



Aki Kaurismäki, el artesano

*Todo libro no es más que la biografía de una idea
Del mismo modo que toda idea es siempre
la biografía de una imagen*

Hilario J. Rodríguez (2016: 13)

Cada nueva película de Aki Kaurismäki supone un acontecimiento en el panorama audiovisual¹. Pero entendamos bien la palabra acontecimiento. Es obvio que el estreno de *El otro lado de la esperanza* (*Toivon tuolla puolen*, 2017) no se puede comparar con el impacto popular y mediático del lanzamiento de una nueva temporada de una serie televisiva, ni siquiera con la *premier* de otros directores supuestamente independientes como Woody Allen. Se trata de un acontecimiento, es decir, de un hecho insólito y relevante precisamente porque se sitúa con dificultad; porque cada largometraje de este director finlandés resulta complicado de enmarcar, de encuadrar y, en suma, de encajar.

¹ Este trabajo surge dentro del proyecto de investigación: *PERLAD, Pensamiento y representación literaria y artística digital ante la crisis de Europa y el Mediterráneo*, UCM-Santander (Ref. PR26/16-6B-1).

Una vocación de empresario artesanal

Pocas veces en la historia del cine, y de las imágenes en movimiento, se ha producido una fragmentación tan profunda como la que se experimenta en la actualidad. Por un lado, se encuentran las grandes producciones de Hollywood, las series de televisión holgadamente financiadas por plataformas de Internet y las películas más costosas de las industrias menores; por otro están los aislados, los que filman sin casi presupuesto y utilizan sus recursos domésticos para poder contar historias pequeñas. Ya a principios del siglo XXI Jaques Aumont planteaba este problema con una metáfora: tenemos a la gran industria con su poderosa y onerosa técnica y a los cineastas que juegan con el bricolaje en sus hogares. Las grandes series de HBO y Netflix frente a los film-ensayo y el cine privado. Bricolaje o técnica es la acertada semejanza propuesta por el teórico francés.

Pero Jaques Aumont se planteaba que debía existir otro tipo de directores, creadores que se escaparan de este falso dilema. Indicaba que había “pequeñas empresas artesanales, las de cineastas-productores que para cada película deben buscar tanto la materia intelectual y artística como los medios económicos e institucionales” (2004: 172). Es cierto, escribía el pensador galo, que siempre han existido directores decididos a controlar económicamente sus largometrajes, Ernest Lubitsch, Alfred Hitchcock y Frank Capra en el período clásico o Pedro Almodóvar y Steven Spielberg en la actualidad, pero estos lo hacían siempre dentro de la industria, establecidos en el modelo impuesto por los canales oficiales y dedicados al gran público. Para mantener su sistema debían generar entretenimiento continuamente. “No quiero caer en eso de hacer una película cada año, incluso sin tener nada que decir, como les pasa a algunos de mis colegas, como Pedro” decía el cineasta finlandés (Blanco, 2015).

Como buen artesano, Kaurismäki ha querido siempre mantenerse al margen, libre de toda maquinaria que pudiera controlar el producto final de su trabajo. En la entrevista que apareció en la primera retrospectiva que realizó sobre su vida y obra en un museo de arte moderno —en el Museo Reina Sofía de Madrid, en 2014— llamada “*Después del naufragio. El cine de Aki Kaurismäki (1983-1996)*”, el creador subrayaba esta idea: “*Siempre he sido totalmente libre. Nunca he tenido ningún problema con la industria porque no hablo con ella. Voy a lo mío*” (Museo Reina Sofía, 2014).

Por ello Kaurismäki rueda poco, sin llegar a los extremos de Víctor Erice; nunca realiza un film por temporada ni busca la producción en serie. Siempre mantiene una clara vocación de empresario artesanal. De hecho, sus proyectos suelen encogerse en vez de estirarse como las temporadas de las nuevas series de televisión. *El otro lado de la esperanza* es la segunda y última película de una trilogía portuaria; la primera es *Le Havre* (2011). A diferencia de los grandes estudios que multiplican sus obras con precuelas, secuelas y otros derivados temporales y espaciales, Kaurismäki plantea la absurda idea de una trilogía formada por solo dos títulos. Una forma más de burlar las reglas de la industria e imponer las suyas propias.

Así, el artesano que plantea Aumont, refiriéndose al matrimonio Straub-Huillet, es el que “*inventa las reglas de su oficio, que son las reglas de la vida*” (2004: 173). Es en este punto donde Aki Kaurismäki nos resulta un artesano valiente y atractivo. Su cine se sitúa al margen de la gran industria, pero también alejado del cine doméstico o experimental; se encuentra en la difícil posición de la artesanía. “*La práctica de la artesanía, en un mundo dominado por la producción industria y los capitales que la acompañan, casi siempre se vive de forma polémica*” (Aumont, 2004: 174). Ciertamente, el cine del finlandés es polémico por el mero hecho de existir. Todo en él

resulta sorprendente: sus decisiones, su estilo y hasta su forma de trabajar aislado en Portugal —en los períodos de escritura— y en Finlandia —en el rodaje y posproducción—.



Cartel promocional de la película *El otro lado de la esperanza* en castellano

Es por esto que cuesta tanto comentar el cine de Kaurismäki. Parece claro que en estas dos últimas películas (*Le Havre* y *El otro lado de la esperanza*) el tema, o uno de los temas principales, es la inmigración. Pero el modo de ofrecer al espectador el conflicto es absolutamente alejado de lo esperado. En ningún momento se presenta una lección moral, no se juzga ni se plantean soluciones ideológicas: simplemente se muestra el problema, se lanza una situación al espectador.

El otro lado de la esperanza es una continuación temática de *Le Havre* pero no una prolongación dramática. Los protagonistas son otros y las situaciones son diversas, aunque la inmigración, la solidaridad y, también, el abandono sean claves en ambas. Khaled (interpretado por Sherwan Haji) es un joven sirio de Alepo que huyendo de la destrucción de su patria llega a Finlandia. Allí, acude a la policía para acogerse al estatuto de refugio. A la vez se nos muestra la vida de Wikström, encarnado por Sakari Kuosmanen, que es un hombre de sesenta años que

necesita cambiar de vida -abandona a su mujer, deja su negocio y compra un restaurante- y claramente se encuentra en una situación económica calamitosa.



Cartel promocional de la película *El Havre* en castellano

Dos personajes solitarios que desean comenzar de nuevo. El espectador rápidamente puede comenzar a fantasear con las posibles situaciones. Pero Kaurismäki, en esto se comporta como un deudor de Alexander Mackendrick y sabe que la trama no existe. El manual de director de cine de origen escocés, que es lo más parecido a un curso de artesanía fílmica que existe, indica con claridad este punto: “La trama no es necesaria. Resulta aburrida.” E insiste Mackendrick: “La mejor trama es la que no se ve que está ahí” (2013: 63). Kaurismäki lleva al máximo esta situación.

Es por ello que la película no indaga en la horrible experiencia de Khaled, que ha perdido a toda su familia, a su prometida y hasta su hogar, sino que simplemente se menciona una vez y se continúa con la acción. Aún más, se nos muestra algo de esperanza al indicarnos que puede estar viva su hermana, aunque esta se encuentra tristemente desaparecida e ilocalizable por algún lugar de Europa. La narración sobre Wikström no es más detallada; una

escena en la que se despiden sin casi palabras de su esposa y una conversación con una clienta basta para indicarnos que es un hombre en búsqueda de una nueva vida. Todo lo demás son silencios, miradas y situaciones en las que el espectador debe hacerse cómplice de los personajes y del universo de Kaurismäki.

Diferentes planos narrativos: diégesis y microtextos, músicas y silencios

En un texto que publicó Kaurismäki en 1980 en la revista *Filmihullu* sobre la situación del cine finés —traducido al español como “*Baudelaire, delirios febriles*”—, aseguró que, si el guionista y el director de una película no buscan transmitir un mensaje, seguramente terminen diciendo algo. Si, por el contrario, pretenden mostrar algo en concreto, probablemente no lo consigan (2006). No es de extrañar que pensemos en esta idea cuando el receptor, en este caso el espectador, recibe la situación planteada por Kaurismäki. Aun si realizamos un esfuerzo para descontextualizar la pieza de una intención previa, se encuentra alineada a un mensaje y tema concreto, lo que nos hace pensar que, según sus palabras en *Filmihullu*, no tenía la intención previa de comunicarnos nada.



Sin embargo, las películas del finés poseen diferentes planos narrativos de donde podemos extraer el mensaje. Estos no solo se desarrollan en la estructuración del texto que conforma el guion, sino también en el poder descriptivo y emocional de las imágenes y en la música, caracterizada, en

múltiples ocasiones, por su presencia diegética a lo largo del metraje.

Así, el guion hilvana una historia con silencios. La parquedad en los diálogos otorga protagonismo a las imágenes y a la lectura personal de estas. A través de diversos elementos microtextuales somos capaces de descifrar lo que hay detrás: unos rulos en el pelo de la mujer de Wikström nos hablan de la rutina; las imposibles telarañas que cuelgan de los hombros del cocinero nos dicen que estamos ante un lugar olvidado. Kaurismäki utiliza los tiempos adecuados para presentar los personajes y los lugares, y plantear la situación dramática del desarraigo desde dos enfoques: el de un finlandés que decide irse de casa y el de un refugiado sirio que ha tenido que abandonar la suya. El creador utiliza el humor como recurso en el guion a través del control de los tiempos y, en especial, de las pausas. La utilización de lo que los anglosajones tildan de *timing* en la comedia (Attardo & Pickering, 2011) es vital para comprender la ironía que desprenden sus films.



El uso del tiempo se convierte en un rasgo esencial del cineasta, quizá, el que mejor le define como artesano del cine. La manera en la que el finlandés alarga las situaciones a través de silencios, la introducción de escenas que podrían ser perfectamente puntos muertos de la narración —como en la que sale su actriz fetiche, Kati Outinen—, o las actuaciones musicales íntegras retan a la historia del cine, esa que nos ha enseñado (a golpe de películas) cuánto debe durar una escena y cuándo un diálogo no tiene valor en la trama. Sin

embargo, Kaurismäki, que lleva sin ir al cine desde 1986 (Yáñez Murillo, 2015), traiciona la formación cinéfila del público y sus expectativas desde el mismo momento en que decide moldear el tiempo a su antojo. Así, ciertas situaciones rozan, en ocasiones, el absurdo: característica esencial de su filmografía.



En esos momentos, Kaurismäki recurre a la gestualidad de los actores; los planos fijos de estos ocupan, a menudo, toda la pantalla. El estilo visual en su cine ha sido tildado en ocasiones de minimalista (Seppälä, 2016); sin embargo, este adjetivo tiene más que ver con el punto de vista de la cámara, que posiciona al espectador, que con la estética de sus películas. El director de fotografía Tilmo Salminen, que lleva trabajando con el finés desde *Saimaailmiö* (1981), revela un universo lleno de contrastes, imágenes saturadas e iluminación cuasiteatral. La fotografía nos guía a modo de narrador, atravesando el umbral psicológico de los personajes por medio de planos largos que esperan que sus gestos cambien, pacientes hasta el momento preciso en que la emoción llega a sus rostros. El uso del tiempo en este caso no se lleva a cabo como recurso humorístico, sino para mostrar los sentimientos de sus personajes.



La otra dimensión fundamental que sirve a Kaurismäki para transmitir su mensaje es la música. Melómano reconocido, suele contratar a músicos profesionales para protagonizar sus films. Estos interpretan canciones a lo largo de sus películas, sea o no la música parte fundamental de la historia. Así, cantantes como el fallecido Matti Pellonpää, Markku Peltola o el protagonista de *El otro lado de la esperanza*, Sakari Kuosmanen no solo son actores sino músicos en su país. También inserta actuaciones de bandas e, incluso, los convierte en protagonistas, como sucede en *Leningrad Cowboys go to America* (1989) o en su secuela *Leningrad Cowboys Meet Moses* (1994).

En *El otro lado de la esperanza*, la música que aparece forma, la mayor parte de las veces, parte de la narración. Las letras la acompañan y las canciones se presentan, a menudo, de forma diegética. Las actuaciones, como en muchas otras películas suyas, se llegan a ver prácticamente al completo. De nuevo, el artesano trabaja el tiempo en su obra y lo mantiene en suspensión. Como Andrew Nestingen afirma, una de las fuentes de las que Kaurismäki más se nutre es la bohemia. Tanto en la temática de su cine como en sus elecciones musicales. Según este:

Kaurismäki also tells the story of his life with bohemian tropes. He emphasises his itinerancy, he presents himself as an outsider, he expresses solidarity with the dislocated and marginalised (just as in his films), and he mocks the conventions and norms of middle-class society² (Nestingén, 2013: 55).

²Traducción de los autores: “Kaurismäki también cuenta la historia de su vida a través de tropos

El héroe de Kaurismäki es siempre un *outsider*, una persona que se sale del *modus operandi* de la sociedad contemporánea para hacer y vivir como quiere. Al igual que el director, el protagonista se aparta de la norma social para emprender su propio camino. Existe, por tanto, en el cine del director finlandés, una autoreferencialidad inevitable, que no solo remite al director como persona, sino a toda su filmografía.

La humildad como lenguaje

Ortega y Gasset dedicó una de sus meditaciones a la técnica. En ella planteaba que la acción y creación humana se había dividido en tres grandes momentos: el período del azar, el desarrollo de la artesanía y, por último, el dominio del técnico y la producción seriada. La artesanía, no era para el pensador madrileño el estado ideal, sino que reflejaba una idea clara, representaba el momento en el que la técnica no era algo abstracto sino una cualidad del hacedor. “*La zapatería no es sino una destreza que poseen ciertos hombres llamados zapateros. Esa destreza podría ser mayor o menor y sufrir algunas pequeñas variaciones, exactamente como acontece con las destrezas naturales, el correr y el nadar, por ejemplo; mejor aún, como el volar del pájaro y el cornear del toro*” (Ortega y Gasset, 2014: 30). Kaurismäki se nos presenta como un artesano del cine, mejor dicho, del oficio del cine.

El buen hacedor se pone y se expone ante su trabajo, porque es lo que mejor sabe realizar. Así, lo decía el propio cineasta finlandés en una entrevista recientemente: “*No quiero hacer películas sólo porque sea director de cine, porque esa es mi profesión. Es la única profesión no deshonesta que puedo hacer porque soy un maldito*

bohemitos. Enfatiza su itinerancia, se presenta a sí mismo como un *outsider*, expresa su solidaridad con los desplazados y marginales (tal y como sucede en sus películas), y se mofa de las convenciones y normas de la clase media”.

vago. Nunca fui bueno para otro tipo de trabajo” (Blanco, 2015). Esta actitud de humildad, le convierte en un realizador insólito, uno de los pocos que sigue filmando en celuloide de 35 milímetros —aunque su posproducción sea digital desde hace años— y de los extraños casos que ha mantenido el mismo aspecto y acabado visual en todas sus obras desde hace décadas. Poco se diferencian estas últimas obras con *Un hombre sin pasado* (*Mies vailla menneisyyttä*) de 2002 o, incluso, con *Contraté a un asesino a sueldo* (*I Hired a Contract Killer*) de 1990. Durante más de un cuarto de siglo el director ha indagado siempre en su mismo estilo, en su mismo producto, como un buen zapatero haría sin salir nunca de su zapatería.



Cartel promocional de la película *Un hombre sin pasado* en castellano

Ciertamente *El otro lado de la esperanza* es una película realizada por un director que conoce su oficio y su estilo. Con contemplar un solo fotograma el espectador sabe que está en universo único, que se encuentran en la Finlandia de Kaurismäki. Luis García Berlanga, que era un gran fabulador, dijo que una de las cosas que le provocaban más orgullo es que en Italia se hubiese aceptado la palabra *berlanguiano* para referirse a un tipo

de situación cotidiana que recordaba a sus films. La anécdota no parece muy cierta, pero refleja con claridad esa actitud del director cinematográfico que quiere ser recordado como un autor, como poseedor de un mundo propio. Kaurismäki en este sentido es un creador pleno. El espectador sabe lo que es una situación, un personaje, un bar, una casa, una canción y hasta un mueble Kaurismäki. Ha marcado su estilo y ha construido su universo con claridad. En este sentido autor y artesano no son contrarios sino complementarios.

El otro lado de la esperanza propone al espectador hacerse partícipe de la historia, sobre todo, invita a intimar con los protagonistas y con la mirada del director. Ciertamente, como dice Oti Rodríguez Marchante, “es más fácil encontrar empatía que ideología en su cine”. Lo que Kaurismäki realiza con esos largos silencios, con esas situaciones inocentes y esa mirada casi del período del cine mudo es pedirle al espectador que empatice con sus personajes. El héroe de su obra, como asegura Thomas Elsaesser sobre *El hombre sin pasado* (*Mies vailla menneisyttä*, 2002), combina humanidad con humildad, y hace de su otredad la esencia de un nuevo tipo de comunidad (2010). El mensaje se transfiere cómodamente a través de este vínculo con los personajes que facilita su comprensión y muestra un claro romanticismo social, una parábola de nuestro tiempo y una visión desde fuera capaz de involucrarse en la historia (2010).

Pero lo más interesante es que Kaurismäki no pretende empatizar con sus personajes; ni siquiera con el público. Parece como si el director quisiera encontrarse con él mismo. La sinceridad de este cineasta proviene porque quiere explicarse el drama de la soledad y de la inmigración actual. El director finlandés sabe que el oficio de cineasta, la artesanía del cine es, también, un soliloquio. Como decía

Mackendrik: “*Uno tiene la secreta esperanza de que el arte de contar historias siga vivo no solo en beneficio del que las escuchas. Los dones del cuentacuentos, del contador de historias que se mide de tú a tú con su público, tienen un valor inconmensurable para quien pretenda dedicarse a la narrativa*” (2013: 102).

En la entrevista ya citada de su retrospectiva *Después del naufragio. El cine de Aki Kaurismäki (1983-1996)*, el artista parecía adelantar el mensaje que más tarde vería la luz en *El otro lado de la esperanza*, consciente o inconscientemente: “*El cine es un lugar muy democrático, en medio de la oscuridad de la sala de cine todo el mundo es igual; en la oscuridad no importa cuánto ganas o cómo vas vestido. El cine puede mantener la esperanza*” (Museo Reina Sofía, 2014).

Ciertamente, esta idea nos remite a la película que tenemos entre manos. La frase promocional de *El otro lado de la esperanza* reza: “*Todos somos iguales. Todos somos humanos*”. Quizá la clave para entender a un artesano del tiempo pase por comprender que, intencionalmente o no, está hablando de lo que ya está dentro de sí mismo. Al margen de lo que otros puedan hacer y opinar. Al otro lado de la industria; en el lado del arte.



Título original: *Toivon tuolla puolen*

Año: 2017. **Duración:** 98 min.

Director: Aki Kaurismäki

Guion: Aki Kaurismäki

Fotografía: Timo Salminen

Reparto:

Kati Outinen, Tommi Korpela, Sakari Kuosmanen, Janne Hyytiäinen, Ilkka Koivula, Kaija Pakarinen, Nuppu Koivu, Tuomari Nurmio, Sherwan Haji

Productora: Sputnik

Bibliografía citada:

- Attardo, Salvatore & Lucy Pickering. (2011). "Timing in the performance of jokes." *Humor-International Journal of Humor Research* 24.2 (2011): 233-250.
- Aumont, Jacques. (2004).: *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona:, Paidós, 2004.
- Blanco, Leticia. (2015).: "Cuando río veo morir los pájaros". Entrevista a Aki Kaurismäki. *El Mundo*. 22/01/2015.
- Elsaesser, Thomas. (2010). "Hitting bottom: Aki Kaurismäki and the abject subject." *Journal of Scandinavian Cinema* 1.1 (2010): 105-122.
- Kaurismäki, Aki (2006). "Baudelaire, delirios febriles". En Aki Kaurismäki, Peter von Bagh (ed.). Paris: Cahiers du Cinéma.
- Mackendrick, Alexander. (2013).: *On Filmmaking. Manuel de escritura y realización cinematográfica*. Madrid: , Ediciones Jaguar, 2013.
- Museo Reina Sofía (2014). Entrevista a Kaurismäki con motivo del ciclo "Después del naufragio. El cine de Aki Kaurismäki (1983-1996)". Recuperado el 23 de abril de 2017, desde: <http://www.museoreinasofia.es/multimedia/entrevista-kaurismaki-motivo-ciclo-despues-naufragio-cine-aki-kaurismaki-1983-1996>
- Nestingen, Andrew. (2013). *The Cinema of Aki Kaurismäki*. Nueva York: Columbia University Press.
- Ortega y Gasset, José. (2014). *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*. Madrid: Revista de Occidente, Alianza Editorial, 2014.
- Rodríguez, Hilario J. (2016). *Nostalgia del futuro. Contra la historia del cine*. Murcia: Micromegas.
- Rodríguez Marchante, Oti. (2017). "El otro lado de la esperanza: Kaurismäki en estado puro". *ABC*. 06/04/2017.
- Seppälä, Jaakko. (2016). "Doing a lot with little: The camera's minimalist point of view in the films of Aki Kaurismäki." *Journal of Scandinavian Cinema* 6.1: 5-23.
- Yáñez Murillo, Manuel (2015). Aki Kaurismäki: "El cine es una forma de arte moribunda" en *El Cultural*. Recuperado el 24 de abril de 2017, desde: <http://www.elcultural.com/noticias/cine/Aki-Kaurismaki-El-cine-es-una-forma-de-arte-moribunda/7297>