

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:

Líneas de fuga: sobre el cine de Mika Kaurismäki

Autor/es:

Benavente, Fran

Citar como:

Benavente, F. (2001). Líneas de fuga: sobre el cine de Mika Kaurismäki. La madriguera. (42):56-57.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42002>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



EL VIEJO TOPO

LÍNEAS DE FUGA: SOBRE EL CINE DE MIKA KAURISMÄKI*

por Fran Benavente

El cine de Mika Kaurismäki se ha asociado habitualmente al de su hermano Aki, más conocido entre nosotros. Y lo cierto es que el despegue de ambas carreras se produce en estrecha colaboración, amén de las sociedades de producción, distribución y exhibición cuya propiedad comparten. Comparten igualmente temas, figuras y una cierta mirada sobre el mundo que se expresa con un mayor rigor formal en el cine de Aki. Es por ello que Mika ocupa el segundo lugar entre los cineastas finlandeses. Acude Mika, como su hermano, al retrato de perdedores y excluidos, su cine es errante y vagabundo, su narrativa dispersa y gusta del tiempo muerto, del humor absurdo y de la interpretación distanciada. Pero su escritura es menos radical en planteamiento: frente a la estética del silencio que domina en Aki se observa una mayor tendencia a lo discursivo, un menor sentido para el corte significativo, una puntuación en ocasiones convencional e inferior talento para articular el fuera de campo y los espacios vacíos o desconectados. Ello, sin embargo, no obsta para encontrar elementos de interés en el cine de Mika Kaurismäki, muy especialmente en el trecho de su filmografía anterior a su viaje a Estados Unidos, en el que, como reza el título de uno de sus films, se encuentra *Colgado en Los Angeles*.

En los primeros films del mayor de los Kaurismäki se cimenta su construcción cinematográfica. Es *Los Inútiles* (*Arvottomat*, 1982), en rigor su primer film¹, un paso decisivo en este sentido. Con la colaboración de Aki en la escritura y la interpretación, Mika construye el retrato de un grupo de perdedores, personajes en fuga constante, inadaptados sociales en un entorno cambiante, maquinizado y dominado por las relaciones de intercambio económico. *Los Inútiles* se contempla como un film programático en el que Mika Kaurismäki parte de los tópicos de la serie B americana releídos según la herencia de la Nouvelle Vague. Las referencias a Godard son múltiples, desde el nombre del personaje de Ville Alpha (interpretado por Aki), hasta el dibujo de personajes y situaciones, en particular *Al final de la escapada* que desemboca en un café de París, un café salido de *Vivre sa vie*, en el que los personajes recomienzan su vida en otro lugar pero con la misma sensación de vacío, una simple parada en una fuga existencial que debe continuar.

Como el primer film de Godard, el film de Mika Kaurismäki contribuyó a la consolidación de una nueva vía, una nueva ola, en el cine finlandés. Una nueva manera de mirar el mundo que coincide, sobre todo, en los movimientos de liberación y líneas de fuga que propone con respecto al cine precedente y la sociedad contemporánea. El cine de Kaurismäki está hecho de movimientos sin fin preciso, de vagabundeos que buscan huir de la inmovilización y la impersonalización a la que somete la sociedad contemporánea al individuo. Films de tránsito, fugas existenciales que se declinan, frecuentemente, en eso que llamamos *road-movie*. Huida pues, pero huida hacia la muerte, hacia el destino inevitable; aunque, entretanto, la cadena inmovilizadora se rompe en instantáneas azarosas, dispersas, en momentos decisivos, en instantes plenos de vida, en amores fulgurantes. A ese respecto, la muerte es, tras el movimiento liberador, el segundo elemento decisivo del cine de Kaurismäki. Podemos coincidir en este punto con Stefano Bono² y hacer resonar la voz autorizada de Peter Von Bagh³ para localizar la importancia de *Zombie* y *The Ghost Train* (*Zombie ja kummitajuna*, 1991) dentro de la filmografía de su autor.

Pocas veces se detiene el relato en los films de Kaurismäki y si lo hace, es frecuentemente en cementerios o lugares mortuorios. La circularidad de *Zombie* y *The Ghost Train* es a este respecto muy significativa. El film se inicia en una Estambul húmeda y fantasmal por la que circula la figura espectral de Zombie, bajista alcohólico y, en propiedad, muerto en vida. El film se estructura a modo de diario narrado ya desde ese mortuorio final. Zombie recupera episodios de un tránsito vital en permanente huida (del ejército, de la policía y, fundamentalmente, de su propia muerte). El film está hecho con las imágenes de Zombie desplazándose en cuadros vacíos, lugares helados, calles húmedas. Le acompaña siempre el espectro de la muerte, que tiene su figura en el fantasmal grupo *The Ghost Train*, y que se da la mano con el alcohol y la realidad contemporánea: el paro conduce al padre de Zombie a la muerte, en la televisión las imágenes de la caída del bloque soviético (independencia de Lituania) y la guerra del golfo (el cormorán agonizante bañado en petróleo). Zombie busca su refugio en la música

y en el amor a la mujer. Configuran estos dos elementos los instantes de pleno goce en la filmografía de Kaurismäki, pero son instantes fugaces, refugios pasajeros que enseguida dejan paso al camino fatal hacia el destino. El de *Zombie* es errar como una sombra persiguiendo el fantasma de Marja, la mujer que ama. Así acaba el film. Harri, su amigo, afirma: "Nunca más volverá". Algo parecido dijo mucho antes Nicholas Ray y es que la esencia de su cine contamina, Nouvelle Vague mediante, las imágenes de Kaurismäki.

Relatos interiorizados de personajes en descenso hacia la muerte, en el encuentro hacia el límite, el propio yo. Lo imaginario y lo real se confunden, conviven, en un itinerario subjetivado, en un desplazamiento físico y mental, como el de *Rosso* (1985), mafioso siciliano perdido en "selva oscura". En este extraño relato, libremente basado en la *Divina Comedia*, se observan bien las líneas clave del cine de Kaurismäki. Rosso es enviado a Finlandia a matar a Marja, la mujer que ama. Su itinerario hacia la muerte se anuda con la búsqueda del amor, como el de *Zombie*. Un descenso a los infiernos finlandeses, guiado por un particular Virgilio (el hermano de Marja). Fuga (de los mafiosos) y búsqueda (de la amada) se confunden al encuentro con el límite. La música establece la comunicación y la amistad (una canción sella la amistad de Rosso y el hermano de Marja) pero esa situación pasajera es sabotada por la muerte. Los guardianes de una especie de cantera o mina en la que han pasado la noche al amor del alcohol y los cantos matan al hermano de Marja. Una bella imagen posterior muestra en plano secuencia el itinerario del cadáver sobre el capote del coche conducido por Rosso hasta el cementerio en el que éste entierra el cuerpo. Desplazamiento y tránsito hacia la muerte. El film concluye con Rosso entrando en una pizzería que lleva su nombre. Allí encuentra a Marja y, con ella, a la muerte. La policía le abate a tiros. La herida, el abismo que separa lo orgánico (el amor, la música) de las legalidades, del mundo configurado, constituye la esencia trágica del cine de Mika Kaurismäki.

Cabe constatar que el viaje descendente de los personajes de Kaurismäki, tendente al abismo, comporta una componente pastosa, una substancia acuosa, en la que la realidad se confunde con el sueño, donde encuentran la intimidad buscada. Y se desciende para remontar el tiempo, y así llegamos a otro de los aspectos importantes del cine de Kaurismäki. Hemos hablado de la fugacidad del instante gozoso, y quizás debiéramos añadir que la práctica totalidad de sus films se asientan sobre el viaje hacia la recuperación de un pasado irremediadamente perdido. Ya *Los Inútiles* levanta acta de los paisajes finlandeses en vías de desaparición frente a la moderna industrialización, igual que su protagonista, Manne, vuelve siempre a Veera y a su amigo de infancia, Harri. Rosso busca un amor que pertenece a su pasado. Los Frog (*El Clan. El cuento de los Frog*, 1984), son una dinastía de ladrones, libre, condenada a de-

saparecer, que vive según modos y maneras de otros tiempos. *Zombie* vuelve a su ciudad y busca recuperar al amor adolescente, Marja. ¿Y qué es *Tigrero*, un film que nunca se hizo (*Tigrero, elokuva ei valmistunut*, 1994), el conocido documental de Kaurismäki sobre el frustrado film de Sam Fuller, sino una certificación del paso del tiempo y los efectos de la modernización sobre el paisaje sentimental que pudo ser el escenario de un film pasado? El tiempo destruye y aboca, al final, a la muerte: "No muere el amor: Somos nosotros los que morimos", dice Veera a Manne en *Los Inútiles*.

Se observa un doble movimiento de huida y recuperación del tiempo que instala una tensión en el relato que se corresponde con la existente entre los tránsitos (las figuras del desplazamiento constante, el travelling lateral sobre el paisaje, los recorridos de cuadro) y las paradas (los precarios refugios de amor y amistad), o en el vector que relaciona la aspiración liberadora ascendente (panorámicas hacia el cielo, grúas en ascenso, vuelos liberadores) con el trayecto descendente hacia la muerte (el hundimiento en la substancia acuosa y blanda).

Finalmente, apenas una nota para recordar el papel del humor, absurdo, distanciador, perfectamente imbricado en el cine de Mika Kaurismäki. Sus films son también comedias, comedias humanas. Y lo son sus tres últimos films, dos estadounidenses y uno alemán*. En ellos se rastrean con facilidad los elementos que hemos señalado. Pero están de otra manera, mucho más convencional, acaso más discursiva. El cine de Mika Kaurismäki se despoja de su esencia trágica. El final feliz se impone, pero no para su filmografía ni para los que gustan de su cine.

Notas:

*Estas líneas vienen a cuento de la retrospectiva sobre el cine de Mika Kaurismäki organizada en julio por la filmoteca de la Generalitat de Catalunya en Barcelona.

1. Junto a Aki ya había realizado un pequeño film de graduación para la escuela de cine Munich. Su título era *El Mentiroso* (*Valehtelijä*, 1981). En él ya aparecía el personaje de Ville Alpha y todo el cúmulo de referencias a la Nouvelle Vague que se observa en *Los Inútiles*.

2. Boni, Stefano. "Tutto en posto e niente in ordine. La morte nel cinema di Mika Kaurismäki". En *Finlandesi Probabilmente. Il cinema di Aki e Mika Kaurismäki*. Torino: Lindau, 1998.

3. Peter Von Bagh es el principal historiador de cine finlandés y, quizás, el mejor comentarista del cine de los hermanos Kaurismäki. No en vano, la vocación cinematográfica de Mika Kaurismäki arranca de la lectura de una de las historias del cine de Peter Von Bagh.

4. *Condición roja* (*Condition red*, 1995), *Colgados en Los Ángeles* (*LA without a Map*, 1998) y el más reciente y pendiente de estrenar en nuestro país, *Sociedad de Carretera* (*Highway Society*, 2000). Cabe puntualizar que el primero de ellos es, quizás, el film más rigidamente dramático de toda la filmografía de Kaurismäki.

