

PILAR CARRERA

AKI KAURISMÄKI



Signo e Imagen / Cineastas



CÁTEDRA

había conocido durante una de sus giras por el lago Saimaa, amén de otras estrellas del rock finés de los ochenta reconvertidos en miembros de la Union. De hecho, la historia se inicia con uno de los Frank (Sakari Kuosmanen) tocando la batería en el antro donde están reunidos todos los miembros de este excéntrico «club» (pese a ello, y aun concediéndole a la música la importancia que se merece, no llegaríamos al extremo de concluir, como Peter von Bagh, que «se la podría calificar casi de comedia musical»).

De *Calamari Union* se haría un *remake* de idéntico título en el año 2008 en el que se glosan casi al pie de la letra diálogos y situaciones, ubicándose la acción en Seattle y contando, para la ocasión, con varios miembros de grupos locales, como Ben Shepard, Otis P. Otis o Sean Spits. Pese a la vocación de «literalidad» de este ejercicio de re-decir, poco o nada ha quedado de la frescura y la «autenticidad paródica» de los Frank originales. Richard Lefebvre, ex-punk él mismo y director del *remake*, explicaba las razones de su incursión en el reino de la «revisitación»: «Era completamente distinto de cualquier filme que hubiese visto. Era lo más grande que había visto»²⁸³.

²⁸³ Entrevista a Richard Lefebvre: <http://vimeo.com/7915006>.

1986. SOMBRAS EN EL PARAÍSO
(*Varjoja paratiisissa*)

La ruptura que supone esta película en el panorama cinematográfico finlandés la resumía Kaurismäki con estas palabras: «En ese momento en Finlandia era totalmente impensable hacer un un filme sobre un basurero y una cajera de supermercado desarmados»²⁸⁴. Kaurismäki insistiría sobre lo radical de su apuesta: «Era una de las pocas cosas originales a mediados de los ochenta, porque todo el mundo estaba reinventando Hollywood. En cierto modo, lo siguen intentando. Y nadie, y digo nadie, tuvo la idea de una historia de amor entre una cajera de supermercado y un conductor de un camión de la basura»²⁸⁵. Definitivo descenso a las «tierras bajas» —«difícil de hacerlo más banal, en apariencia»²⁸⁶—, sería, de acuerdo con el propio realizador, un «éxito internacional» si se lo mide en términos de proyección de los filmes finlandeses en aquel momento: «Paradójicamente, con su tema trivial, *Shadows* ha sido el primer filme finlandés a propósito del que se pueda hablar de un cierto éxito internacional»²⁸⁷.

²⁸⁴ Declaraciones recogidas por Peter von Bagh, *Aki Kaurismäki*, 51.

²⁸⁵ Kaurismäki, entrevistado por Nick James, «Over the Shoulder», 84.

²⁸⁶ «Si el cine parece menos banal que la vida es porque sólo muestra los últimos peldaños de una escalera de cinco pisos», diría Kaurismäki (en Von Bagh, *Aki Kaurismäki*, 54). En cualquier caso, incluso el que pretende mostrar los cinco pisos, en una suerte de vocación de asimilar lo «Real» al dispositivo, sólo alcanza a ofrecer un simulacro de ese «afuera», que es, en el fondo, aquello que no admite espectador.

²⁸⁷ En Von Bagh, *Aki Kaurismäki*, 51, 52.



El flechazo.

Hace su aparición en esta película la que se convertirá en una habitual, Kati Outinen²⁸⁸. Primera película también de su primera «trilogía»²⁸⁹, la llamada «proletaria», o «trilogía de la clase trabajadora».

El filme lleva el título de la que fuera la última novela de Erich Maria Remarque²⁹⁰, por quien Kaurismäki confe-

²⁸⁸ «Ha sido la musa de Kaurismäki desde 1985, cuando, tal y como contaba ella durante una entrevista para el Festival Internacional del Film de Toronto: "Sonó el teléfono y contesté, y allí estaba una voz de hombre diciendo: 'Hola, soy Aki Kaurismäki. No sé si me conoces, pero he anunciado a la prensa que eres la protagonista principal de mi próxima película.' Y yo me quedé como, 'OK'"» (Declaraciones recogidas por Dave Kehr, «Amnesia, Without the Melodrama», *The New York Times*, 6 de abril de 2003).

²⁸⁹ «No sé por qué "tríptico" suena mejor que "díptico". Quizás se deba a las pinturas religiosas sobre los altares de las iglesias, que siempre van de a tres» (en Tobin, «Entretien avec Aki Kaurismäki: "Un cassoulet plutôt qu'un hamburger"», 25).

²⁹⁰ *Sombras en el paraíso* (*Shatten im Paradies*) sería publicada póstumamente, en 1971. Erich Maria Remarque (1898-1970), de origen aus-

saba sentir admiración²⁹¹: «El título es robado, pero no de Jarmusch²⁹², es de Erich Maria Remarque»²⁹³. La trama de la película de Kaurismäki no tiene nada que ver con la novela de Remarque, que trata de una superviviente de los campos de concentración nazis exiliada en el «paraíso» neoyorquino, atenazada por los «fantasmas del pasado» (aunque quizás sea éste el punto de confluencia. De fantasmagorías textuales sabe mucho Kaurismäki).

En esta ocasión le toca el turno a la «deconstrucción de la comedia romántica»²⁹⁴ con el mencionado *love affaire* entre un basurero (Nikander, interpretado por Matti Pellonpää) y una cajera de supermercado (Ilona, interpretada por Kati Outinen). Los personajes resultan mucho más «cálidos», más «humanos» (pese a que Ilona se muestra sustancialmente caprichosa) que en los anteriores ejercicios filmicos de Kaurismäki, menos «efigie».

El tono de la película sería declaradamente patético, con escenas que activaría hasta el lagrimal más curtido, si no fuese porque ni la música colabora ni los personajes lloran ni reciben el agrídulce brebaje de la compasión. Lo que serían situaciones perfectamente melodramatizables (*Sombras* juega mucho más con situaciones de este tipo que las

triacio, vio llevadas al cine muchas de sus novelas, entre ellas, *Sin novedad en el frente* y *Arco de triunfo*, ambas por Lewis Milestone, o *Tiempo de vivir, tiempo de morir*, por Douglas Sirk.

²⁹¹ «Me gustaría mencionar a un escritor que me ha influido mucho, Erich Maria Remarque, un pesimista romántico, maestro en materia de finales desgraciados» (en Von Bagh, *Aki Kaurismäki*, 32).

²⁹² *Extraños en el paraíso* (*Stranger Than Paradise*, 1984), de Jim Jarmusch.

²⁹³ James, «Over the Shoulder», 84.

²⁹⁴ Lana Wilson, «Aki Kaurismäki», *Senses of Cinema*, núm. 59 (2009), <http://www.sensesofcinema.com/2009/great-directors/aki-kaurismaki/>.

dos películas anteriores), como la escena en la que Nikander vuelve solo a casa, tras un desafortunado primer encuentro con Ilona, y allí le espera la mesa puesta para dos (que ha preparado cuidadosamente sacando todos los manjares que su más que modesta existencia le permite, desplegando todo un repertorio de humildes lujos), no alcanzan el estadio melodramático, en parte porque la música quiebra y atempera notablemente el potencial lacrimógeno de las situaciones, en parte porque los personajes no se autocompadecen, ni vierten una sola lágrima, en parte porque el humor contrarresta los efectos melodramáticos.

En el fondo, sus personajes son «tipos duros», hechos de la madera resistente de vaqueros, gánsteres, detectives privados de «serie B», y de honestidad y ternura. Es ésta una película triste, pero su tristeza es de secano, ya que aunque Kaurismäki introduce, incluso «sobredosifica», situaciones cargadas de dramatismo, lo hace sin el aparato «emocional» y gestual característico, sin la orquestación característica, sin la música característica. El desfile, objetivado por una cámara pertinaz entregada a la observación inmóvil, de personajes-erizo o cuando menos poco dados a exteriorizar sus emociones y sus pensamientos, obliga al espectador a observar, sin más. No encontrará ocasión para la empatía, «invitación al llanto»²⁹⁵. Lo citacional, al igual que el humor, contribuye también a enfriar las imágenes, a impedir que el espectador se compadezca de los personajes. Pero lo que definitivamente rompe con una potencial identifica-

²⁹⁵ Recuérdese esa magnífica escena casi al final de *Imitación a la vida* (1959), de Douglas Sirk, durante el entierro de la vieja Annie (ella misma concentrado de dramas), cuando las lágrimas de los asistentes son el reflejo en la diégesis de las lágrimas a las que el público ha sido inducido y le vienen a los ojos en ese preciso instante, en perfecta sincronía con las de Lora Meredith.

ción, además de la lograda desglamourización de los protagonistas, es lo absolutamente poco deseable del lugar social que ocupan, a lo que se une el hecho de que ninguna recompensa de orden espiritual, intelectual o artístico «justificará» esas privaciones (el componente de pseudorreligiosidad artística / recompensa intelectual que tradicionalmente adorna y hace social y políticamente inocua y espectacularmente atractiva la representación de la miseria del «bohemio», no se encuentra en los filmes de Kaurismäki, con la consiguiente denegación al espectador de este asidero empático). Un «así son las cosas» y el firme principio de mantenerse erguidos frente a la adversidad, sin renunciar a la libertad ni someterse, son los únicos elementos «deseables», estrictamente escindidos de la gratificación material o el éxito o la recompensa en cualquiera de sus formas.

Kaurismäki esencial: la película empieza enfocando uno de los muros azules de una nave de algún polígono industrial que alberga una flota de camiones de la basura²⁹⁶. Atrás quedan las suntuosas panorámicas a vista de pájaro características de las primeras películas con Mika. Esta sistemática relegación de la lejanía, la interposición de muros sin *pathos*, rescatados de las garras de lo «antropomorfizable» por la impronta del proceso mecánico, por su factura seriada o su tosquedad de almacén, en las antípodas del diseño o de lo artesanal, erigiéndose contra el horizonte, merece sin duda un lugar bajo el sol teórico. Ya desde el arranque el celuloide está impregnado de azul. Azul contagioso, metasigno, suprapresencia planeando sobre la diégesis y colonizando sutilmente el sentido. Se inicia con *Sombras en el paraíso* el «periodo azul» de Kaurismäki. También la cazadora de Nikander, su mono de trabajo y su coche son azules. Azules son los cubos de basura y el

²⁹⁶ «Lo más natural, para mí, es un personaje delante de un muro o, todavía mejor, un simple muro» (en Von Bagh, *Aki Kaurismäki*, 98).



La soledad.

cielo y el mar de la fotografía de un calendario de neumáticos *Goodyear* cuyo logo también es azul para la ocasión. Y así sin descanso. El color puntúa la imagen armonizándola, creando una sensación de totalidad, de cierre.

Los diálogos menguan. El plano/contraplano deja paso a los «dialogantes» compartiendo encuadre y a la economía de montaje. La cámara se hace más lenta.

Sobre las imágenes de imponentes camiones de basura, de filas de Scania y Volvos, sobre la evocación de los residuos por venir, de la inminente vecindad de despojos y vertedero, Kaurismäki «sobreimpresiona» una inusitada melodía, más propia de una cálida e intimista velada en un local de jazz que de un desangelado parque móvil.

Vemos a Nikander y a su compañero (interpretado por Esko Nikkari) subirse al camión, dispuestos a iniciar la jornada. Da comienzo «el ballet de los basureros manos a la obra»²⁹⁷, todo un ejemplo de estilización de lo inaparente.

²⁹⁷ *Ibid.*

Kaurismäki muestra predilección por los oficios «sin *pedigree*», los menos atractivos, los más «sucios», aquellos en que se lidia con despojos, con el cuerpo sin glamour de la mercancía; en general con todo lo que «mancha» y difícilmente admite sublimación, contradiciendo, por la vía de la praxis fílmica, aquellas formas de idealismo a las que aludía Brecht: «Nuestros héroes cultivan la sociabilidad pero no comen; nuestras mujeres tienen sentimientos pero no culo»²⁹⁸.

El compañero de camión de Nikander morirá de un infarto poco después de proponerle asociarse con él para montar su propia empresa de recogida de basuras²⁹⁹.

En paralelo, Ilona, de la que Nikander se enamora por el más clásico sistema del «flechazo» mientras hace la compra, y después de que ésta, con la que se revelará crónica expresión adusta, le ponga una tirita en una pequeña herida oportunamente sufrida al manipular su coche que se resistía a arrancar, es despedida. Como venganza por el injusto despido, roba una caja de caudales del supermercado.

A partir de ahí, se sucederá el gesto amohinado y caprichoso y los «plantones» y vacilaciones de Ilona y la paciencia con que Nikander, poco versado en las artes del cortejo, acoge una y otra vez a la hija pródiga que, en el ínterin, tendrá tiempo para un *affaire* con el estirado responsable de los almacenes de ropa en los que ha encontrado trabajo. Nikander intenta olvidar a la caprichosa Ilona, que se hace

²⁹⁸ Bertolt Brecht, *Journal de travail 1938-1955*, París, L'Arche, 1976, 18.

²⁹⁹ Montar su propio negocio, normalmente del mismo orden que aquel en el que están empleados, parece ser el sueño frustrado de muchos de sus perdedores. Recuérdese también el protagonista de *Luces al atardecer*, Koistinen, fantaseando sobre montar su propia empresa de seguridad, o en *Nubes pasajeras*, la lucha de Ilona por montar su propio restaurante.

de rogar, mediante una casi hilarante «inmersión tecnológica» (se comprará todo tipo de *gadgets*: tocadiscos, vídeos...) con la que busca hacer frente a la soledad que siente más acuciante tras haberse enamorado de la joven.

Descubrimos que la grisura que se cierne sobre la existencia de Nikander va más allá de lo laboral y tiene ramificaciones familiares, cuando éste visita a su hermana internada en un hospital psiquiátrico, sumido en la niebla como en una película de terror. Difícil ir más allá en la grisalla sin que el público sienta ni padezca.

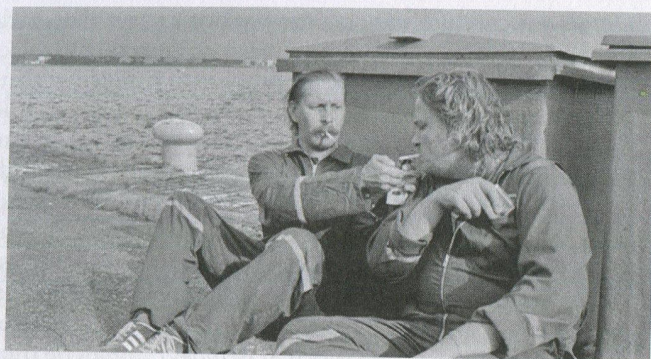
Una vez más nos encontramos en *Sombras en el paraíso* con el periplo casi canónico en sus filmes: chico encuentra chica, el pudor gobierna el cortejo hasta rozar lo cómico (Nikander lleva a Ilona a un hotel y pide habitaciones separadas); el chico encontrará a un amigo (las amistades en Kaurismäki suelen ser «cosa de hombres») con el que trabará amistad durante el preceptivo y ocasional paso por la cárcel, un sujeto de peculiar complexión y bastante entrañable, por nombre Melartin (Sakari Kuosmanen), que, para dejar constancia del fraternal lazo que le une a Nikander, romperá la hucha de su hijo y le dará sus ahorros para que agasaje a Ilona con una modesta velada romántica. Además de la mencionada estancia en prisión, no falta tampoco la preceptiva paliza en un descampado. En apenas unos minutos de película ya han emergido los universales: el amor, la amistad, la muerte.

A Nikander e Ilona, a los que resulta difícil no ver como almas gemelas, les otorga Kaurismäki uno de sus característicos «happy ends»: Nikander «se queda con la chica» y ambos se embarcan en un crucero con la hoz y el martillo hacia lo tenuemente nuevo, su particular «paraíso» (fuera del catálogo filmico oficial de lo paradisíaco, como siempre en Kaurismäki) en lejanía: rumbo a Tallin, la capital de Estonia. Melartin los lleva hasta el puerto en el camión de recogida de basuras, en un día lluvioso y gris, y en la cabina del Bedford

vintage que conduce vemos cómo por primera vez el gesto de Ilona se distiende y esboza un amago de sonrisa y satisfacción. Se despiden bajo un cielo encapotado y una lluvia fina y obstinada y el manto sombrío de una canción cuyo título reza «Sin esperanza» (una vez más, el «happy end» es puesto en cuestión por algún indicio, sea musical, pictórico o de otro tipo) en voz de Harri Marstio: «Sé que todo es en vano. Aunque desearía que estuvieses a mi lado, noche y día, no vengas hacia mí. No, porque tú también lo sabes.» Incluso sin los descorazonadores augurios de la canción, el «final feliz» resultaría sólo tenuemente verosímil para el espectador, que no tiene razones para vaticinar grandes cambios de rumbo ni fortuna para estos tiernos perdedores, ni en Helsinki ni en Tallin. Los pronósticos del «más de lo mismo» resultan bastante más verosímiles³⁰⁰.

Nikander no escatima guiños al bagaje gestual del cine mudo, al entrañable Nanook mordisqueando un disco de gramófono o a un gag propio de Keaton o Chaplin, en la escena en la que se acerca un vinilo rescatado de la basura a la oreja y lo agita y la música empieza a sonar.

³⁰⁰ Douglas Sirk hacía una interesante apreciación sobre el final de *Imitación a la vida*, que se desliza sin demasiado esfuerzo por la amable pendiente de la semejanza, y nos permite establecer un paralelismo con los destinos kaurismäkianos: «En *Imitación a la vida* no te crees el final feliz, y realmente no se supone que debas hacerlo. Lo que recuerdas es el funeral. La pompa del muerto, en cualquier caso el funeral. Sientes que no hay esperanza, aunque en una breve escena posterior se insinúa un feliz giro de los acontecimientos. Todo parece estar en orden, pero sabes perfectamente que no es así. Están sentados todos juntos en la limusina —hasta que algo empiece a ir mal otra vez, lo que ocurrirá seguro. Laura se olvidará de su hija de nuevo y volverá al teatro y continuará siendo el tipo de actriz que había sido antes. Gavin saldrá con alguna otra mujer. Susan Kohner volverá a buscar una vía de escape en el mundo del vodevil. Sandra Dee se casará con un tipo decente. El círculo se cerrará. Pero no tienes por qué mostrar esto. Y si lo hicieses tendrías una película que el estudio habría aborrecido» (en Halliday, *Sirk on Sirk*, 151-152).



La amistad. Nikander y Melartin.

No faltan tampoco numerosas invitaciones al *déjà vu*: Vemos a un perro negro atravesar un descampado de Helsinki, y nos viene a la cabeza la escena de *Stalker* de Tarkovski. En esta ocasión, el perro abandonado de la *extravaganza* espacial de Tarkovski es interpretado por uno de los canes de Kaurismäki, actuando «para ganarse el pan», según declara su dueño. No falta tampoco alguna luna murnauniana, infiltrada en el metraje.

Sombras en el paraíso es un claro ejemplo de cómo la forma fílmica corteja al realismo, lo dispone todo para que éste haga su entrada triunfal, sólo para proceder a frustrar sus expectativas y obligarle a conformarse, finalmente, con la puerta de servicio. En principio, la película podría tener todos los ingredientes del llamado «cine social» o «comprometido», pero este potencial camino pronto desembocará en una vía muerta. No es ésta la dirección que tomará Kaurismäki. Con un pie en el reino de la fábula y otro en el del más crudo realismo sociológico, los protagonistas de *Sombras en el paraíso* (ironía no le falta al título, todo hay que decirlo) no acaban de asentarse en ninguno de los dos reinos.

1987. HAMLET GOES BUSINESS
(*Hamlet liikemaailmassa*)

«No hay patos de plástico en el *Hamlet* de Shakespeare», puntualizaba el periodista británico Jonathan Ross³⁰¹, a propósito de la liberrísima glosa del clásico de Shakespeare acometida por Kaurismäki (por otra parte, de fina fidelidad, de esa «de cuerpo y molde», tal y como definía el concepto de «fidelidad» el propio Shakespeare por boca de Hamlet: «Mostrarle a la virtud su propia cara, al vicio su imagen propia y a cada época y generación su cuerpo y molde»)³⁰².

—¿Ah no? —respondía el interpelado a la puntualización de Ross sobre su uso del simulacro palmípedo.

—No en la versión que me enseñaron en la escuela —ironizaba Ross.

—Quizás en la traducción finlandesa —zanjaba Kaurismäki.

Puede que Kaurismäki considerase, como Oscar Wilde, que «en realidad, no existe el *Hamlet* de Shakespeare. Si *Hamlet* posee la definición de una obra de arte, también posee la oscuridad que pertenece a la vida. Hay tantos *Hamlet* como melancolías»³⁰³.

Lo único cierto es que le toca el turno, ahora, a este Hamlet engominado y felino, liberado del aparataje torturado y trascendental, de cuya boca nunca saldrá un «To be or not to be», reencarnado en heredero de un industrial de la in-

³⁰¹ En Jonathan Ross Presents *For One Night Only*.

³⁰² Shakespeare, *Hamlet*, 371.

³⁰³ Wilde, *El arte de conversar*, 120.