

PILAR CARRERA

AKI
KAURISMÄKI



Signo e Imagen / Cineastas



CÁTEDRA

colgada en esta ocasión en el despacho del padre de Hamlet, antes de ser retirada por Klaus al tomar posesión de dicha estancia. El retrato, que cumple un papel caracterizador, «contagiando» de cierta respetabilidad (o «sentimiento de pertenencia») a sus propietarios, se convierte al mismo tiempo en una presencia que se hace insufrible para los «infames» (igual que la luz para los vampiros), que lo desuelgan del muro o lo ponen cabeza abajo.

Acaso nos lleguen ecos de *Husbands* de Cassavetes (quizá del anuncio de Bill Bernbach para Volkswagen, los destinos de la asociación son inescrutables) en la escena de la comitiva fúnebre. No faltan tampoco los tan característicos «episodios» musicales ni la irrupción de la cultura popular en este contexto que evoca al clásico. En el bar al que acude Hamlet a ahogar sus penas en alcohol actúan los Melrose, entonando el *Rich Little Bitch* (el inserto musical es en realidad una pieza independiente en la estela de los vídeos musicales con los Leningrad, realizada por el propio Kaurismäki y que recrea una actuación del grupo de rock finlandés con un primer plano de micrófono solitario marca de la casa).

La letra de la canción, en inglés, resuena contra la escena anterior en la que Ofelia se había negado una vez más a hacer el amor con Hamlet «antes del matrimonio», siguiendo los consejos de su padre: «Nada está ganado antes de la bendición del cura.»

I see her everywhere all the time
I might get involved in a sexual crime
You know it happens all the time
She's in my mind — rich little bitch
Rich little bitch
Why you make me so schizophrenic, schizophrenic?

1988. ARIEL

La película está dedicada «al recuerdo de la realidad finlandesa». La explicación que Kaurismäki da a esta intrigante dedicatoria es la destrucción de la Finlandia que él había conocido, por obra y gracia de la mundialización y de «políticos y economistas ineptos bajo la influencia de promotores inmobiliarios».

Kaurismäki afirma haber «detestado este filme durante años porque lo hice por obligación», porque «tenía que salvar mi productora»³¹⁷. Aun considerando que se trata de «un buen retrato del hombre melancólico», Kaurismäki afirmaba: «No le tengo demasiado cariño. El actor está muerto ahora»³¹⁸. Fuese o no contra su voluntad, el filme es memorable.

Ariel cuenta la historia de Taisto (Turo Pajala), un hombre joven y de buen porte que trabaja en una mina en Letonia, que echa el cierre al inicio de la película³¹⁹. Perdido su empleo, inicia en un «añejo» Cabriolet blanco su viaje hacia la gran ciudad. Su periplo, como en los cómics o en los cuentos, estará lleno e infortunios y pruebas que habrá de superar, pero al mismo tiempo encontrará el amor, robará un banco y huirá con su amada (esposa, en este caso) y con el hijo de ésta (ávido lector de cómics) a México, azarosa tierra de promisión, en un barco decadente, fantasmagoría de crucero de lujo.

La pérdida del empleo funciona, como lo hará en tantas ocasiones, como un mecanismo «activador» del relato, po-

³¹⁷ En Von Bagh, *Aki Kaurismäki*, 64, 65. La película recibiría financiación institucional, en concreto de la Finnish Film Foundation.

³¹⁸ En Nick James, «Over the Shoulder», 84.

³¹⁹ Según Kaurismäki, la escena documenta el cierre real de una mina.



«NO TRESPASSING».

niendo en movimiento a los personajes y desencadenando la acción. Kaurismäki usará este recurso de manera habitual.

El Cadillac en el que Taisto ejecutará su propia *road movie* es el legado de un hombre de identidad incierta³²⁰, al que se suele identificar con el padre del protagonista, aunque su filiación exacta no se desvele explícitamente en la película.

En cualquier caso, la escena en la que se produce el «traspaso de llaves» en un bar repleto de cajas de Coca-Cola y una inevitable *jukebox*, en medio del «no-lugar» nevado de la tundra lapona en el que da comienzo la historia, merece

³²⁰ Von Bagh dice que es el padre de Taisto el que se suicida tras haberle dejado en herencia el descapotable, y ésta parece ser la versión oficial acerca de la identidad del suicida. Algún crítico llegará a ver en esta escena esquivas autobiográficas, ecos del suicidio del padre del propio Kaurismäki: «Kaurismäki recuerda en diversas entrevistas el suicidio de su padre y de su abuelo, suceso que se evoca al principio de *Ariel*» (Antonio Santos, «Cuando vuela el solideo. Aki Kaurismäki al final del camino», *Trasdós*, núm. 4 [2002], 60).

un breve análisis. Tras vaticinar un «sin futuro» para el resto de los mineros despedidos, el anónimo augur dice a Taisto: «No tiene sentido que intentes seguir ganándote el pan aquí. No te quedes aquí perdiendo el tiempo (...). Coge las llaves del coche. Es tu herencia. Siempre te gustó más que a los demás. Ellos no sirven para nada. Si no se quedan aquí irán a colgarse al sur.» Pronunciadas estas palabras, se dirige hacia el baño y frente a una puerta pintada de rojo, declara su decisión irrevocable de suicidarse: «Ya he tenido suficiente con toda esta mierda. Pero no sigas mi ejemplo. Esto también es una mierda.» A continuación, se oye un disparo. Sólo en este momento Taisto abandona su silla y, con sosiego, abre la puerta del baño. La cámara le enfoca mirando al suelo, al lugar en el que suponemos que se encuentra el cadáver, pero en ningún momento se le concede al espectador ver el cuerpo, «atestar» la muerte. Esta negación de la mirada se convertirá en una constante en Kaurismäki, inaugurando su «política de puertas cerradas», que se manifestará en otras ocasiones a lo largo de la película, como cuando la puerta se cierre en las narices del hijo de la novia de Taisto en el momento en que la pareja se va a la cama. Acaso el niño no sea sino un álter ego del espectador, cuya curiosidad se ve frustrada: «La cámara no tiene nada que hacer en la habitación», aseveraba Kaurismäki³²¹.

El recurso clásico al «pudor» del cineasta, renuente a mostrar imágenes explícitas, no siempre resulta —como bien apuntaba Noël Burch, refiriéndose al uso del espacio *off* en Bresson— una explicación del todo satisfactoria:

Se ha podido atribuir este procedimiento y otros parecidos (el uso del fuera de campo especialmente en escenas de sexo o violencia) al pudor de Bresson, pero desde *Al azar*,

³²¹ En Eue, «Das Leben ist bitter, aber lustig», 73.

Balthazar y Mouchette sabemos que no es tan púdico como esto, y siempre hemos sabido que son las funciones plásticas las que cuentan antes que nada para él³²².

Idéntica cautela habría que aplicar a las «privaciones escópicas» del «último puritano»³²³ Kaurismäki.

Tras el disparo, un movimiento semicircular de la cámara para acabar enfocando a Taisto rompe con la identificación del ojo de la cámara con la mirada del joven minero, introduciendo en la escena un «tercer observador», un «extraño», dándonos a entender, a través de esa veloz rotación sobre el eje, que «algo» más está contemplando la escena, que, en realidad, ésta no estaba siendo vista a través de los ojos de Taisto. La naturaleza del movimiento insinúa claramente el ojo mecánico, el aparato, e invalida la hipótesis de que se trate de la pintoresca dueña del bar que había sido presentada momentos antes, produciendo un efecto de desorientación en el espectador e introduciendo esa mirada inquietante, característica, por ejemplo, de las películas de ciencia ficción.

Taisto, que ha retirado todos sus ahorros del banco, conduce el coche de Kaurismäki³²⁴ hacia Helsinki, a través del paisaje nevado, con el capó bajado (no ha sido capaz de dar con el resorte para subirlo, impericia que encontrará su justificación narrativa al final de la película) y una bufanda de cuadros a la cabeza (que nos recuerda brevemente a algún personaje de dibujos animados con dolor de muelas) para intentar protegerse del frío. Unos maleantes le golpearán y le robarán la cartera en el aparcamiento de un bar de carretera en el que se detiene a comer una hamburguesa, dejándole sin un duro (consumada queda la «tradicional» pali-

³²² Burch, *Praxis del cine*, 35.

³²³ Caracterización de Kari Vaananen, recogida en «Finland's Buster Keaton. Don't Say a Word», *The Economist*, 17 de enero de 1998.

³²⁴ El Cadillac blanco es propiedad del cineasta.



Taisto y Riku.

za). En la capital, intenta buscar trabajo en el puerto. Encontrará a una compañera de desventuras pluriempleada (entre otros oficios, trabaja en un matadero, *topos* que evoca al del protagonista de *Crimen y castigo*), divorciada, hipotecada, con un hijo ávido lector de cómics y ejemplo de independencia y calma, con la que se acabará casando y asumiendo la paternidad de Riku. Alguien con predilección por los intrínquilos podría aventurar que acaso la película no sea sino una proyección de la fantasía infantil de Riku, escenificando el anhelado reencuentro con la ausente figura paterna, dotada de las necesarias dosis de aventura y bohemia que Taisto encarna. De hecho, la estructura, la textura del filme tiene mucho de pantomima o de dibujo animado: «*Ariel* es una película que funciona como un número de pantomima»³²⁵. Tiene mucho de la «raideur de mecanique» (Bergson) propia de los cómics y de los dibujos animados,

³²⁵ Andreas Kilb, «Weiße Nächte. Ein finnischer Blues», *Die Zeit*, 1 de septiembre de 1989.

que evocan las desventuras encadenadas de las películas cómicas de la época muda.

Considérese o no la historia proyección de la fantasiosa mente infantil, la fortuna no le sonríe al personaje Taisto (al menos en primera instancia, siempre podríamos decir que todos los infortunios le conducen hacia esa nueva familia, recompensa final), que acaba con sus huesos en la cárcel tras intentar vengarse de uno de los maleantes que le habían robado de camino a Helsinki y con el que se topa por casualidad. Compartirá celda con Mikkonen (Matti Pellonpää), misántropo practicante y «gafapasta», adicto a los calmantes, con el que mantiene intercambios conversacionales del tipo:

—Escucha Mikkonen.

—No me queda más remedio

y con el que planea la huida y el atraco a un banco. Consuman el atraco, pero Mikkonen muere en una reyerta con sus poco fiables «socios», que pretenden quedarse con todo el dinero. Le entierran en un huerto, entre repollos, suavizando su radical última voluntad (que su corazón reposase eternamente en el «vertedero central») formulada en el asiento trasero del coche de Taisto, mientras, agonizante, solventa el misterio de cómo levantar la capota pulsando un disimulado botón en la puerta trasera.

La película se cierra con *Over the Rainbow* cantado por Olavi Virta y la habitual escena de los enamorados a la fuga con fondo portuario. Esta vez, el destino será, como hemos dicho, México, y *Ariel* es el nombre del barco que los llevará a esa tierra de promisión elegida por Mikkonen, destino que Taisto ignoraba hasta que se lo comunica el enlace encargado de facilitarles la huida. Este detalle no es baladí. No huyen los enamorados hacia un paraíso prefigurado, sino hacia un destino azaroso, y, una vez más, la estructura de muñeca rusa, nomádica *ad infinitum*, propia de las películas de Kaurismäki, hace que la narración acabe con otro viaje

más, con un final que es el comienzo de una nueva errancia. Nunca, en sus historias, vemos a los personajes establecidos una vez que han llegado a destino. Ni siquiera los vemos en tránsito o acercándose a ese destino.

Partiendo de nuevo del «motivo sociológico», del «drama del paro» en esta ocasión, arranque que podría parecer propicio para algún ejercicio de «realismo social», se hace una escalahomenaje en las películas carcelarias con fraternales fuga y atraco incluidos, pasando por una sui géneris historia de amor contra la adversidad y *remake* de final feliz con México como destino paradisiaco, sin olvidar el gran «motivo» hollywoodiense, la relación paternofilia. Ahora bien, todos esos géneros y motivos de «alta expresividad» han sido «extrañados», «enfriados» según el método Kaurismäki, consistente en mostrar la acción como mera sucesión de acontecimientos desprovistos de aparato épico, de montaje frenético, de «continuidad intensificada» (Bordwell) o de música de «gran evasión». Encontramos escenas de acción (fugas, asesinatos, reyertas, palizas...) sin las marcas narrativas habituales en la representación de la «acción» en el cine; la música tampoco ayuda, distanciada de la habitual en fugas, atracos o encuentros amorosos.

Kaurismäki hace también algún que otro guiño a los lugares comunes de la metanarratividad, por ejemplo al conocido tópico del alejamiento que media entre la sucesión de factu- lidades causadas por un antes que las explica y el discurso de la cámara de vigilancia que graba a Taisto, que sólo recoge el momento en que éste golpea a su agresor, pero desconoce tanto la agresión anterior como el hecho, ocurrido fuera del espacio encuadrado, de que Taisto golpea al hombre en defensa propia después de que éste sacase una navaja. La imagen muestra un instante sin historia que, no obstante, se convierte en la prueba definitiva para el jurado que le condena. Sincronía desarraigada, igual que sus personajes, cuyo pasado sólo se nos insinúa a través de algunas incógnitas, en forma, por ejemplo, de desproporcionado objeto fetiche. Tal es el



Dos hombres y un destino.

caso del mechero de plata con delirio de lanzallamas que le requisó a Taisto el funcionario de prisiones, que se encarga de certificar la nobleza del material. ¿De dónde ha sacado Taisto ese mechero? ¿Cuál es su origen? En todo caso, desde esta extravagante forma argéntea clama el pasado. Incógnita que quedará sin respuesta, pero que convoca a los ancestros y hace de Taisto, en décimas de segundo, un «hombre con pasado», al mismo tiempo que abre, para el lector, las puertas de la fabulación y la especulación, el arrebató caleidoscópico de lo implícito que le lleva, aunque sea brevemente, a poner en marcha su personal «moviola» y esbozar un atisbo de relato.

No faltan tampoco esos momentos de humor tierno y fina ironía con los que Kaurismäki arropa a sus personajes. Por mencionar una entre las tantas ocasiones que se le ofrecen al público para sonreírse, recordemos la escena de la fuga carcelaria, cuando los prófugos amorosamente colocan una almohada debajo de la cabeza del inconsciente vigilante al que acaban de noquear, para, a continuación, dos hombres y un destino, con banda sonora de Melrose, evadirse del Alcatraz local, remojón en riachuelo incluido.

1990. LA CHICA DE LA FÁBRICA DE CERILLAS
(*Tulitikkutehtaan tyttö*)

Con esta película se cierra la «trilogía proletaria», cuyos protagonistas, recordemos, fueran un basurero, un exminero y, ahora, una fabril «cerillera», por nombre Iris (Kati Outinen).

Iris, «seducida y abandonada en el más puro estilo del melodrama»³²⁶, mantiene con su sueldo a su madre (fumadora empedernida que sólo muestra ternura con las plantas) y a su padrastro (que parece tener bastante más afecto al aguardiente que a su hijastra), con los que vive en una humildísima casa; busca y encuentra a su no-príncipe de turbia mirada azul que la dejará embarazada, instándole en una telegráfica misiva escrita a máquina, acompañada de un cheque, a que se deshaga del «mocosó».

En el cuasi-barracón de la «calle de la Fábrica» reina el mutismo y el color azul eléctrico de los telediarios en los que se ven imágenes de la visita de Juan Pablo II a Finlandia, solideo volante incluido³²⁷, manifestaciones en la plaza de Tiananmen, la explosión de gas en el Transiberiano, la muerte del Ayatollah Jomeini..., dando a entender que

³²⁶ Akinin, «Aki Kaurismäki: la lettre volée», 4.

³²⁷ Antonio Santos glosará esta escena en términos simbólicos: «Durante unos instantes el enérgico Juan Pablo II se queda desguarecido ante la cámara, lo que sucede además en un país distante que no reconoce su autoridad. Finlandia es un predio luterano en el cual el Papa es un intruso. No hay lugar para lo sagrado en el agnóstico cine de Kaurismäki. El Papa llega con el viento a bordo de un avión, y ese mismo viento le llevará como se ha llevado su frágil distintivo de autoridad. El viento se lleva el solideo tal como se lleva la religión, las ansias de libertad de los estudiantes chinos, las ansias utópicas, el amor de Iris y la propia vida de sus víctimas» («Cuando vuela el solideo», 65).



Soledad con cenicero.

la acción se sitúa en un 1989 entre lo periodístico y el arquetipo³²⁸.

Su padrastro la llama «puta» y la abofetea por haberse gastado parte de su sueldo de cerillera en un vestido nuevo, con el que, precisamente, en una de sus salidas nocturnas «conquistará» al glacial Aarne, quien, tras pasar la noche con ella, le dejará en la mesilla de su moderno e impoluto apartamento un billete que, en su mudez, y por segunda vez en pocas horas, la llama «puta».

³²⁸ Kaurismäki daba sus razones para estas «interferencias» televisivas: «He utilizado la televisión porque quería inscribir los acontecimientos de la plaza de Tiananmen en la historia (...). Las pruebas están ahí, mucho más protegidas en una bobina de película que en un telediario televisado. Porque con el tratamiento digital se puede hacer pasar fácilmente la secuencia televisada por una grabación de un ataque de esquizofrenia contra el Museo de Arte Precolombino de Lisboa, si se quiere» (en Von Bagh, *Aki Kaurismäki*, 87). Habría que añadir que Kaurismäki, por su parte, no renuncia tampoco al «trucaje» condensando acontecimientos que habían tenido lugar en distintos momentos del año 1989 en un mismo «Telediario».

Únicamente en su hermano, un camarero esmirriado con pantalones «pitillo», chupa de cuero, peinado imposible... y un coche azul *vintage*, parece encontrar algo de apoyo y afecto. Su hermano tiene en su casa una *jukebox* sideral en la que suena *Cadillac* de The Renegades y una mesa de billar.

Un tapiz con motivos de las «mil y una noches» decora el paupérrimo salón de la casa en la que Iris ejerce más de sirvienta que de hija, y remite, no sin ironía dado lo grosero del contexto, de nuevo al espacio maravilloso de los cuentos, una más de las huellas o indicios que, depositadas a lo largo de la película, nos recuerdan que estamos en los alrededores del mal llamado «reino de las hadas»³²⁹.

Pues ya desde el título se evoca, más allá del proletariado y una vulgar y autista cotidianidad con numerosas marcas naturalistas, el excesivo, terrible y desapasionado, el profundamente irrealista realismo de dicho reino y de las desamparadas cerilleras.

Esta tercera entrega de la mentada «trilogía» excede, en cualquier caso, a las que la habían precedido. Las sobrepasa en silencio, precisión y esquematismo. El proceso de depuración filmica y economía expresiva alcanza nuevas cimas en este relato en el que Kaurismäki, en sus propias palabras, lleva «al extremo el despojamiento» y en el que buena parte del peso narrativo descansa en la sabia utilización de lo tácito, en la activación de los nodos asociativos en el espectador, en los continuos y certeros estímulos que, estratégicamente, administra y que propician un efectivo paulovianismo narratológico, en el diestro manejo de las artes de lo

³²⁹ Como bien precisaba Bettelheim: «Es una lástima que tanto en inglés como en castellano el nombre que se da a estas historias ponga énfasis en el papel que desempeñan las hadas, puesto que en muchas de aquéllas las hadas ni tan sólo aparecen» (*Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, 36).

implícito y la elipsis y en el continuo cortejar al imaginario colectivo, de modo que el espectador convoque «lecturas previas» y complete con ellas la información ausente, ejecutando una fluida lectura entre líneas³³⁰.

Kaurismäki explota el potencial semiótico de los gestos, los objetos y los espacios con la precisión de un francotirador, reduciendo a su mínima expresión el diálogo entre los personajes. En su cine, y bien acorde con la naturaleza-imago del medio³³¹, el ojo, y no eminentemente el oído, tiene que trabajar, y no sólo en pos de las bellas o las terribles vistas, sino de la construcción básica del sentido (algo que no puede decirse de la mayoría de las películas, que desfilan más por nuestros oídos que ante nuestros ojos).

Cerrando bocas y con la ayuda de la «implacable inmovilidad de una cámara que parece pegada al suelo»³³², Kaurismäki *nos obliga a ver*, nos fuerza a mantener la mirada, a prestar atención a las vestimentas baratas y pasadas de moda, a la palangana en la que Iris lava los platos, a los ingredientes de la frugal sopa que prepara... Dosificando magistralmente gestos tan fugaces como reveladores y fragmentos de conversación como si fuesen un precioso brebaje, consigue que la intensidad de las escasas palabras que son pronunciadas se multiplique, se multiplique su brutalidad y, contra ese horizonte autista y deprimente, prolifere el humor «seco» que destilan. Brutalidad, soledad y humor absurdo se mezclan en esta ¿cómo llamarla?: ¿tragedia?,

³³⁰ «Mucho está implícito, casi nada explicitado. Incluso tras la venganza de Iris, los resultados de su acción permanecen inciertos» (H. Hinson, «Bleak Factory Girl», *The Washington Post*, 5 de marzo de 1993).

³³¹ «El cine, originariamente, es sólo un juego de sombras y luces. La palabra se le añadió más tarde» (Aki Kaurismäki, en Von Bagh, *Aki Kaurismäki*, 86).

³³² Zunzunegui, «Viaje a la semilla», 49.

¿melodrama?, ¿tragicomedia? —difícil mensurarla en términos de drama al estar ausente el elemento elegíaco³³³—, ¿cuento de hadas sin perdices en la mesa?

Kaurismäki la definía sumariamente: «Folletín al agua de rosas, pasada por una especie de batidora Bresson-Ozu»³³⁴. «Al agua de rosas», como rosa es la basta goma de pelo —convertida en marca del sistemático y premeditado destierro de cualquier atisbo de «chic»³³⁵— que luce Iris; de novela rosa es su concepción del mundo, a la búsqueda del príncipe azul (que resulta ser un individuo poco caballeroso y de glacial mirada azul y aún más gélido verbo); y ello pese a que su experiencia vital es lo más opuesto a la *vie en rose* que imaginarse pueda.

Antes de los títulos de crédito, una cita nos introduce directamente en la atmósfera, deprimente sin concesiones, una cita en la que se insinúa el «Érase una vez», pero no en voz de Andersen o de los hermanos Grimm, sino de Sergianne Golon, autora precisamente de la saga de *Angélique*, novelas de corte romántico y aventurero que Iris lee en su trayecto en autobús a la fábrica de cerillas y que pronto descubriremos que constituyen el regalo («de viejo») de su madre por su cumpleaños. La cita en cuestión dice: «“Probablemente murieron de hambre y frío, muy lejos, en medio del bosque” (del libro *La condesa Angélica*).» Y puede ser tal cita leída como un manifiesto, ya que si hay una «sensación» —y Kaurismäki es un cineasta «atmosférico», que nos hace sentir el aire gélido en el rostro y al mismo

³³³ Demasiado frío, demasiada distancia, como para que la elegía florezca. En *La chica de la fábrica de cerillas* la tristeza es factual, objetiva, hecha para el ojo más que para el corazón.

³³⁴ En Von Bagh, *Aki Kaurismäki*, 85.

³³⁵ Las únicas concesiones a cierto «glamour vintage», como el coche o la jukebox del hermano de Iris, funcionan como fetiche privados en manos del poco glamouroso pariente.

tiempo blinda al espectador frente a las emociones; satura el signo, lo densifica, lo cerca, lo hace opresivo, lo acorrala mediante dosis sistemáticas de redundancia, hieratiza lo que se prometía banal y magmático, lo pule hasta dotarlo de un gesto estatuario—, si hay una sensación, decíamos, que domine en esta película y a cuya mayor gloria contribuyan cada imagen, cada bata de casa de mercadillo, cada desfasado jersey de lana, cada papel de carta decididamente hortera, todos los homenajes al «bad taste» y a lo *kitsch*, es la fría y desangelada de la soledad cuasi perfecta (excepto, quizás, por el lacónico apoyo que Iris encuentra en su hermano), del futuro desterrado.

Ni siquiera con sus propias lágrimas pueden calentarse estos solitarios que nunca ceden a la autocompasión, que no se conceden el solaz del llanto. Sólo resbalarán algunas lágrimas por las mejillas de Iris mientras ve una película en el cine, que, por los diálogos (no se ven las imágenes en la pantalla), parece ser una comedia de los Hermanos Marx (*sic*). Iris llora con los Marx Brothers las lágrimas que nunca va a verter por su propio infortunio³³⁶, en una especie de compensación especular por las lágrimas que al espectador no le son tampoco «inducidas», ya que éste se ve obligado a contemplar, sin el alivio de la descarga emocional, sin solución catártica, todas esas desventuras desde la distancia con la que asistía, cuando era niño, a las desventuras de Rapunzel o de Blancanieves. Dramas sin lagrimal.

Poco «humanismo», ni «inexpresivo» ni de otro tipo, hay en *La chica de la fábrica de cerillas*. La reputación que algunos atribuyen a Kaurismäki de «humanista impeni-

³³⁶ «No se sabe si las lágrimas se deben a la belleza del arte de los Hermanos Marx o a otra cosa», afirmaba Kaurismäki (en Von Bagh, *Aki Kaurismäki*, 90).



Iris encuentra a Aarne.

tente» («indécrottable humaniste»)³³⁷, merecería un análisis en profundidad (incluyendo el análisis ideológico), y, en cualquier caso, parece poco aplicable a esta fábula inmisericorde.

Con *La chica de la fábrica de cerillas* entramos de lleno en la práctica del paramutismo, de la radical economía de palabras, nos topamos con una narración en la que las imágenes se suceden sin apenas «resto», exactas, certeras, en una magistral lección de economía y condensación expresivas. Toda la relación maternofilial, por ejemplo, quedará resumida en el gesto maestro con el que la madre «rapiña» del plato de sopa de Iris uno de los escasos trozos de carne que flotan en el paupérrimo caldo. Sólo en el momento de «engalanar» a Iris para su cita con Aarne vemos un atisbo de calor maternal, mientras le cepilla el pelo con dulzura, como si por un

³³⁷ Chauvin, «Rencontre avec Aki Kaurismäki: "Je suis très japonais dans mon travail"», 72.

momento saliese de su catatonía ante la previsión de un «buen matrimonio» para su hija. Gesto maternal que se agota en la breve caricia de consuelo cuando Iris vuelve a casa después de que Aarne la despachase con un cruel: «Escucha, si crees que sigue habiendo algo entre nosotros, estás totalmente equivocada. Nada me toca menos que tu afecto. Lárgate de una vez.» Serán los únicos momentos de «deshielo» emocional entre madre e hija, si exceptuamos el mencionado cíclico libro de segunda mano, romanticismo en versión *Angélica*, con el que agasaja a Iris por su cumpleaños.

La estructura que gobierna *La chica de la fábrica de cerillas* es, una vez más, la de la reincidencia, la de la repetición de desventuras. Numerosas son las pruebas, los trances que ha de sufrir la protagonista. Sólo que, en este caso, no hay final feliz. La resistencia de Iris culmina en la venganza, no en la liberación: «Es una película que he hecho para mí, por eso no hay *happy end*»³³⁸, diría Kaurismäki.

Digno de ser mencionado es, una vez más, el «ballet mecánico» con el que da comienzo la película y que nos trae ecos del *Humano, demasiado humano* de Louis Malle, si no fuese porque el canto gregoriano está ausente y ha sido sustituido por el sonido acompasado de las máquinas al trabajo. La película arranca, por tanto, con «un estilo buscadamente documental»³³⁹, con una «estampa» fabril³⁴⁰ en la que se nos muestran troncos de árboles apilados, preparados para ser convertidos en finas láminas de madera, y la

³³⁸ En Ruchti, «Propos volés à Aki Kaurismäki», 7.

³³⁹ Giorgio Cremonini, «Un cinema con un passato», *Cineforum*, núm. 422 (2003), 15.

³⁴⁰ Se trataría de la Finn-Match de Vaajakoski, «la última fábrica finlandesa de cerillas», que, según Peter von Bagh, poco después del rodaje y aun siendo rentable, habría sido vendida a Swedish Match, «que se dio prisa en vender las máquinas lo más lejos posible, en Siberia» (en *Aki Kaurismäki*, 84).

subsiguiente «introducción» genealógica a la forma-cerilla. Ballet mecánico enmarcado por taquillas verde pálido y colores deslavados, casi inexpresivos, igual que el rostro de Iris. ¿Acaso sea la signatura, la metáfora del propio cine de Kaurismäki inscrita en el relato, su horizonte utópico: alcanzar la precisión mecánica, inclemente, la misma «reducción» que lleva del tronco a la cerilla?

Todos los pasos del proceso de fabricación, desde el laminado hasta el envasado en cajas con lo que podrían ser imágenes de paraísos perdidos y coloristas microrrelatos fugazmente insinuados, son mostrados de manera sistemática y precisa. «De igual manera se fabrica una película», parece ser la enseñanza que se nos quiere transmitir.

Conviene mencionar el hecho de que aunque Iris trabaja en una fábrica, en una cadena de montaje, para ser más exactos, la explotación se produce en el entorno familiar, no en el fabril. La alienación llega de la mano de los padres. A Kaurismäki parece interesarle más la explotación que deriva de los lazos de sangre que la que se genera en torno al vínculo laboral.

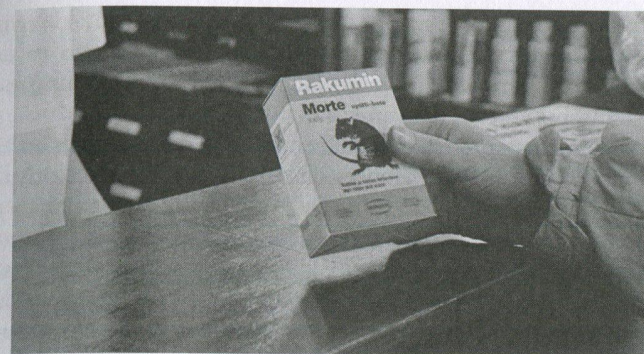
Afirmaba Luis Malle:

La chica de la fábrica de cerillas me ha hecho reír. Y, sin embargo, se nos presenta como una crónica neorrealista relatando el lamentable destino de una chica joven a la que todo el mundo explota, en una Finlandia en la que la vida cotidiana no parece de una loca alegría. He admirado el extraordinario estilo cursi de Aki Kaurismäki, un sentido de la elipsis que hace su discurso tan sorprendente. Pero sobre todo he apreciado el humor furtivo de la película, la ironía feroz con la que Kaurismäki pinta a sus compatriotas, la manera en la que hace emerger lo grotesco en situaciones banales³⁴¹.

³⁴¹ Declaraciones recogidas en *Aki Kaurismäki, 25 ans de cinéma*.

Kaurismäki evita que Iris, que por lo demás sería la perfecta Cenicienta, se convierta en un personaje digno de compasión. El espectador no acaba de sentir ternura por esta «pobre criatura», no puede empatizar, y la razón es, posiblemente, su candidez un tanto estulta y su naturaleza servil. A diferencia de otros de sus personajes, espíritus libres aun en las condiciones menos amables, Iris parece sufrir un enorme déficit de realismo y amor propio. Es esencialmente reactiva, incapaz de tomar las riendas de su propia existencia. Su falta de autoestima, sin embargo, se mezcla con una increíble resistencia frente a la soledad y una férrea voluntad de supervivencia. Su falta de realismo y su incapacidad para rebelarse frente a quienes la humillan³⁴², su ingenuidad, la aproximan al desesperante candor de Blancanieves, víctima una y otra vez de las tretas de la

³⁴² Tras haber sido humillada por el inquietante Aarne y descubrir que está embarazada, le escribirá una carta que «resume» con maestría a Iris, su concepción del mundo y los pensamientos que pasan por su cabeza y que hasta el momento no habían sido verbalizados. Su desesperante falta de realismo, su sumisión y su falta de amor propio la alejan del espectador y cortocircuitan los mecanismos de la empatía: «Querido Aarne, ya sé que no quieres verme ni saber nada de mí, pero hay algo que tengo que decirte. Mi test de embarazo ha dado positivo. Vamos a tener un bebé. Preferiría que fuese una niña, pero si tú quieres un niño, yo también. Puedes comprar ropa tan bonita para una niña, y los niños siempre están interesados en juegos rudos, como el *hockey* sobre hielo. No sé cómo vas a tomarte esto, pero espero que no nos dejes solos cuando nazca el niño. Espero que vengas a vernos al hospital, aunque todavía es muy pronto, puesto que no está previsto que nazca hasta marzo. Creo que tienes derecho a saber esto antes que nadie. Eres, después de todo, el padre de nuestro hijo. Incluso aunque nunca puedas llegar a amarme de verdad, creo que ver crecer a nuestro hijo será para ti motivo de gran alegría, igual que para mí. Te entregaré esta carta yo misma para que no caiga en las manos equivocadas. Prométeme que vas a contestarme cuando hayas reflexionado. Creo que todo va a salir bien y que un día nos daremos cuenta de que el destino nos ha deparado esta sorpresa para nuestro bien, aunque en un primer momento haya sido un *shock*. Saludos, Iris.»



La venganza.

madrastra, pese a las advertencias de los enanitos y a su propia experiencia.

Iris, como un animal herido, después de ser sistemáticamente golpeada por la soledad, el desafecto, el desamor, la indiferencia y la crueldad de los que la rodean, y por su propia falta de autoestima y su *naïveté*, decide *matarlos a todos* con veneno para ratas (*sic*). Acude a la farmacia a comprar «Rakumin» y pregunta a la farmacéutica:

—¿Qué hace esto?

—Mata —responde la interpelada con el mismo gesto imperturbable.

—Bien —contrarreplica de Iris.

Inicia, armada con una botella en la que ha diluido parte del veneno, su particular «*tournée* homicida», que le llevará primero a casa de Aarne, después a casa de sus padres, con un intermedio en un bar en el que se toma una cerveza y en el que suministra con sonrisa angélica un poco del brebaje a un borracho que se acerca a «cortejarla». Una vez en casa de sus padres se ofrece a hacerles la cena: muslos de

pollo con lacito de regalo rosa y «ensalada Kaurismäki» con sus tomates bien enteros, después de haber echado en la omnipresente botella sin etiqueta de la que beben sus progenitores el resto del veneno que le quedaba.

La película termina con la entrada de dos hombres en la fábrica de cerillas (¿agentes de paisano?, ¿detectives privados?) que le muestran a Iris algo que parece ser una placa y pronuncian algunas palabras inaudibles, yéndose todos juntos a continuación. Kaurismäki, como ya hemos mencionado con anterioridad, sostiene que no hay evidencias en la película de que los asesinatos finalmente se hubiesen consumado, que el crimen está en la mente del espectador³⁴³. En efecto, no se ve ningún cadáver ni puede el espectador, en ningún caso, comprobar los efectos del raticida.

Es inverosímil que la dosis que vemos diluir a Iris (una parte tan sólo de la contenida en el sobre de Rakumin) pudiese tener algún efecto irreversible, argumenta Kaurismäki: «La chica no comete ni un solo asesinato. Nadie muere por las dosis que ella le ha suministrado a sus "víctimas"»³⁴⁴.

Un tango que había empezado a sonar mientras Iris estaba sentada sola y sus padres comían la que se supone sería su «última cena» en la habitación de al lado, planea sobre las últimas escenas y habla de desamor y frío:

Oh, cómo has podido convertir todos mis dulces sueños en fantasías ociosas. Mis ojos observaron la tierra cruel. Mi flor de amor murió. La escarcha mató mi fe. Cuando lo das todo para encontrar sólo decepción, el peso del recuerdo se hace demasiado pesado. La flor del amor ya no brillará. Tus ojos fríos y tu sonrisa fría la han apagado.

³⁴³ «No es en el cuadro donde alguien grita. Es en la cabeza del espectador», sostenía Kaurismäki a propósito de *El grito*, de E. Munch, durante un coloquio con Pascal Mérigeau en la Cinémathèque Française en 2008.

³⁴⁴ En Eue, «Jump Cuts: Ein Kaurismäki-Lexikon», 82.

LA SAGA DE LOS LENINGRAD COWBOYS (1986-1994)

«Nadie puede hacer una película tan mala sin castigo», confesaba Kaurismäki a Jonathan Ross, a propósito del primer largometraje de la saga. La más *kitsch*, la más paródica de sus producciones, aquella en la que su supuesta «filiación postmoderna» se haría más evidente, en la que el exhibicionismo intertextual y la proliferación de citas característicos de la textualidad postmoderna se manifestarían sin cortapisas, consiste en una saga de dos largometrajes, *Leningrad Cowboys Go America* (1989) y *Leningrad Cowboys Meet Moses* (1994); un «documental» de un concierto, *Total Balalaika Show* (1993), y varios «vídeos musicales»: *Rocky VI* (1986), *L. A. Woman* (1987), *Thru the Wire* (1987), *Those Were the Days* (1991) y *These Boots* (1992), a los que dedicaremos un capítulo aparte.

1989. LENINGRAD COWBOYS GO AMERICA
1994. LENINGRAD COWBOYS MEET MOSES

Homenaje al absurdo, los protagonistas de este extravagante, proteico y fragmentario Guadiana audiovisual, caja de resonancia en la que se escuchan al mismo tiempo ecos de la Guerra Fría y de la América de las *road movies*, son un grupo de ¿rockeros? esteparios, los Leningrad Cowboys, a medio camino entre El Pájaro Loco y los personajes picudos de *El jardín de las delicias* de El Bosco.

Los protagonistas son, salvo algunas excepciones como las del mánager Vladimir (interpretado por Matti Pellonpää) o algún «familiar» ultramarino de característico copete (interpretado por Nicky Tesco), miembros del grupo finés del mismo nombre, liderado por Valtonen y Jarvenpää. Grupo naci-