

# Aki Kaurismäki: resonancias de un humanista silente en *La Chica de la Fábrica de Cerillas* (1990)

MIGUEL ÁNGEL MILLÁN ATENCIANO

## Resumen

*La chica de La fábrica de cerillas* nos permite incidir en algunas características propias de la filmografía del cineasta finlandés Aki Kaurismäki. El uso del silencio como espacio dialógico entre el espectador y la imagen, el empleo del encuadre como enfatización de la narración o la presencia de la elipsis como recurso que otorga una mayor profundidad y simbología a cada plano son algunos de los detalles que generan resonancia en el espectador y que, al mismo tiempo, nos permiten conocer más de cerca la originalidad de nuestro autor.

**Palabras clave:** humanidad, silencio, encuadre, elipsis, espectador.

## Abstract

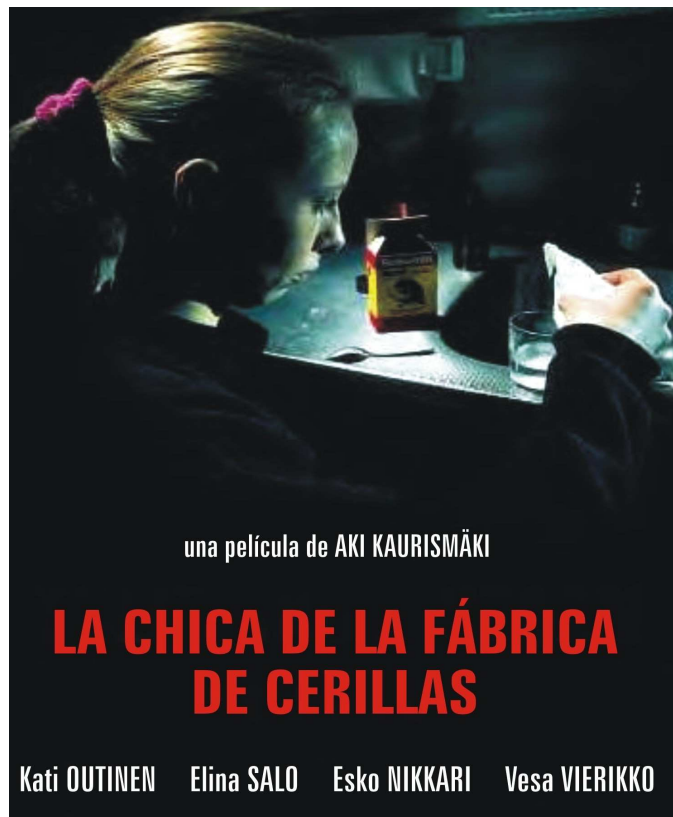
*The Match Factory Girl* allows us to focus on some of the characteristics that are specific to the Finish film maker Aki Kaurismäki. The use of silence as a means of dialogue between the audience and the image. The use of framing to emphasis the narration or the presence of ellipses to give greater depth and symbolism to each shot. These are some of the details that stay with the viewer and at the same time allow us to see up close the originality of our author.

**Keywords:** humanity, silence, framing, ellipses, viewer.

## Introducción

Nuestro día a día está marcado por el ruido y la velocidad, dos caracteres que no son ajenos a la mirada crítica de Aki Kaurismäki. De hecho, su filmografía reflexiona sobre los condicionantes del hombre moderno en sociedades de consumo. Lo humano no es ajeno a la intuición del director finés, que, desde el objetivo de la cámara, radiografía con un peculiar y agudo sentido reflexivo aquellas situaciones que menoscaban el valor de la persona y sitúan al hombre o mujer en una encrucijada de caminos. El film de

*La Chica de la Fábrica de Cerillas* contiene el imperecedero valor de la vitalidad, permitiéndonos comprender, guiados por las características propias del director finlandés, el silencio, la elipsis o el encuadre... como es el particular mundo de sus personajes en nuestra realidad contemporánea.



## 1. Lirismo silencioso

El cine de Kaurismäki exhala la silenciosa presencia de los actores sumergidos en decorados sencillos que resaltan la cromática disposición del color. Es un cine que parece revivir la nostalgia del documental finés captando el estado salvaje de la naturaleza<sup>1</sup>. Una cinematografía que tiene en la minoría el objeto de su culto como el documental finlandés representa la agreste vida del lapón del norte<sup>2</sup>. Unos personajes marcados por el afán de supervivencia y el descubrimiento de lo que acontece frente a ellos como si fueran los sorprendidos protagonistas de un programa informativo en una tierra remota. En los documentales, las imágenes hablan por sí mismas, el descubrimiento de la fauna autóctona y la flora inhóspita junto a la supervivencia en un terreno abrupto nos permite dejar a las secuencias comunicarse libremente, mientras tanto, una atmósfera de silencio presta atención al estallido natural.

---

<sup>1</sup> Cf. Cowie, P. "Documentaries and animation", *Finish Cinema*, Coverment Printing, Helsinki, 1990, 201-202.

<sup>2</sup> Los documentales propiamente de Markku Lehmushions mediante el silencio y la naturaleza nos presentan los espacios naturales y la vida de las minorías como el pueblo Lapón distribuido a lo largo de Escandinavia y muy reducidamente en Rusia.

Las imágenes del director finés participan de esa idea central que es el poder evocador de la reproducción iconográfica mediante el silencio. La información de un telediario nos presenta el horror de la televisión y, al mismo tiempo, nos sumerge en un letargo silencioso que obnubila la mente del espectador en el purismo sincrético de la pantalla. Es la peculiar manera de Kaurismäki de expresar su lenguaje de la imagen de un modo sencillo, directo, diáfano, convirtiéndole en un prestidigitador de la imagen silenciosa. Esta misma afirmación la expresa Pilar Carrera con otras palabras: “Kaurismäki es un cineasta ‘esencial’ heredero de los prístinos orígenes, de los tiempos del cine silente y de la narración fílmica ‘pura’ que puede pasarse de la muleta de las palabras, conviene matizar que Kaurismäki atenúa el elemento dialógico no para evitar que este interfiera con alguna pureza esencial de la imagen, sino con fines marcadamente retóricos, por ejemplo para conseguir que el espectador se fije, ayudada por la insistente mirada de la cámara, en los objetos, en el decorado, y, especialmente, en los gestos de los personajes, o para que se deje envolver por la música o por el color, sin que su atención se vea desviada por los diálogos”<sup>3</sup>.



Ante la falta de artificios retóricos, ¿qué pudo llevar a Aki Kaurismäki al silencio? A nuestro parecer, sus silencios no son manifestaciones de afirmaciones ambiguas, ni pesadas discordias que hayan minado el discurrir de los personajes cinematográficos hasta dejarles sin respuesta. Son silencios dotados de un porte significativamente diferente, son silencios congelados que buscan en el discurrir del segundo la calma y el sosiego del espectador. El silencio de la toma se convierte en una pausa prolongada en el encadenamiento sucesivo de las secuencias. En este caso, presentándonos el desarraigo social de la protagonista junto al fracaso individual en el que parecen desembocar sus sueños. Pero sus silencios son una forma estilizada de presentarnos el supuesto autismo sensitivo de Iris en su aflicción existencial. Un estilo distinto de entablar un nuevo lenguaje sin palabras, donde la comunicación se hace visible en la pantalla hasta recolocar al intrigado

---

<sup>3</sup> Carrera, P. *Aki Kaurismäki*, Cátedra, Madrid, 2012, 123-124.

espectador en una postura humanizadora y conmovedora ante la desidia humana<sup>4</sup>.

Este recurso es precisamente un acto figurativo simbólico semejante a los bienes literarios que emplean los poetas para enaltecer su discurso emocional. Kaurismäki es un gran conocedor de la cinematografía internacional, el uso del silencio nos permite acceder al pensamiento oriental, donde los silencios evocan el crepitar espontáneo de los sentidos, poniendo al espectador en guardia ante la seca presencia de una toma que se elonga detenida en el tiempo. Este recurso cinematográfico nos lleva al más japonés de los directores japoneses<sup>5</sup>, nos presenta a uno de sus baluartes e inspiradores poéticos, la influencia del cineasta Yasujiro Ozu<sup>6</sup>.

Esta utilización del silencio no es un mero recurso metonímico por el que se reconozca un conjunto de obras del autor, es una presencia sigilosa, en ocasiones cautivadora, en otros instantes seductora de una audiencia que no considera irrelevante esa comunicación. Es un recurso cinematográfico que hereda de uno de los grandes maestros del silencio. No supone un medio novedoso a la cinematografía sino un complemento para narrar con simbología e inspiración poética una historia humana. Valgan las propias palabras de Kaurismäki para comprender el desarrollo de sus guiones: “En primer lugar hay que olvidarse de uno mismo. Empezar por el principio, a saber, que no eres nada, simplemente polvo. Ves cientos de películas delante de las que permaneces silencioso. Después caminas solo en el bosque diciéndote a ti mismo que no eres nadie. Después de esto tienes que concentrarte, lo que significa que tienes que ver un centenar de películas suplementarias. Después puedes empezar a ponerte manos a la obra”<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Cf. Ródenas, G., “La poesía del silencio”, artículo tomado en: <http://www.orimattilankirjasto.fi/en/aki-kaurismaki-english/viewpoints-to-films-list> (Consulta 20/12/13)

<sup>5</sup> Cf. Santos, A. *Yasujiro Ozu*, Cátedra, Madrid, 2012, 19.

<sup>6</sup> Yasujiro Ozu (1903-1963). Cineasta nipón que desarrolló una dilatada carrera como director cinematográfico 35 años de trabajo desde 1927 a 1962. Su vida se desarrolló a lo largo de seis décadas fundamentales en la historia del Japón moderno. Nace bajo el signo del emperador Meiji (1868-1912). Su juventud y formación en el periodo Taisho (1912-1926), su actividad profesional se desarrollará en la era Showa (1926-1989). Realizó 54 películas, 37 de ellas han llegado a nuestros días, aunque algunas incompletas. 34 obras de su catálogo son mudas, de las cuales se han salvado la mitad. Todas sus películas sonoras se han salvado, las 6 últimas en color. Su periodo de esplendor llegó en los años 50, cuando realizó la mayor parte de sus obras maestras; aunque sus obras rebosan imaginación y frescura, su evolución como cineasta así como las vivencias vividas le hicieron rodar sus últimos 18 años películas marcadas por la amargura y pesimistas aunque paradójicamente estas fueran sus años de más paz. Ozu fue uno de los cineastas más respetados de la industria japonesa, pero solo dos de sus películas fueron estrenadas fuera de su país. El reconocimiento internacional le llegaría de manera póstuma. De Yasujiro Ozu se ha dicho que vivía para filmar y filmaba para vivir. Un artista que buscaba a través del cine hacer sentir para poder pensar. Algunas de sus películas más célebres son: *Las Hermanas Munakata* (1950), *Principios del Verano* (1951), *Cuentos de Tokio* (1953), *Hierbas flotantes* (1959), *Buenos Días* (1959), *Otoño tardío* (1961), *Tarde de Otoño* (1962)

<sup>7</sup> Carrera, P. *Aki Kaurismäki*, op.cit. 15, citado a su vez de Kaurismäki, entrevistado por Jean Sébastien Chauvin, “Rencontre avec Aki Kaurismäki: ‘Je suis tres japonais dans mon travail’”, *Cahiers du Cinéma*, núm. 573 (2002), 72.

El silencio tiene mucho de los condicionantes contextuales de su cine y vida, junto a la encendida llama que prende en él, Yasujiro Ozu. Kaurismäki atribuye a Ozu sus inicios en el cine, hechizado por la más reconocida de las obras del cineasta japonés, *Cuentos de Tokio*<sup>8</sup>. Lo que fascina a Kaurismäki del cine de Ozu es el instante o las famosas tomas *pillow-shot* que tanto lirismo aportasen al conocido maestro del silencio. El arte del cineasta japonés es conocido como el arte del sigilo, donde la palabra cohabita con el silencio, se renuncia a la palabra para dejar hablar a los sentidos. Una definición rápida nos introduce en el sentido del plano fijo sostenido: "Lo spazio 'vuoto' diventa tempo 'morto'"<sup>9</sup> Lo que posibilita que en la interacción con el espectador surja un diálogo didáctico que permita al asistente descubrir qué significa para sí aquel objeto o imagen que ha captado su atención. El cineasta japonés es un antisistema del cine moderno, el ruido, la inmediatez, la acción... no forman parte de las líneas argumentales de Ozu, que opta por una voluntad lírica aplicando su máxima personal, "Vivir con modestia, filmar con grandeza"<sup>10</sup>.

Es posible que Kaurismäki tomase como referencia de Ozu sus características más esenciales, el silencio, el sincretismo cinematográfico entendido como la toma de otras alusiones de realización de ámbitos distintos como son las diferencias entre el cine norteamericano, europeo o el propio cine asiático para finalizar en un relato lírico donde el silencio toma la iniciativa frente a la palabra<sup>11</sup>. Ese manifiesto deseo de silencio es especialmente visible en las mencionadas tomas llamadas *pillow-shots*<sup>12</sup>. El maestro japonés Ozu es el ilustre mecenas en la superposición de planos donde un objeto, como una tetera roja, ocupa el plano principal mientras en el secundario aparece una visión panorámica de una habitación o un grupo de personas que se encuentran en una estancia.

---

<sup>8</sup> Cf. Carrera, P. *Aki Kaurismäki, op.cit.* 39-40. Kaurismäki fue uno de los directores participantes en el documental homenaje a Ozu, *Talking with Ozu* (1993).

<sup>9</sup> Traducción propia: "El espacio vacío se convierte en tiempo muerto". Matecuzzi, F. "Cinema de Sottrazione, nientedi troppo, niente che manchi", *Cineforum* 305, (1991), 79.

<sup>10</sup> Cf. Santos, A. *Yasujiro Ozu, op. cit.* 15-17.

<sup>11</sup> Cf. *Ibid.*, 109-119. Es curioso comprobar la influencia que ejercieron directores como Charles Chaplin y Ernest Lubitsch, especialmente en la propia filmografía de Ozu, así como referencias de Mack Sennett, Buster Keaton y Harold Lloyd.

<sup>12</sup> Las llamadas *pillow shot* son propiamente elementos visuales, en este caso cinematográficos, en los que una toma se mantiene sostenida con una larga duración en el tiempo con el ánimo de serenar o calmar al espectador, así lo emplea en su cine Yasujiro Ozu. En el caso de Kaurismäki sirve para centrar la atención en un objeto o en una situación humana concreta. El término *pillow shot* fue acuñado en relación con el trabajo de Ozu por el crítico estadounidense Noël Burch, conocido por su enfoque y visión en los modos de representación primitivos en la cinematografía, en su trabajo titulado *To the distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, en una analogía similar con el recurso literario calificado como *pillow-word* de la poesía clásica. Un epíteto o atributo para una palabra que ocupa cinco sílabas y modifica la palabra siguiente. Estos recursos pueden resultar poco claros en su significado, aunque adquieren un mayor sentido retórico para elevar el tono o, en este caso, la imagen. Lo que permite al espectador generar una expectación distinta para la próxima escena. No es fácil establecer una diferencia entre una toma y un *pillow shot*: sus diferencias pueden resultar inaprensibles para muchos espectadores. Es célebre por el uso de los *pillow-shot* la película de Yasujiro Ozu *Late Spring* o *Primavera Tardía* (1949).

Pero el distintivo más esencial que Kaurismäki toma como propio de Ozu es el tiempo muerto que establece entre un plano y otro. Revelando al espectador los sentimientos en una toma muda, fija, ya sea en un plano medio o general de lo que la cinematografía puede llegar transmitir. No busca diluir una respuesta emocional sino más bien aumentar la intensidad del sentimiento, sentir para pensar, generar sensación, causar impresión, desplegando nuestro placer o lamento sobre la pantalla<sup>13</sup>.

Elementos que son visibles, por otra parte, en su realización cinematográfica sin llegar a alcanzar la brillantez en la elaboración de la composición de Ozu, pero transmitiendo la intensidad del instante en un contundente lenguaje visual. Tal es el caso de las primeras secuencias de *La chica de la fábrica de cerillas* expresando diáfano la dependencia de la industrialización y el subalterno papel de los humanos frente a la máquina. O también, más adelante, en un primerísimo plano sostenido de unos vidrios vacíos que la joven protagonista ha consumido esperando sin respuesta un atisbo de humanidad. Brillantes metáforas que nos presentan el estado emocional del personaje y su contexto sociocultural<sup>14</sup>.

Pero la acción más importante es la transposición poética que nos permite empatizar con la imagen hasta convertirnos en contempladores espontáneos de una actividad humana sin aparente importancia, que nos permita hollar un espacio trascendente que puede determinar el lenguaje narrativo del film.



---

13

Tomado

en:

[http://dangerousminds.net/comments/yasujiro\\_ozu\\_and\\_the\\_enigmatic\\_art\\_of\\_the\\_pillow\\_s\\_hot](http://dangerousminds.net/comments/yasujiro_ozu_and_the_enigmatic_art_of_the_pillow_s_hot) y también de [http://en.wikipedia.org/wiki/Late\\_Spring#The\\_vase\\_scene](http://en.wikipedia.org/wiki/Late_Spring#The_vase_scene) (Consulta 21/12/13)

<sup>14</sup> Cf. Santamarina, A. "Al otro lado del paraíso", *Emociones de Contrabando*, Ediciones de la filмотeca, Madrid, 1999, 25.

## 2. El encuadre natural trascendente

Las pisadas de Kaurismäki no pueden distanciarse del cine de Robert Bresson<sup>15</sup>; si Ozu le permite explorar la consistencia del silencio, Bresson le insinúa que su lenguaje narrativo puede vislumbrar cotas más altas de transmisión elaborando una didáctica de las acciones y elecciones humanas. Este hecho concede que el personaje cinematográfico se sobredimensione dentro del propio film en la búsqueda de su lugar fílmico, fácilmente equiparable al verdadero espacio que un ser humano ocupa en los límites terrenales cuando se interroga sobre cuál es su lugar en el mundo.

Si Bresson llegó al cine para llenar un vacío que su primigenia vocación de pintor no había llenado<sup>16</sup>, Kaurismäki llegó al cine precedido de una fama de autista, un ser esquivo y solitario que ha hecho de su ecléctico conocimiento cinematográfico una conjunción de factores para realizar un cine personal de textura humanista<sup>17</sup>.

El cine de Kaurismäki contiene retazos permanentes de cineastas que han inspirado su filmografía, a quienes rinde homenaje con su característico tacto personal. Ya sea con un original *pillow-shot* agasajando a Ozu, con un peculiar envenenamiento recordándonos a Hitchcock, inspirándose en los “relatos poéticos” del realismo francés de los años 30 (René Clair, Marcel Carné, Julien Duvivier, Jean Paul Le Chanois, Jean Renoir), empleando la delicadeza narrativa de Jean Becker, presentándonos el impacto emocional de Luis Buñuel, la fascinante capacidad simbólica de los objetos en Douglas Sirck o el poder del encuadre de Bresson...<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Robert Bresson (1901-1999). Cineasta francés nacido en Bromont-Lamonthe (Puy de Dome). Se inició en el mundo del cine como guionista a principios de los años 30. Las características de su cine están marcadas por la necesidad de realizar un cine totalmente nuevo, incluso algunos críticos han expresado la idea que el cine de Bresson es un no ser cine. La cinematografía de Bresson contiene la textura de un cine metafísico preocupado por la salvación del individuo, la presencia del mal y la actuación de la gracia. Su filmografía se resume en 13 largometrajes en 40 años de labor (1943-1983), entre los que destacan: *Diario de un cura rural* (1951), *Pickpocket* (1959), *Proceso de Juana de Arco* (1962), *Al Azar Baltasar* (1966), *Mouchette* (1967), *El diablo probablemente* (1977), *El dinero* (1983). El gran proyecto de Bresson fue la realización de una película sobre el libro del Génesis que al final de su vida descartó por la dificultad de filmar a los animales. Recibió múltiples premios en su carrera artística como el gran premio del cine francés (1943), el premio al mejor realizador en Cannes (1957), el premio Saint Giorgio del festival de Venecia (1966), obtuvo repetidas veces el premio de la oficina Católica Internacional de Cine (1951, 1957, 1966), la Espiga de Oro de la Seminci (1962), el premio del jurado en Cannes (1962), Oso de Plata del festival de Berlín (1977), Gran premio del cine de Creación (1983), Galardón del “Felix” europeo de Berlín (1993), entre otros galardones. Participó con Jean Cocteau y Roger Leenhardt en la fundación de la revista cinematográfica *Objetif 49*, que sería el inicio y formación dos años después del equipo inicial de *Cahiers du Cinéma*.

<sup>16</sup> Cf. Zunzunegui, S. *Robert Bresson*, Cátedra, Madrid, 2001, 15.

<sup>17</sup> Cf. Von Bagh, P. “Gente Común”, *Cahiers du Cinema* - Versión Española, 51 (2011), 15. Tomado, a su vez, de la revista *Film Comment*, 47-5 (2011).

<sup>18</sup> Monterde, J. E. “Resonancias Francesas”, *Cahiers du Cinema* - Versión Española, 51 (2011), 16-17. La peculiar forma de rendir homenaje a sus más idolatrados directores, aparte de su honesto reconocimiento de que no aporta elementos originales sino que sencillamente emplea

Es este último el que nos permite asomarnos a la realidad desde el mencionado encuadre<sup>19</sup>, una de las grandes facultades técnicas que permite establecer la complicidad entre espectador y película. La idea de encuadre que persigue Bresson es definida con sus propias palabras: “Buscar comunicar lo que siento (...) Hay que sentir algo y comunicarlo”<sup>20</sup>. Bresson lo que trata es de centrar la atención del espectador en un punto de tal manera que ese punto se convierte en un espacio de contemplación. Semejante a un punto de fuga de proyección cónica, donde todas las líneas van a convergir a un mismo espacio. ¿Qué es lo que aporta el cine de Bresson a la diégesis narrativa de los films de Kaurismäki?

Este aspecto es el que nos hace vislumbrar en Bresson una renovadora idea del arte cinematográfico, que repercutirá en un modelo diferente de comprender la estética artística en el mundo cinematográfico bressoniano, lo que nos ayuda a entender la profunda renovación del arte en el interior de la experiencia estética estableciendo así un orden en el arte, señalando exclusivamente aquello que merece ser encuadrado dentro de esa realidad, sin que, para ello, haya que mostrarlo todo. Lo que permite al espectador experimentar emociones que le ayuden a pensar en el desarrollo del film y en lo que sucederá en el siguiente plano. La nueva mirada que propone Bresson nos permite explicar lo inefable de la imagen, lo desconocido, aquello que insinuantemente se vuelve misterioso; en palabras de Zunzunegui, es hacer que lo visible apunte a lo invisible, y al mismo tiempo a esperar lo inesperado<sup>21</sup>.

---

recursos de otros para recolocarlos a lo largo de su filmografía, la podemos observar en su película *Juha*. En ella en el capó de un coche deportivo aparece el seudónimo Sierck como era conocido Claus Detlef Sierck, más conocido como Douglas Sirk. Cf. Carrera, P. *Aki Kaurismäki, op.cit.*, 9-16.

<sup>19</sup> Encuadre: delimitación del campo visto a través de la ventanilla de la cámara, según el ángulo escogido y el objetivo utilizado. Determina la composición de la imagen, su equilibrio plástico. Definición tomada: Caparrós Lera, J. M. *Guía del espectador de cine*, Alianza Editorial, Madrid, 2007, 303.

<sup>20</sup> Cf. Zunzunegui, S. *Robert Bresson, op.cit.*, 233-234.

<sup>21</sup> Cf. *Ibid.*, 83-84. A esta interesante aportación de Santos Zunzunegui en relación con la nueva experiencia estética que propone Bresson en su cine. Difiero en la argumentación que el propio autor indica considerando el espiritualismo del cine bressoniano como una ganga religiosa a una original creación estética de orden material. Las propias palabras que el autor emplea citando a que la visibilidad apunte a lo invisible, o la espera de lo inesperado, citando para ello la obra de Greimas, A J. *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1987. No sostienen solamente un mero argumento material de índole estética, la propia expresión hacer visible lo invisible nos presenta la evidencia sacramental del rito que previamente menciona citando el estudio antropológico cultural de Claude Levi Strauss y su explicación sobre el rito. Lo que a mi juicio nos conduce a la vivencia de los sacramentos con la característica o epíteto propio como el lugar donde se hace visible lo invisible. El cine de Bresson contiene muchos elementos definidos de lo sagrado que nos permiten una lectura paralela, entre la expresividad y originalidad estética y, al mismo tiempo, en una búsqueda personal de la experiencia religiosa a través de la cinematografía. Bastan sus propias palabras, citadas en la pág. 42 del libro: “La resurrección del cuerpo, ¿qué es? No lo sé. Pero siento que lo siento. Tengo la certeza de que hay algo distinto de la tierra en la que vivimos que no puedo imaginar, pero uno puede imaginar que eso es algo que se puede imaginar. A veces he tenido en mi vida, no ahora, la sensación de algo como una presencia. De qué, no lo sé. Fue muy breve, pero me impresionó mucho. Es algo que no puedo explicar. Voy muy a menudo los fines de semana al campo donde siento los árboles, las plantas. No puedo



Esta capacidad de encuadrar, de analizar la imagen con la sobriedad propia de delimitar pausadamente el objeto de grabación se hace presente en la obra de Kaurismäki. En tanto que la depuración expresiva que Bresson aplica a su cine, el director finés lo lleva a cabo en su minimalista presencia de decorados y expresividad. A lo que el cineasta siempre alega la importancia de la simplicidad. En definitiva, se trata conseguir el máximo resultado con los mínimos elementos, lo que ayuda a que toda la economía expresiva desemboque en profundidad, en la que espectador agudo pueda sintonizar con la realidad que el autor desea transmitir. Observemos, de esta manera, la sencillez de los interiores del hogar familiar de Iris en contraste con el piso moderno de aspecto vanguardista del amante<sup>22</sup>.



El cine de Bresson arguye algunas ideas que nos permiten observar el paralelismo en los encuadres de ambos autores aunque resulten significativamente diferentes. En primer lugar, en la idea de no ser cine, o más bien, un cine de autor, puesto que tanto para Bresson como para Kaurismäki lo que realmente les fascina es la no presencia documental de la realidad. Lo que significa que no se trata de captar o exponer emociones frente a la cámara como finalidad de su arte, sino más bien explorar nuevos campos que permitan actuar a la sensualidad que otorga la inteligencia. En Kaurismäki es visible la presencia de la forma para hacer arte, es por ello que la elipsis se convierte en un recurso cinematográfico que permite avispar al espectador imaginando la propia situación fílmica. La experiencia cinematográfica se convierte en ambos autores en un diálogo con la inteligencia para hacer ver al espectador la realidad. Bresson trabajaba con actores no profesionales, Kaurismäki trabaja con actores profesionales “asimétricos”, es decir, que no participan de un canon de belleza estereotipado, a los que exige un patrón de conducta determinado por la precisión, concisión, parodia, elegancia, tristeza, dignidad y ausencia de

---

comprender a la gente que dice que no hay Dios. ¿Qué quiere decir esto? ¿Que todo es natural para ellos?”, tomado, a su vez, de la entrevista de Schrader, P., “Robert Bresson, Possibly”, *Film Comment*, 13-5 (1977), 26 -30 (reimpresa en Quandt, 1998, págs. 485-497).

<sup>22</sup> Cf. Carrera, P. *Aki Kaurismäki*, *op.cit.* 116-120.

pasión<sup>23</sup>. Si Bresson opta por el monólogo interior como diálogo, Kaurismäki afronta el silencio como el baluarte de la expresión corporal hierática donde cada espectador trata de desentrañar libremente su naturaleza. El lenguaje discursivo entre actores queda desestructurado para dar paso a un aparente automatismo<sup>24</sup>.

Si analizamos *La chica de la fábrica de cerillas*, encontramos en la película una serie de patrones rutinarios preconcebidos como son: la labor en la fábrica de la protagonista, estancia en bailes buscando su “alter ego”, los libros regalados por sucesivos cumpleaños colocados en la estantería como un acto repetitivo anual, la habitual sensación casi automatizada de la carencia de un afecto verdadero, convencionalismos sociales frente al embarazo y, de una manera continuada, la trama homicida que parece envolver la obra. El propio devenir del film parece conducirse automáticamente a un final trágico.

El objetivo de la cámara parece tener muy en consideración la automatización desde el primer plano de la película, ¿acaso no es esta una de las características que el cine de Bresson estimula a sus actores, a una mecanización de la secuencia de tal manera que no actúen con conciencia de su énfasis expresivo sino más bien ciñéndose al principio por el cual lo que no es pensado es lo justo? De esta manera se abandona la expresividad dramática para acoger la intercomunicación de las imágenes de manera natural<sup>25</sup>.

Es posible que la preeminente sensación de automatismo que emana el personaje de Iris nos conduzca a la necesidad de una trama narrativa accidentalmente mecanicista, donde sorpresivamente, en un momento puntual, la protagonista es capaz de expresar sus sentimientos más personales (más allá de la supuesta nihilidad que se atribuye al cine de Kaurismäki<sup>26</sup>). No podemos olvidar que manifiesta su estado afectivo en una carta con fecha, día y sello como si fuera un documento jurídico. ¿No es este un reflejo de la influencia bressoniana que, mediante la experiencia estética nos permite incidir en lo invisible? Tal vez esa carta sea un acto mecanicista (genuinamente consciente por parte del director) en la consecución de desmanes que nos proporciona una esperanza en la vida que es posible abrazar; por lo tanto, si lo no pensado y mecanizado es lo justo, ¿no será una respuesta complaciente a la vida la que nos sugiere Kaurismäki?

---

<sup>23</sup> Cf. *Ibid.*, 99. Citado a su vez en Wilms, A., “La grimace de la pudeur”, *Aki Kaurismäki, 25 ans de cinéma*, Pirámide Vidéo, 2008.

<sup>24</sup> Cf. Zunzunegui, S., *Robert Bresson, op.cit.*, 43-57.

<sup>25</sup> Cf. *Ibid.*, 54-56.

<sup>26</sup> Cf. Carrera, P., *Aki Kaurismäki*, 31. Citado, a su vez, de Romney, J., “Last Exit to Helsinki”, *Film Comment* 39 nº 2 (2003), 47. Aunque ha recibido premios profesionales del Jurado de la Iglesia Evangélica en Berlín por *La chica de la fábrica de cerillas* (1990) y el de la Iglesia Católica, por *Un hombre sin pasado* (2002), mediante Organización Católica Mundial de Radio, Televisión y Cine (OCIC), Kaurismäki es un autor reconocido en Europa por sus films. Ha recibido al menos 24 premios en las 26 películas realizadas hasta el momento. Su último estreno corresponde a *Le Havre* (2011), el inicio de su tercera *trilogía proletaria*. La primera película corresponde a *Le Havre*, rodada en la ciudad portuaria homónima, la segunda, con rodaje previsto en España, y la tercera se efectuará el rodaje en Alemania. El periodo que establece para la realización de la trilogía es de 10 años. Cf. “Entrevista a Aki Kaurismäki nº 1”, *Cahiers du Cinema/España* 51 (2011), 21-23.

La trascendencia en Kaurismäki puede ser entendida desde la interesante aportación de Bresson en su expresión estética, apuntalar la inteligencia del espectador presentándonos, en la formalidad de cada plano, una búsqueda de una respuesta trascendente que permita a cada espectador sumergirse en el hallazgo de ver lo invisible o dejarse sorprender por lo inesperado. Es casual que el único atisbo de felicidad de la desdichada protagonista tenga como marco central la vida. ¿No es acaso el punto de contemplación en donde converge la mirada del film?

### 3. El esplendor de la elipsis

“Es en los cortes donde se desliza la poesía”<sup>27</sup>; de esta manera Robert Bresson definía el recurso cinematográfico de la elipsis<sup>28</sup>. La capacidad sintética de análisis del film es una de las grandes virtudes de Kaurismäki, la particular definición de la elipsis por parte de Bresson nos presenta la disimulada inspiración poética que contienen sus relatos. El empleo de este medio es una constante en *La chica de la fábrica de cerillas* y uno de los pilares en los que se sostiene su genuino sentido narrativo.

Esto nos lleva en un primer momento a la búsqueda de la complicidad de la audiencia por parte del autor, que la conduce sinuosamente al objetivo deseado, que no es otro que manifestar sus emociones o pensamientos para generar reflexión. El recurso elíptico en el director finés es una “poiesis” silenciosa que armoniza con apacibilidad la narración fílmica. De esta manera, la irrupción de contenido violento, sexual e incluso erótico, como podemos observar con frecuencia en la cinematografía actual, queda ausente, dejando al espectador desguarnecido frente a cualquier otro interés que no sea dejarse guiar silenciosamente a la evocación más pura de la imagen<sup>29</sup>.

Esta omisión de la acción directa, tanto en su contenido violento como en el decoro erótico, nos presentan un sesgo frente a aquello que puede resultar banal y adulterar el contenido de la imagen<sup>30</sup>. Consecuentemente, nos presenta una expresividad purista donde la presencia del color y el propio decorado se convierten en los pilares complementarios que permiten sostener la atención del espectador y complementar el desarrollo de la trama. Si tomamos en consideración la puesta en escena, nos encontramos con la deslumbrante pasión por los objetos, rasgo que parece emplear del propio Ozu, con la intención de llenar el plano vacío una vez han abandonado los personajes el cuadro. Este hecho lo podemos observar en los planos iniciales

---

<sup>27</sup> Zunzunegui, S. *Robert Bresson, op.cit.*, 233.

<sup>28</sup> Por recurso elíptico entendemos la eliminación de todo lo que no es importante para la comprensión de un relato. Esta cancelación de datos narrativo-descriptivos ha de ser necesariamente transparente para que se comprenda la acción. Debe contener los datos precisos para que los hechos cancelados o suprimidos se den como sucedidos, aunque no mostrados. Definición tomada de Caparrós Lera, J. M., *Guía del espectador de cine, op. cit.*, 302.

<sup>29</sup> Cf. Carrera, P., *Aki Kaurismäki, op. cit.*, 63-64.

<sup>30</sup> Cf. *Ibid.*, 61-62.

de *La chica de la fábrica de cerillas*, donde la máquina se convierte en objeto referencial frente al individuo. La pasión por los objetos destartados, obsoletos, son un reclamo fehaciente de una nostálgica melancolía justificada en la búsqueda de lo original<sup>31</sup>, o, por qué no, de lo tradicional. De esta manera, el autor establece una conexión con lo transitorio entre el objeto caduco del pasado y el producto consumista que aborda al individuo postmoderno, estableciendo así mismo una fina ironía de las relaciones humanas y el medio social, baremándolas como objetos de finalidad productiva<sup>32</sup>.

Con relación al color, el tono que mantiene la película está sostenido en fondos claros o neutros como un elemento más en la diégesis de la narración. El color transforma la escena en una atmósfera de signos y símbolos predisponiendo a la actitud psicológica del espectador, presentando en la neutralidad de los tonos una situación de angustia entreverada de planicie, lo que parece conducirnos a una situación de lunatismo donde se intercalan fondos oscuros como el club nocturno o el restaurante, lo que justifica el acceso de locura repentino de nuestra protagonista en su temeraria conducta homicida<sup>33</sup>.

El uso sistemático de la elipsis en *La chica de la fábrica de cerillas* nos apremia a valorar la compleja técnica para no distorsionar el sentido del film o en el sentido propio que el director otorga. No olvidemos que el propio Kaurismäki busca la complicidad del espectador para que cada cual, desde la omisión elíptica, extraiga sus propias conclusiones<sup>34</sup>.

Con la elipsis se resaltan tres espacios donde la omisión narrativa es evidente: por una parte, la no presencia de escenas amorosas entre la fugitiva unión entre el seductor y la protagonista<sup>35</sup>, lo que nos permite hacer visible la justificación omisiva de Kaurismäki: “La cámara no tiene nada que ver en un dormitorio (...) suponen que el público quiere ver escenas de cama -y está claro que quieren, pero no esas escenas grotescas que proponen y que sólo consiguen incomodar al espectador. Eso también pone de manifiesto que los directores y guionistas actuales se equivocan por completo, ya que no dejan a los espectadores la posibilidad de sacar sus propias conclusiones”<sup>36</sup>.

Por otra parte, la abstención violenta de su cine, que podemos manifestar en dos espacios, el primero de ellos el accidente vial que sufre la protagonista, en el que uso del sonido y sus apropiadas onomatopeyas es de

---

<sup>31</sup> Por ejemplo, no es habitual encontrar en sus películas referencias a teléfonos móviles que se empleen en el desarrollo de la trama. Carrera, P., *Aki Kaurismäki, op. cit.*, 79. Carrera afirma: “Ni un solo teléfono móvil en sus películas (hasta la fecha)”, dato a su vez paradójico con su Finlandia natal, uno de los países más compradores en tecnología de comunicación.

<sup>32</sup> Cf. *Ibid.*, 67-76.

<sup>33</sup> Cf. Latorre, J. M., “Entre Bresson y Kierkegaard”, *Emociones de Contrabando, op. cit.*, 128. Carrera, P., *Aki Kaurismäki, op. cit.*, 161.

<sup>34</sup> Cf. Heredero, C., “Sólo puedo ser fiel a mi idea del cine”, *Emociones de Contrabando, op. cit.*, 96.

<sup>35</sup> Cf. Audé, F., “Iris et les rats”, *Positif* 352 (1990), 5.

<sup>36</sup> Heredero, C., “Sólo puedo ser fiel a mi idea del cine”, *Emociones de Contrabando, op. cit.*, 95-96.

capital importancia para comprender el transcurso de la acción, ya que nos presenta un fatal accidente que lleva a la convaleciente Iris al hospital. Es una llamativa aportación para anunciarnos el aborto accidental y la futura situación postraumática<sup>37</sup>.

Este empleo elíptico también lo encontramos en la fatal vorágine homicida a consecuencia del envenenamiento con raticida, ya sea en el caso del seductor, el vagabundo ebrio de la barra y, finalmente, en su propia familia. A este respecto resulta digno de mención el estudio que realiza sobre la elipsis homicida parental la revista *Cahiers du Cinema* en su versión francesa<sup>38</sup>.

El sugerente análisis nos conduce a una estructura que divide en tres partes la elipsis: preparación, espera, constatación. En estas tres etapas se secuencia la elipsis; la primera de ellas es la elaboración del crimen. Garantizar que lo que va a suceder obtenga el fin que se busca, su procuración detallista, una atmósfera preparada para ello, la hora de la comida, la presencia de colores oscuros que enfatizan la imagen. Posteriormente le sucede la espera, una lúgubre acechanza de la protagonista que aparece acicalada para ello, embutida en un jersey negro, permanencia silenciosa depurando un cigarrillo mientras es enfocada en un primer plano. El rostro de la protagonista no expresa afección, ni siquiera terror o locura, sencillamente es un procedimiento ordinario más en el engranaje de la cadena de desesperación. Finalmente, el director no filma la escena del crimen, tan solo sostiene un plano fijo que predispone al espectador a la consumación de la acción, mostrándonos una puerta cerrada y la ausencia de la protagonista. El espectáculo no ha sido degradante, tan solo se repite el mencionado automatismo que conduce “dulcemente” hacia lo irreparable<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> A este respecto, Pilar Carrera, en su excelente estudio de la filmografía de Kaurismäki, afirma (y coincide en su valoración) que la importancia retórica de la elipsis en el cine de Kaurismäki va más allá del sexo y la violencia, y en ella podemos incluir otros aspectos como la sinécdoque y la metonimia, tal como señala del mismo modo Heredero, C., “Cuentos de silencio y de melancolía”, *Emociones de Contrabando*, op. cit. 10. Ahora bien, considero que una de sus finalidades es su tamiz moralizante. Su postura ante la violencia o la sexualidad es un planteamiento antisistema frente a los convencionalismos del cine actual, lo que conlleva su posicionamiento frente a la vida como compromiso. La propia autora articula esta idea para hablar o manifestarse sobre el realismo en su cine en las declaraciones recogidas en el diario *El País* por Maribel Martín: “Hollywood no puede ser referente: está muerto”, *El País*, 21 de noviembre de 1998. “El cine debe hablar sobre la vida, ya que si no carece de razón de ser”. Cf. Carrera, P. *Aki Kaurismäki*, op. cit., 81.

<sup>38</sup> La revista *Cahiers Du Cinema* (versión francesa) publicó una brillante interpretación explicativa del sentido de supresión narrativa fílmica en la secuencia en la que Iris planea el asesinato de sus padres. *Cahiers du Cinéma* (versión española) mediante la traducción de Heredero, C F., “La perfección de un crimen”, *Cahiers du Cinema* 51(2011), 26-27, que a su vez toma el artículo de la mencionada versión francesa: Baecque, A. “La perfection d’un crime”, *Cahiers du Cinéma*, 431/432 (1990).

<sup>39</sup> Cf. Heredero, CF. “La perfección de un crimen” *Cahiers du Cinema op.cit.* 26 -27.



La elipsis se convierte en un recurso que dota de esplendor al cine de Kaurismäki, agiliza la puesta en escena, economiza los medios, evita lo escabroso y, al mismo tiempo, acentúa el poder narrativo de la imagen. Estos rasgos procuran a nuestro autor una característica propia, una definición de su cine; incluso para algunos críticos ha supuesto la calificación de la figura representativa de su filmar<sup>40</sup>. No deja a un lado los destellos de la moralidad, también contiene su propio significado metafísico, aunque este pueda estar diametralmente alejado de la experiencia religiosa<sup>41</sup>. No es Iris, precisamente, un personaje que emane fe, pero sí permite al agudo espectador experimentar las dificultades de su ausencia, donde el triunfo de la desesperación produce horror. Kaurismäki nos permite acceder a un último eslabón que no deje a la elipsis cercada en el espacio, como un tiempo muerto sin finalización, sin nombre, ausente. Nos permite al espectador ser juiciosos frente a nuestras elecciones y determinar cuál es el significado que cada uno otorga a sus propias decisiones.

#### 4. Epílogo

El cine de Aki Kaurismäki nos presenta el silencio como un paradójico encuentro dialógico entre el espectador y la imagen, donde el televidente se convierte en el expectante protagonista en la interpretación de algunos recursos cinematográficos como son silencios, elipsis y encuadres.

Kaurismäki, ayudado de sus amplios conocimientos fílmicos, acuña del maestro del silencio, Yasujiro Ozu, el lenguaje silente para narrar mediante el empleo de los *pillow-shot* la profundidad simbólica y el lirismo de una historia humana. El cine del director finés empatiza con el espectador, presentándonos, bajo la textura en apariencia escasamente emocional de sus personajes, la posibilidad de reflexionar sobre nuestra propia condición humana.

---

<sup>40</sup> Cf. Carrera, P. *Aki Kaurismäki, op.cit.* 62.

<sup>41</sup> Cf. Audé, F., "Iris et les rats", *Positif, op. cit.*, 5.

El encuadre, recurso recibido del cineasta francés Robert Bresson, nos permite comprender lo que el cineasta siente, privilegiando el detalle específico frente al todo, buscando el máximo resultado con los mínimos elementos.

El proceso de búsqueda en la realización alcanza su máximo esplendor en el poder narrativo de la imagen, permitiendo a la elipsis convertirse en un ejercicio de imaginación para el espectador, dotando a su cinematografía de una expresividad profunda. Es un director que destaca por ser un purista de la imagen no convencional, que opta por dar prioridad al espectador frente al cineasta.

## **Bibliografía**

- AUDÉ, F., “Iris et les rats”, *Positif* 352 (1990).
- CAPARRÓS LERA, J. M. *Guía del espectador de cine*, Alianza, Madrid, 2007.
- CARRERA, P. *Aki Kaurismäki*, Cátedra, Madrid, 2012.
- COWIE, P. “Documentaries and animation”, *Finish Cinema*, Coverment Printing, Helsinki, 1990.
- “Entrevista a Aki Kaurismäki nº 1” *Cahiers du Cinema/ España* 51, (2011).
- HEREDERO, C. “Sólo puedo ser fiel a mi idea del cine”, *Emociones de Contrabando*, Ediciones de la filmoteca, Madrid, 1999.
- HEREDERO, C. F. “La perfección de un crimen”, *Cahiers du Cinema* 51(2011).
- LATORRE, J. M. “Entre Bresson y Kierkegaard”, *Emociones de Contrabando*, Ediciones de la filmoteca, Madrid, 1999.
- MATECUZZI, F. “Cinema de Sottrazione, nientedi troppo, niente che manchi”, *Cineforum* 305, (1991).
- MONTERDE, J. E. “Resonancias Francesas”, *Cahiers du Cinema - Versión Española*, 51 (2011).
- SANTAMARINA, A. “Al otro lado del paraíso”, *Emociones de Contrabando*, Ediciones de la filmoteca, Madrid, 1999.
- SANTOS, A. *Yasujiro Ozu*, Cátedra, Madrid, 2012.
- VON BAGH, P. “Gente Común”, *Cahiers du Cinema - Versión Española*, 51 (2011).
- ZUNZUNEGUI, S. *Robert Bresson*, Cátedra, Madrid, 2001.

## Web

RÓDENAS, G. “La poesía del silencio”. Artículo tomado en:

<http://www.orimattilankirjasto.fi/en/aki-kaurismaki-english/viewpoints-to-films-list> (Consulta 20/12/13)

[http://dangerousminds.net/comments/yasujiro\\_ozu\\_and\\_the\\_enigmatic\\_art\\_of\\_the\\_pillow\\_shot](http://dangerousminds.net/comments/yasujiro_ozu_and_the_enigmatic_art_of_the_pillow_shot)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Late\\_Spring#The\\_vase\\_scene](http://en.wikipedia.org/wiki/Late_Spring#The_vase_scene)

MIGUEL ÁNGEL MILLÁN ATENCIANO es licenciado en Pedagogía y Estudios Eclesiásticos por la Universidad Pontificia de Salamanca. Master en Bioética por la Universidad Católica de Murcia. Cursa estudios de doctorado en Bioética en la UCAM. Profesor en Secundaria y Bachillerato

e-mail: [mamillana@doc.colegiopadredehon.com](mailto:mamillana@doc.colegiopadredehon.com)