

SIGNA



REVISTA DE LA ASOCIACIÓN
ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

2011

20

CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE SEMIÓTICA LITERARIA,
TEATRAL Y NUEVAS TECNOLOGÍAS.
DEPARTAMENTOS DE LITERATURA ESPAÑOLA
Y TEORÍA DE LA LITERATURA Y FILOLOGÍA FRANCESA

UNED



EL CINEASTA QUE VINO DEL FRÍO (*BICO-VISIÓN*)

THE MOVIEMAKER WHO CAME IN FROM THE COLD (BICO-VISIÓN)

Pilar CARRERA

Universidad Carlos III (Madrid)
carreraalvarez@gmail.com

Resumen: En el año 2004 Aki Kaurismäki rueda *Bico*, un corto de 5 minutos para una obra colectiva titulada *Visions of Europe*. En este aparente documental, rodado bajo el signo del *Inferno* de Strindberg y los ecos de *Las Hurdes*, la frontera entre el relato y el documento se desdibuja, fragmentos textuales salen de debajo de las piedras y el *método Rubens* alcanza cierto grado de perfección fílmica.

Abstract: In 2004 Aki Kaurismäki directed *Bico*, a short 5 minutes film conceived as a segment of a collective work entitled *Visions of Europe*. In this documentary film, shoot under the sign of Strindberg's *Inferno* and the echoes of *Las Hurdes*, the line between tale and factual blurs, and we see fragments of stories emerging from under the rocks and *Ruben's method* achieves a degree of cinematic perfection.

Palabras clave: Kaurismäki. Visiones de Europa. *Bico*. Cine finlandés.

Key Words: Kaurismäki. Visions of Europe. *Bico*. Finnish Cinema.

La ficción siempre ha intentado ser realista

R. Chandler

... Ser cosa y representación

A. Kaurismäki

Aki Kaurismäki, cineasta finés, nacido en Orimattila, nombre que lucía Reino (Matti Pellompää) en su cazadora de cuero en *Pidä huivista kiinni, Tatjana* (*Sostén tu pañuelo, Tatiana*, 1999); nacido en el año 1959, el del estreno de *Pickpocket* y en el que Groucho Marx publicaba *Groucho and me*. Citamos estos hitos no haciendo honor al *ocurrió en tal fecha*, sino porque Kaurismäki acaso se sitúe en algún lugar del espectro cinematográfico entre Bresson y los Hermanos Marx, lo cual, por otra parte, es tanto como no decir nada.

Kaurismäki: maestro de la cita (permítasenos usar el concepto en un sentido un tanto laxo, dejémosle abarcar desde sus formas más literales hasta el de mero eco o resonancia) y de la mirada palimpséstica. Aunque, tal como escribía Manolo Vidal, «tal sincretismo o, si se prefiere, tan notoria intertextualidad, contiene así mismo su propia denegación, cuando menos no poca distancia respecto a sus orígenes» (Vidal Estévez, 2006).

En el año 2004, 25 directores provenientes de otros tantos países miembros de la nueva Comunidad Europea (en aquel momento), reciben el encargo de *dar una visión personal de la vida actual o futura en ese "melting pot cultural"*. Kaurismäki, con el viento de cola del porvenir y el progreso y la multiculturalidad, escoge como símbolo o protoforma ni más ni menos que una aldea diminuta y casi despoblada, una *inverneira* de la feligresía de Castro Laboreiro, en la comarca de Melgaço, al norte de Portugal¹, lugar al que decide convertir en metáfora de la Europa del siglo XXI.

¹ Desde 1989, Kaurismäki hace de Portugal su patria adoptiva «en la montaña, entre corderos y ancianas vestidas de negro».

Con *Bico*, Kaurismäki *retorna* al ejercicio documental o, si se prefiere, *recae* en el documental, género en el que había dado sus primeros pasos presentando a grupos de rock finlandeses navegando por el lago Saimaa (sic). Aunque él mismo declaró que el documental no era lo suyo (ni tampoco el fuerte de su hermano Mika).

En *Bico*, en el invierno de piedra y robles, nieve y trazos de cine negro, frota Kaurismäki su lámpara mágica y hete aquí que empiezan a salir fantasmas culturales, correspondencias baudelairianas y fragmentos de universo semántico, el *Inferno* de Strindberg, en suma: Buñuel y sus *Hurdes*, rostros de ancianas y no tan ancianas del lugar iluminadas como rostros de Rembrandt, alguna mención de pasada al imaginario *superheroico*, incluso nos parece ver un guiño a la mismísima *Sainte Victoire* de Cezanne, por supuesto Caperucita Roja y el lobo feroz y, cómo no, la abuelita, y hasta un bardo... todos ellos convocados directamente desde el material documental, desde la concreción de lugares y cosas, y sin necesidad alguna de incluir ni imágenes de cuadros ni viñetas de cómic, ni archivo cinematográfico o fotográfico, la cita es pura emanación del referente, consumada mediante la cuidada administración de desinhibidores de la asociación. «Percibir es leer» —escribía Benjamin (2001: 33)—. En esta dialéctica se fragua una forma de realismo que nada tiene que ver ni con el *realismo social* ni con el *realismo mágico* y que podríamos denominar *realismo discursivo* (género inaugurado, acaso, por las *Rêveries du promeneur solitaire*, de J. J. Rousseau).

Homenajear desencadenado que no desemboca en el *kitsch* —Kaurismäki consigue conciliar a Shakespeare y a Dostoievski con la música rock sin caer en el pastiche, lo cual no es un logro menor—, sino que queda supeditado a un implacable relato fílmico, que concede unidad, paternidad a todos esos huérfanos. Porque por muy de *retales* que esté hecho el cine de Kaurismäki, su mérito es que al final los *traiciona* a todos con enorme respeto y hasta suma elegancia, y el producto que resulta no es mero sumatorio *vintage*, sino un cóctel logrado, «en el que pueden detectarse, como en un corte geológico, diferentes estratos y capas en los que se acumulan los depósitos de la historia» (Zunzunegui, 1999: 54). Un ajuste de cuentas o, mejor aún, una animada conversación, con algunos caballeros de la historia del cine.

No hace falta que repitamos lo evidente: que todo relato, fílmico o no, hasta la en apariencia más orgánica y novedosa no es sino un ensamblaje de fragmentos, de pequeñas ruinas textuales y frases sueltas extraídas de aquí y allá, palimpsesto exaltado, fragmentos en éxodo forzoso obligados a un nuevo asentamiento. La violencia latente en la construcción de un relato

que necesariamente se alimenta, de manera consciente o inconsciente, de relatos precedentes, pasados, y al mismo tiempo quiere emerger como algo nuevo y repleto de futuro, es algo en lo que quizá no se haga demasiado hincapié cuando se aborda el *acto creador* en cualquiera de sus manifestaciones. Continúa reescritura de lo escrito, continuo citar de oídas, acaso sin saberlo, *ars combinatoria*:

Puso el asirio las alas del pájaro en el lomo del toro, y el heleno pobló de centauros los bosques mitológicos de sus islas doradas. Combinaron las formas, pero ninguno las creó. La observación es vieja y solamente la saco a memoria para hacer más claro mi pensamiento y llegar a decir cómo algo semejante acontece con las palabras. El poeta las combina, las ensambla, y con elementos conocidos inventa también un linaje de monstruos: el suyo. Logra así despertar emociones dormidas, pero crearlas, nunca (Valle-Inclán, 1997: 87).

Lo dejó escrito Valle-Inclán en 1927, así que podemos concluir que la parcelación y el mosaico y el ensamblaje y la cita no son precisamente, en las cosas de la representación, prerrogativas *postmodernas*, sino más bien signo de madurez artística, es decir, de que un arte —el cine en este caso— no puede ya obviar el peso de su propio pasado, si su voluntad es abrir algún resquicio, por minúsculo que sea, por el que atisbar, cual nube pasajera, lo nuevo; la conciencia de que parte de su tiempo habrá de dedicarlo a *conversar* con los relatos que le han precedido.

1. POR ALUSIONES

El joven Aki Kaurismäki había escrito lo siguiente en un artículo de la revista *Filmihullu*, dejando constancia de lo que en términos filmicos representaba el peso de la *tradición* (peso que toda praxis cinematográfica consciente de sí misma ya no podía obviar, por *joven* que esta tradición fuese en comparación con otras artes):

Contrariamente a Kulechov y a Sennet (sin hablar de Méliès, que era un genio) que debieron inventar ellos mismos la técnica de la narración de sus películas y luchar por deshacerse de la dramaturgia literaria y teatral (cualquiera que fuese), Welles, Becker y Godard eran prisioneros de las películas realizadas antes de ellos. Su conciencia había sido atravesada por un número caótico de películas, de rostros, de estilos y de historias, y habían llorado tanto en primera fila que ya no sabían qué ideas eran las suyas y cuáles eran de Pabs (Kaurismäki, 2006: 219).

Que el juego de influencias, influjos y reapropiaciones, el deber de «estudiar, plagiar y honrar» a los ancestros cinematográficos «para poder acercarse a Stendhal o a Shakespeare» (*Ibidem*), estaba *consciente y diegéticamente situado* en el centro de la reflexión y de la praxis fílmica de Kaurismäki, es un hecho cierto, constatable en sus películas, sin necesidad de que sus propias palabras lo atestigüen:

El suyo es un cine que hace visible los trazos y las huellas del camino recorrido, que pone al descubierto con plena deliberación el mestizaje extremadamente promiscuo del que se alimenta, el sincretismo con el que sus películas amalgaman todas las fuentes, ecos, referencias, citas y raíces que lo configuran (Herederó, 1999: 37).

Demos comienzo al peligroso juego de las semejanzas, de manera impresionista y sin la menor pretensión de exhaustividad (sería fatuo pretenderlo en el reino de los *significados segundos*). Empecemos por la correspondencia primera que quizás nos venga a nuestras mentes: algo en *Bico* nos trae al recuerdo *Las Hurdes* de Luis Buñuel. Pero, ¡ojo!, Kaurismäki sigue a Buñuel igual que Rubens siguió a Tiziano: para lograr, a partir de la cita a pecho descubierto, del *homenaje* más o menos explícito, para lograr consumir el alejamiento, la distancia más radical respecto al texto evocado. Kaurismäki es un digno heredero del, llamémoslo así, *método Rubens*. Merece la pena detenerse en esto *for a while*. No cabe la menor duda de que Rubens ofreció una interpretación y una praxis revolucionaria de la naturaleza del acto creador lidiando con la tradición, cuando quiso que en su *Adán y Eva* se reconociese claramente el cuadro homónimo de Tiziano, como la obra de un copista aventajado... para poder dar mejor el golpe de gracia, para desmarcase de la manera más radical de su *f fuente de inspiración*, de su *maestro*. Algo no muy distinto hace Kaurismäki sistemáticamente con sus guiños y sus homenajes, con todas sus citas y sus versiones y sus adaptaciones y sus evocaciones y sus remakes, y no sólo en el terreno cinematográfico: osa versionar a Dostoievski, pero decide darle a Raskolnikov-Rahikainen las razones que Dostoievski le negó para cometer su crimen (venganza por la muerte de su novia a manos de un conductor ebrio que resulta ser la víctima, en versión Kaurismäki); convierte a Hamlet en el asesino de su padre; hace de la natura de *Bico* y de sus habitantes *condensadores* del repertorio cultural más variopinto (pictórico, fílmico, literario...), relés hacia otros relatos, guardianes de una comunidad *sociosemiótica*.

Quizá convenga explicar con más precisión qué se entiende por *método Rubens*: Lo primero que quiso Rubens con su *Adán y Eva* es que se recono-

ciese en él el cuadro de Tiziano claramente, como hemos dicho, hasta los límites del *plagio*. Y a continuación, poniendo unas gotas de aceite en las juntas adecuadas, procedió a una respetuosa y radical traición del *original*; lo traiciona con las contorsiones serpentinas de la carne que son su marca de estilo y que no encontramos en los cuerpos de Tiziano; lo traiciona desviando la mirada de Adán hacia el pecho de Eva (recordemos que en el cuadro de Tiziano, Adán no mira el cuerpo de Eva, sino al angelote serpentino que le tiende la manzana). Con mínimas variantes (comparado con el número de elementos comunes a ambas obras), con un repertorio muy limitado de gestos, de tenues desviaciones de la mirada, la variación deviene abismo. En Kaurismäki también se reconoce a la perfección este sistema de la variante abismada. Los mínimos gestos cobran mucho más poder por el estado general de inexpresividad: «Un pequeño gesto tiene mucha más importancia si no hay nada alrededor»².

Aunque claro sea el guiño a *Las Hurdes*, pronto se distancia *Bico* del despiadado objetivismo del *ensayo de geografía humana* de su admirado Buñuel (muchos son los homenajes que le rinde, *Calamari Union*, por ejemplo, recuerda inevitablemente la *démarche* de *El ángel exterminador*).

Por otra parte, el minimalismo de Kaurismäki contrasta con el exceso, con el pathos de *Las Hurdes*, con todo su repertorio de monstruos y prodigios. Kaurismäki opta por la distancia del mito y de la fábula antes que por la del entomólogo. La voz en *off*, tiránica en Buñuel y enjuiciadora, aquí se muestra descriptiva y un tanto taciturna, sin emitir juicios. Los personajes de Kaurismäki preservan su individualidad y su dignidad, aún en la pobreza. Igual que en *Las Hurdes* los *protagonistas*, los observados, los habitantes del pueblo no pronunciarán una palabra, pero su silencio no es el del hombre al que la miseria y la mirada extrema acercan a la bestia, sino el del que posa esperando a ser *fotografiado*, del que se cita a sí mismo mientras posa (la naturaleza de la *pose* es citacional), del que se sabe a punto de cruzar el umbral entre el hecho y la representación: «Me gusta la idea de Brecht de que el actor debería verse a sí mismo como un narrador que se limita a *citar* al personaje que está interpretando» (Cardullo, 2006: 4).

No hay mirada sociológica, ni antropológica, ni psicológica. Kaurismäki mira a los tipos *realistas* que pueblan sus películas como si de personajes de fábula se tratase.

² Declaraciones durante el encuentro con Aki Kaurismäki moderado por Pascal Mérigeau, que tuvo lugar el 4 de julio de 2008 en la Cinémathèque Française.

El efecto final de todo el despliegue de intertextualidad en las películas de Kaurismäki es que la cita *se corta*, por hacer uso de una afortunada metáfora de Barthes, refiriéndose a la fotografía: «Signos que no cuajan, que se cortan, como la leche». Igual que en Rubens, esas carnes curvas que no tienen en absoluto función de documento, de *testimonio social*, sino función puramente signica, de manifiesto estético y también, ¿por qué no?, moral, y esa mirada desviada hacen que la cita *se corte*, que no cuaje, que de la semejanza surja la otredad, la diferencia.

Bajo el signo documental se nos irán apareciendo, en *Bico*, tantas y tantas travesuras de la reminiscencia; en plena naturaleza y limitándose a filmar lo factual, Kaurismäki nos irá sugestionando, con pauloviana delicadeza, con guiños de *alta cultura* (Cezanne, Rembrandt...), *cultura popular* (cine, cómic...), folklore (el bardo, los cuentos populares...), consumando un inusitado *melting pot*, un entreverarse de las *tres culturas* a las que se refería Edgar Morin: »No soy un cineasta sino más bien un agitador de cócteles« (Herederó, 1999: 100).

2. UN PASSÉISTE

Más allá de la paradoja, casi *boutade*, que representa elegir los últimos compases de un mundo en extinción, a todas luces anacrónico³ (en general toda la producción de Kaurismäki se sitúa bajo un signo *passéiste* — atribución con la que se definía Jean Pierre Melville en tanto cineasta—), para representar la *idea europea* ya flanqueado el umbral del siglo XXI y en apenas 5 minutos, Kaurismäki nos ofrece en *Bico* un bosquejo de su propio cine, una síntesis de su propia colección fílmica, que ya contaba en esa fecha con más de una veintena de títulos y algunas islas de orografía MTV.

Bico puede considerarse, a efectos de análisis y en ciertos aspectos, una metonimia del cine de Kaurismäki, una especie de destilado de algunos de sus rasgos de estilo más característicos. Es, en primer lugar, un ejemplo del principio narrativo de economía: cámara esencialmente estática y un montaje extremadamente preciso; renuncia al ornamento: uso de los mínimos recursos expresivos con la mayor carga significante. La simplicidad — «la base de todo arte es la reducción, la simplicidad» —, basada en la esquema-

³ Igual que en *Juha*, película que convoca el fantasma del cine mudo en las postrimerías del siglo XX.

tización de personajes y caracteres, a sabiendas de que «tenemos una sorprendente disposición a reconocer el cuerpo humano en la figura de palo más primitiva o en la paráfrasis más complicada, con tal que se respeten los ejes y correspondencias básicos» (Arnheim, 1994: 113). Kaurismäki es metódico y claro en sus enunciados, encadenando sus tramas en torno a estrictas relaciones de causalidad. Su cine es extremadamente preciso, erguido sobre unos pocos elementos que vuelven una y otra vez; es un cine esquemático y al mismo tiempo es un cine *pesado* (en el sentido en que hablaríamos de *industria pesada*) refractario a cualquier forma de *flou* o evanescencia. Es un cine de la *edad de las máquinas*, no un cine de la *sociedad de la información*.

Abandonando lo que es su entorno fílmico *natural*: espacio urbano, grandes coches demodés, *jukebox*, fumadores empedernidos, barras de bar y supermercados, clase obrera, su *troupe* de actores fetiche... se enfrenta Kaurismäki a la *incómoda naturaleza* (en tanto que material-relato, no en tanto que vivencia): «Jamás he sido feliz en una ciudad. Me siento bien cuando estoy rodeado de bosques, montañas y lagos. Pero no soy un cineasta de la naturaleza. Lo que mas me interesa es filmar a la gente» (Herederó, 1999: 103) (lo cual también se aplica aquí, ya que *Bico* tiene mucho de *álbum de fotos*, y no serán los rostros las imágenes menos frecuentadas).

Kaurismäki habló de sí mismo, en alguna ocasión, como de un «chico de campo» que llega a la ciudad y «no estaba preparado para vivir en ella»: «Creo que haciendo este tipo de películas urbanas lo único que intento es ocultar mis raíces campesinas. Vine por primera vez a Helsinki cuando tenía diecinueve años, con mi boina de bachiller calada hasta las cejas y casi me atropella un tranvía» (Herederó, 1999: 91). Sin embargo, la paradoja es que en este ejercicio de *cine rural* irrumpe con inusitada fuerza la memoria urbana: memoria de pinacoteca, filmoteca y cultura de masas en general, memoria de cinéfilo, memoria de espectador, memoria de la mismísima copia.

3. CINCO MINUTOS DESPUÉS

Empecemos por el principio. En *Bico*, como en *Las Hurdes*, toda la información llega, como hemos dicho, de una voz en *off* privada de énfasis, que habla *como de memoria*, como suelen hacerlo los personajes de Kaurismäki; voz que menciona algunos hitos de la historia de Portugal y de la historia de Bico. El esperado y negado tono patético de esa voz en *off* al que nos tienen acostumbrados los relatos sobre *el drama de la despoblación rural* se susti-

tuye aquí por un tono lacónico, liberado de la «lunaria tristeza», cuya llamada de sirena, Valle-Inclán decía haber vencido en beneficio de «historias de capitanes aventureros, violenta y fiera» (Valle-Inclán, 1997: 68). A los habitantes de la aldea no se les da la palabra en ningún momento. Silencio total por su parte. La lacónica voz en *off* está enmarcada por el viento y los ladridos de los perros de Castro Laboreiro y el agua de algún riachuelo⁴.

Todo empieza con un plano fijo, y la cámara ya no se moverá en toda la película, plano fijo de las montañas que rodean al pueblo y, de repente, la montaña al fondo (me/nos) recuerda, como en un fogonazo, la *Sainte Victoire* de Cezanne. Dos ramas desnudas se mueven al son del viento en la parte superior del encuadre y algunos matorrales en la parte inferior izquierda. Esas dos ramas moviéndose obstaculizan las *vistas*, disturbán la serenidad contemplativa a la que estaría abocada la imagen, interrumpen la visión paisajística. A continuación, otro plano, de rocas desnudas, arbustos y soledades, mientras desfilan en la voz en *off* suevos y visigodos y moros que una vez habitaron tierras portuguesas, se nos dice, y se oye el rumor del agua, aunque no se verá el riachuelo que anticipa hasta el siguiente plano. Sopla el viento. El agua fluye entre las piedras. La cámara se acerca al pueblo, esbozos de casas *estilo Hopper*, planos esquinados y siempre fijos, sucediéndose por corte neto. Los perros de Castro Laboreiro, antigua raza portuguesa, se saludan (difícil es encontrar alguna película de Kaurismäki sin perro); aparece el primer alma, una mujer de riguroso luto *posando* para una fotografía de cuerpo entero y apoyada en una vara finísima, con un pañuelo negro que le cubre la cabeza y una especie de capa corta que hace que el diablillo baudelairiano de las correspondencias nos lleve directos al mundo de los superhéroes dispuestos a alzar el vuelo, o nos catapulte a algún lugar equidistante entre El Zorro y algún personaje de Sergio Leone; un banco de piedra nevado (la nieve parchea campos y casas) y la voz en *off* alude a la práctica tradicional de la cantería. Una fuente que es un caño incrustado en una pared de piedra, los tejados ne-

⁴ Se reproduce a continuación el texto que recita la voz en *off*: «Portugal ha estado habitado durante 500.000 años. Las montañas del norte fueron pobladas por celtas, iberos, lusitanos, romanos suevos, alanos, visigodos y moros que los portugueses expulsaron hacia el sur en el siglo XII. La electricidad llegó a la aldea de Bico en los años 70. Diez años más tarde fue construida una carretera sólo para llevarse a la generación más joven. Solamente los viejos, las vacas y las ovejas se quedaron. Los campos antes fértiles fueron cubiertos por la hierba. Los perros de Castro Laboreiro ayudan a los aldeanos a cuidar del ganado. Son una raza autóctona y protegen al ganado de los lobos de montaña. Los hombres de Bico siempre han buscado el trabajo lejos de su aldea. Han trabajado como canteros en las provincias cercanas y construido terrazas para las viñas en el valle del Duero. Durante la dictadura, el viaje para ir a trabajar en Francia podía llevar hasta tres meses para los hombres viajando a pie. Sin un pasaporte, Brazelina y Virginia Rodrigues han vivido en Bico toda su vida. Brazelina se quedó viuda hace algunos años. Su marido, José Fernandes, era cantero».

vados del pueblo, dos ancianas cubiertas de negro a las que sólo se les ve la cara y las manos apoyadas contra un muro, «Brazelina y Virginia Rodrigues», nos las presenta la voz en *off*; una lápida en un cementerio nevado bajo la que yace el esposo de Bracelina, un cantero por nombre José Fernandes (se anuncia la tragedia, la muerte del amado, pero el tono de esa voz sin presencia sigue siendo lacónico, meramente informativo, sin inflexión). Otro plano fijo de la iglesia y el cementerio, más piedra. Es en ese momento, a la altura del minuto 2, cuando la voz en *off* cesa y ya no se oirá una sola palabra más durante los tres minutos restantes. Empieza a sonar música de acordeón. Otro plano medio: tres mujeres de riguroso luto apoyadas contra el muro y una niña en el centro, posando de nuevo, preparadas para la *foto*; aparece un hombre, el único que hará acto de presencia en esta *ciudad de las mujeres*, tocado con un gorro de lana con un enorme pompón, sin duda el bardo del lugar, toca apoyado contra una barandilla, y al fondo los campos y los montes nevados; él saldrá de cuadro, pero su música no nos abandonará hasta el final. Esta tendencia a *materializar* la banda sonora, haciendo entrar en la diégesis a músicos e instrumentos, es otra marca de la casa Kaurismäki, y funciona a la manera brechtiana, *rompiendo* la *acción* (o la inacción, depende como se mire), interrumpiéndola. La música le sirve a Kaurismäki para interrumpir la acción, para introducir una disrupción, una pausa en que la atención pasa de los personajes a los músicos, que normalmente ejecutan su composición en alguna esquina de un bar o de un restaurante.

Sigamos con nuestra descripción. Tras el breve exordio musical, a continuación, por una de las callejuelas del pueblo aparecen las cabras, las vacas y los perros, guiadas por dos mujeres; nuevo plano y le toca el turno a las ovejas; al fondo se adivina la silueta de un hombre. De nuevo los montes, ahora en la penumbra, las ramas de los árboles entretejiendo el horizonte y *molestando* las vistas; se oye a un gallo cantar. A continuación, vemos una de las ancianas con un huso, hilando, iluminada como un personaje de Rembrandt, con esa luz antinaturalista, caprichosa y selectiva, artificiosa, que deslumbra a un rostro o a un objeto, dejando en penumbra a los que están a su lado, como el potente foco que ilumina el rostro de un sospechoso. Es un recurso característico de Kaurismäki, omnipresente en *Bico*. El propio Kaurismäki se confesaba un *mirador* de los cuadros de Rembrandt. Luego la niña sentada, con guantes rojos y pañoleta roja, cual Caperucita. A continuación, un plano que enmarca a la anciana hilandera y a dos acompañantes, dormitando o simplemente estando; sigue ese modesto bodegón con restos de *mass production*, alguna botella y latas, envases sin marcas reconocibles. Vemos a dos ancianas (la hilandera ya no está: una, pelando patatas y otra, a su

vera, con una chaqueta de lana verde. Escena que recuerda a la de *Toma tu pañuelo, Tatiana*. A continuación, la cámara enfoca a la mujer pelando patatas y la leña ardiendo en un hogar de piedra. El acto banal y cotidiano de pelar patatas se convierte en una especie de coreografía, con su ritmo mecánico, repetitivo, con su ritmo de factoría. Recuérdese ese momento radical, el de la coreografía de los matarifes, descuartizando piezas en un matadero, con la que se inicia *Crímen y Castigo*. Puede ser que en las películas de Kaurismäki están ausentes las *tres gracias* que Pedro Salinas consideraba que definían al siglo XX: la prisa, la eficacia y el éxito (Salinas, 1945: 183). Pero otras de sus características, lo mecánico, lo maquinal y su vástago, la copia, están omnipresentes. Embargado por la fascinación de lo mecánico, de lo repetitivo, que no sólo es la forma de la alienación, de la producción en cadena, sino también la del método, no lo olvidemos; embargado por el gesto redundante y modesto de lo mecánico, Kaurismäki reconocía: «Me gustan las máquinas».

Pasemos a los últimos planos. La cámara enfoca sólo a la viejecita que está pelando patatas; mezclado con la música de acordeón se oye el crepitar del fuego; de nuevo las ramas de los árboles no dejando ver el bosque y retazos de campo nevado. La música de acordeón deja paso a los ladridos de los perros y es el fin.

Ese sucederse de planos por corte neto incide en lo fragmentario, en el ensamblaje, evoca al álbum de fotos que conmina a la reminiscencia y prescinde de todos los efectos atenuadores de la transición, prescinde de *fundidos* y *encadenados*, para poner en evidencia, para honrar al ensamblaje, al montaje tajante. Todas esas mujeres de edad imprecisa, oscilando entre la antropología y la fábula, entre la temporalidad del individuo y la intemporalidad del mito, han sido convertidas en «reliquias de alguna gran ruina original» (Chesterton) sin renunciar por ello a su humanidad, a su individualidad.

El texto fílmico de Kaurismäki, sin perder su autonomía, vive en un perpetuo *fuera de sí*, abriendo mirillas a la memoria de otros textos, de otras imágenes, *haciéndonos partir* continuamente, como pedía Barthes, a toda historia digna de tal nombre.

4. MATERIAL INFLAMABLE

Se preguntaba Cortázar (2010: 17), «¿para qué la vaporosa metafísica cuando teníamos a mano la física palpable?». Acaso lo mismo se preguntaría

Kaurismäki. ¿Qué es *Bico* sino *física palpable*? No hay que olvidar, ya que esto es significativo, que los obreros de las películas de Kaurismäki no suelen ser oficinistas, sino que normalmente desempeñan un trabajo *físico*, en contacto con el mundo a través de la materia que manipulan, no simplemente a través de los signos. Trajinan con materiales, más que con símbolos, con materia que mancha, que deja residuos: reses en el matadero, carbón en las minas, comida en los restaurantes, basura; o trabajan en fábricas de cerillas, colaborando a crear los medios para la consunción de la materia. ¿Acaso el silencio en sus filmes, la estricta dieta dialógica, no contribuye a que la atención se dirija a los cuerpos y a los gestos más que hacia el significado de las palabras que los protagonistas apenas pronuncian?⁴. Así es como él mismo quiso presentarse como cineasta, y acaso esto explique su cine semi-silente, en el que las presencias y los cuerpos y los gestos asumen buena parte de la carga narrativa.

En este a modo de documental que es *Bico* esos personajes silentes son pura presencia, pura pose, trabajadores manuales estricto *sensu*, ya que lo único que parece moverse son sus manos: hilando, pelando patatas... Posiblemente tuviese en cuenta Kaurismäki, a la hora de construir su relato *a ras de suelo*, las enseñanzas de Brecht⁶ sobre el lado oscuro del relato idealista: «Las épocas de extrema opresión son épocas donde se tratan abundantemente grandes y nobles temas. Hace falta coraje, en tales épocas, para hablar de temas tan mezquinos y bajos como el alimento y la vivienda de los trabajadores, mientras que se exalta con gran pompa el espíritu de sacrificio» (Brecht, 1957: 240).

Cine-fénix el de Kaurismäki, en el que el relato renace de las cenizas de un repertorio cultural que no hace distinciones entre la *cultura de élite* y la *cultura popular*, de toda la ceniza de los sinnúmero cigarrillos que consumen y en los que se consumen los personajes de sus películas, de la ceniza de los leños que arden tras los muros de piedra de *Bico*. Sería difícil encontrar cine más volcánico que el de Kaurismäki, más lleno de ceniza. Cine de la consunción y del residuo, cine que lleva al centro los márgenes, lo que normal-

⁵ En cualquier caso, Kaurismäki es un rebelde que no se deja encarcelar siquiera por sus propios rasgos de estilo. De hecho, su producción es estilísticamente más variopinta de lo que pudiera parecer. Es, antes bien, un Queneau del cinematógrafo, que se dedica a experimentar con variaciones en forma de películas, que practica sus propios ejercicios de estilo dentro de un orden, acatando una premisa mayor hecha de descartes específicos, que se mantiene constante.

⁶ Declaraba Kaurismäki: «Cuando estaba estudiando había mucho interés por el teatro de Brecht, y es posible que esta idea de un teatro épico o dialéctico, opuesto al dramático e ilusionista, me influenciase» (Cardullo, 2008: 173).

mente permanece oculto, cine del *resto*. Semiótica incendiaria, en la que el habla (individual) hace arder a la lengua (social).

5. BICO O EL LUGAR

En el fondo, Kaurismäki hizo de Londres, de París o Helsinki otros tantos *Bico*, otras tantas *zonas*, ausentando los monumentos, buscando el lugar no marcado por la mirada monumental, el lugar sin atributos, el no-paisaje; haciendo de lo banal⁷, de lo no marcado, de lo cotidiano, del a ras del suelo, su principal arma de lucha contra las tretas discursivas de la ideología... sin renunciar por ello a los cuentos de hadas, ni al humor sin risa.

Tampoco en *Bico* hay gritos ni lágrimas ni risas. Una vez más, amor sin besos, humor sin mueca, tristeza sin lágrimas... Impasibilidad que empieza por ser la propia impasibilidad de la cámara. Recordemos su repertorio de tabúes actorales: «Nunca les dejo actuar, quiero decir gritar, mover sus manos... o ser melodramáticos»⁸. Sus personajes no se desmoronan emocionalmente ante el infortunio, ni permiten que el espectador les compadezca. La vía de la identificación está cortada y Kaurismäki pone los medios para generar su propio *Verfremdungseffekt*: «Nunca se inflamará el que oye si no le llegase encendido el discurso» (Cicerón, 1992: 132). Sus protagonistas se parecen más a un Ulises que a cualquier personaje de novela realista. Una vez más, también en *Bico*, nos encontramos con nuevos representantes de esa casta tan habitual en sus películas, la de los solitarios, soledad geográficamente incentivada en este caso, pero también con esa categoría igual de frecuente que podemos denominar *supervivientes*: «El lugar de nacimiento es insignificante porque la lucha por la supervivencia siempre es la misma. Normalmente las películas tratan de eso»⁹.

De eso y de ancianitas enlutadas, *duras* como los personajes de cine negro, entrañables e impassibles cual Mrs. Wilbeforce.

⁷ «Si el cine parece menos banal que la vida es porque sólo muestra los últimos peldaños de una escalera de cinco pisos» (Kaurismäki, 2006: 54).

⁸ Declaraciones de Aki Kaurismäki durante una entrevista concedida a Jonathan Ross para el programa de la BBC «For one week only» (1990).

⁹ Declaraciones de Aki Kaurismäki durante una de las entrevistas para el documental de Guy Girard, «Aki Kaurismäki» (2000), para la colección *Cinéma, de notre temps*. Editado en España por Intermedio en 2007.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNHEIM, R. (1994). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial.
- BENJAMIN, W. (2001). *Fragments*. Paris: PUF.
- BRECHT, B. (1957). *Cinq difficultés pour écrire la vérité*. Revista *Europe* 35, 133/134.
- CARDULLO, B. (2006). «Finnish Character. An Interview with Aki Kaurismäki». *Film Quarterly*, Summer, 59, 4.
- (2008). *Soundings on Cinema*. New York: State University of New York Press.
- CICERÓN (1992). *El orador*. Madrid: CIS.
- CORTÁZAR, J. (2010). *La vuelta al día en 80 mundos*. México: Editorial RM.
- HEREDERO, C. (1999). «La mirada absorbente. Cinefilia, posmodernidad y mestizaje». En *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki*, Carlos F. Heredero (ed.). Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- KAURISMÄKI, A. (2006). «Baudelaire, delirios febriles». En *Aki Kaurismäki*, Peter von Bagh (ed.). Paris: Cahiers du Cinéma.
- SALINAS, P. (1947). «El siglo xx y el lenguaje». *Revista Hispánica Moderna* 11.
- VALLE-INCLÁN, R. M. del (1997). *La lámpara maravillosa*. Madrid: Espasa Calpe.
- VIDAL ESTÉVEZ, M. (2006). «El mundo desencantado de Aki Kaurismäki». *Trama y Fondo*, julio.
- ZUNZUNEGUI, S. (1999). «Viaje a la semilla». En *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki*, Carlos F. Heredero (ed.). Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.