

## EL MUNDO DESENCANTADO DE AKI KAURISMAKI

Al cine de Aki Kaurismaki suelen atribuírsele las más variadas filiaciones. La más evidente de todas ellas, en torno a la que existe la mayor unanimidad, es la de Robert Bresson, a quien se le otorga el papel de incuestionable modelo y guía. A continuación le sigue Yasujiro Ozu, en cuya estilizada obra se detectan los ancestros de algunos de los rasgos de sus películas, entre otros por ejemplo, el de los campos vacíos. No faltan, por lo demás, quienes adscriben a Luis Buñuel no ya el humor soterrado del que a veces hace gala, sino su preferencia por abordar los aspectos más duros y desabridos de una sociedad que no ofrece sino el mayor desamparo y la más estricta soledad para quienes son sus miembros menos favorecidos. A esta triada de grandes maestros se le añaden a veces otros nombres, cuya influencia no habría sido menor; entre estos acostumbran a citarse, por ejemplo: Charlie Chaplin, F.W.Murnau, Douglas Sirk, Michael Powell, Jacques Becker, Jean-Pierre Melville, Rainer Werner Fassbinder o Jim Jarmusch, entre otros.

Mucho hay de verdad en ello, qué duda cabe. Unas y otras referencias pueden corroborarse de muy distintos modos y con los más diversos motivos. El acervo cinematográfico de Aki Kaurismaki se confiesa amplio y sus huellas se dejan ver a veces con pertinencia deslumbrante. Sin embargo, tal sincretismo o, si se prefiere, tan notoria intertextualidad, contiene asimismo su propia denegación, cuando menos no poca distancia respecto a sus orígenes. De este modo, pese a que su sobriedad y laconismo, así como el uso severo de las elipsis, pueden asimilarse a Robert Bresson, no así el efecto que producen, en su caso por completo ajeno a toda índole espiritualista. El destilado simbólico que, a su vez, se desprende de los relatos de Ozu tampoco es posible verificarlo en las películas de Aki Kaurismaki. Y tratándose de Buñuel, nada más ajeno a él que esa difusa melancolía que se desprende de películas como, por ejemplo, *La vida de bohemia* (1992), o incluso el voluntarioso compromiso que se asume en los finales de *Sombras en el paraíso* (1986) o *Ariel* (1988). Algo parecido podría decirse de todos aquellos a los que en algún momento evoca, cita, remite u homenajea, o sencillamente convoca para llevar a cabo su quehacer.

En todo caso, la consecuencia inmediata de estas constataciones ha sido la convalidación de Aki Kaurismaki como cineasta postmoderno. Calificativo que, no hace falta decirlo, se justifica sobre todo desde un punto de vista estrictamente historicista o cronológico. Pero que acaba mostrándose insuficiente ante una obra que no se conforma ni muchísimo menos con ser un crisol intertextual ni tampoco se recrea en la producción del sinsentido. Dicho en otras palabras: el cine de Aki Kaurismaki no hace de la enunciación su única razón de ser, no es sólo un singular y habilidoso ejercicio de escritura que se complazca en desdeñar la importancia del enunciado. Pareciera más bien todo lo contrario. O por lo menos, pareciera no conformarse con ello. De ahí su singularidad. Y de ahí también la dificultad para ubicarlo en el contexto del cine contemporáneo. Sin duda heredero del cine clásico, y también del comúnmente llamado cine moderno, como corresponde a alguien que debutó como director a comienzos de la década de los ochenta, sus películas, sin embargo, parecieran querer ser de otro tiempo y no del que, inevitablemente brotan. Lo que de hecho las caracteriza es algo muy poco habitual. Situándolas entre el desgarramiento y la soledumbre lo que nos proponen puede compendiarse bajo tres grandes modulaciones:

la conciencia del desencantamiento del mundo, la nostalgia del sentido y una invitación a la perseverancia.

*Crimen y castigo* (1983), su primer largometraje en solitario, es probablemente su película más desalmada y sombría. Si el Raskolnikov de Dostoievsky admite una posibilidad de redención mediante el amor de Sonia, el Rahikainen de Kaurismaki la deniega sin ningún miramiento. A diferencia de Michel, el personaje de Bresson en *Pickpocket* (1959), asimismo efracción filmica del protagonista literario, no accederá a ningún reconocimiento afectivo; por el contrario rechazará el consuelo amoroso que le ofrece Eva mientras espera a que cumpla la condena. Rahikainen no duda lo más mínimo cuando entre rejas afirma la ausencia de todo sentido en el mundo y su desinterés por conferir algún objetivo a su vida. El mundo es para él un lugar desolado y sin sentido en el que no existe ni fuera ni dentro de nosotros mismos algo que justifique un comportamiento moral. Al asegurar que lo que él quería no era matar a un hombre sino matar un principio, no hace sino afirmar un nihilismo radical. Elocuente final de una película cuyo comienzo es de una violencia tan lacónica como estremecedora: en primerísimo plano entra en campo la pala de un hacha cuya cortante boca desgarrar de un golpe seco a una especie de inofensiva cucaracha. Sequedad y concisión acerada, incisiva, que resume el trazo que mejor distingue la ya notable formalización de este relato eminentemente siniestro.

También Hamlet, en su versión de la inmortal obra de Shakespeare, es un personaje que vive asfixiado en un mundo regido sólo por la voluntad de poder y los comportamientos criminales. Un mundo absolutamente despiadado en el que el cinismo funciona como sustancial ideología fundamentalista. Al sustituir la corte de Elsinor de la ficción original por el mundo de las altas finanzas de Helsinki, se nos ofrece un desplazamiento de la diégesis sumamente significativo. Kaurismaki aborda con él cuanto tenía que decir acerca de la burguesía como clase social detentadora del dominio en el capitalismo. Hasta el momento ninguna otra de sus películas la retoma como referente. Hijo y heredero de cuanto esa clase representa, Hamlet se siente como un naufrago sin nada a lo que pueda sujetarse para sustraerse a los hechos brutos; de ahí que intente refugiarse, más bien evadirse, haciendo dibujos compulsivos mientras asiste a las reuniones del consejo de administración de su empresa o escuchando melodías más o menos sentimentales. Su pasividad es tal que nada es capaz de romperla, ni siquiera Ofelia, quien acabará suicidándose en una bañera. La muerte es lo único tangible en esta película cuya formalización se despega de todas las demás, no sólo por su sesgo expresionista, algún que otro trazo decididamente grotesco y una cierta ostentación teatralizante, sino también por una profusión de diálogos por completo infrecuente en el resto de su filmografía.

La extremada ferocidad de estas dos películas está mitigada, si no abolida, en *Sombras en el paraíso* (1986), rodada entre las dos anteriores y después de la poco conocida *Calamari unión* (1985). Algunos de los elementos más característicos del universo de Kaurismaki se hacen patentes en ella. En primer lugar, desde un punto de vista referencial, sus personajes son proletarios; pero unos proletarios que no se distinguen por su conciencia de clase o algo parecido, sino por sobrevivir en una situación desprovista por completo de cualquier anhelo emancipatorio. Son solitarios plenamente conscientes de su condición de perdedores. No se hacen ilusiones ni siquiera sobre sí mismos. Pero no les falta lucidez acerca de su menesterosidad social,

ni tampoco carecen de nobleza. Son personajes a los que el aislamiento social, la precariedad laboral y la desolación afectiva, les ha enseñado no sólo a resistir sino, sobre todo, el valor de un gesto solidario y de una palabra en la que se pueda confiar. Prisioneros de su entorno y de un país que no les ofrece ninguna salida, sólo el amor les parece un compromiso valioso y necesario. Y luego, también aparecen en *Sombras en el paraíso* aquellos rasgos estilísticos sobre los que ha alzado su incuestionable singularidad y su exclusiva ubicación en el cine contemporáneo: exacta concisión en los diálogos, precisión minimalista en la puesta en escena, elocuencia de los silencios y la música como fuente privilegiada para expresar lo inefable. Una manera de hacer que por mucho que beba en maestros señeros no deja de poseer un potentísimo aliento propio.

Tanto en *Sombras en el paraíso* como en *Ariel* (1988), y también en *Contraté un asesino a sueldo* (1990), el desencantamiento del mundo sólo se ve trascendido mediante el amor. No estará de más precisar que este amor está exento de cualquier atisbo romántico. Es más bien una alianza con la que aminorar la soledad, suavizar la intemperie social y acaso evitar la locura. En cierto modo, puede decirse que la relación afectiva lleva implícita una gran nostalgia del sentido. Pero también cabe decir que con ella reafirman el único modo de asumirse como seres autónomos, libres para darle a sus vidas el propósito que prefieren. La tabla de salvación con la que suturar el divorcio que existe entre su conciencia y su vida. Esto les convierte en personajes de honda raigambre existencialista, para los que ni Dios, ni la razón, ni la felicidad, proveen de normas para la propia vida. Las únicas reglas morales que los rigen son aquellas que ellos mismos, de acuerdo con sus circunstancias, eligen libremente.

En *Sombras en el paraíso*, un diálogo es a este respecto particularmente revelador. Su protagonista, el joven Nikander, que trabaja como basurero, ha invitado a cenar a Ilona, la chica a quien no hace mucho ha conocido como cajera en un pequeño supermercado. Una vez sentados a la mesa de un modesto restaurante, ella le pregunta: “Por cierto, ¿qué es lo que quieres de mí?”. A lo que él, tras ofrecerle más vino, le responde: “Yo no quiero nada de nadie; yo soy Nikander, antes matarife, ahora conductor de camiones de basura; dientes malos, estómago también, el hígado funciona así, así, la cabeza tampoco anda muy allá, no me preguntes qué es lo que yo quiero”. “Sólo preguntaba”, le replica ella. “Más te vale”, responde él. “Hace frío aquí”, añade ella. “Ah sí, no me había fijado”, concluye Nikander. Ninguno de los dos se hace demasiadas ilusiones. Ninguno de los dos adelanta un gesto afectivo. Se sienten lejanos, aunque cómplices.. Pese a todo deciden vivir juntos. Si la relación se rompe, no obstante, es porque ella no cumple con su palabra de acudir a una cita con unos amigos. Y al final, una vez que ella ha rechazado ceder a una relación con el patrón de su nuevo trabajo, y él haya sentido su ausencia, los dos acceden a juntarse de nuevo tras mediar unas palabras entre ellos. Palabras que conllevan una promesa mutua que les compromete. Deciden unirse y emprender juntos una nueva vida. Les basta su palabra para cimentar su unión. Así pueden dejar atrás un mundo que no les ofrece más que soledad, en el que reina una violencia sin sentido y en el que acecha la locura. Nikander sabe de esta posibilidad, no en vano tiene una hermana que ha tenido que recluirse en un manicomio.

En *Ariel* se acentúa el despojamiento formal. Los personajes no se dicen más que lo esencial. El silencio adquiere una mayor presencia. Y las elipsis acentúan su peso gravitatorio en la narración. La austeridad de su formalización no menoscaba, sin embargo, su elocuencia. El paisaje social que se nos describe no puede ser más inhóspito y desesperanzador: paro laboral, violencia callejera, empleo precario, sórdida beneficencia social, inerte legalidad, institucionalización de los comportamientos mafiosos. Todo ello expuesto con la mayor impavidez, como si fuera el estado irremediable de las cosas, su condición natural. Y sin embargo, su protagonista, Taisto Kasurinen, lo encara impertérrito, con tanta frialdad como determinación, como si cumpliera al pie de la letra el mandato de un viejo minero que, a modo de figura paterna, le deja en herencia antes de suicidarse un estupendo automóvil y una palabra a modo de recomendación. Estas palabras le aconsejan marcharse, porque si no lo hace acabará bebiendo en vez de tener hijos, y le exhortan a no imitarle porque matarse es también “una mierda” (*sic*). Pocas palabras, pero esenciales. Con ellas en sus oídos y la muerte en sus ojos, Taisto se pone en marcha. Se diría que pese a todas las dificultades, estas palabras le ofrecen un horizonte de sentido. Nada más llegar a la ciudad es asaltado, robado, engañado, detenido y condenado injustamente a la cárcel. Pese a todo, ha podido conocer a Irmeli, una mujer que tiene un hijo y hace los más variados trabajos para sobrevivir. Con ella entabla una contingente relación que se transforma rápidamente en compromiso matrimonial. De esta manera se materializa, por tanto, la única acción capaz de liberarlos de la soledad y otorgar sentido a sus vidas. La religión ha sido negada incluso como ilusión. Y la política, en tanto que posible proyecto emancipatorio donador de sentido, ha sido reducida, no sin un punto de nostalgia, a la escucha momentánea, en una especie de organillo-llavero, de la Internacional. Kaurismaki nos ofrece en *Ariel* la que sin duda es una de sus más logradas películas, que contiene una mirada desprovista de toda mistificación sobre la desoladora realidad que nos describe y acerca del silencio del mundo.

En *La chica de la fábrica de cerillas* (1990), el páramo afectivo lo anega todo. Con las dos precedentes forma lo que se ha dado en llamar “la trilogía proletaria”, aunque su autor prefiere considerarla “de los perdedores”, evitando connotaciones políticas meramente nominalistas. La diferencia sustancial respecto a ellas es que en ésta la protagonista es una joven casadera que vive con su madre y el amante de ésta, y trabaja en la cadena de producción de una fábrica de fósforos. Una chica que jamás recibe una palabra que contribuya a sostenerla como sujeto. Cosificada tanto en el trabajo como fuera de él, nadie le dice nada y ella tampoco puede decir algo a alguien; cuando lo intenta, como, por ejemplo, con una compañera de trabajo, no recibe por respuesta más que una indiferente exclamación. En esta película apenas se habla. El silencio es la clave de su forma. Los elementos puestos en juego están reducidos a su mínima expresión, contienen lo esencial y nada más que lo esencial, lo suficiente para decir cuanto tienen que decir sin ningún tipo de retórica. Sus elipsis son como martillazos. Lo propio de esta película, su lacónico desarrollo, su inclemente radicalidad, se corresponde con el itinerario vital de su protagonista, que parte del más árido desamparo y termina en la rebelión psicótica. Iris -que así se llama la protagonista- decide complacerse comprándose un vestido con su sueldo, pero al llegar a su casa, el padrastro la abofetea, obligándola a devolverlo. La política y la religión asoman a través de la pantalla de un televisor, significados mediante la lucha de los

estudiantes chinos en la Plaza de Tiannamen y la visita del Papa Wojtila a Escandinavia. Pero estas realidades no le suscitan el menor interés, ni la más mínima curiosidad. La desvalorización, si no descomposición, de los proyectos de sentido totalizantes, no dejan de ser aludidos en el cine de Aki Kaurismaki. Desde esta perspectiva, sus películas no pueden estar más y mejor ancladas en la década de los noventa, un tiempo en el que se han dejado atrás las expectativas de una superación crítica de la modernidad y se ha derrumbado el mito revolucionario. O dicho de otro modo, lo que en su cine se nos ofrece es esa condición de negatividad, de pérdida, de escisión, que caracteriza la conciencia del nihilismo. El encuentro amoroso puede ofrecer, no obstante, una posibilidad que cancele esta disolución entrópica, un último y exiguo reducto para la supervivencia. Pero a diferencia de otras películas, en *La chica de la fábrica de cerillas* ni siquiera se afianza esta virtualidad. El desdén con que un amante ocasional la rehuye, declinando todo vínculo pese a su implicación en el embarazo de Iris, acaba con la desesperada tentativa de ésta para sobreponerse a su situación. La violencia será entonces el único modo a su alcance para cerciorarse de que vive: Iris decide dar muerte a cuantos la han instrumentalizado o pretenden instrumentalizarla: el hombre que la sedujo y luego la instó al aborto, un aspirante a entablar un nuevo amorío y, por supuesto, a su madre y a su padrastro. La resolución psicótica de la protagonista, es la expresión paroxística de lo siniestro que se ha instalado en la realidad, invadiéndola en todas sus instancias. No se trata de venganza, sino de rebelión, de un rechazo radical a una apariencia de vida que no es más que desolación social y quebranto afectivo. Perfectamente consciente de lo que representa su acción, Iris se dejará apresar por la policía sin oponer la menor resistencia. Parafraseando la canción que acompaña este final puede afirmarse que “el hielo ha aniquilado su fe”. La determinación de Iris bien puede entenderse como una forma de suicidio. De suicidio social.

*Contraté un asesino* (1990), su siguiente película, se abre precisamente con un intento de suicidio una vez que su protagonista, un joven empleado, pierde el único vínculo que lo une al mundo y lo sostiene como sujeto: el trabajo. Si fracasa en su propósito es sólo por ineptitud, o quizá porque no se empeña del todo en lograrlo. En todo caso decide contratar a un asesino para que lo mate. Si se libra de una muerte segura no es sólo porque el encuentro fortuito con una mujer le devuelve las ganas de vivir sino porque el sicario decide poner fin a su vida debido a que padece una enfermedad terminal. Comedia negra sobre el desencantamiento del mundo, poco importa que su acción transcurra en Londres en vez de en Helsinki o en cualquier otro lugar. El presunto nomadismo de Aki Kaurismaki consiste precisamente en eso: por mucho que se desplace espacialmente sigue siendo él mismo. Transcurran donde transcurran, sus películas conforma una mirada propia pese a que conjuguen evocaciones cinéfilas varias y los más diferentes tonos genéricos, en este caso el melodrama y el *thriller* urbano reducidos a su mínima expresión.

Y lo esencial de esa mirada compone por lo general una descripción del silencio del mundo acerca del sentido de la vida. Desde luego en *Contraté un asesino* se alude explícitamente a Dios mediante un breve diálogo entre el sicario y su médico. Este, ante la gravedad del diagnóstico, le pregunta: “¿Crees en Dios, Harry?”. A lo que el sicario responde: “No lo sé, ¿por qué me lo preguntas?”. A lo que el médico añade: “Porque si no, tampoco existe el infierno”. Y el sicario concluye: “Uno hace lo que

puede”. El ámbito religioso parece, pues, abolido, cuando menos totalmente inoperante no sólo frente al mal. Por otro lado, la política, como fuente específica donadora de sentido, se ve reducida a su mínima expresión cuando Margaret, la joven de la que Henri se ha enamorado, afirma entre irónica y convencida, “la clase obrera no tiene patria”. Alusiones de este tipo, junto a que los empresarios, jefes de personal y demás representantes o capataces del capital, se nos ofrecen siempre como individuos corruptos y desalmados, son las que permiten que el historiador Peter von Bagh haya dicho que Aki Kaurismaki es un bolchevique de corazón, es decir, alguien que añora un proyecto emancipatorio y sólo lo añora.

“La voz del pueblo es la voz de Dios”, dice Rodolfo, el pintor albanés de *La vida de bohemia* (1992), interpretado por Matti Pellompää. Ciertamente que es una exclamación no poco irónica, pronunciada con autocomplacencia porque su pintura gusta a espectadores no necesariamente expertos, galeristas o entendidos en arte. Pero en todo caso ahí está, como una referencia a una instancia donadora de sentido que no ha encontrado sustitutivo posible. En pocas películas de Aki Kaurismaki prevalece un sentimiento nostálgico como en *La vida de bohemia*. Su fotografía en blanco y negro evoca la del realismo poético de los años cuarenta y cincuenta franceses, años de postguerra y euforias esperanzadas. Un blanco y negro que, como en otras el color, subsume la narración en una intemporalidad que permite conciliar los elementos más dispares, no necesariamente del tiempo en el que pueda fecharse la diégesis. Pero en este caso ni siquiera el arte se nos ofrece como instancia suficiente para la plenitud de la vida individual. En un momento histórico como el actual, producto de la modernidad cultural y la globalización económica, también el arte ha perdido definitivamente su aura, como diría Walter Benjamin, y sólo pervive como mercancía. Nos lo recuerdan los protagonistas de *La vida de bohemia*, un escritor, un pintor y un músico, al evocar el cuadro de Malevitch, “Negro sobre fondo blanco” y la escuela de Viena de la música de Schoenberg, Webern o Alban Berg. Ambos acontecimientos representan, a su juicio, el fin de la pintura y el fin de la música. “Las obras de arte se venden como rosquillas”, dice Rodolfo con ironía. Lo único, por lo tanto, que los sostiene no es otra cosa que la mujer. Sin ellas, los hombres, aunque artistas, no son nada, se hunden en la más absoluta de las melancolías. Lo sintomático es que esta soledad viene provocada por razones bien distintas. En un caso, el del escritor Marcel Marx, porque la mujer lo abandona al sentir que no la necesitan, que nada puede hacer frente a los libros. Y en el otro, el del pintor Rodolfo, porque la mujer afirma que si no trabaja no se siente viva. Razones contrapuestas que compendian el hiato acentuado entre la mujer y el hombre en nuestra sociedad. La muerte de Mimí, al final de *La vida de bohemia*, conduce sin embargo a Rodolfo hacia un auténtico agujero negro emocional, como bien señala el plano de cierre, con Rodolfo alejándose de cámara y dirigiéndose hacia una mancha negra que lo engulle.

Más trágico aún es el final de Juha, el protagonista de la película homónima, que muere en un estercolero. Aunque sería más exacto decir que Aki Kaurismaki nos lo muestra muriendo en un estercolero. Un final sin duda sorprendente, inesperado, por lo desabrido y por lo predicativo, que nos obliga a preguntarnos por qué llevarlo a morir como un deshecho social después de haber sido abandonado por su mujer y después de haberse rebelado contra su fatalidad y dado muerte al hombre causante de su abandono.

*Juha* (1999) es con toda seguridad la película más radicalizada de su autor. No sólo porque, como es sabido, está realizada a la manera del cine mudo, pese a ser sonora, incluso muy sonora, dada la importancia que tiene en ella la música. Ni tampoco porque quintaesencia las características de su escritura, dándole del todo la espalda a la complacencia espectacular. Ni asimismo porque en ella son detectables aquellas huellas de los autores de la historia del cine con los que más “dialoga”, de Dreyer a Douglas Sirk, sin olvidar a Bresson o Murnau. Todos ellos son aspectos muy importantes en esta notable película. Pero lo que resulta más insólito es la contundencia moral que rezuma. En tiempos de nihilismo hedónico, Aki Kaurismaki se muestra intransigente con quien, como su personaje Juha tarda en reaccionar frente al mal, y abandona a una suerte incierta a quien, como es el caso de la protagonista Marja, se deja atraer por sus embelecos y traicionan sus promesas. A uno lo lleva a morir a un estercolero. Y a ella la hace desaparecer con un bebé en brazos en un hormiguero urbano cuyos transeúntes suben o bajan por unas escaleras automáticas. Un final desolador, en las antípodas del comienzo, cuando la pareja formaba un feliz matrimonio entregado a sus tareas, vendiendo sus cosechas y sintiéndose “felices como niños” (*sic*) por las ganancias obtenidas con su trabajo. Pocos, pero concisos y expresivos planos de una vida sencilla en una granja, algunos de los cuales, no estará de más precisarlo, ostentan una evidente cruz bajo la que se cobijan sus protagonistas. Esta situación plétórica de sentido, austeramente mostrada con no poca alegría, es la que destruye la irrupción del tercer personaje en liza, llamado Shemeikka, y que a bordo de su coche Sierck se nos ofrece desde el primer momento de su aparición con rasgos nítidamente demoníacos. La depurada expresividad de *Juha* no sólo integra las contraposiciones típicas del melodrama, vida campesina frente a vida urbana, amor conyugal frente al amor pasional, deseo frente a la ley, sino que lo hace poniendo el acento en una exigencia moral sobre los comportamientos de sus personajes. No es baladí que Marja, la protagonista, evoque mediante un breve flashback el día de su boda cuando su nuevo amante quiere obligarla a trabajar para él como prostituta. Aki Kaurismaki no es precisamente un cineasta formalista; nada más lejos de él que la pretensión narcisista de ostentar su habilidad por los guiños intertextuales. Su manera de formalizar las películas, lejos de consistir en alardes estilísticos, busca siempre alcanzar la máxima densidad de sentido a partir de unos pocos elementos puestos en juego.

*El hombre sin pasado* (2002), su última película conocida, premiada doblemente en el Festival de Cannes, parece rodada a contramano de *Juha*. De hecho está más próxima de *Nubes pasajeras* (1996), realizada anteriormente a *Juha*. A diferencia del resto de las películas precedentes, en particular las dedicadas a ese pintoresco grupo de rock que son los *Leningrad Cowboys*, en las que aflora un humor a veces inmisericorde y que no dejan de estar impregnadas de alusiones políticas entre sarcásticas y melancólicas; a diferencia de ellas, decimos, en *El hombre sin pasado* y en *Nubes pasajeras* se nos sugiere una única posible vía de salida al desencantamiento del mundo. Esta vía de salida no parece otra que la necesaria construcción de una ética prometeica que tendrá a la solidaridad como cifra. El final de *Nubes pasajeras* es el más elocuente a este respecto. Después de haber acometido la tarea de organizar su propio restaurante, la pareja protagonista puede contemplar el futuro sin nubes que lo enturbien. A partir de una situación desesperada, algo nuevo e imprevisible se ha

realizado. En su comportamiento encuentran la única posibilidad realista de otorgar un sentido a la vida que no lo tiene por sí misma, sino que debe ser dotada de sentido por la actuación libre y obstinada de los seres humanos en lucha conjunta por la liberación y la afectividad. Sus artífices se nos antojan héroes, que, como en el cine clásico, los caracterizan su generosidad y perseverancia. Los personajes de Aki Kaurismaki, en definitiva, están afectados por el desencantamiento del mundo pero no desalentados.

Más que un cineasta postmoderno, entonces, cabría calificarlo de posmoderno (sin t intercalada), es decir, más imbuido por las sombras de la modernidad que por el alborozo de su negación. Aki Kaurismaki se nos presenta como un cineasta fronterizo, más añorante del clasicismo y de la producción de sentido que de otra cosa, profundamente incómodo con el tiempo en el que necesariamente se inscribe.

**M. Vidal Estévez**