundiñano, G. y Perak, M. (2019). La sublimación en las obras de Freud y Lacan. Hipótesis preliminares acerca de la relación entre sublimación y creación. *Facultad de Psicología – UBA. Anuario de investigaciones*, 26, 225-232. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/anuinv/article/view/15701/45454575769876>
- Chion, M. (1990). *La audiovisión*. Titivilus.
- Estañol, B. (2012). “El que camina a mi lado”: El tema de El Doble en la psiquiatría y en la cultura. *Salud Mental*, (35), 267-27. <http://www.scielo.org.mx/pdf/sm/v35n4/v35n4a1.pdf>

Ferrer, M.J. (2017). *Lo siniestro como condición y límite del MRF a propósito de David*

Lynch [tesis doctoral, Universidad Jaume] Repositorio Institucional.

<https://www.tdx.cat/handle/10803/405729>

Freud, A. (1954). *El yo y los mecanismos de defensa*. Editorial Paidós.

<https://teorias2usal.files.wordpress.com/2017/02/anna-freud-el-yo-y-los-mecanismos-de-defensa.pdf>

Freud, S. (1992). *Obras completas: El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen y otras obras (Vol. 9)*. Amorrortu editores.

Freud, S. (2000a). *Obras Completas: Tótem y Tabú y otras obras (Vol. 13)*. Amorrortu editores.

Freud, S. (2000b). *Obras completas: De la historia de la neurosis infantil (el “Hombre de los lobos”) y otras obras (Vol. 17)*. Amorrortu editores.

Freud, S. (2000c). *Obras completas: El yo y el ello y otras obras (Vol. 19)*. Amorrortu editores.

Freud, S. (2010). *El malestar de la cultura*. Amanuense.

<http://institutocienciashumanas.com/wp-content/uploads/2019/08/Freud-El-malestar-en-la-cultura-1929.pdf>

Gubern, R. (2002). *Máscaras de la ficción*. Editorial Anagrama.

Herrera, J. (2011). Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas. *Çedille. Revista de Estudios Franceses*, (2), 17-48.

<https://www.redalyc.org/pdf/808/80820893002.pdf>

Lacan, J. (2009). *Escritos I*. Siglo Veintiuno Editores.

<https://espaciopsicopatologico.files.wordpress.com/2017/02/escritos-1-jacques-lacan.pdf>

Lafuente, C., Marín, A. (2008). Metodologías de la investigación en las ciencias sociales: Fases, fuentes y selección de técnicas. *Revista Escuela De Administración De Negocios*, (64), 5-18.

<https://journal.universidadean.edu.co/index.php/Revista/article/view/450/442>

Laplanche, J. y Pontalis, J. (2004). *Diccionario de Psicoanálisis*. Editorial Paidós.

<https://www.bibliopsi.org/docs/guia/diccionario-de-psicoanalisis-laplanche-y-pontalis.pdf>

Metz, C. (2001). *El significante imaginario: Psicoanálisis y Cine*. Paidós

<http://semioticaderedes-carlon.com/wp-content/uploads/2018/04/4-Metz-Christian-El-significante-imaginario.pdf>

Mitry, J (1976). *Un lenguaje sin signos*. Diagonal.

Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Paidós

Poggian, S. (2002). *El tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual en el sujeto moderno* [tesis doctoral, Universidad Autónoma de Valencia]

Repositorio Institucional. <https://ddd.uab.cat/record/36667>

Rank, O. (1976). *El doble*. Ediciones Orión.

Ríos, J.A. *El clon como doble en el cine de ciencia ficción* [tesis para obtener el título de cineasta, Universidad de Valparaíso] Repositorio Institucional.

https://www.academia.edu/38337592/Tesis_JRL_El_clon_como_doble_en_el_cine_de_ciencia_ficcion

Trías, E. (1982). *Lo bello y lo siniestro*. Minicaja.

Weyl, D. (2017). El análisis de un film y el psicoanálisis. *Ética y Cine Journal*, 7(1), 9-19.

Zaragoza, A. (2013). *La figura del autor en el cine de Krzysztof Kieślowski: metadiscurso, universo propio y alter ego* [tesis de grado en comunicación audiovisual, Universidad Politécnica de Valencia] Repositorio Institucional.

Zizek, S. (2001). *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski between Theory and Post-Theory*. British Film Institute.

ANEXOS

Anexo 1

Tabla de representación del doble

Variable	Subvariables	Indicadores	Descripción	Tiempo
Representación del doble	A nivel de historia	Narrativas paralelas	<ul style="list-style-type: none"> • Música y canto: ambas sienten pasión y tienen talento para la música y canto, pero la relación que tiene cada una con estas, termina de manera diferente. • Problema cardíaco: ambas lo padecen, pero reaccionan de manera diferente. • Actitud hacia el amor: al principio resilientes a una pareja, pero al final deciden aceptarlo. • Relación con familiares: ambas perdieron a sus madres a muy temprana edad y tiene una relación estrecha con sus padres. • Marionetas: el espectáculo de marionetas y la construcción de estas por parte de Alexander construyen un símil con la historia de las dos Verónicas. • Contrastes: a pesar del parecido físico y actitudes parecidas, Werónika es representada más atrevida y dispuesta a alcanzar sus sueños, mientras que Véronique es más cauta. 	No aplica
		Diálogos	<ul style="list-style-type: none"> • “Tengo una sensación extraña. Me parece que no estoy sola... que no estoy 	8’:04’’

Variable	Subvariables	Indicadores	Descripción	Tiempo
			sola en este mundo”: esto le dice Werónika a su padre justo antes de irse a Cracovia a visitar a su tía y en donde se encontrará a su doble.	
			<ul style="list-style-type: none"> • “- ¿Estás triste? - No... sí, no sé por qué. Es como si estuviera sufriendo. - ¿Por alguien? - No sé”: Esta conversación la tienen Véronique y su excompañero de bachillerato, con quien recién ha tenido relaciones sexuales. Ella de pronto se siente triste, es debido a que siente la muerte de Werónika. 	31’:06”
			<ul style="list-style-type: none"> • “Hace poco tuve una extraña sensación... sentí que me encontraba sola, de golpe”: Esto lo dice Véronique a su padre cuando va a la casa de este. Se refiere a la reciente muerte de su doble, Werónika. 	45’:14”
			<ul style="list-style-type: none"> • “Toda mi vida me ha parecido estar aquí y en otra parte. Es difícil de explicar, pero sé... siempre siento qué debo hacer”: Véronique dice esto a Alexander cuando se encuentran conversando en el cuarto de hotel en Cracovia. Se refiere a que las acciones que hacía Werónika, ella las siente y se anticipa a sus acciones 	1:24’:02”

Variable	Subvariables	Indicadores	Descripción	Tiempo
			<p>porque de cierta forma sabe sus consecuencias.</p>	
			<ul style="list-style-type: none"> “ ‘El 23 de noviembre de 1966, fue el día más importante de sus vidas... nacieron ambas en dos ciudades y dos continentes distintos. Ambas tenían el pelo oscuro y los ojos marrón verdoso. Cuando ambas tenían dos años y sabían andar, una se quemó al tocar un horno. Unos días más tarde, la otra acercó el dedo al horno y lo retiró en el último momento, aunque no podía saber que iba a quemarse’... Podría llamarse ‘La doble vida de...’... No sé cómo las llamaré”: Alexander le cuenta la historia que está escribiendo a Véronique, ella lo escucha y empieza a lagrimear. Las palabras representan la relación entre las dos Verónicas, y de manera más explícita, el título se refiere al mismo de la película. 	1:31’:47”
		Repetición	<ul style="list-style-type: none"> Iglesia de ladrillos rojos: Mientras Werónika viaja en tren a Cracovia pasa al costado de una iglesia de ladrillos rojos. Después, Véronique diría en sus sueños que vio esta iglesia. Finalmente, se ve la misma iglesia a través de la pequeña pelota de juguete transparente. 	9’:14” / 1:00’:27” / 1:20’:00”
			<ul style="list-style-type: none"> Pequeña pelota de juguete transparente: este objeto 	9’:49” y 1:22’:52”

Variable	Subvariables	Indicadores	Descripción	Tiempo
			aparece en las manos de Werónika mientras viaja en tren a Cracovia y en la cartera de Véronique cuando habla con Alexander en el cuarto de hotel.	
			<ul style="list-style-type: none"> El cordón: En la primera audición de Werónika, ella canta con tal fuerza que aprieta un lazo de un portafolio. Después, Alexandre le manda por correo a Véronique un cordón de zapato, el cual representa este mismo lazo del portafolio. 	17':08'' y 50':18''
			<ul style="list-style-type: none"> Lápiz labial: cuando Werónika se sienta en una banca en medio de la calle, ella saca un lápiz labial y lo usa. En la escena en que Véronique está con Alexander en el cuarto de hotel, también tiene una igual y dice que es porque se le parten los labios. 	18':54'' y 1:22':30''
			<ul style="list-style-type: none"> Mujer que mira con desaprobación a Werónika: el día de la audición de Werónika, hay una mujer que la mira con desaprobación, ella está presente en el entierro de Werónika. La misma mujer aparece en la estación de tren cuando Véronique llega a buscar a Alexander, la primera mira a la segunda con asombro. 	19':59'' y 1:07':04''
			<ul style="list-style-type: none"> Número de cuarto de hotel: Cuando Werónika se encuentra con Antek en 	22':33'' y 1:17':16''

Variable	Subvariables	Indicadores	Descripción	Tiempo
			Cracovia, él le dice que se hospeda en la habitación 287 del Holiday Inn. En el arco narrativo de Véronique, cuando ella va a Cracovia, se hospeda en el mismo cuarto de hotel.	
			<ul style="list-style-type: none"> Anciana caminando: el día de su concierto, Werónika ve a una anciana que camina dándole la espalda en la calle. Más adelante, mientras Véronique está dictando clases de música, ve una anciana con las mismas características caminando. No se llega a comprobar si se trata de la misma, pero la película sugiere que sí. 	24':03 y 1:01':30''
			<ul style="list-style-type: none"> Acciones iguales: en el día de su concierto, Werónika se riza las pestañas con un anillo. En la escena de Véronique en el hotel de Cracovia, también hace esta misma acción. 	24':54'' y 1:19':30''
	A nivel del relato fílmico	Planos	<ul style="list-style-type: none"> Tomas al espejo: <ul style="list-style-type: none"> Cuando Véronique está en su primera audición y canta, la vemos a través de un pequeño espejo que hay en el piano. En el momento que Véronique ve y se enamora de Alexander, este es mostrado a través del reflejo del espejo del escenario, mientras él está controlando a sus marionetas. 	16':50'' / 38':11''
			<ul style="list-style-type: none"> Planos angulares particulares: el plano inicial 	29':20''

Variable	Subvariables	Indicadores	Descripción	Tiempo
			del arco narrativo de Véronique es de ella teniendo relaciones sexuales con un excompañero del bachillerato. Visualmente es abordado como si viéramos la acción a través de una superficie angular y borrosa.	
			<ul style="list-style-type: none"> • Tomas a la pequeña pelota de juguete transparente: <ul style="list-style-type: none"> • cuando Werónika sostiene la pelota se puede apreciar que esta refleja el camino pero al revés. • Así también, en la escena en que Véronique encuentra la pelota en su cartera, antes hay una toma de esta y se puede apreciar la iglesia del sueño de Véronique pero al revés. 	9':49'' / 1:20':00''
			<ul style="list-style-type: none"> • Tomas a través de superficie de vidrio: <ul style="list-style-type: none"> • la primera vez que se puede ver esto es en la escena inicial en el que se ve a Werónika de niña a través de la ventana de su casa. • Después, también se ve a la iglesia de ladrillos rojos a través de la ventana del tren pero esta se distorsiona sutilmente. • De ahí, el día del concierto de Werónika, la vemos cambiarse a través de la ventana de su habitación, esta se acerca 	1':36'' / 9':04 / 23':27''

Variable	Subvariables	Indicadores	Descripción	Tiempo
			para apreciar un primer plano de su rostro.	
		Color	<ul style="list-style-type: none"> • Contraste cromático: existe un contraste intencional entre tonos verdes sombríos y tono amarillos cálidos. Esto es aplicado en toda la película. 	No aplica
		Banda sonora	<ul style="list-style-type: none"> • Diegética: el tema principal de la película que es cantado con el coro y por Werónika. 	12':04'' / 15':54'' / 25':17'' / 39':48'' / 42':43'' / 1:00':57''
			<ul style="list-style-type: none"> • Extradiegética: es el mismo tema que canta Werónika el día de su muerte. Aparece principalmente en el arco narrativo de Véronique, cuando se sugiere la idea del doble. 	1':02'' / 5':45'' / 30':43'' / 32':37'' / 38':12'' / 49':51'' / 51':36'' / 54':56'' / 1:01':11'' / 1:05':08'' / 1:19':38'' / 1:28':49'' / 1:33':43''

Anexo 2

Tabla de representación de lo siniestro 1

Secuencia 01						
Contexto	Werónika acaba de salir de un ensayo de concierto de una amiga suya y una de las maestras le dice que tiene una muy buena voz. La cita para que tenga una audición. Werónika está feliz y sale a la calle con su portafolio de notas.					
Descripción de la escena	Werónika camina por la plaza de Cracovia en medio de una manifestación. Todos los participantes de esta corren al sentido contrario de ella. A Werónika se le cae su portafolio de notas y con dificultad recoge todas las hojas. Nuevamente camina pero se detiene en seco cuando ve que en un bus se están subiendo varias personas, entre ellas una mujer que es idéntica físicamente a ella. Werónika esboza una pequeña sonrisa mientras queda mirando. La mujer sube al bus sin darse cuenta que Werónika la está observando. El bus arranca y se va mientras Werónika sigue al bus con la mirada.					
Tiempo	13':48'' – 15':50''					
Variable: Representación de lo siniestro						
Familiar extrañeza				Lo estético (bello)		
Miedo e incertidumbre	Presencia de muerte	Repetición	Conexión entre protagonistas	Imagen	Sonido	Empleo de simbolismos
Hay un asombro e incertidumbre inicial por parte de Werónika; sin embargo, esta es más curiosidad que miedo	No aplica	No aplica	Se presenta el primer y único encuentro físico entre las protagonistas	Iluminación predominantemente cálida	La atmósfera sonora es el bullicio de la manifestación que va disminuyendo a medida que Werónika se acerca al encuentro de Véronique.	No aplica
				Cámara en mano		

Anexo 3

Tabla de representación de lo siniestro 2

Secuencia 02						
Contexto	Werónika es escogida para ser la cantante principal del concierto. Es su gran oportunidad para empezar su carrera musical.					
Descripción de la escena	Los músicos empiezan a tocar mientras que Werónika canta suavemente en el inicio. La canción empieza ir in crescendo y todos le prestan atención a la voz de Werónika. Hay un momento en que casi se queda sin voz y se agarra el corazón de dolor; sin embargo, eso no le impide seguir cantando. Cuando termina de cantar una estrofa, se desploma. Todo el público se para, los músicos dejan de tocar y todos van a atenderla. Un médico que estaba presente le toma el pulso en la muñeca y dice que está muerta. Inmediatamente, pasamos al funeral de Werónika, en donde están presentes su tía, su padre y su reciente amorío: Antek.					
Tiempo	25':04'' – 29':19''					
Variable: Representación de lo siniestro						
Familiar extrañeza				Lo estético (bello)		
Miedo e incertidumbre	Presencia de muerte	Repetición	Conexión entre protagonistas	Imagen	Sonido	Empleo de simbolismos
No aplica	Hay una muerte física por parte de Werónika causado por su problema cardíaco.	No aplica	No aplica	En el concierto, hay una iluminación contrastada entre amarillos y verdes. En el entierro, los tonos amarillos predominan en la escena. Los planos son alternados por subjetivas de Werónika en el	De manera diegética, el tema principal de la película está presente en la voz de Werónika. En el entierro, esta misma canción está presente, de manera extradiegética.	No aplica

				concierto y primeros planos de su rostro. En el entierro hay una subjetiva desde el ataúd.		
--	--	--	--	---	--	--



Anexo 4

Tabla de representación de lo siniestro 3

Secuencia 03						
Contexto	Werónika acaba de morir y pasamos al arco narrativo de Véronique en Francia.					
Descripción de la escena	Véronique está teniendo relaciones sexuales con un excompañero de bachillerato pero siente una particular extrañeza-vacío en ella. Se queda echada en su cama y el chico se va. Después de esto se dirige en su carro hacia la casa de su profesor de música y le dice que ya no va a seguir más con las clases. Él la trata de convencer de que no haga eso pero Véronique es firme en su decisión.					
Tiempo	29':20'' – 34':27''					
Variable: Representación de lo siniestro						
Familiar extrañeza				Lo estético (bello)		
Miedo e incertidumbre	Presencia de muerte	Repetición	Conexión entre protagonistas	Imagen	Sonido	Empleo de símbolos
Cuando está con el chico hay un momento en que la expresión de Véronique demuestra tristeza, incluso ella dice que está sufriendo.	Acaba de ocurrir la muerte de su otro yo: Werónika. Véronique inexplicablemente se siente afectada por ello.	La escena con el chico es muy parecida, casi un calco, a la que tuvo Werónika con Antek casi al inicio de la película.	Véronique siente el sufrimiento de la pérdida de su otro yo.	Iluminación contrastada entre tonos amarillos y verdes.	Por momentos está presente la canción que canta Werónika y tema principal de la película.	No aplica
				En los segundos iniciales, el uso de un lente demasiado angular se asemeja a la visión de uno cuando ve algo a través de una bola de cristal.		

Anexo 5

Tabla de representación de lo siniestro 4

Secuencia 04						
Contexto	Véronique se dirige a la escuela donde da clases de música y se entera que los niños han salido antes debido a que habrá un espectáculo de marionetas. Véronique decide ir a verlo.					
Descripción de la escena	Véronique está observando el espectáculo de marionetas, la cual trata de una bailarina que muere y renace en una mariposa. En un momento, Véronique ve a través de un espejo a Alexander y se enamora de él. Este también la ve a ella.					
Tiempo	35':47'' – 39':27''					
Variable: Representación de lo siniestro						
Familiar extrañeza				Lo estético (bello)		
Miedo e incertidumbre	Presencia de muerte	Repetición	Conexión entre protagonistas	Imagen	Sonido	Empleo de simbolismos
El espectáculo despierta asombro y fascinación en Véronique.	La muerte de la bailarina	No aplica	Conexión representada por las marionetas, es un símil de la historia de las Verónicas.	Iluminación contrastada entre tonos amarillentos y verdes. Cámara centrada en el rostro de Véronique mientras es alternado por la historia de las marionetas.	Canción que canta Werónika el día de su muerte y tema principal de la película presente cuando Véronique ve a Alexander.	No aplica

Anexo 6

Tabla de representación de lo siniestro 5

Secuencia 05						
Contexto						
Descripción de la escena	Véronique llega a su casa y ve que recibe un paquete del correo, dentro de ella solo hay un cordón de zapato, lo bota y se dirige a su departamento. Se despierta en su sofá ya que un niño que vive en la casa frente a la suya la molestará con un halo de luz redireccionado con un espejo. Ella, lejos de molestarlo, le sonríe. El niño vuelve a su casa pero el halo de luz sigue en la casa de Véronique y se mueve. Ella, extrañada, lo sigue y se posiciona frente a un lazo de un portafolio, lo toca y luego se dirige al basurero a recoger el cordón que botó. Lo sube a su departamento y lo compara con su línea de frecuencia cardíaca.					
Tiempo	47':27'' – 52':22''					
Variable: Representación de lo siniestro						
Familiar extrañeza				Lo estético (bello)		
Miedo e incertidumbre	Presencia de muerte	Repetición	Conexión entre protagonistas	Imagen	Sonido	Empleo de simbolismos
Extrañeza e incertidumbre cuando Véronique ve el halo de luz sin ninguna fuente en particular.	Representada por la línea de frecuencia cardíaca.	El lazo del portafolio	El halo de luz representa la presencia simbólica de Werónika.	Iluminación contrastada entre tonos amarillentos y verdes.	Canción que canta Werónika el día de su muerte y tema principal de la película presente en algunos momentos de manera tenue.	El cordón
			Paralelismo con el problema de corazón que sufría Werónika, el cual la llevó a la muerte			Hay una subjetiva de una presencia extraña, a quien Véronique mira directamente.

Anexo 7

Tabla de representación de lo siniestro 6

Secuencia 06						
Contexto	Véronique se encuentra por primera vez con Alexander pero se decepciona al saber que él la buscaba para comprobar si una chica le haría caso a las adivinanzas de un desconocido. Se retira del lugar de encuentro y Alexander la sigue. La encuentra en la recepción del hotel donde se va a hospedar y le pide una oportunidad. los dos suben al cuarto de Véronique.					
Descripción de la escena	Véronique y Alexander están en la cama del cuarto de hotel de Véronique. Él le dice que quiere conocerla mejor y ella vacía su cartera para ver qué puede encontrar. Alexander encuentra un labial, una pequeña pelota de juguete transparente y unas fotos del viaje de Véronique a Cracovia, una de estas fotos es Werónika mirando a la cámara. Véronique descubre que todas sus sensaciones eran ciertas, comprueba que había otra persona idéntica a ella. Véronique empieza a llorar y Alexander la consuela. Finalmente, tiene relaciones sexuales mientras Véronique ve la pelotita y las fotos.					
Tiempo	1:21':52'' – 1:28':53''					
Variable: Representación de lo siniestro						
Familiar extrañeza				Lo estético (bello)		
Miedo e incertidumbre	Presencia de muerte	Repetición	Conexión entre protagonistas	Imagen	Sonido	Empleo de simbolismos
Extrañeza y finalmente llanto cuando Véronique comprueba la existencia de su otro yo.	No aplica	Se ve nuevamente la pequeña pelota de juguete transparente pero esta vez le pertenece a Véronique.	Véronique siente la conexión con su otro yo y descubre la pérdida de esta.	Iluminación contrastada entre tonos amarillentos y verdes	Diálogos Canción que canta Werónika el día de su muerte y tema principal de la película presente al final de la secuencia.	Pequeña pelota de juguete transparente

Anexo 8

Tabla de representación de lo siniestro 7

Secuencia 07						
Contexto	Véronique ya está viviendo con Alexander.					
Descripción de la escena	Véronique despierta en su cama y se dirige hacia el estudio de Alexander, quien está fabricando unas nuevas marionetas. Ella ríe y le pregunta si la marioneta es ella pero su rostro cambia cuando ve que hay dos marionetas iguales. Alexander le explica que es porque en el escenario las toca mucho y una sirve como repuesto. De ahí, le cuenta la historia que pensaba: dos chicas que nacieron el mismo día y físicamente iguales, pero en dos continentes distintos. Las acciones de una las siente la otra y hace que esté prevenida. Véronique lagrimea y sale de la habitación.					
Tiempo	1:28':54'' – 1:33':05"					
Variable: Representación de lo siniestro						
Familiar extrañeza				Lo estético (bello)		
Miedo e incertidumbre	Presencia de muerte	Repetición	Conexión entre protagonistas	Imagen	Sonido	Empleo de simbolismos
Este sentimiento aparece cuando Véronique ve a las dos marionetas iguales	Una de las marionetas está tendida sobre la mesa y representa la muerte de Werónika.	No aplica	La historia de las marionetas es similar a la historia de Werónika y Véronique. Esta última se da cuenta de esto y llora	Iluminación contrastada entre tonos amarillentos y verdes	Diálogos	No aplica
				Cámara en mano y plano secuencia	Canción que canta Werónika el día de su muerte y tema principal de la película	

Anexo 9

Tabla de representación de lo siniestro 8

Secuencia 08						
Contexto	Escena inmediatamente después de que Véronique se retirara del estudio de Alexander.					
Descripción de la escena	Véronique llega en su carro a la casa de su padre. Este se da cuenta de su llegada y deja de hacer sus labores, pero voltea cautelosamente. Mientras tanto, Véronique baja la ventana de su auto y toca el tronco de un árbol. Acaba la película					
Tiempo	1:33':05" - 1:34':21"					
Variable: Representación de lo siniestro						
Familiar extrañeza				Lo estético (bello)		
Miedo e incertidumbre	Presencia de muerte	Repetición	Conexión entre protagonistas	Imagen	Sonido	Empleo de simbolismos
Extrañeza del padre	No aplica	No aplica	Aceptación de su doble	Iluminación contrastada entre tonos amarillentos y verdes Alternancia de planos de Véronique y planos de su padre	Canción que canta Verónica el día de su muerte y tema principal de la película presente al final de la secuencia.	Árbol

Anexo 10

Tabla de representación del estilo fílmico

Variable	Subvariables	Indicadores	Descripción sobre <i>La doble vida de Verónica</i>	Descripción sobre <i>Camera Buff</i>	Descripción sobre <i>No End</i>	Descripción sobre <i>Rojo</i>
Estilo fílmico	Figura del autor	Alter ego	Alexander Fabbri: marionetista y amorío de Véronique. Creador de las marionetas y la historia de estas, símil de la historia principal.	Filip Mosz: protagonista y reciente documentalista amateur. El conflicto interno ético guarda relación con la vida profesional de Kieslowski, así también como la resolución de su historia.	No aplica	Joseph Kern: juez retirado y ermitaño. Su actitud pesimista y su semblante cansado guarda relación con esa etapa profesional de Kieslowski, quien está a punto de retirarse del cine.
		Vida interna	- Problema cardíaco: causa de muerte de Werónika y también de Kieslowski. - Afinidad de los personajes con el arte y la creación igual que su autor	- Dilema ético-moral sobre la representación de personajes en los documentales de Filip guarda relación con la etapa de documentalista de Kieslowski y su abandono de esta por razones parecidas a Filip.	- Retrato de una etapa dura de Polonia: la implementación de la ley marcial. - Problema cardíaco: causa de muerte de Antek y también de Kieslowski	No aplica
	Universo cinematográfico	Arco narrativo	- Dos arcos narrativos que no tienen que ver	No aplica	- Dos arcos narrativos que interactúan en	Dos arcos narrativos que no tienen que

Variable	Subvariables	Indicadores	Descripción sobre <i>La doble vida de Verónica</i>	Descripción sobre <i>Camera Buff</i>	Descripción sobre <i>No End</i>	Descripción sobre <i>Rojo</i>
			entre sí más que por esa conexión metafísica de las protagonistas - Camino que recorre la protagonista similar a <i>No End</i>		algunos momentos entre sí pero con conflictos totalmente diferentes - Camino que recorre la protagonista similar a <i>La doble vida de Verónica</i>	ver entre sí más que por esa conexión metafísica de las protagonistas
		Temáticas	dualidad, segundas oportunidades, presencia de muerte	inmortalidad en la imagen	presencia de muerte	dualidad, azar, segundas oportunidades
		Imagen	- Tomas reflejo - Cámara en mano - Primeros planos - Planos subjetivos - Aspecto simbólico - Planos secuencia - Color	- Cámara en mano - Aspecto simbólico - Primeros planos - Mirar directamente a la cámara	- Aspecto simbólico - Primeros planos - Mirar directamente a la cámara	- Primeros planos - Tomas reflejo - Planos secuencia - Color
		Banda sonora	- Aparece de manera diegética y extradiegética. - Actúa como leitmotiv de la presencia del doble e incluso cumple un rol en la trama. - Presencia de Van den Budenmayer	No tiene una presencia relevante en el devenir de la trama.	Aparece de manera diegética y extradiegética como leitmotiv de la presencia del fantasma	- Aparece de manera diegética y extradiegética. - Presencia de Van den Budenmayer