

A photograph of Aki Kaurismäki sitting in a cinema. He is in the foreground, looking down and to the right, with his hand resting on his chin. He is wearing a dark jacket. The background shows rows of other audience members, mostly men, sitting in the same cinema seats, some looking towards the camera and others looking away. The lighting is soft and focused on Kaurismäki.

Aki Kaurismäki
de viaje por los arrabales

ANA USEROS

FOTOGRAFÍA MIGUEL BALBUENA

El pasado mes de marzo Aki Kaurismäki recibió la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes, en reconocimiento a una filmografía muchas veces premiada, pero no siempre bien comprendida. En este artículo, Ana Useros, ensayista y cineasta, nos ofrece unas valiosas claves interpretativas para acercarnos a su cine e, indirectamente, a su persona, de una altura moral poco común.

«La pureza del estilo condiciona todo lo demás.
Lo esencial es atenerse al estilo que se ha escogido.»
Aki Kaurismäki

En cierto modo el Círculo de Bellas Artes puede considerarse afortunado, pues Kaurismäki tiene una larga tradición de rechazar invitaciones. Con excusas impecables como fueron, por ejemplo, el rechazo a la guerra de Irak (para la ceremonia de los óscar de 2003)¹ o la retirada del visado al director Abbas Kiarostami² debido al endurecimiento de las leyes de entrada en Estados Unidos (Festival de Nueva York, 2002). Aunque, en una dualidad que probablemente sea clave para entender tanto al personaje que se ha construido Kaurismäki como su obra cinematográfica, es muy posible que la otra razón para no acudir a esos actos, igualmente impecable, haya sido su negativa a coger aviones.

Pero también ha rechazado otras invitaciones más cercanas, como, por ejemplo, la celebración del día de la independencia en Finlandia, su país natal. El título de este artículo es una de las variopintas excusas que año tras año daba para no asistir a la fiesta: «Me encantaría asistir, pero estoy de viaje por los arrabales.» Mucho más allá de la impertinencia, con esa frase Kaurismäki define perfectamente su cine, rodado casi íntegramente en esa zona limítrofe entre el campo y la ciudad, donde la desolación convive con la autenticidad que se ha escamoteado de los centros históricos; esa zona que, según el matiz de desdén o apego que queramos darle, llamamos suburbios, extrarradio, periferia, arrabales o barrios bajos³, un paisaje por donde sus películas no pasean, como Lou Reed, sino que viajan (nunca en avión, sino en ferry, en tranvía, en moto, en automóviles fabricados hace varias décadas...). Si Kaurismäki vino a Madrid a recoger su premio quiere decir que, afortunadamente, aún somos arrabal.

DECIR NO / NO DECIR

«Entiéndame —explícó—. Considero que el cerebro de cada cual es como un desván vacío que vamos amueblando con elementos de nuestra elección. Un necio echa mano de cuanto encuentra a su paso, de modo que el conocimiento que pudiera serle útil, o no encuentra cabida o, en el mejor de los casos, se halla tan revuelto con las demás cosas que resulta difícil dar con él. El operario hábil selecciona con sumo cuidado el contenido de ese vano disponible que es su cabeza. Su arsenal se compondrá sólo de herramientas útiles, pero estas serán abundantes y estarán en perfecto estado. Constituye un grave error suponer que las

paredes de esa pequeña habitación son elásticas o capaces de dilatarse indefinidamente. A partir de cierto punto, cada nuevo dato añadido desplaza necesariamente a otro que ya poseíamos. Resulta por tanto de inestimable importancia vigilar que los hechos inútiles no arriben espacio a los útiles.
—¡Sí, pero el sistema solar! —protesté.
—¿Y a mí qué más me da el sistema solar? —interrumpió ya impaciente—. Dice usted que giramos en torno al sol...
Que lo hiciéramos alrededor de la luna no afectaría un ápice ni a mí ni a mi trabajo.»
A. Conan Doyle, *Estudio en escarlata*

En un famoso capítulo de *Estudio en escarlata*, la primera novela del ciclo narrativo de Sherlock Holmes, John Watson descubre con pasmo un hecho que le descoloca: que ese personaje, a quien acaba de conocer y a quien ya ha calificado interiormente como un genio fuera de serie, ignora (en el doble sentido de que desconoce y de que le trae al pario) que la tierra gira alrededor del sol. Se dedica entonces Watson, en una labor semejante a la de la crítica de arte, siempre pasmada y siempre descolocada, a hacer una lista de las cosas que Holmes ignora y de las cosas en las que es un absoluto experto.

¿Podría ser este un método adecuado para acercarse a la obra de Aki Kaurismäki, un cineasta al que es difícilísimo definir, mientras que sí es relativamente sencillo identificar con adjetivos que, de una forma u otra, definen una ausencia: paisajes despojados, personajes lacónicos, composiciones estáticas, películas breves, gestos mínimos, narrativa elíptica...?

Según la teoría de Sherlock Holmes habría que entender entonces el ahorro, el minimalismo y la ignorancia deliberada como una posibilidad de apertura a cosas que no se podrían contar de la misma manera si constantemente tuviéramos que ir apartando, justificando o reconociendo todo aquello que nos molesta y que pareciera que hay que abordar, por convenciones culturales o sociales. Liberarse incluso de la obligación moral de subvertir, deconstruir o contextualizar aquellos elementos de la realidad de los que, en el fondo, no queremos ocuparnos. La estética del rechazo de Kaurismäki, a diferencia de sus elaboradas y explícitas excusas para no tomar aviones, pasa por no nombrar siquiera aquello que no le interesa, por la ignorancia como gesto supremo de rebeldía.

Cuando rueda su primera película de ficción, *Crimen y castigo* (1983), Kaurismäki ya se ha educado a sí mismo en la escuela ascética de Bresson, por lo que de entrada ya no va a haber movimientos de cámara virtuosos ni gestos inútiles. Su camino hacia la ignorancia le pilló ya muy resabiado. Todo el meollo de Dostoievski, las disquisiciones pseudonietzscheanas sobre la superioridad de

1 «Viva el cine, sí, pero habría que dar también la posibilidad de vivir a la población civil iraquí: hombres, mujeres y niños».

2 «Si se trata así al director Abbas Kiarostami, ¿cómo se estará tratando a los presos anónimos?».

3 Y que aquí traducimos por «arrabal» para recordar la pasión de Kaurismäki por el tango finlandés y, de rebote, por Carlos Gardel.

Fotograma de *Juha*, 1999Fotograma de *Hamlet en los negocios*, 1987Fotograma de *Ariel*, 1988

determinados seres sobre otros, así como el carácter inmediato y cotidiano del asesinato, quedan perfectamente expresadas en una secuencia inicial que describe el trabajo del protagonista en un matadero. El brillo inaccesible de la riqueza, en la mejor tradición del *noir* americano, queda resumido en un plano recurrente del luminoso de Nokia contra la noche de Helsinki. Aunque todavía filma cosas que ya no volverá a filmar, como el centro de la ciudad, el piso del abogado poderoso, el rascacielos de Nokia... lo que quedará de *Crimen y castigo* en sus películas posteriores es el descubrimiento de los gestos del trabajo y de la cercanía esofortante (y taciturna) de los compañeros de trabajo, con un cigarrillo y un vaso de alcohol. Esos silenciosos y anónimos compañeros de trabajo se convertirán en los protagonistas de sus dos películas siguientes, *Sombras en el paraíso* (1986) y *Ariel* (1988), y de buena parte de su cine posterior.

Después de esas dos películas, que describían los cambios que atraviesa su país, el tránsito del estado de bienestar al neoliberalismo desatado y las consecuencias sobre la clase obrera, su siguiente adaptación literaria⁴, *Hamlet en los negocios* (1987), se centra sobre los responsables de la crisis. Con su mezcla de fidelidad al texto y de licencias contemporáneas (la familia de Hamlet es dueña de una naviera, Fortinbras es un consorcio sueco que pretende comprar los astilleros para desmantelarlos), la película podría pasar por uno de esos montajes teatrales rompedores que buscan contextualizar a los clásicos con una lectura izquierdista y contemporánea. Hasta aquí nada que no pudiera asumir un cierto cine de prestigio. Pero los dos gestos más radicales de Kaurismäki a la hora de adaptar a Shakespeare son hacer que, en último término, el héroe sea Bernardo, aquí llamado Simo (en la obra original uno de los guardas, aquí su chófer sindicalista) y, sobre todo, presentar a Hamlet como una persona horrible, alguien de quien podemos decir, sin lugar a dudas, que nos cae mal.

Todo el cuidado que se puso para reflejar la complejidad psicológica del protagonista de *Crimen y castigo* se invierte aquí para que no haya ninguna posibilidad de que atisbemos una profundidad, un malestar, un trauma o la menor ambigüedad que pudiera tentarnos a comprender, compadecer o simpatizar en lo más mínimo con Hamlet. No es logro menor desembarazarse del tropo de los ricos también lloran, de la empatía con el hijo o la hija del patrón, negarle a la clase superior el lujo de exhibir su humanidad y sensibilidad torturada a costa de los sufridos personajes secundarios, pero hacerlo con el personaje de Hamlet es toda una declaración de guerra. A partir de ahora, Kaurismäki ya no filmará más a los ricos ni tratará la crisis económica desde su punto de vista.

Hamlet en los negocios finaliza con imágenes del trabajo fabril y así empieza también *La chica de la fábrica de cerillas* (1989), un ejercicio de estilo que el cineasta aprovecha para deshacerse de la influencia de Robert Bresson mediante una exacerbación de la imitación de su estilo que prácticamente roza la parodia. *La chica de la fábrica de cerillas*, considerada muchas veces como muy representativa de la obra de Kaurismäki, probablemente porque fue la película que le situó definitivamente en el panorama internacional, es en muchos sentidos una rareza dentro de su filmografía, empezando por la obviedad de que, en un universo predominantemente masculino, es la única película protagonizada por una mujer⁵. La cuestión sería por qué hay que deshacerse de Bresson, que trajo el rigor y el ascetismo a su cine. Y es que Kaurismäki empieza a considerar un exceso (un exceso paradójicamente melodramático)

4 Si exceptuamos una adaptación de *Les Mains sales* (1986), su único trabajo para la televisión.

5 Se podría argumentar que *Nubes pasajeras* (1995) está coprotagonizada por una mujer. Pero hay que recordar que Kati Outinen heredó en esta película un personaje, originalmente masculino, que iba a interpretar Matti Pellonpää, que murió justo antes de empezar el rodaje.

esa tensión del personaje/actor/modelo constreñido por las indicaciones del director y zarandeado a merced de un relato que camina apresurado y exacto hacia su conclusión trascendente. Sale Bresson, entra Jacques Becker.

El viaje por los arrabales de Kaurismäki (que ya había empezado en *Sombras en el paraíso* y en *Ariel*) necesita cercanía, ligereza e improvisación. Necesita liberar el relato, acoger la implausibilidad, relajar el ritmo y albergar lo inesperado. Más aún, necesita dar salida a un humor hasta entonces contenido. El ciclo dedicado al grupo musical Leningrad Cowboys [*Leningrad Cowboys Go America* (1989), *Total Balalaika Show* (1993), *Leningrad Cowboys Meets Moses* (1994)] es la expresión más pura de este viraje hacia el humor y la improvisación.

De todas las influencias transparentes y confesas de Kaurismäki, entre las que se podrían citar a Douglas Sirk, Robert Bresson, Yasujiro Ozu, Chaplin, Keaton, Carl T. Dreyer y, en los momentos más utópicos⁶, a Frank Capra y Vittorio de Sica, quizás Jacques Becker sea la figura más desconocida. Sin embargo, la etapa intermedia y más luminosa de la obra de Kaurismäki, desde *Yo contraté un asesino a sueldo* (1990) hasta *Nubes pasajeras* (1995), que contiene películas milagrosas como *La vida de bohemia* (1991) y *Toma tu pañuelo, Tatiana* (1993), está totalmente impregnada del romanticismo sin filtros del director francés, especialmente de dos de sus películas: *Casque d'or* (*París, bajos fondos*, 1952) y *Montparnasse 19* (*Los amantes de Montparnasse*, 1958)⁷. Como gesto de reconocimiento, dos motivos recurrentes, tomados directamente de estas dos películas: la excursión al campo (momento de felicidad plena) en *Yo contraté a un asesino a sueldo* y *La vida de bohemia*, y el uso particular del himno de la Comuna, «Les Temps des cerises», que en *Juha* y en *Luces al atardecer* señala, como lo señalaba en *Casque d'or*, el descubrimiento de la traición y la irrupción del impulso asesino.

La última etapa de su obra se encuadra entre la crisis económica de 1993-1995, que deja a Finlandia con un 20% de paro y que inspira *Nubes pasajeras*, y la catástrofe migratoria del Mediterráneo, que produce *Le Havre* (2011) y, sobre todo, *El otro lado de la esperanza* (2016). En estas películas, producidas a un ritmo mucho más pausado que antes, Kaurismäki alterna de forma pendular las películas más optimistas de su filmografía (*Nubes pasajeras*, *Le Havre*) y las más desesperadas (*Juha*, *Luces al atardecer*), a medida que el melodrama vuelve a irrumpir en su universo, ya no bajo el férreo determinismo bressoniano sino con la riqueza de recursos expresivos de Sirk, Ozu o Dreyer, con el manejo del color y las sombras, con ligeros movimientos de cámara enfáticos que se acercan a los personajes (*Luces al atardecer*, *Juha*), con ángulos que conectan a sus personajes con un horizonte (*Nubes pasajeras*, *El otro lado de la esperanza*).

EL DESVÁN DEL CELULOIDE

«No creo ni en la fotografía ni en el cine digital porque, en lo que respecta a la imagen, la electricidad no sustituirá nunca a la luz. Las flores necesitan luz y los bits las transforman en flores artificiales. La grabación digital de sonido ha privado a la música de algo esencial: su ruido de fondo cósmico, sus imperfecciones, en suma, su alma. El cine digital además plantea un problema de credibilidad: ver a Harold Lloyd colgado de la aguja del reloj de un rascacielos ya no tiene ningún interés si no tenemos claro que Lloyd lo haya hecho de verdad.

⁶ *Nubes pasajeras* y *Le Havre*.

⁷ Hasta el punto de que, saltándonos las convenciones tácitas de la política de autores, deberíamos hablar de la influencia de estas dos películas sobre Kaurismäki, más que de la obra completa de Becker.



Fotograma de *La chica de la fábrica de cerillas*, 1990



Fotograma de *Yo contraté a un asesino a sueldo*, 1990



Fotograma de *Sombras en el paraíso*, 1986

Empiezo a ser lo bastante viejo como para decirme que colgaré el delantal si no puedo seguir usando las técnicas tradicionales de rodaje y montaje. Todos estos años me he considerado un artesano y de ahí he sacado las pocas alegrías que puede aportar este oficio.»

Aki Kaurismäki

Kaurismäki, que ya a finales del siglo xx ha hecho películas mudas (*Juha*), o en blanco y negro (*Hamlet en los negocios*, *La vida de bohemia*, *Toma tu pañuelo*, *Tatiana y Juha*), encarna una resistencia frente al rodaje digital semejante a la batalla de Chaplin frente al cine hablado. Pero a diferencia de la batalla del sonoro, que se libraba (y perdía) únicamente en el plano comercial, la batalla del celuloide se libra en el plano técnico y su final tiene fecha: 2021, cuando cerrará el laboratorio que utiliza. Si mantiene su decisión, esa fecha será el final de su filmografía.

La metáfora holmesiana de la mente como un desván, más concretamente, como un desván muy pequeño, que se materializa en imágenes de estanterías, archivadores o cajas, ha perdido mucho de su sentido en la era digital, en la era del borrado y de la sobreescritura, de la recombinación y de la búsqueda automatizada, donde el gesto de añadir y el de borrar se perciben como prácticamente inocuos. Pero, en cambio, sigue siendo una metáfora perfectamente válida de la disciplina del rodaje sobre celuloide, donde el material es limitado y no se puede reutilizar, por lo que hay que pensar muy bien qué se rueda y por qué. La fidelidad a la película cinematográfica acaba por asemejar los fotogramas a las fichas del archivador.

Las características estilísticas del cine de Kaurismäki (el uso de la elipsis, el minimalismo en el planteamiento de la trama, el estatismo de las interpretaciones, la escasez o ausencia de movimientos de cámara) hacen pensar equivocadamente en un cine «funcional», económico. La realidad es que ese minimalismo deja hueco en el desván a lo realmente importante: a la labor de conservación de un patrimonio intangible en un medio que, a diferencia del digital, es tangible y que (filmotecas mediante) garantiza la supervivencia de ese patrimonio en un estado inalterado. El ejemplo más hermoso de esta preocupación por inmortalizar la belleza de una cultura, de esa inquietud en la que se condensa

y cristaliza todo lo que de social tiene el cine de Kaurismäki, serían las canciones interpretadas en directo, que aparecen en todas sus películas y que ocupan una parte no desdeñable del metraje⁸. Pero el ejemplo más explícito y claro de la postura moral tras lo que pudiera parecer un ejercicio complaciente de nostalgia quizá sean las noticias de la televisión.

Hablando de la inclusión de las imágenes de un telediario en *La chica de la fábrica de cerillas* (como en todos los casos, filmando directamente la pantalla de la televisión que los personajes están viendo en ese momento), Kaurismäki dice:

«Quería inscribir los acontecimientos de la plaza de Tiananmen en el relato. De esta manera las noticias quedan 'inmortalizadas', por así decirlo, sobre la película y el crimen de los dirigentes chinos de la época puede surgir de manera imprevista en una sesión de filmoteca, en cualquier lugar del mundo, quizás dentro de 116 años. Da igual que solamente haya tres personas en la sala y que la mayoría estén dormidas. Las pruebas están ahí, más seguras en una bobina cinematográfica que en un telediario. Porque con una manipulación digital, si se quisiera, se podría convertir esa grabación en un ataque de esquimales contra el museo de arte precolombino de Lisboa.»

En *Nubes pasajeras* se nos recuerda que en 1993 el tifón Angela mató a 882 personas en Filipinas. En *Le Havre* se reproduce por completo la noticia del desmantelamiento de campos de refugiados de Calais... El último ejemplo de esta preservación moral de la memoria es todo el arco narrativo del protagonista de *El otro lado de la esperanza*, que detalla con la precisión de unas actas el periplo burocrático de una persona refugiada en busca de asilo. Sherwan Haji, el actor que interpreta a Khaled, ha contado muchas veces que Kaurismäki le pidió que recitara la historia de su viaje en árabe ante la cámara en una sola toma y que no se preocupó de comprobar si lo había contado todo o de si lo había contado bien. Lo que puede parecer un gesto descuidado o chapucero resulta todo lo contrario. Es la filmación de un testimonio con todo el amor y el respeto de quien filma una interpretación en directo de una canción.

LA LISTA INACABADA

- *Qué cosas ya no filma*: el centro de las ciudades, a los ricos, los poderosos y los políticos, sus casas y sus vidas, sus empresas y sus maquinaciones, las escenas de sexo, las compras, los ordenadores, los teléfonos móviles, la tecnología moderna en general...
- *Qué cosas no deja nunca de filmar*: la periferia de las ciudades, los gestos del trabajo, las noticias de la televisión, un relato en un idioma que no entiende, los bares y restaurantes, las canciones en los bares, los músicos callejeros, los coches antiguos, las motos, el ferry y el tranvía, los viajes, largos y cortos, los perros, personas fumando y bebiendo, los letreros de los comercios de barrio, las miradas de amor...

«En ese momento, desesperado, eché al fuego la lista que había escrito. 'Si tan solo dando un sentido a todos estos logros pudiera descubrir qué es lo que le atrae a este tipo y descubrir qué profesión requiere de todos ellos...', me dije a mí mismo.

'Más vale que deje ahora mismo de intentarlo'».

A. Conan Doyle, *Estudio en escarlata*



MEDALLA DE ORO DEL CBA A AKI KAURISMÄKI

22.03.18

ORGANIZA CBA

⁸ Otros ejemplos evidentes serían los gestos del trabajo de los diversos oficios, los coches de época, los letreros de los comercios y la arquitectura de la periferia...