

El cirerer de Kaurismäki

Oriol Pujol Artigas

"I'm cured. The disease is gone. Let's go home Marcel" són les penúltimes paraules d'una miraculosament recuperada Kati Outinen al final de *Le Havre* (2010, Aki Kaurismäki). Miraculosament, des d'una artificiositat quasi antinatural, aquella que només el cinema és capaç de donar-nos, i sota les paraules d'uns actors que semblen riure's del que diuen *"Everything pointed at the opposite. I heard about a patient in Shanghai who had healed in seconds, but here in France..."*. Com si s'haguessin oblidat totalment que una hora abans un d'ells havia deixat anar això de *"Miracles do happen"*, Kaurismäki posa en pantalla el que Wayne Booth descriu com *"una información que más adelante nos señale un efecto irónico"*¹.

Durant tota la seva filmografia, el cineasta finès ha jugat amb la ironia, l'oposició i la provocació: s'ha atrevit tant a enclastar una ràdio gegant al cap del personatge homèric de Laertes a *Hamlet Goes Business* (1987) com a plantar-nos a la cara un somriure d'aquell qui fotogrames abans havíem vist morir al final de *Lights in the Dusk* (2006). Tot i aquest zig-zag deliberadament entremaliat, no dubta a comentar-nos en una entrevista recent a *La Vanguardia* que a *Le Havre* *"no hay ironía (...) Esta es puro corazón. Es más romántica, más optimista; transmite la confianza en el futuro que yo tengo en mi corazón (...) la mayor parte de lo que he visto ha sido miseria"*². Després de llegir això, aturem-nos aquí i preguntem-nos el següent: està sent irònic amb les seves pròpies paraules més enllà que amb les seves pel·lícules?

La misèria de la qual ens parla mai ha tingut tanta força com a *The Match Factory Girl* (1990), una pel·lícula que, segons que ens ha dit, *"he hecho para mí, por eso no hay*

¹ BOOTH, Wayne. *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus, 1986.

² SÁNCHEZ, Mateo. (22 setembre 2011). Aki Kaurismäki: "En España bebés con alegría, en Finlandia con tristeza", a *La Vanguardia*. Recuperat de <http://www.lavanguardia.com/cine/20110922/54220268337/aki-kaurismaki-en-espana-bebeis-con-alegria-en-finlandia-con-tristeza.html>.

*happy-ending*³. Una història amb un títol que no pot ser més metafòric, tant en el sentit de la pel·lícula com el del mateix Kaurismäki. Kati Outinen ara és Iris, una noia que viu encasellada en una posada en escena kaurismäkiana, minimalista, microscòpica, minuciosa, com el llumí dins la caixa. La seqüència inicial de la pel·lícula emfatitza la situació d'una Iris que viu dins un ambient regit per conductes socials preestablertes. Per pantalla veiem tota la successió de processos maquinaris que acompanyen l'elaboració d'un llumí: des de la talla de l'escorça de l'arbre fins a la transformació en llumí. En una de les quatre claus sobre la Il·lustració, Theodor W. Adorno i Max Horkeimer ens parlen del control de l'individu i ens el defineixen com el d'aquell que s'ha convertit en *"un nudo de reacciones y comportamientos convencionales, que objetivamente se esperan de él"*⁴. Iris, a *The Match Factory Girl*, s'ha convertit en una peça de la gran maquinària, una politja que oscil·la sempre entre les dues mateixes posicions, amunt i avall, de la fàbrica a la casa. Ni una ni l'altra són suficients; la fàbrica l'adoctrina i el nucli *"inculca al individuo los modos normativos de conducta, presentándolos como los únicos naturales, decentes y razonables"*⁵, i quan pren la iniciativa comprant-se un vestit d'un color rosa estrident, el patriarca li esculpeix *"whore"* a la seva cara. Ni Adorno ni Horkeimer tenen raó quan *"del proceso de trabajo en la fábrica y en la oficina solo es posible escapar adaptándose a él en el ocio"*⁶. Res de tot això serveix si Kaurismäki no vol.

Ara entenem millor que comentí amb una enorme conya que se li fa impossible suportar les estructures socials de Finlàndia, que *"en tres meses allí me deprimó. La perfección de ese país es enfermiza. El sistema educativo es el mejor del mundo, pero luego por accidente el estudiante dispara a los profesores y a los alumnos"*⁷. Aquest no deixa de ser el final a *The Match Factory Girl*. Iris no pot més amb el pes que Kaurismäki li imposa (cru, ple de parets fredes i mobles kitsch) i decideix acabar amb aquesta opressió assassinant la seva família. Tot i tractar-se d'una atmosfera purament arquetípica i que repeteix constantment, Kaurismäki no ho remata sempre igual. A

³ CARRERA, Pilar. *Aki Kaurismäki*. Madrid: Cátedra, 2012.

⁴ ADORNO, Theodor W.; HORKEIMER, Max. *Dialéctica de la Il·lustració: fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 1994.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ SÁNCHEZ, Mateo. (22 setembre 2011). Aki Kaurismäki: "En España bebéis con alegría, en Finlandia con tristeza", a *La Vanguardia*. Recuperat de <http://www.lavanguardia.com/cine/20110922/54220268337/aki-kaurismaki-en-espana-bebeis-con-alegria-en-finlandia-con-tristeza.html>.

Drifting Clouds (1996) Outinen lluita per obrir un restaurant i ho aconsegueix; a *The Man Without a Past* (2002), per enamorar-se i ho aconsegueix. Però a *The Match Factory Girl* es rendeix. Per què? És el comportament d'Outinen una imposició del mateix Kaurismäki per parlar de Finlàndia? El que sabem de ben segur és que ho fa des de la negror més emboirada i grisa, allunyada de qualsevol mena d'optimisme.

Però a *Le Havre* la cosa canvia. El cirerer ha florit. L'ambientació segueix sent la mateixa, freda i dura, i el hieratisme dels actors també; però ara la història va més enllà. Walter Benjamin veu en el cinema l'art predilecte per inscriure un "aquí y ahora"⁸, capaç de congelar el transcurs de la història en un sol instant. L'aquí i ara d'Outinen a *Le Havre* és el llit d'hospital al qual és desplaçada sota el pretext d'"estat terminal" durant tota la pel·lícula –a propòsit?–⁹. Quan al final la veiem recuperada després d'haver sentit fa hores el "*Miracles do happen*", riem. De la mateixa manera que riem quan a l'inici veiem morir en menys d'un minut al mafiós de *Lights in the Dusk* o quan Marcel ens exclama que "*I used to live a bohemian life in Paris*" per confirmar-nos una de les moltes referències a *La Viè de Bohème* (1992).

Booth ens parla de la paròdia com aquella que "*ninguna otra clase de ironía demuestra más dolorosamente la diferencia entre lectores experimentados e inexpertos*". A *Le Havre* existeix aquesta desigualtat entre lectors, conscientment autoreferencial, autoparòdica. A Kaurismäki ja no li interessa ser irònic amb el seu país ni amb els seus referents; ara s'atreveix a ser-ho amb ell mateix, amb el seu cinema. La seva maduresa el fa mereixedor del denotatiu "aquí y ahora" de Benjamin, perquè amb les seves paraules al cinema "*la captación de cada imagen singular aparece prescrita por la secuencia de todas las precedentes*"¹⁰. I si abans hem definit l'ambient kaurismäkià com el llumí dins la caixa, també podem definir a *Le Havre* com l'última d'una seqüència de llumins, d'arquetips, de pel·lícules que s'acumulen a la filmografia del finès guanyant en matisos, entremaliadures i conyes.

Fixem-nos de nou amb el minimalisme de *The Match Factory Girl* i la minuciosa construcció de la seva posada en escena. Aquí Kaurismäki utilitza la música com a

⁸ BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros escritos*. Godot: Buenos Aires, 2012.

⁹ No ens preguntàrem si és a propòsit el seu desplaçament a un llit si no fos perquè Outinen ha aparegut en gairebé totes les pel·lícules de Kaurismäki. Des de *Shadows in Paradise* (1986) s'ha convertit en la seva actriu de culte.

¹⁰ *Ibid.*

arma irònica quan juxtaposa lletra amb imatge. Iris busca parella de ball sense èxit: al seu costat ampolles buides, arraconades, aguantant les notes del tango finès que va sonant “*but no, unlike the birds I’m a prisoner of this Earth (...) where my sweet darling faithfully waits for me*”. Booth ens diria d’això que “*algo cuyo estilo desentone del resto, poneos en guardia: puede ser irónico*”¹¹ i tindria raó. Només cal veure allò que segueix a “*I’m cured. The disease is gone. Let’s go home Marcel*”: música exageradament melodramàtica i un petit tràveling a la cara d’Outinen que ens remarca la ironia darrere el “miracle” que acabem de veure. Ens hem de creure a Kaurismäki quan ens diu que a *Le Havre* “*no hay ironía*”, que n’ha prescindit per fer-la “*más romántica, más optimista*”? Es tracta tot d’una ironia del seu propi discurs o només una cosa que amaga darrere les imatges? No ho podem saber mai això, només aconseguirem intuir-ho si captem una imatge entre moltes, una pista que com a Benjamin ens permeti parlar d’un “*aquí ahora*”, que ens faci creure en els miracles que tant ens han repetit que existeixen.

Per això si retornem a les seves paraules sobre com el cinema és “*la obra de arte con mayor capacidad de ser mejorada*”¹² podem arribar a afirmar això que els anys han perfilat a Kaurismäki, de la mateixa manera que van fer-ho al seu admirat director Yasujirō Ozu. Que el japonès aparegui ara no és casualitat; Ozu conegut per haver refinat el seu estil durant anys sota allò que David Bordwell va anomenar com cinema paramètric, Kaurismäki ho ha fet com una fàbrica de llumins. I si en començar comentàvem les penúltimes paraules d’Outinen, tampoc era de forma atzarosa; sinó per ara alliberar-nos amb les seves últimes línies “*Look, Marcel. The cherry tree is in bloom*” i la imatge que les segueix: el cirerer florit. El cirerer és un dels símbols predilectes de la cultura japonesa i és tant l’optimisme com el romanticisme del qual ens parla Kaurismäki. També és l’última imatge de *Le Havre*, la imatge singular prescrita per tantes altres de Benjamin, la informació que ens assenyala la ironia en el miracle que acabem de veure que ens diria Booth. Un arbre sota el sol que aguanta i aguanta fins a la fossa a negre perquè quan tanquem els ulls pensem, tot fregant-nos-els, que Kaurismäki ja ens l’ha tornat a jugar amb allò de “*Miracles do happen*”.

¹¹ BOOTH, Wayne. *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus, 1986.

¹² BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros escritos*. Godot: Buenos Aires, 2012.