

UNA PROPUESTA PARA LA LECTURA FILOSÓFICA DEL CINE DE AKI KAURISMÄKI: «EL PERSONALISMO FÍLMICO DE LA PERDEDORA (PERDEDOR) QUE EXPRESA SU DIGNIDAD CON EL AMOR Y LA AMISTAD».

José-Alfredo Peris-Cancio, Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, España.

Emilia Oliver-del Olmo, Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, España.

Recibido: 2023-07-31

Aceptado: 2023-12-21

Resumen

La obra de Aki Kaurismäki es muy apreciada en nuestros días. No deja indiferente ni con respecto a su estilo ni a sus contenidos, que están expuestos con un sello propio inconfundible. Es aconsejable analizar ambos aspectos de manera conjunta, buscando una categoría que los englobe. Así en esta contribución argumentamos que el autor desarrolla, de modo análogo a lo que ocurre en el caso de directores del Hollywood clásico como Frank Capra, Leo McCarey, John Ford, Frank Borzage, Mitchell Leisen o Gregory La Cava lo que en otros escritos calificamos como personalismo fílmico. En su caso, proponemos caracterizarlos como «el personalismo fílmico de la perdedora (perdedor) que expresa su dignidad con el amor y la amistad». Justificamos esta caracterización en tres etapas: a) la delimitación de sus opciones estilísticas; b) el análisis de la evolución de su filmografía; c) la elaboración de unas conclusiones provisionales.

Palabras clave: personalismo fílmico; dignidad humana; amor; amistad; solidaridad.

Abstract

Aki Kaurismäki's work is highly appreciated nowadays. It leaves no one indifferent, neither with respect to its style nor to its contents, which are exhibited with an unmistakable seal of its own. It is advisable to analyze both aspects together, looking for a category that encompasses them. Thus, in this contribution we argue that the author develops, analogously to what happens in the case of classic Hollywood directors such as Frank Capra, Leo McCarey, John Ford, Frank Borzage, Mitchell Leisen, or Gregory La Cava what in other writings we qualify as filmic personalism. In their case, we propose to characterize them as "the filmic personalism of the loser (loser) who expresses her dignity with love and friendship." We justify this characterization in three stages: a) the delimitation of her stylistic choices; b) the analysis of the evolution of her filmography; c) the elaboration of some tentative conclusions.

Key words: filmic personalism; human dignity; love; friendship; solidarity.

1. Introducción

La presente contribución se enmarca en un acercamiento filosófico al cine (lo que puede considerar como la alianza entre filosofía y cine), más precisamente desde las coordenadas del personalismo fílmico. Son conceptos que ya se han expuesto en otros estudios a los que se alude en las referencia bibliográficas, y que dotan de sentido a este monográfico. No vamos a volver sobre ellos y sí buscaremos leer desde estos conceptos la obra de uno de los autores más reconocidos del panorama fílmico actual.¹

En efecto, quien se acerca al cine de Aki Kaurismäki (Orimattila, Finlandia, 1957) difícilmente deja de advertir que en sus películas se propone un mensaje cargado de humanidad, que le emparenta con la mejor tradición de los Chaplin, Capra, McCarey, Ozu... A veces lo acomete en

1 Sirva como muestra que haya ganado el Gran Premio del Jurado del Festival de Cannes en 2002 con *Un hombre sin pasado* (2002) —cuando recibió también el *Premio del Jurado Ecueménico*—, el Premio de la crítica de ese mismo festival en 2011, y que de nuevo haya recibido con *Fallen Leaves* el Gran Premio del Jurado del Festival de Cannes en la última gala de 2023.

forma de denuncia de las relaciones humanas que ha tejido una ideología neoliberal a finales del siglo XX y principios del XXI. Otras, de manera sutil, se entrevé como un anuncio de esperanza sin adornos: en toda persona concreta y en su historia cotidiana hay mucho más de lo que los análisis económicos y sociales, o los datos estadísticos, muestran como una homogeneidad previsible de un modo casi inexorable. Esta confianza en la persona —como un centro de libertad y dignidad llamado a ejercer su responsabilidad y su solidaridad con respecto a su prójimo— cada vez ha ido ganando más peso en su obra. Algunos comentaristas de su filmografía perciben que se da una evolución desde el pesimismo hacia la esperanza. Esta se narra con la presencia de seres humanos que actúan al margen de la lógica de la explotación, del egoísmo o de la exclusión. Se salen de lo que impone una sociedad capitalista o neoliberal que circunscribe las expectativas de sus miembros al consumo y la utilidad.

Sin embargo, la revisión bibliográfica que hemos acometido evidencia que no se ha realizado hasta ahora una interpretación armonizada de su cine. Con frecuencia, los estudiosos de su obra suelen constatar lo peculiar de su propuesta cinematográfica de una manera muy paralela a la figura inconformista que el director exhibe en sus apariciones públicas. ¿Es sólo un gesto individual propio de un artista? Creemos que no. Se puede ir más allá. La investigación sobre el personalismo fílmico, especialmente en el Hollywood clásico,² permite establecer analogías entre lo que se podrá considerar una propuesta antropológica y social de Kaurismäki y aquellas que aparecen, entre otros, en directores como Frank Capra, Leo McCarey, Gregory La Cava, John Ford, Michell Leisen o Frank Borzage. En todos ellos se hace presente una convicción fuerte que se sugiere al espectador: no habrá verdadero progreso social si las mujeres y los hombres no toman las riendas de su propio destino y se consideran a sí mismos las células activas que pueden cambiar el sentido de las relaciones sociales.

Tengamos presente que se trata de cineastas que desarrollaron lo central de su obra en los convulsos años treinta y cuarenta del siglo pasado. La humanidad que había vivido dos guerras mundiales con todas sus atrocidades buscaba senderos de paz, tal y como quedaron reflejados en

2 José-Alfredo Peris-Cancio, Ginés Marco y José Sanmartín Esplugues, "La filosofía del cine que sostiene el personalismo fílmico: la centralidad de la experiencia y el análisis filosófico fílmico", *AYLLU-SIAF*, 4, 1, Enero-Junio 2022, 47-76. doi:10.52016/Ayllu-Siaf.2022.4.1.2

la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948. El cine de estos autores anticipaba la reacción contra la barbarie que allí se propone y que busca establecer las bases de un orden internacional articulado en el reconocimiento y respeto de la dignidad humana y sus derechos inalienables.

Todos los cineastas señalados compartían esa pretensión humanista, pero cada uno lo expresaba con un código de creatividad propio. Para mostrar ese pluralismo se ha buscado una expresión sintética que resuma la pretensión personalista característica de cada uno de ellos. Reconocemos un personalismo:³ «(...) de la esperanza en la civilización del amor» para la filmografía de Frank Capra; «(...) de la vinculación entre las personas y su mutuo reconocimiento» para la obra de Leo McCarey; «(...) de la entrega y del sacrificio de personas por su comunidad» en el caso de los filmes de John Ford; «(...) de la purificación del verdadero amor» para las comedias y los melodramas de Mitchell Leisen; «(...) de la misericordia ante la fragilidad humana» para identificar la pretensión de la creación de Gregory La Cava;⁴ o, finalmente, «(...) del corazón redimido por el verdadero amor en la vulnerabilidad de las personas» con respecto a las películas que filmó Frank Borzage.⁵ Desde este abanico de propuestas se sustenta que el personalismo fílmico es «un modo de concebir el cine basado en la centralidad de la persona en el relato fílmico, que se desarrolla desde la responsabilidad creativa del director, y que favorece y fortalece asimismo la personalidad de los actores y las actrices y de todo su equipo de colaboradores».⁶

Ese procedimiento se considera que puede ser fructífero para

3 José Sanmartín Esplugues y José-Alfredo Peris-Cancio, "Personalismo Integral y Personalismo Fílmico, una filosofía cinematográfica para el análisis antropológico del cine." *Quién* 12, 177-198, 2020, 183.

4 José-Alfredo Peris-Cancio, Ginés Marco, José Sanmartín Esplugues, *Cuadernos de Filosofía y Cine sobre el personalismo de Leo McCarey. Tomo I: Fundamentos y Primeros Pasos hasta "The Kid from Spain" (1932)*. (Valencia: Tirant Humanidades, 2022), 52.

5 Jesús Ballesteros, José-Alfredo Peris-Cancio, "El personalismo fílmico de F. Borzage y la lógica del corazón redimido por el verdadero amor en la vulnerabilidad de las personas". *Red de Investigaciones Filosóficas José Sanmartín Esplugues*, 2021, <https://proyectoscio.ucv.es/articulos-filosoficos/el-personalismo-filmico-de-f-borzage-y-la-logica-del-corazon-redimido-por-el-verdadero-amor-en-la-vulnerabilidad-de-las-personas/>.

6 Sanmartín Esplugues y Peris-Cancio, "Personalismo Integral y Personalismo Fílmico", 183.

comprender con mayor profundidad la filmografía de Aki Kaurismäki. La actuales circunstancias sociales, políticas y culturales no se encuentran distantes de esos cineastas caracterizados como personalistas. Un tiempo que ha sido caracterizado por algunos como una Tercera Guerra Mundial encubierta. La amenaza de la violencia armada en distintos frentes se acompaña de otra de tipo económico, lo que da lugar a que José Sanmartín Esplugues se haya referido a una «violencia político-financiera», expresión de una indisimulable bancarrota moral que caracteriza gran parte de la gestión política que nos domina. Frente a ello, sólo cabe invocar a una «resiliencia ciudadana»,⁷ de la que los protagonistas de las películas de Kaurismäki participan plenamente. No desde una representación del discurso de la lucha de clases, sino desde un acercamiento genuino a la individualidad y la personalidad de aquellos que sufren las consecuencias de un orden económico injusto. Vamos a plantear que la pretensión del cine de Kaurismäki puede presentarse adecuadamente con el rótulo «el personalismo fílmico de la perdedora (perdedor) que expresa su dignidad con el amor y la amistad».

El objetivo general de este artículo es, en consecuencia, mostrar la fortaleza de una lectura del cine de Aki Kaurismäki realizada desde la consideración de un personalismo fílmico, centrado en sus personajes que aparecen como perdedores, pero que al mismo tiempo, y paradójicamente por ello, iluminan desde su capacidad para el amor y la amistad. El propio Kaurismäki, al referirse a tres de sus primeras películas como «trilogía de los perdedores» nos daba esta pista.

(...) mientras trabaja en *Ariel*, me di cuenta de que la historia era más o menos parecida a la anterior y, entonces, pensé que me tocaba hacer incluso una tercera, esta vez con una chica de protagonista, por lo que empecé a llamar a ese proyecto «trilogía de los perdedores». Se le puede llamar trilogía obrera o proletaria, pero yo prefiero llamarla «trilogía de los perdedores», porque, si se mira a los protagonistas, más que obreros son ante todo perdedores.⁸

7 José Sanmartín Esplugues, *Bancarrota moral: violencia político-financiera y resiliencia ciudadana*. (Barcelona: Sello, 2015).

8 Aki Kaurismäki. "Sólo puedo ser fiel a mi idea del cine. Entrevista", en *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki* (71-104). ed. por Carlos F. Heredero (Valencia: Filmoteca

La estética del director finlandés, además, propone a los actores una interpretación con total austeridad expresiva (*deadpan face*), lo que hace más patente que busca reflejar la realidad de personas de carne y hueso, sin deslumbrar con oropeles que las extraigan de la vida ordinaria.

Para alcanzar este objetivo planteamos la siguiente hipótesis: «¿Resulta filosóficamente adecuado realizar una lectura personalista del cine de Aki Kaurismäki para integrar su poliédrica obra cinematográfica?». Y la iremos contestando con los siguientes objetivos operativos. Primero: presentar de una manera sintética la filmografía del director finés para comprobar si existe de manera transversal una propuesta de filosofía antropológica coherente. Segundo: plantear la evolución que sus películas experimentan, partiendo desde la centralidad del trabajo y de la condición obrera para avanzar hacia una mayor preocupación por la cultura de la exclusión y del descarte, y, en consecuencia, por los reduccionismos antropológicos que una mentalidad neoliberal hace interiorizar a las personas, que sólo se pueden identificar y superar por medio de la interpelación que provoca la presencia del sintecho, del migrante sin papeles o del refugiado. Tercero, a modo de conclusiones provisionales, justificar si resulta acertado como tópico integrador del personalismo de Kaurismäki a lo largo de sus películas el que se ha formulado como «el personalismo fílmico de la perdedora (perdedor) que expresa su dignidad con el amor y la amistad».

En cuanto a la metodología, dado que las limitaciones de formato de un artículo no permiten desarrollar de modo extenso y detallado el texto filosófico fílmico de las películas (práctica con la que acometemos la investigación de una manera habitual, y que supone desmenuzar las escenas, los diálogos y los planos de las películas), nos centraremos en el visionado longitudinal de toda la obra del cineasta, si bien seleccionando mínimamente aquellas películas que tiene mayor relevancia para el estudio filosófico de la obra de Kaurismäki, para indexar aquellos rasgos que precisan las constantes de su evolución. Al mismo tiempo tendremos en cuenta algunos de los principales estudios realizados sobre el autor finlandés, en el ámbito español y europeo. Finalmente los contrastaremos

de la Generalitat Valenciana, 1999), 79. Propiamente, como señala el propio Carlos F. Heredero, no es una antrevista sino un montaje realizado a través de diez entrevistas previas que se citan al final. Lejos de restarle valor consideramos que es un magnífico y riguroso ejercicio para familiarizarse con el pensamiento del autor.

con reflexiones filosóficas que permiten hacer justicia a la hondura, e incluso a la provocación de lo que se nos presenta en la pantalla, en un ejercicio de alianza intelectual entre filosofía y cine.

2. Un cine preocupado por la vulnerabilidad de la persona humana y por la suerte de los más desfavorecidos: rasgos estilísticos de la filmografía de Aki Kaurismäki

2.1 La pretensión de hacer un cine que refleje la vida de las personas en su vulnerabilidad, y, de un modo creciente, la suerte de los más desfavorecidos.

La obra de Aki Kaurismäki es fácilmente reconocible no sólo por sus opciones estilísticas, sino por su pretensión de hacer un cine que refleje la vida de las personas en su vulnerabilidad, y, de un modo creciente, la difícil suerte de los más desfavorecidos. Estilo y contenido están profundamente entrelazados. Pilar Carrera apunta a que esta conjunción es fruto del «magisterio» de Yasujiro Ozu,⁹ en el que el mundo de los objetos revela el mundo de las personas. Kaurismäki juega a situar en sus películas muebles, enseres y utensilios con un cierto anacronismo. Muestra una manifiesta preferencia por aquellos que son anteriores a las revolución tecnológica de mediados de los años ochenta del siglo XX, como si estuviera denunciando una de las prácticas más abusivas del consumismo: la obsolescencia programada, destinada a renovar sin necesidad nuestros utensilios

De ese modo se está poniendo de relieve desde la pantalla los modos de vida difícilmente sostenibles en los que nos encontramos instalados en el siglo XXI, y, al mismo tiempo se realiza de un modo persuasivo y eficaz, pues muestra la belleza de algunos artilugios precipitadamente desechados por una mentalidad de irreflexiva identificación de lo nuevo con lo mejor. Teléfonos de bakelita, máquinas de escribir o sobre todo automóviles de los años sesenta y setenta lo muestran con agudeza en la pantalla.

9 Pilar Carrera, *Aki Kaurismäki*. Madrid: Cátedra, 2012, 39-40.

2.2 Trece rasgos estilísticos del cine de Kaurismäki

Ampliando esta reflexión, Pilar Carrera¹⁰ sintetiza en trece los rasgos estilísticos de Kaurismäki:

a) El gusto por la cita cinematográfica, por una intertextualidad que da cuenta, entre otras cosas, del tipo de aprendizaje del director. En su juventud se dedicó a ver el máximo de películas que pudo, en lugar de recibir una formación propiamente académica. El Hollywood clásico, el cine europeo de entreguerras o la nueva ola aparecen continuamente en sus obras. Su propia tarea cinematográfica es concebida como un ejercicio que se nutre de una tradición,¹¹ en la que las imágenes han dejado con frecuencia testimonio de vidas que de otro modo hoy serían ignoradas, y en que el hacer de sus predecesores recibe continuos homenajes.

b) La combinatoria (Kitsch), por la que siguiendo los pasos de Baudelaire, «Kaurismäki hace del lumpen objetual y humano, de los ‘olvidados’, el centro de todos los demás desvelos y de la mirada fascinada de la cámara».¹²

c) La elipsis, una política de ahorro narrativo, de capacidad de síntesis visual, que al mismo tiempo le permite no poner en la pantalla escenas de sexo y de violencia,¹³ cuyo impacto suele alterar la mirada del espectador —por no aludir en el caso de las primeras al recurrente riesgo de objetualizar a las mujeres¹⁴—. Un rasgo en el que la huella de

10 Carrera, *Aki Kaurismäki*, 42-143.

11 «Las películas clásicas son las mejores de la historia del cine. Películas que narran historias de una manera tradicional, historias tradicionales contadas a la vieja usanza: pocos y sobrios movimientos de cámara, imágenes escuetas, un buen montaje(...) eso es, en mi opinión, el cine clásico. Es contar historias». (Kaurismäki, "Sólo puedo ser fiel a mi idea del cine", 93.)

12 Carrera, *Aki Kaurismäki*, 57.

13 Kaurismäki, "Sólo puedo ser fiel a mi idea del cine", 95.

14 Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en *Film Theory and Criticism*, ed. por Leo Braudy y Marshall Cohen, (New York: Oxford University Press), 833-44.

Ozu se sigue haciendo patente.

d) El sistema de los objetos, a los que rescata del olvido, no por ser obras de arte, ni mercancías valiosas, sino por ser «fragmentos huérfanos de la cotidianidad, objetos de afecto».¹⁵

e) La combinación entre el realismo y el cuento de hadas, en el que el reflejo de la una realidad social que no se edulcora de ningún modo no le impide desarrollar una película con una clara sencillez.¹⁶ Es decir, consigue que el lado duro de lo que plantea la trama o de lo que se refleja en la pantalla no impida que el espectador salga reconfortado con algún elemento de esperanza, especialmente si quien contempla la película participa de esa misma situación próxima o análoga a la de los protagonistas.

f) Particular atención merece la renovada presentación de la clase obrera, saliéndose de los clichés habituales. José Enrique Monterde, precisa con referencia a *La chica de la caja de cerillas* lo que comporta que la protagonista aparezca en una profunda soledad, sin relaciones humanas.

Este hecho no es en absoluto banal, puesto que, si bien todos estos personajes se nos muestran inequívocamente bajo su condición obrera, el aislamiento en el que viven y en el que son presentados eliminan sus lazos de clase. Estamos, paradójicamente, ante un cine sobre el proletariado con proletarios individualizados pero sin la presencia del proletariado como colectivo. Y eso implica que jamás haya alusiones a las formas organizadas de la clase obrera como sindicatos. Parece claro, pues, que a Kaurismäki le interesa ante todo la «condición proletaria» mucho más que el proletariado de clase. (...) La consecuencia es que (...) prescinde de cualquier anotación

15 Carrera, *Aki Kaurismäki*, 69.

16 Explica Manuel Vidal Estévez: «Aki Kaurismäki se nos presenta como un cineasta fronterizo, más añorante del clasicismo y de la producción de sentido que de otra cosa, profundamente incómodo con el tiempo en el que necesariamente se inscribe» (Manuel Vidal Estévez, "El mundo desencantado de Aki Kaurismäki", en *Trama y fondo*, julio de 2006, 8.)

sobre la relación (lucha) de clases, factor que puede encontrarse, en todo caso, en un nivel implícito suficiente para justificar los conflictos sociales que jamás resultan escenificados directamente en su cine.¹⁷

g) Una exigencia a sus personajes de interpretación austera, sin actuación, que los sitúe ante la cámara con su presencia humana como primer mensaje. Su falta de expresividad es, en la línea de la enseñanzas de Robert Bresson,¹⁸ una búsqueda de no adulteración de lo humano. Esta inexpressividad, si se analiza más críticamente, es búsqueda de una comunicación más sutil a través del lenguaje corporal. Algo que también sucede y no por casualidad, cuando Kaurismäki filma a sus perros como personajes¹⁹ que actúan en la pantalla.²⁰

h) Una manera de narrar que funciona con dos niveles de lectura: la simplicidad de la historia lineal, que sería el de superficie, y el soterrado, «el magma proteico de la evocación, mediante un sistema intensivo

17 José Enrique Monterde, "Náufragos del proletariado. Nuevas formas de representación para la clase trabajadora", en *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki*, 33. Señala en la misma línea Pilar Carrera el cambio que esto supone en la representación de las trabajadoras y trabajadores: «Desde luego su retrato dista bastante de la representación paternalista y victimizadora de la clase obrera a la que estamos acostumbrados. Kaurismäki ha liberado al trabajador 'sin atributos' de su habitual gregarismo, atribuyéndole la fuerte individualidad que normalmente se concede a gánsteres, vaqueros, detectives privados, artistas o aristócratas. Le ha dotado de ironía, elegancia y un indudable refinamiento moral. De la solidaridad de clase ha pasado a la solidaridad a título individual y al ensalzamiento de la libertad». (Carrera, *Aki Kaurismäki*, 91.) Un apunte muy interesante, porque la mencionada solidaridad a título individual —que así expresada para algunos podrá constituir un oxímoron— en realidad es una clave del pensamiento personalista, en el que la individualidad no se concibe aislada de los demás, sino comunitaria y vinculada. Así se ve claramente, entre otros, en el pensamiento de Emmanuel Mounier.

18 Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo* (Madrid: Árdora, 1997).

19 Annika Pham, "Aki Kaurismäki: 'I feel better if the audience gets one or two laughs for their ticket'", *Nordisk Film & TV Fond*, 9, Septmeber 2011, <https://nordiskfilmogtvfond.com/news/stories/aki-kaurismaeki-i-feel-better-if-the-audience-gets-one-or-two-laugh-for-their-ticke>; Bert Cardullo, "An Interview with Aki Kaurismäki", en *Soundings on Cinema*, ed. por Bert Cardullo (Albany: State of New York Press).

20 Michael Lawrence, "Deadpan dogs: Aki Kaurismäki canine comedies", en *The Films of Aki Kaurismäki. Ludic Engagements*, editado por Thomas Austin (New York USA, London UK: Bloomsbury Academic, 2013).

de intertextualidad y despliegue situacional y alusividad».²¹ Ello le permite situarse «en la encrucijada entre lo clásico y lo posmoderno, sin decantarse por ninguno de los dos lugares, pero sacando el mayor partido de ambos».²²

i) El minimalismo de Kaurismäki, es calificado por Pilar Carrera como de «sucio», y lo justifica por su relación con el uso.²³

j) El silencio ocupa también un espacio muy determinante en la obra de Kaurismäki. No faltan entre sus películas las que conceden mucho peso a los diálogos o a las réplicas entre los personajes. Pero aquellas en las que se hace énfasis en el silencio son identificadas como más características del autor.²⁴

k) En la gamas de los colores, Kaurismäki, que cuida extraordinariamente este aspecto —dada su admiración por el tinte color del Hollywood de los años cincuenta—, hace un uso viral del azul, que «omnipresente en sus películas, no es sólo color sino manto, atmósfera que solidariza planos y escenas y envuelve toda la película».²⁵

l) El humor, que recorre la obra de Kaurismäki de manera sutil, invitando más a la sonrisa que a la carcajada, navega entre la ironía y la ternura, entre lo melancólico y lo surrealista. Reconoce sus precedentes en Charlot, Buster Keaton y los Hermanos Marx, e incluso en Frank Capra. Un gesto que más allá de la pantalla alcanza al director como

21 Carrera, *Aki Kaurismäki*, 106.

22 Carrera, *Aki Kaurismäki*, 115.

23 «A diferencia de la pulcritud minimalista, hecha para que las huellas puedan ser eliminadas de manera efectiva de las superficies lisas, sin “guardias” en las que la materia de las horas y la pátina del uso pueden refugiarse, el sistema objetual que pone en escena Kaurismäki acumula la mugre del uso, la pátina del contacto es pura huella». (Carrera, *Aki Kaurismäki*, 119).

24 «El silencio no es un fin en sí mismo en el caso que nos ocupa. Es, entre otras cosas, caja de resonancia para las contadas palabras que se pronuncian. Cuando sus personajes son decididamente parcos en sus palabras, las que pronuncian adquieren la categoría de «acontecimiento». (Carrera, *Aki Kaurismäki*, 122).

25 Carrera, *Aki Kaurismäki*, 130.

personaje, a la presencia que exhibe entre los medios.²⁶

II) Finalmente, el último rasgo estilístico de Kaurismäki de los propuestos por la profesora Carrera afecta a las adaptaciones que realiza, bien de los clásicos de la literatura universal como *Hamlet* de Shakespeare o *Crimen y castigo* de Dostoievski, bien de obras de un alcance más limitado como *Escenas de la vida bohemia* de Henri Mürger o la novela de la literatura finlandesa *Juha* de Juhani Aho. En mayor o menor medida en todas ellas se puede percibir lo que el director buscaba era provocar a un cambio en la lectura habitual.²⁷

Este recorrido ha suministrado suficientes evidencias para comprobar la coherencia del planteamiento de Kaurismäki. No existe disonancia entre la forma y el fondo, pues el director sabe lo que quiere narrar y explora los recursos del cine para implementarlo, con una armonía particularmente conseguida entre la historia y el relato, por emplear el lenguaje de Seymour Chatman.²⁸ Ahora resulta necesario dar cuenta de esta armonía por medio del comentario que se detenga en las películas de Kaurismäki.

3. La evolución de las películas de Kaurismäki.

3.1 Coherencia y evolución en el planteamiento de Kaurismäki: una inclinación hacia la esperanza

La coherencia con la que Kaurismäki se planteó desde el primer momento su misión como cineasta no implica que se viese atenazado por

26 «El propio Kaurismäki no parece estar nunca hablando en serio. Dado a la exageración y a la ironía formuladas sin mover un solo músculo de su cara, ha hecho del humor hierático la bandera de su planificada irreverencia». (Carrera, *Aki Kaurismäki*, 137).

27 Más que intentar replicar los vericuetos de la trama, Kaurismäki «provoca» al «original» o, para ser más exactos, a ciertos rasgos que han marcado el canon interpretativo de dichas obras: deserta de los caminos pacíficos de la exégesis reverencial y hace adentrarse a Shakespeare y a Dostoievski en las «tierras bajas» del *kulturkitsch* antiheroico (acaso una de las formas más notables de «fidelidad», si entendemos que no hay fidelidad posible que no lo sea también al tiempo en el que la «lectura» se produce (Carrera, *Aki Kaurismäki*, 141-142).

28 Seymour Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine* (Madrid: Taurus, 1990), 11.

un rígido esquema del que no hubiese modo de salir. La fortaleza de sus planteamientos se acredita en la evolución que sus películas conllevan. En sus primeras obras, exhibe como eje fundamental una concepción propia de la centralidad del trabajo —como actividad humana y como recurso social al que se accede con creciente dificultad— y de la personalidad de los obreros.

Sin perder esta perspectiva, Kaurismäki, en sus obras posteriores, se decanta hacia una mayor preocupación por la cultura de la exclusión y del descarte, es decir, hacia los mecanismos que confirman que el Estado del bienestar —como el que se había conocido en Finlandia y en el resto de Europa en los años sesenta y setenta del siglo pasado— abandona por la primacía de lo económico el compromiso con la igualdad de oportunidades. O, en expresión de Martha Nussbaum, el modelo de desarrollo se hace abstracto, numérico y no afronta la promoción igualitaria de las capacidades,²⁹ y se deja llevar por los reduccionismos antropológicos que una mentalidad neoliberal hace interiorizar a las personas.

Este aspecto viene acompañado, paradójicamente, no de una apuesta por la amargura y el pesimismo, sino de lo que los estudiosos de la obra de Kaurismäki han captado como una evolución hacia un mayor optimismo. Algunas expresiones suyas que se recogen en las entrevistas más recientes hacen pensar en esta dirección. Un ejemplo muy elocuente se encuentra en su conversación con Michael Brooke.³⁰

29 Martha Craven Nussbaum, *Creating Capabilities. The Human Development Approach*. (Cambridge Massachusetts: Harvard University Press 2013).

30 Michael Brooke: «Hablando de optimismo, cada vez que me encuentro con usted o veo una entrevista con usted percibo una perspectiva pesimista sobre la vida, y sin embargo usted es responsable de alguno de los finales felices más radiantes con respecto a cualquier película que haya visto en los últimos veinte años».

Aki Kaurismäki: Y en la última (El Havre, en aquellos momentos), dos finales felices. Nadie había hecho nunca dos finales felices en una comedia feliz, así que había que hacerlo. Incluso si se necesitaba un milagro. Los milagros ocurren, pero no para la humanidad, me temo.

Michael Brooke: «Todo va sobre milagros individuales, ¿no? Porque todo en Le Havre es maravilloso, todo el mundo actúa unido y entonces rápidamente se organiza esta caridad concertada y el policía le ayuda, pero no es aplicable a una escala de millones».

Aki Kaurismäki: Los individuos son milagrosos, las sociedades, no. (Aki Kaurismäki y Michael Moore, "A conversation with Aki Kaurismäki". En *The Aki Kaurismäki Collection, Handbook*, editado por Ian Haydn Smith, 52-66, Oxford: Curzon Film, 2017, 58-59.) La entrevista tuvo lugar el 26 de enero de 2012. La contraposición «individuos»/«sociedades» nos hace pensar de nuevo en categorías personalistas. Es la interpelación a que nuestro ser

Se ha de advertir que, metodológicamente, en el recorrido por la filmografía del autor finlandés se ejercitarán una serie de restricciones, justificadas a tenor de los objetivos propuestos: i) comenzar con *Crimen y Castigo* (*Rikos ja rangaistus*, 1983), dejando al margen las primeras colaboraciones de Aki con su hermano Mika, un aspecto muy bien tratado en la monografía de Stefano Boni y Claudia Gianetto;³¹ ii) Centrarse en los largometrajes, dejando fuera los cortometrajes,³² los documentales y los videoclips; iii) No abordar *Likaiset kädet* (*Les mains sales*, 1989) basada en la obra de Jean Paul Sartre, un film realizado para la televisión al que no hemos podido acceder, pero que el propio Kaurismäki no reconocía como una obra en la que se hubiese podido expresar a su entera libertad; iv) En el momento de entregar este artículo no hemos podido visionar *Fallen Leaves* (2023), ganadora del Gran Premio del Jurado del Festival de Cannes y del Premio del Público del Festival de Munich, ambos en este mismo año, a la que aludiremos a través de las críticas contrastadas que he podido leer.³³

Con estas salvedades podemos justificar de modo abreviado cómo se puede detectar en la obra de Kaurismäki lo que hemos categorizado como «el personalismo fílmico de la perdedora (perdedor) que expresa su dignidad con el amor y la amistad».

personal se desarrolla en el don de sí mismo, en la entrega a los demás la que puede generar un clima propicio a los milagros. Compárense estas afirmaciones con las realizadas en 1999 a Frédéric Strauss en el número 534 de *Cahiers du Cinéma* y que recoge Carlos F. Heredero: «Soy un cineasta político. Karl Marx sigue teniendo razón. Salvo que ya no hay capitalistas, sólo queda el capital campando a sus anchas. Hoy, en los últimos pisos de las grandes empresas, ya no hay personas: sólo algunos hilos conectados a las máquinas y ordenadores que están buscando la manera de prescindir de nosotros. Cuando la Tierra acabe vomitándonos, y en mi opinión sería deseable que la Tierra se desembarazase un día de nosotros, habrá que pensar en desconectar los hilos antes de partir». (Kaurismäki, "Sólo puedo ser fiel a mi idea del cine", 103).

31 Stefano Boni y Claudia Gianetto, *Finlandesi probabilmente. Il cinema di Aki e Mika Kaurismäki*, (Torino: Museo Nazionale del Cinema di Torino; Lindau s.r.l., 1998).

32 Se hubiese podido hacer una excepción con *La Fundación* (*La Fonderie*, 2007, episodio de *Chacun son cinéma*), por su relevancia para mostrar de manera sintética la concepción del cine de Kaurismäki, pero se ha descartado por coherencia con los criterios propuestos.

33 Para paliar esta limitación se publica en el anexo de este mismo número un estudio de *Fallen Leaves*, una vez la hemos podido visionar, mientras se corregían estas pruebas.

3.2 Los primeros pasos del personalismo de Aki Kaurismäki: *Crimen y Castigo* (Rikos ja rangaistus, 1983) y *Calamari Union* (1985)

Una mirada que se centre *Crimen y Castigo* (Rikos ja rangaistus, 1983) y *Calamari Union* (1985) tal y como aparecieron en los días de su estreno, difícilmente encontrará argumentos que puedan hacer pensar en Aki Kaurismäki como un autor con trazas personalistas. Pero se trata sólo de una primera impresión. Porque lo que el director finlandés está planteando en este díptico es que ni el contraste y la división entre la alta cultura y la baja —tal y como aparece en *Crimen y Castigo*—, ni resistencia individual frente a toda cultura —como se exhibe con categorías de película de culto en *Calamari Union*— favorecen el desarrollo de los trabajadores y, por extensión, de cualquier persona que estuviera viviendo en esos años de transformación y cambio en el siglo XX.

En efecto, en *Crimen y Castigo*, sin desoír el tenor literal de la obra de Dostoievski,³⁴ Kaurismäki sí subraya la relación del protagonista Antti Rahikainen (Markku Toikka) con Eeva Laakso (Aino Seppo), una mujer que se interesa sinceramente por él, que aspira a acompañarle en lo que podrá ser su proceso de restauración moral. Kaurismäki, que no ha aclarado las motivaciones para el asesinato y el mundo interior de Antti Rahikainen, plantea la posibilidad de que ese cambio personal hubiese podido acontecer, si se hubiese propuesto confiar y a salir de sí mismo, alentado por la iniciativa amorosa de Eeva. Pero tan sólo es una insinuación, que el propio director, a diferencia de Robert Bresson en *Pickpocket*, no quiso presentar como una posibilidad abierta.³⁵

De un modo también elíptico, los últimos Frank de *Calamari Union*, Matti Pellonpää y Pirkka-Pekka Petelius, parecen conseguir su objetivo con una relación que se aproxima más a la amistad que al mero gregarismo que se ha mostrado hasta el momento. Se puede captar en el gesto expresivo de remar juntos en una barca pequeña. Para algunas interpretaciones de

34 Tino Pertierra se mostraba más crítico sobre el trabajo de Kaurismäki sobre la novela. «Hablar de adaptación es inexacto porque, a la vita de la película a Kaurismäki le hubiera bastado con leer una sinopsis para emprender su propio camino de destrucción y reconstrucción de un alma atormentada y tortuosa» (Tino Pertierra, "Crimen y castigo. Boceto de la podredumbre humana", en *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki*, 108).

35 Kaurismäki, "Sólo puedo ser fiel a mi idea del cine", 73

la película que ni siquiera existe este leve apunte, pues una explosión pudo acabar fuera de campo con la embarcación y sus ocupantes. Pero no parece la versión más probable. Más bien nos inclinamos hacia que estos perdedores comiencen a disfrutar mejor de su dignidad desde una sobria experiencia de cercanía y reconocimiento. La presencia de Matti Pellonpää avala esta opción, por la frecuencia posterior con la que representa papeles así, con la excepción de *Leningrad Cowboys Go America*, (1989) y de su secuela *Leningrad Cowboys Meet Moses*, (1994).

3.3 El momento de la inflexión que muestra con claridad el personalismo de Aki Kaurismäki: *Sombras en el paraíso* (Varjoja paratiisissa, 1986)

Si hay una película que marca un punto de inflexión³⁶ en la obra de Kaurismäki es *Sombras en el paraíso* (Varjoja paratiisissa, 1986). En ella se ven bien perfiladas las figuras de los perdedores. Desde los primeros planos asistimos a la historia de dos trabajadores «de cuello azul»,³⁷ un basurero, Nikander (Matti Pellonpää) y una cajera de supermercado, Ilona Rajamäki (Kati Outinen), la pareja de actores preferida del director en estos primeros años. La historia laboral de ambos se ve complicada por factores externos. Ella es despedida «por reajustes de plantilla». A él se le muere su amigo y compañero de trabajo, (sin nombre propio, interpretado por Esko Nikkari) a quien planeaba acompañar en la empresa que quería crear. Pero el enamoramiento que surge entre Ilona y Nikander y sus avatares pasa a

36 Señala oportunamente Casimiro Torreiro: «*Nubes pasajeras* (1996) se me antoja otra cosa: sigue ahí el interés por el universo del trabajo, por afrontar temas tan candentes como el paro o la arbitrariedad abusiva que caracteriza, en la actual fase neoliberal del capitalismo, las relaciones entre patronos y empleados. Pero el tono más cercano a una comedia de actuaciones, con toda la ambigüedad de esa etiqueta genérica adopta cuando se trata de Kaurismäki y hasta un final mucho más esperanzado que las abiertas conclusiones de la trilogía, lo hacen merecedor, creo, de un tratamiento diferenciado...» (Casimiro Torreiro, "Sombras en el paraíso. Estonia, patria querida" en *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki*, 111.

37 Expresión que indica que no son de «cuello blanco», es decir, que el color que alude al mono de trabajo indica que son de los que reciben órdenes, no de los que las dan. Al respecto véase la obra de Juan López Gandía, *La fábrica y la oficina. Una representación del trabajo en el cine* (Valencia: Tirant lo Blanch, 2020) 151-214. También los capítulos dedicados a la obra de Aki Kaurismäki, 69-78. Allí sostiene que los personajes de Kaurismäki son "orgullosos, con amor propio, que rechazan el victimismo, solitarios, no 'blue collar', ni bohemios o nuevos 'cow boys'", 75.

llevar un peso mayor de la trama.

Este aspecto nos hace ver que la relación en libertad, igualdad y complementariedad que se crea entre los protagonistas se encuentra próxima a la que Stanley Cavell plantea para la comedia del Hollywood clásico en su ensayo *Pursuits of Happiness*.³⁸ Allí la nueva mujer surge por medio de una relación adecuada con el varón, al que exige un modo de relacionarse con ella que verdaderamente la haga crecer como ella misma. Stanley Cavell se refiere a que la mujer busca a un hombre para educarse, llevando ella la iniciativa. José Sanmartín prefería calificar este gesto como de «mutua educación». Ahora Kaurismäki traslada ese esquema al mundo de los trabajadores, cuya felicidad ya no se encuentra principalmente en las cuestiones de subsistencia, sino en el proyecto que son capaces de emprender juntos. Y la clave para entender la dignidad de la mujer y su lugar en el reino de los fines³⁹ es actuar con respecto a ella con una actitud de respeto que permita intuir un encuentro de libertades, completamente alejado del menor indicio de sometimiento a los deseos del varón. El pudor con el que los actores se relacionan ante la cámara de Timo Salminen, el director de fotografía habitual de Kaurismäki, lo favorece.

Igualmente en el caso de Nikander, sus relaciones de amistad hacen elocuente su valor como persona. Tras el fallecimiento del personaje de Esko Nikkari, tiene una descarga emocional que le lleva a la rebeldía y a crear disturbios. Terminan con sus huesos en la cárcel por alterar el orden público. Precisamente allí entablará amistad con Melartin (Sakari Kuosmanen), que cuando salga de prisión pasará a ser su nuevo compañero de trabajo. Una nueva relación personal por encima de las coordenadas de producción que subyuga la cotidianidad de los operarios.

Sombras en el paraíso permite mostrar que Kaurismäki ha podido dibujar de manera igualitaria en los personajes de Ilona Rajamäki y de Nikander ese personalismo del perdedor, que no lo es tanto en la medida que descubre otras vías para gozar de su dignidad a través del amor hacia su pareja o de la amistad. Cuando al final de la película vemos a los protagonistas irse como de viaje de novios a Tallin (Estonia), un lugar ajeno

38 Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. (Cambridge MA: Harvard University Press).

39 Immanuel Kant, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, (Madrid: Encuentro, 2003)

a cualquier romanticismo, el director deja claro su mensaje: el encuentro personal es la única recompensa que los hace felices, y no va unido a ningún factor de beneficio social o económico. Una perspectiva consoladora que en el Hollywood clásico se repetía con frecuencia.⁴⁰

3.3 El complemento al personalismo fílmico de Kaurismäki en *Hamlet va de negocios* (Hamlet liikemaailmassa, 1987) y su desarrollo en *Ariel* (1988), *Leningrad Cowboys Go America* (1989) y *La chica de la fábrica de cerillas*, (Tulitikkutehtaan tyttö, 1990)

Los rasgos de *Sombras en el paraíso* que han permitido perfilar el personalismo fílmico de Kaurismäki se van consolidando de un modo u otro en su producción posterior. Ha sido frecuente reunir las películas del director finlandés por medio de trilogías (de los trabajadores, de los perdedores, de los migrantes y refugiados...). Kaurismäki reconoce que en algún momento han respondido a cómo se sucedían sus ideas, pero de una manera flexible. Parece más relevante desde un punto de vista conceptual agruparlas por unos criterios más amplios que los que caracterizan a las citadas agrupaciones, como se viene haciendo en esta contribución.⁴¹

Así, *Hamlet va de negocios*, (Hamlet liikemaailmassa, 1987) representa un mundo que Kaurismäki no suele frecuentar, el de la alta burguesía. En esta *in-adaptación*⁴² del clásico de Shakespeare muestra cómo el neoliberalismo va destruyendo el tejido empresarial de Finlandia y que lo hace por medio de la anulación de la conciencia ética del empresariado. Cuando la empresa deja de ser una comunidad de personas que tiene en común un propósito

40 Valga como ejemplo la comedia de uno de los cultivadores del personalismo fílmico, Mitchell Leisen, *Hands Across the Table* (*Candidata a millonaria*, 1935), en la que una manicurista elige casarse con un millonario arruinado y seguir trabajando, a hacerlo con un potentado que la adora y que le ofrecería una vida de lujo. Cfr. Sanmartín y Peris-Cancio, *Cuadernos de Filosofía y Cine 05. Elementos personalistas y comunitarios en la filmografía de Mitchell Leisen desde sus inicios hasta "Midnight"* (1939), 115-152

41 Lo muestra que su última película hasta la fecha, *Fallen Leaves* no cierra la trilogía de los refugiados, con la que habitualmente se han unido *Le Havre* (2012) y *El otro lado de la esperanza* (2017), sino que vuelva al tema de los trabajadores.

42 Siguiendo la expresión de Pilar Carrera.

que favorece la vida tanto de sus miembros como de la sociedad,⁴³ se pasa a la monetarización de su actividad.⁴⁴ De este modo las personas dejan de ser el factor relevante y sólo queda espacio para una lucha de todos contra todos.

A Kaurismäki le interesa más mostrar el final de la cadena, cuando las consecuencias de esa mentalidad liberal repercuten en la vida de los trabajadores. *Ariel* (1988) nos muestra en la pantalla dos de esos perdedores. Por un lado, Taisto Kasurinen (Turo Pajala), un exminero como consecuencia del cierre de su lugar de trabajo, por razones análogas a lo que en España se sirvió como «la reconversión industrial». José Antonio Hurtado no duda en sintetizar esta película como la «historia de una huida protagonizada por un perdedor».⁴⁵ Por otro Irmeli (Susanna Haavisto), una mujer divorciada con un hijo a su cargo, Riku (Eetu Hilkamo), que para subsistir debe autoexplotarse por medio del pluriempleo: en un matadero, multando coches, vigilante nocturno en una entidad bancaria...

De nuevo el personalismo que advertimos en el director le impide dejar las cosas así. En su primera relación de intimidad —fuera de campo, como es norma del respeto al pudor en Kaurismäki— Taisto ya le declara una fidelidad para siempre. Y a pesar de la vicisitudes que llevan al minero en paro y asimilado a los sintecho a ser injustamente condenado a prisión, Irmeli no le abandona, persevera en su compromiso con él. En la cárcel, Taisto entabla amistad con Mikkonen (Matti Pellonpää), con quien se fuga del penal, y le permite abrirse un futuro nuevo con Irmeli y Riku.⁴⁶ Se completa así el círculo de los elementos personalistas que ayudan a que el espectador sintonice con la esperanza de los protagonistas.

Podría existir la tentación de considerar que *Leningrad Cowboys Go America*, en lo que tiene de seguir las peripecias del peor conjunto de rock del mundo es un regreso a un estilo de filme en el que el personalismo

43 Una argumentación completa sobre el sentido personalista de la empresa lo podemos encontrar en Doménec Melé, *Business Ethics in Action. Seeking Human Excellence in Organizations*, (Palgrave MacMillan: New York., 2019).

44 Una explicación amplia de este fenómeno la podemos encontrar en la obra de Jesús Ballesteros, *Domeñar las finanzas, cuidar la naturaleza*, (Valencia: Tirant Humanidades, 2021).

45 José Antonio Hurtado "Ariel. De norte a sur: la huida soñada», en *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki*, 121.

46 Aunque en el enfrentamiento con los mafiosos Mikkonen pierda la vida.

apenas perceptible, como el de *Calamari Union*. Sin embargo, los Leningrad Cowboys representan una búsqueda de un lugar propio para quienes dispuestos a cultivar el ansia de libertad y la rebeldía propia del rock acuden a Estados Unidos como tierra de libertad. Pero tanto el despotismo de su manager que los explota (de nuevo Matti Pellonpää, en un papel poco habitual), como la difícil acogida que reciben en tierras americanas expresan la preocupación personalista acerca de que una presunta economía de la libertad no es realmente tal si no pone en el centro a las personas y su derecho al trabajo.⁴⁷

La chica de la fábrica de cerillas, (Tulitikkutehtaan tyttö) entra de nuevo de lleno en las coordenadas del personalismo de Kaurismäki, si bien por lo que se puede expresar como la vertiente de la denuncia. Sigue de modo expreso la estética de Bresson. La película se centra en Iris Rukka (Kati Outinen), una joven a la que a la explotación de un trabajo en una fábrica de cajas de cerillas,⁴⁸ se le suma una servidumbre casi análoga en el seno familiar, por parte de su madre (Elina Salo) y de su tiránico padrastro (Esko Nikkari). Se trata una joven romántica. Se enamora y comienza una relación en una discoteca con un directivo de banca Aarne (Vesa Vierikko). Cuando queda encinta le escribe una carta en la que rompiendo su habitual mutismo sobre su mundo interior le expone la alegría que le supone poder dar a luz al bebé. Pero Aarne contesta mandándole un cheque para que aborte.

A partir de aquí el filme deja muchas puertas abiertas. Iris tiene un accidente, atropellada por un coche. ¿Pierde el bebé? No parece que sea así cuando la visita que recibe de su padre es para expulsarla de casa por los problemas que le crea a él y a su madre. Dado que es como una esclava que los mantiene, parece que la única causa razonable sea la de no querer ayudarle a la crianza. También vemos que prepara una bebida con matarratas como venganza. Se las ingenia para que la beban en sucesivas escenas Aarne, un acosador en un bar, y a continuación su madre y su padrastro. El afán de represalia resulta indudable. Sin embargo, las cantidades suministradas — claramente filmadas por Kaurismäki — no hacen pensar en la efectividad de la medida. En la última escena unos policías acuden a buscarla a la

47 Cfr. Sanmartín, *Bancarrota moral*.

48 Experimenta lo que acertadamente calificó Simone Weil de tiranía de la función, en Simone Weil, *La condición obrera*, (Madrid: Trotta, 2014) y, todavía más explícito en *Reflexiones sobre las causas de la libertad y de la opresión social*, (Madrid: Trotta, 2018).

fábrica... pero no la esposan, como podría pensarse si los cargos fueran de asesinato. Señala Pilar Carrera que Kaurismäki «sostiene que no hay evidencias en la película de que los asesinatos finalmente se hubiesen consumado, que el crimen está en la mente del espectador».⁴⁹ Y añade en pie de página una brillante expresión del director: «"No es en el cuadro donde alguien grita. Es en la cabeza del espectador» sostenía Kaurismäki a propósito de *El grito*, de E. Munch, durante un coloquio con Pascual Mérigeau en la Cinemathèque Française en 2008"».⁵⁰

La ausencia de final feliz y la estructura dramática de la película hacen que Pilar Carrera introduzca la duda acerca de si en el caso de Kaurismäki estemos verdaderamente ante un humanista. Según esto sería forzada la categoría de personalista para él. Hay que señalar que ya hemos podido comprobar en películas de otros autores personalistas como Capra —con claridad en *Forbidden*⁵¹—, que la situación de la mujer no se edulcora. La contribución de Stanley Cavell a estudiar junto al papel de la mujer en la comedia su presencia en el melodrama que él llama «de la mujer desconocida»⁵² resulta muy iluminadora. La mujer desconocida, como Iris, es también la mujer silenciada, la mujer cuya voz no se escucha, sino que se arrebatada. Desde estas coordenadas la propuesta de lectura acerca del final de *La chica de la fábrica de cerillas* sería la de un grito de rebeldía. Es decir, que más que en un crimen —cuya ejecución es dudosa— estamos ante la

49 Carrera, *Aki Kaurismäki*, 216.

50 Aki Kaurismäki. Cinémathèque française. (2008, 4 juillet). *Dialogue avec Aki Kaurismäki*. [Vidéo]. Canal-U. <https://www.canal-u.tv/34549>. (Consultée le 24 décembre 2023). Citado por Pilar Carrera, *Aki Kaurismäki*, 216. Algo que ya había anticipado en una entrevista a Peter von Bagh: «(...) en una película como *La chica de la caja de cerillas* el espectador puede imaginar que la protagonista comete cuatro asesinatos y va a la cárcel. Eso no es mi interpretación: no comete ningún asesinato, con una cantidad de matarratas como esa no se muere nadie, y, al final, los hombres que el espectador puede tomar por policías también pueden ser el primo y el tío de la muchacha, que le enseñan la fotografía del bebé de su primo y que se la llevan a merendar al campo. En ningún momento se puede probar que la muchacha mata a cuatro personas a partir de las imágenes que se ven en la película, es el espectador el que las mata. Es el espectador el que comete los cuatro asesinatos en los setenta minutos de la película y el que manda a la chica a la cárcel.» (Aki Kaurismäki, "Sólo puedo ser fiel a mi idea del cine", 96.)

51 José Sanmartín Esplugues y José-Alfredo Peris-Cancio, *Cuadernos de Filosofía y Cine* 02. *Los principios personalistas en la filmografía de Frank Capra*, (Valencia: Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir), 167-197.

52 Stanley Cavell, *Contesting tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. (Chicago: The University of Chicago Press.)

explosión de rabia contenida de quien ha llegado al colmo del desamor en la respuesta de sus más cercanos —excepción hecha de su hermano (Silu Seppälä), el único que parece preocuparse sinceramente de ella—. Para medir la hondura del dolor experimentado conviene tener presente el texto de la carta que dirige a Aarne,⁵³ un testimonio del amor que Iris esperaba y que no encuentra sino su contrario. El personalismo filmico considera que sólo el verdadero diálogo entre mujer y varón instaura plenamente lo que significa ser persona. Y el primer paso ineludible es no anular la voz de la mujer. *La chica de la fábrica de cerillas* es una clara denuncia personalista de esta realidad de muchísimas mujeres, especialmente en el mundo obrero.

3.4 La confirmación del personalismo filmico de Kaurismäki a través de *Contraté a un asesino a sueldo* (I Hired a Contract Killer, 1990), *La vida de bohemia* (La vie de bohème, 1992), *Toma tu pañuelo, Tatiana* (Pidä huivista kiinni, Tatjana, 1994) y *Leningrad Cowboys Meet Moses* (1994)

Contraté a un asesino a sueldo hubiesen podido ser incluida dentro de cualquiera de las trilogías de los trabajadores o de los perdedores. Si habitualmente no lo ha sido se debe a otros aspectos: que fuera rodada y ambientada en Londres⁵⁴ o que sus protagonistas no formaran parte del equipo habitual de Kaurismäki. Pero ofrece datos muy relevantes para ser

53 Recogemos la transcripción de Pilar Carrera: «Querido Aarne, ya sé que no quieres verme ni saber nada de mí, pero hay algo que tengo que decirte. Mi test de embarazo ha dado positivo. Vamos a tener un bebé. Preferiría que fuese una niña, pero si tú quieres un niño, yo también. Puedes comprar ropa tan bonita para una niña, y los niños siempre están interesados en juegos rudos, como el hockey sobre hielo. No sé cómo vas a tomarte esto, pero espero que no nos dejes solos cuando nazca el niño. Espero que vengas a vernos al hospital, aunque todavía es muy pronto, puesto que no está previsto que nazca hasta marzo. Creo que tienes derecho a saber esto antes que nadie. Eres, después de todo, el padre de nuestro hijo. Incluso aunque nunca puedas llegar a amarme de verdad, creo que ver crecer a nuestro hijo será para ti motivo de gran alegría, igual que para mí. Te entregaré esta carta yo misma para que no caiga en las manos equivocadas. Prométeme que vas a contestarme cuando hayas reflexionado. Creo que todo va a salir bien y que un día nos daremos cuenta de que el destino nos ha deparado esta sorpresa para nuestro bien, aunque en un primer momento haya sido un shock. Saludos. Iris.» (Carrera, Aki Kaurismäki, 214).

54 Abundando en este enfoque Ángel Fernández-Santos señala que se trata de «un sórdido barrio obrero de Londres» (Ángel Fernández Santos, «Contraté un asesino a sueldo. La esperanzada historia del suicida cobarde», en *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki*, 129).

considerada una confirmación del personalismo de Kaurismäki pues se cumplen con nitidez los criterios que venimos utilizando.

El protagonista, Henri Boulanger (Jean-Pierre Léaud, el mítico actor promovido por François Truffaut desde su papel en *Los cuatrocientos golpes*, que Kaurismäki rescata del casi olvido) representa a un trabajador francés en Inglaterra, que es despedido de su rutinario empleo en una empresa de gestión de aguas. Con claridad experimenta una explícita xenofobia —a la hora de reestructurar plantillas los primeros son los de fuera— y su dimensión unidimensional⁵⁵ como trabajador le lleva a experimentar tal vacío vital que le impulsa al suicidio. Al faltarle valor para acometerlo personalmente, se decide a contratar un «asesino a sueldo».

En la espera de que el profesional del crimen ejecute lo acordado conoce a una vendedora de flores, Margaret (Margi Clarke), de la que se enamora rápidamente, recuperando así el deseo de vivir. Cuando intenta cancelar su contrato para que lo liquiden, se encuentra con que los edificios de la barriada del bar donde llevó a cabo las conversaciones han sido derribados. No puede avisar a nadie y con ayuda de Margaret huye de él. Cuando finalmente no puede sortearlo, el sicario (Kenneth Colley), en una fase de cáncer terminal, prefiere suicidarse a ejecutar a Henri Boulanger.

Se comprueba que los protagonistas sean perdedores que más allá del trabajo descubren la razón para sus vidas en el amor. Junto a este criterio satisfecho para reconocer su personalismo, Kaurismäki rezuma ironía misericordiosa hacia los delincuentes. Los vemos en la escena en que se compadecen de la desesperación de Henri y le animan a encontrar sentido a la vida o en otra en que vemos la propia reacción del asesino a sueldo de no matarle.

Conviene añadir que en *Contraté a un asesino a sueldo* Londres no se filma como una ciudad turística y bella. La cámara presenta unas barriadas marginales en las que los efectos de la gentrificación⁵⁶ se hacen palpables.

La vida de bohemia, para muchos la obra maestra de Kaurismäki,

55 Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional* (Barcelona: Planeta Agostini. 1993).

56 Sobre la relación entre gentrificación y personalismo véase Josep Sanmartín Cava, "Personalismo urbano: Gentrificación en la obra de David Simon", *Red de Investigaciones Filosóficas José Sanmartín Esplugues*, 26/06/2022, <https://proyectoscio.ucv.es/filosofia-y-cine/personalismo/estudios-del-personalismo-en-la-narrativa-audiovisual-contemporanea/personalismo-urbano-gentrificacion-en-la-obra-de-david-simon/>.

también se ajusta perfectamente a los cánones que permiten vislumbrar su personalismo. Además hace explícita una de las claves que, a juicio de Andrew Nestigen, caracterizan a Kaurismäki: el bohemio.⁵⁷ El director acude directamente a la novela de Henri Mürger, *Scènes de la vie de bohème* (1847-49), liberando el relato de la aureola romántica de la ópera de Puccini del mismo nombre⁵⁸ y dotándole de este modo de un mayor sentido social, actualizado a nuestros días. Así, el protagonista, Rodolfo (Matti Pellonpää) es presentado como un sin papeles albanés que será expulsado de Francia y que un tiempo después regresará de manera ilegal.

El personalismo de Kaurismäki circula sobre todo al narrar visualmente la amistad entre los protagonistas. Los tres comparten pasión por el arte, recursos precarios y mutua incondicionalidad. Rodolfo es pintor, Marcel Marx —en homenaje a Karl Marx— (André Wilms) es escritor y Schnaurd (Kari Väänänen) es músico. También participa de esa corriente de afecto y solidaridad el perro de Rodolfo, Baudelaire (interpretado por su perra Laika).⁵⁹

El amor entre Rodolfo y Mimi (Evelyne Didi) está narrado con sobriedad, de modo creíble. Incluye los momentos de separación y reconciliación que suministran solidez a la pareja. La enfermedad de la joven propicia una mayor intensidad en los gestos de desprendimiento entre los amigos. Tras el fallecimiento de Mimi el respeto de la intimidad de Rodolfo es exquisito. Sólo Baudelaire parece una compañía adecuada en el dolor.

La sobriedad en las relaciones también preside *Toma tu pañuelo, Tatiana*. Dos amigos finlandeses casi herméticos en su timidez⁶⁰ y en su silencio emprenden un viaje por carretera. De un modo surrealista Valdemar 'Valto' Reiman (Mato Valtonen), bebedor compulsivo de café, ha dejado encerrada a su madre (Irma Junnilainen) en un armario por no haber comprado

57 Andrew Nestigen, *The cinema of Aki Kaurismäki. Contrarian stories*. (New York, Chichester, West Sussex: Columbia University Press), 55-86. Las otras claves son el autor (18-54), el nostálgico (87-112) y el finlandés (113-140).

58 Véase Juan M. Company, "La vida bohemia. Kaurismäki contra Puccini", en *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki*, 131-132.

59 Lawrence, "Deadpan dogs: Aki Kaurismäki canine comedies", 191.

60 Acertadamente destacan este aspecto Nuria Bou y Xavier Pérez en su comentario sobre la película. (Nuria Bou y Xavier Pérez, "Toma tu pañuelo, Tatiana. Los caballeros del silencio", en *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki*, 137-138.

suficientes paquetes de grano molido de reserva. Le acompaña su amigo Reino (Matti Pellonpää) que es el mecánico que ha reparado su automóvil, otro bebedor compulsivo, en este caso de vodka finlandés.

En el trayecto se encuentran con una joven estonia, Tatjana (Kati Outinen) y otra rusa Klavdia (Kirsi Tykkyläinen). Ellas viajan juntas y ante la avería de su autobús les piden que las lleven en su coche al puerto de Helsinki para embarcarse rumbo a Tallin. El trayecto que realizan juntos exhibe la incapacidad de los muchachos de relacionarse, al menos en lo que exteriorizan. Porque sutilmente Reino se ha enamorado de Tatjana, y al final del viaje optará por quedarse con ella en Tallin. Mientras «Valto» regresará a su casa, liberará a su madre, y seguirá trabajando como costurero.

La película ha sido a veces interpretada en clave política internacional, como si Finlandia debiera hacer un mayor esfuerzo por abrirse a sus vecinos. Sin embargo la clave de superar la condición de perdedores a través del amor parece que es lo que mejor ajusta la trama si nos centramos en los personajes de Tatjana y Reino.

El personalismo que ha fluido bien estas películas tiene una especie de recodo en *Leningrad Cowboys Meet Moses*. A diferencia de la anterior de los Leningrad Cowboys no consiguió la aceptación del público. Sin embargo, Kaurismäki pone a sus cowboys en situación de regreso de América para hacer ver que la situación no está mejor para los trabajadores que ellos simbolizan. Europa tampoco es una tierra de acogida, y ni el fundamentalismo religioso —simbolizado por un Matti Pellonpää que actúa como si fuera un nuevo Moisés—, ni el regreso a la lectura de *El Capital* de Marx, ni el antiamericanismo que conlleva haber robado la nariz de la Estatua de la Libertad, suministran a estos rockeros amparo ninguno. El filme puede dar que pensar que la caída del Muro de Berlín no ha dejado sin argumentos la reclamación personalista de un mundo basado en la dignidad de la persona y su participación en el bien común a través del trabajo.⁶¹

61 Jesús Ballesteros, "Los derechos de los nuevos pobres", en *Derechos humanos*, ed. por Jesús Ballesteros (Madrid: Tecnos, 1992), 137-141.

3.5 La creciente esperanza en las personas como expresión del personalismo de Aki Kaurismäki en *Nubes pasajeras*, (Kauas pilvet karkaavat, 1996); *Juha*, (1999); *Un hombre sin pasado* (Mies vailla menneisyyttä, 2002) y *Luces al atardecer* (Laitakaupungin valot, 2006).

Con *Nubes pasajeras* comienza una marcha más decidida de Aki Kaurismäki hacia la esperanza. Lo señalaba en su entrevista con Michael Brooke con su convicción de que «los individuos (las personas) son milagrosos (milagrosas), las sociedades, no».⁶²

Hay que enfatizar que para los autores del personalismo fílmico, el arco de la esperanza se tensa mejor cuando se superan situaciones límites. Así a la hora de analizar la obra de Capra cabe referirse a la plenitud del personalismo fílmico en películas como *Mr. Deeds Goes to Town* («El secreto de vivir», 1936),⁶³ *Mr. Smith Goes to Washington* («Caballero sin espada», 1939),⁶⁴ *Meet John Doe* («Juan Nadie», 1941)⁶⁵ o *It's a Wonderful Life* («Qué bello es vivir», 1946).⁶⁶ Todos los protagonistas pasan por vicisitudes extremadamente angustiosas antes de llegar al final feliz. Irrumpe entonces como si se recibiese una inesperada recompensa a la perseverancia, un don que hace pensar que «todo es gracia».

De manera análoga el matrimonio formado por Ilona Koponen (Kati Outinen) y Lauri Koponen (Kari Väänänen) desde que se quedan casi simultáneamente sin trabajo hasta que llega el final feliz pasa por todo tipo de penurias humanas, descubriendo el lado más descarnado de la sociedad

62 Aki Kaurismäki y Michael Moore, "A conversation with Aki Kaurismäki", 59. Las traducciones entre paréntesis son añadidos de los autores de este artículo.

63 José Sanmartín Esplugues y José-Alfredo Peris-Cancio, *Cuadernos de Filosofía y Cine 03. La plenitud del personalismo fílmico en la filmografía de Frank Capra (I)*. De *Mr. Deeds Goes to Town* (1936) a *Mr. Smith Goes to Washington* (1939) (Valencia: Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, 2019), 9-64.

64 Sanmartín y Peris-Cancio, *Cuadernos de Filosofía y Cine 03. La plenitud del personalismo fílmico en la filmografía de Frank Capra (I)*, 189-308.

65 José Sanmartín Esplugues y José-Alfredo Peris-Cancio, *Cuadernos de Filosofía y Cine 04. La plenitud del personalismo fílmico en la filmografía de Frank Capra (II)*. De *Meet John Doe* (1941) a *It's a Wonderful Life* (1946), (Valencia: Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, 2019), 9-142.

66 Sanmartín y Peris-Cancio, *Cuadernos de Filosofía y Cine 04. La plenitud del personalismo fílmico en la filmografía de Frank Capra (II)*, 207-358.

neoliberal. Al mismo tiempo son, entre todos los personajes que había presentado Kaurismäki hasta ese momento, los que presentan vínculos más sólidos⁶⁷: entre ellos, en la memoria del hijo que al parecer perdieron —sutilmente presentado con la foto de un niño, que es de Matti Pellonpää⁶⁸ y una fugaz visita al cementerio—, pero también en la comunidad que llegan a formar con los compañeros de trabajo en el restaurante. Una de las primeras escenas muestra la reconciliación entre el alcoholizado cocinero Lajunen (Markku Peltola) y el encargado del ropero Melartin (Sakari Kuosmanen). Cuando tras el cierre del primer restaurante abran el segundo, Lauri y Melartin acudirán a rescatar a Lajunen, cuya dependencia de la bebida lo ha convertido en un sintecho.

También Kaurismäki introduce la esperanza abriendo su trama a un acontecimiento providencial. Ilona Koponen está dispuesta a trabajar de peluquera y también la rechazan. Pero antes de salir del establecimiento se encuentra con la dueña del restaurante que tuvo que cerrar, Rouva Sjöholm (Elina Salo), que está allí como cliente. Su antigua jefa escucha los planes que Ilona tiene para abrir un nuevo local de comidas y acepta entrar en el negocio como inversora. La capacidad de iniciativa de la mujer madura — Ilona confiesa que tiene treinta y ocho años — recibe su bendición.

En la última escena vemos a Lauri, que lleva en sus brazos al fiel acompañante el terrier Pietari. Unido a Ilona mirando al cielo. Una esperanza más tenue que sutil, que en todo caso hace que los protagonistas eleven la mirada. Con perspicacia apunta Javier Hernández que asistimos aquí al milagro del «efecto iceberg» de Kaurismäki: en esta escena «es tan importante lo que se muestra como lo que se intuye por debajo».⁶⁹

Por su parte *Juha* no resulta tan luminosa. No en vano se ha interpretado

67 Parece que así es que como hay que leerlo, no tanto con el enfoque atomizado que de los mismos propone Henry Bacon en "Levels of Typification in Aki Kaurismäki's *Drifting Clouds*", en *The films of Aki Kaurismäki. Ludic Engagements*, 153-168.

68 Falleció antes del rodaje de la película.

69 Javier Hernández, "Nubes pasajeras. Poco ruido y muchas nueces", en *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki*, 141. A su vez Carlos Losilla analiza que se trata de una escena en la que no hay contraplano, «una elipsis que es algo más. El trabajo del espectador se lleva a cabo en el exterior de la película, construye un 'optimismo de clase' a través de procedimientos estrictamente cinematográficos, se une a la esperanza de los desfavorecidos por medio de algo que el relato no da a ver, pero que a la vez, precisamente por eso, constituye un correlato fuera de campo de un elemento conceptual, la fe en el futuro que es propio del proletariado.» (Carlos Losilla. "El trabajo del espectador. La elipsis, la digresión y el deseo",

en ella un doloroso canto a la inocencia perdida.⁷⁰ El tratamiento de la novela de Juhani Aho, propia de la literatura finlandesa, guarda algún parentesco con *La muchacha de la fábrica de cerillas*. Filmada en blanco y negro y sin diálogos, no resulta tétrica, pero en el fondo sigue planteando la situación de la mujer silenciada, a la que se le roba la voz. Marja (Kati Outinen) aparece en las primeras escena felizmente casada con un campesino tullido, Juha (Sakari Kuosmanen). Pero pronto sabremos que ella ha sido una huérfana recogida por él. Más que un matrimonio de igualdad parecemos estar ante una relación paternalista, ya denunciada por el dramaturgo noruego Ibsen⁷¹. Marja cae en la cuenta de su situación cuando su marido socorre a un personaje maléfico Shemeikka (André Wilms), quien la acaba seduciendo para que se vaya con él a la ciudad... con la intención de emplearla como chica de alterne.

Marja, por tanto, sale de un mundo reducido para caer en otro cruel. Embarazada de Shemeikka da a luz a un niño, experimentando una situación de opresión extrema. Su marido, Juha, acude en su rescate, acaba con la vida de Shemeikka, pero antes es herido por el proxeneta con una pistola. Finalmente muere, pero Marja puede huir con su hijo.

El relato clásico que confrontaba las virtudes tradicionales de la vida rural frente a la corrupción urbana es transformado por Kaurismäki en una reflexión sobre la mujer, y las posibilidades de liberación frustradas cuando se sigue operando sobre ella una mirada que no la considera como a una igual.

Un hombre sin pasado constituye para muchos una de las cumbres de la obra de Kaurismäki, y responde a la perfección a los parámetros que venimos estableciendo sobre el personalismo fílmico de su director, si bien da un paso más. Un hombre, M. (Markku Peltola) tras ser agredido por unos neonazis, parece resucita milagrosamente en la sala de urgencias donde había sido dado por muerto. Kaurismäki más bien se inclina por

en *De Lumière a Kaurismäki. La clase obrera en el cine* (233-239). ed. por Carlos F. Heredero y Joxean Fernández. San Sebastián: Donostia Cultura. Filmoteca Vasca 2014), 236.

70 Esteve Rimbaud, "Juha. La inocencia perdida", en *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki*, 144.

71 Henrik Ibsen, *Casa de muñecas. El pato salvaje* (Madrid: Cátedra, 2008). Stanley Cavell encuentra en esta obra una de sus claves para situar a la mujer en su comedia de renovación matrimonial.

pensar que los médicos no han extremado los cuidados con él, al tratarse de un vagabundo.⁷² Camina hasta al puerto y se desvanece en la orilla del mar. Allí una familia de personas sintecho que viven en un contenedor abandonado, lo recoge y lo reconstituye, gracias a los cuidados de la madre, Kaisa Nieminen (Kaija Pakarinen). El esposo y padre, Nieminen (Juhani Niemelä), cuando M. está ya restablecido, le acompaña a una cena del Ejército de Salvación.⁷³ Allí M conoce a Irma (Kati Outinen), una voluntaria. Se enamoran nada más verse, y a la recuperación física de M. le acompaña la espiritual, si bien con un enorme hándicap: no recuerda nada de su pasado.

M. se implica con la asociación caritativa. Trabaja vaciando camiones y renueva la música religiosa del Ejército de Salvación animándolos a incorporar canciones de rock a su repertorio. Sin embargo con la administración pública no deja de tener problemas, pues son incapaces de creer que un hombre ha perdido la memoria. Tras una serie de vicisitudes en las que se ve envuelto —entre las que destaca el conocimiento de la situación de desespero de un empresario cuyas cuentas han sido bloqueadas por maniobras de un capital controlado por Corea del Norte, toda una advertencia— su foto sale en el periódico y es reconocido por su mujer (Aino Seppo). Va donde ella y la situación se aclara: M. parecía ludopatía y maltrataba a su mujer, que, al darlo por desaparecido, se divorció y se casó de nuevo. M. se ve así liberado. Encomienda al nuevo esposo que cuide a la que fuera su mujer como él no supo hacer y regresa con Irma.

M., por tanto, se muestra fiel a sus nuevos orígenes, a una comunidad de extraña solidaridad custodiada por un ambiguo guarda de seguridad, Anttila (Sakari Kuosmanen), que por un lado parece que abusa de su situación cobrando a los sintecho por ocupar los contenedores, y por otro los protege. Eso se ve en unas de las escenas finales, cuando los neonazis quieren volver a atacar a M., y éste es defendido por los demás indigentes

72 Peter von Bagh. *Aki Kaurismäki*, (Locarno: Cahiers du Cinéma; Festival International du Film, 2006), 183. Considera Pilar Carrera que los premios recibidos en el festival de Cannes, tanto católico como protestante, y a pesar de las valoraciones irónicas del propio Kaurismäki, "la dimensión 'religiosa' de su cine y la naturaleza misma podría constituer quizás un buen objeto de debate y análisis, dimensión que a algunos críticos han apuntado." (Carrera, *Aki Kaurismäki*, 286).

73 Obra caritativa de la Iglesia luterana que busca anunciar el Evangelio a los más desheredados.

y por el propio Anttila. También M. lo pudo comprobar cuando le regaló a Hannibal, una perra a la que tenía por perro, una vez más una aparición de un can de Kaurismäki, esta vez una llamada Tähti.

Un hombre sin pasado es un ejercicio gozoso de recuperar la esperanza por medio de situarse junto a aquellos que tienen la vida más difícil.⁷⁴ Una exposición de intenciones que Kaurismäki va desgranando cada vez con mayor éxito. Como recordara Herbert Marcuse al final de su obra *El hombre unidimensional*: «En los comienzos de la era fascista, Walter Benjamin escribió: Nur um der Hoffnungslosen willen ist uns die Hoffnung gegeben. Sólo gracias a aquellos sin esperanza nos es dada la esperanza»⁷⁵.

En cambio en *Luces al atardecer* la esperanza parece quedar más relegada, si bien no desaparece del todo. En la escena final el protagonista, un malherido Seppo Ilmari Koistinen (Janne Hyytiäinen) acoge la mano consoladora de Aila (Maria Heiskanen), la mujer que nunca ha dejado de amarle y cuidarle. El perdedor parece por fin aceptar que la redención le llega de manera gratuita como un don inmerecido, no como el fruto de su deseo y de su cálculo. La esperanza se presenta de nuevo con sutileza, incluso con ambigüedad, pero no deja de estar presente.⁷⁶

Seppo Ilmari Koistinen es presentado por Kaurismäki como un nuevo personaje dentro de su filmografía⁷⁷: el prototipo de quien pierde todo en su vida por una especie de ceguera para reconocer el verdadero bien y para tener juicio que sepa denunciar el mal. Quizás esa ausencia de

74 Una liberación franciscana desde la pobreza y desde los más pobres y desheredados de la sociedad como describe Ezio Alberione (Ezio Alberione, "L'uomo senza passato", en Federico Pedroni, *Miracolo Kaurismäki* (Milano: Feltrinelli Editore, 2012, 129).

75 Marcuse, *El hombre unidimensional*, 286.

76 Antonio Sánchez-Escalonilla sentencia que ante una escena de este tipo, «el cine de Kaurismäki puede compendiarse en una firme declaración de fe en la humanidad y en el cine» que invita «a mirarse en sus fábulas repletas de personajes honestos, pero también de siniestros». (Antonio Sánchez-Escalonilla, "Dos fábulas europeas de Aki Kaurismäki: *El Havre* (2011) y *El otro lado de la esperanza* (2017)", en *La identidad europea en las artes audiovisuales*, ed. por Javier Figuero Espadas y Roberto Gelado Marcos (Salamanca: Comunicación Social, 2021), 212. Un juicio que comparte plenamente con Dmytro Desiaterik, cuando reflexiona acerca de que "*The Other Side of Hope* tiene un final feliz, y no es sólo por tener un final feliz; es un gesto consciente del artista, que se apasiona por la injusticia de este mundo y, sin embargo, tiene fe en la humanidad." (Dymitro Desiaterik, "The Other Side of the Hope by Aki Kaurismäki premieres in Europe", *Humanity*, <https://day.kyiv.ua/en/article/culture/humanity>)

77 von Bagh, *Aki Kaurismäki*, 202.

perspicacia sea fruto de su ambición. Aspira a dejar de ser un empleado de seguridad para tener su propia empresa. Y no ve nada sospechoso en que una mujer, fácilmente reconocible como una *femme terrible* como Mirja (Maria Järvenhelmi) se fije en él. Lindholm (Ilkka Koivula), el mafioso al servicio del cual se encuentra la atractiva joven, pronto se da cuenta de que con Mirja se comportará como un perro sumiso y fiel, que aunque descubra sus tretas, nunca le traicionará.

Kaurismäki presenta a Koistinen con algo de heroicidad en tanta abnegación, pero igualmente con una parte patológica, autodestructiva. Rechaza sistemáticamente todas las aproximaciones de Anila,⁷⁸ tanto cuando está en la cárcel como en los pasos de su posterior reinserción. El director deja para el final que abra los ojos y por fin reconozca donde se encuentra el verdadero amor. El perdedor por fin recupera así la expresión de su dignidad por medio de la acogida de la ayuda que le viene de ella.

3.6 La plenitud del personalismo fílmico de Aki Kaurismäki en *El Havre* (Le Havre, 2011), *El otro lado de la esperanza* (Toivon tuolla puolen) y *Fallen Leaves* (2023)

El Havre supuso, a nuestro juicio, la ocasión de mostrar el personalismo fílmico de Kaurismäki casi en toda su amplitud. Tanto desde el punto de vista de los recursos estilísticos —la intertextualidad es prácticamente inagotable— como desde la clara propuesta de un mensaje de solidaridad con la inmigración, especialmente la venida de África.⁷⁹

Marcel Marx (André Wilms) un limpiabotas⁸⁰ que vive en la ciudad

78 «Puede resultar paradójico, si entendemos que Koistinen es un solitario ‘a su pesar’ (algo que habría que matizar), que renuncie a las muestras de afecto sinceras de Anila, la vendedora de salchichas, perseverando en su soledad». (Carrera, *Aki Kaurismäki*, 202).

79 Didier Fassin, *La razón humanitaria. Una historia moral del tiempo presente*, (Buenos Aires: Prometeo, 375-376). Recoge la carta que se encontró apretada en la mano de un niño de catorce o quince años, cuando fue encontrado muerto en el tren de aterrizaje del avión de la Sabena, en el vuelo Conakry-Bruselas. En ella se expone de modo conmovedor las esperanzas de estos jóvenes con respecto a Europa. Véase también: Bosco Corrales, “*Le Havre*, una mirada a la cuestión de los refugiados desde la ópera de Kaurismäki”, en *Estudios Filosóficos y Culturales sobre la Mitología en el Cine*, ed. por Alfredo Esteve (Madrid: Dykinson, 2020), 149-166.

80 «Marcel también asegura con dignidad que el oficio de limpiabotas es el único que se ajusta a las bienaventuranzas del Sermón de la montaña, aún de ese modo su personaje a los

portuaria de El Havre —el mismo personaje de *La vida de bohemia*, 1992— es capaz de movilizar a toda la pequeña y humilde comunidad local de la zona para que acoja y facilite llegar a su destino a un menor, Idrissa (Miguel Boldin). El pequeño ha llegado como polizón desde África —concretamente desde Gabón—, con intención de reunirse con su madre en Londres, pero por accidente inesperado ha recalado en Le Havre. Aparece en un momento crítico en su vida familiar de Marcel, en el que su mujer Arletti (Kati Outtinen) ha sido ingresada por lo que diagnostica como un cáncer incurable, a pesar de que ella le oculte la verdadera dimensión de la enfermedad.

Con la suerte del menor se involucran también Yvette (Evelyne Didi), la panadera —que interpretó a Mimi en *La vida de bohemia*—, Claire (Elina Salo) una viuda que regenta un bar, Chang (Quoc Dung Nguyen), el compañero vietnamita de Marcel en las labores de limpiabotas, el tendero (François Monnié), y cómo no, la perrita de Arletti, Laika, también entrenada por la esposa del director, Paula Oinonen. Incluso el inspector de policía Monet (Jean-Pierre Darrusin) se acaba sumando a la causa, en una clara cita del personaje de Claude Rains en *Casablanca* (1942).

Como señalaba Kaurismäki, la película consiguió trasladar un ambiente propicio para el milagro, mientras en Europa las medidas políticas cada vez se endurecían con respecto a la inmigración. A pesar de todo, no faltaba el humor. Cumplía lo que el director le confesó a Annika Pham en una entrevista: «Me siento mejor si el público consigue una o dos risas con su entrada».⁸¹ O lo que declaró en la portada de *Sight and Sound*:⁸² «No se lo digas a nadie pero tengo un corazón tierno».⁸³

El final de la película muestra los dos milagros: Idrissa consigue partir hacia Londres y Arletti se cura milagrosamente del cáncer. En la última escena Kaurismäki filma a Marcel con su esposa los dos mirando hacia

perseguidos, los misericordiosos, los hambrientos y los pacíficos» (Sánchez-Escalonilla, Dos fábulas europeas de Aki Kaurismäki: *El Havre* (2011) y *El otro lado de la esperanza* (2017)), 197).

81 Pham, "Aki Kaurismäki: 'I feel better if the audience gets one or two laughs for their ticket'".

82 De 12 de mayo de 2012, Volumen 22, número 5

83 Una expresión que según Dietrich von Hildebrand expone el núcleo de la afectividad humana: Dietrich von Hildebrand, *El corazón* (Madrid: Palabra, 1996); *Las formas espirituales de la afectividad* (Madrid: Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense, 1996).

arriba, de un modo análogo a como termina *Nubes Pasajeras*. Aquí están mirando a un cerezo tempranamente florecido, en un claro homenaje a Ozu.

El personalismo fílmico de Kaurismäki da aquí un paso más: los perdedores no sólo expresan su dignidad con el amor y la amistad, sino dejándose llevar por un providencial deseo de hacer el bien a los demás, por un dinamismo que cambia el curso habitual de los acontecimientos.

El otro lado de la esperanza, sobre la cuestión de los refugiados y su acogida en Finlandia no expresa con tanta facilidad la esperanza. Combina dos historias. Por un lado la de Khaled (Sherwan Haji) un refugiado sirio que llega a Helsinki con la intención de reunirse con su hermana Miriam (Niroz Haji), pues son los únicos supervivientes de la familia por la guerra en Alepo. Por otro la de Waldemar Wikström (Sakari Kuosmanen), un vendedor de productos textiles que, superado por el alcoholismo de su esposa (Kaija Pakarinen) decide abandonarla y emprender una nueva vida laboral.

La trayectoria de Wikström invita al optimismo. Consigue vender todos sus productos, gana en una partida de póker el dinero que necesita para invertir en la compra de un restaurante, y cuenta con un grupo humano compenetrado para gestionarlo. En cambio Khaled es rechazado como refugiado y consigue escapar antes de ser expulsado de Finlandia.

Sus caminos se cruzan en el pasillo de los cubos de la basura del restaurante. Tras una pelea inicial, Waldemar Wikström se implica con el refugiado, le da trabajo y le consigue una documentación falsa. Se pone en contacto con unos transportistas para que por unas horas Khaled pueda reunirse con su hermana, a la que por fin se ha podido localizar.

El final resulta feliz para Waldemar Wikström, que se reconcilia con su esposa, ya liberada de su adicción. En cambio, Khaled, tras dejar a su hermana en las oficinas para que intentara legalizar su situación, es sorprendido por un neonazi que lo acuchilla. La última escena nos los presenta malherido, mirando hacia el puerto de Helsinki y recibiendo las caricias del can que también ha sido acogido en el restaurante. Roger Koza ve aquí un claro reflejo del título, «el otro lado de la esperanza», que puede considerarse oscuro y doloroso, pero que no arrebató la convicción de Khaled de que ha cumplido su meta. «Cuando una perrita se acerca a saludar a Khaled, que descansa con la espalda apoyada en el tronco de un árbol, podemos sentir la totalidad del amor que hay en este mundo sin caer

en un chantaje emocional. Es una secuencia excepcional, inolvidable».⁸⁴

Kaurismäki ha dejado claro que la esperanza de Khaled ha sido posible no porque haya encontrado la solidaridad esperada por parte de un Estado, sino por la iniciativa de personas como Waldemar Wikström que se han implicado con él.⁸⁵

No hemos podido ver *Fallen Leaves* (2023) en el momento de redactarse este escrito, al no haberse estrenado en el circuito comercial. Lo que se ha escrito en las críticas hace pensar que el personalismo de Kaurismäki se hace presente de nuevo con los cánones que hemos expuesto en este artículo. En el momento de corregir las pruebas de este artículo estamos en condiciones de confirmar esa anticipación, pues ya hemos visto la película. Convendrá dejar para un análisis más amplio la confirmación de estas impresiones en un anexo de este mismo número.

4. Conclusiones provisionales

El recorrido sintético que hemos realizado con respecto a la obra de Kaurismäki permite confirmar la hipótesis propuesta y considerar que una lectura adecuada de la filmografía del director finlandés puede presentar su obra como un personalismo fílmico que se centra en la persona perdedora, que muestra su dignidad a través del amor y la amistad, como núcleos que iluminan hacia dónde debe producirse el cambio social. Se trata de una clave que permite integrar con coherencia la poliédrica producción del director, tantas veces explicada por él de un modo sorprendente y provocador.

Se trata un esquema interpretativo que vincula la propuesta cinematográfica de Kaurismäki con el compromiso social y político con las personas más vulnerables —algo que difícilmente se puede negar en el análisis del visionado de sus obras—, y que confiere a su obra un claro sentido de

84 Roger Koza, "The visitors: On the Other Side of Hope", Fipresci 26-12-17. < <https://www.conlosojosabiertos.com/the-visitors-on-the-other-side-of-hope/>>).

85 Heide cree que el final es ambiguo como lo es la actitud de la propia sociedad europea y finlandesa en sus políticas de acogida. (Markus Heide, "Kaurismäki: The Other Side of the Hope", Hospitality and European Film, <https://hostfilm.usal.es/index.php/aki-kaurismaki-the-other-side-of-hope/>)

propuesta filosófica que converge con el personalismo.

Con respecto al primer objetivo que trazamos se observa que la presentación sintética de la filmografía del director finés en sus rasgos estilísticos permite comprobar que sí que existe de manera transversal una propuesta de filosofía antropológica coherente. Dicho sea de modo más directo, sus personajes preferidos representan la condición obrera desde las personas que la encarnan, no desde la abstracción. Los lugares de trabajo y de ocio que se presentan permiten al espectador empatizar no con el mundo de los triunfadores, sino con los lugares de la gente humilde, aquella sobre la que se apoya el progreso económico de la sociedad –o su mera subsistencia– en los estratos más bajos.

Con respecto al segundo de los objetivos, se ha podido persuadir fehacientemente de la evolución que sus películas experimentan. En efecto, si bien sus primeros filmes enfatizan la centralidad del trabajo y de la condición obrera, en los posteriores se avanza hacia una mayor preocupación por la cultura de la exclusión y del descarte. Para ello se desenmascaran los reduccionismos antropológicos que una mentalidad neoliberal hace interiorizar a las personas, para que el propio espectador gane conciencia sobre ello. Kaurismäki muestra desde la pantalla que sólo se puede identificar y superar esta percepción sesgada por medio de la interpelación que provoca la presencia de las personas sin trabajo, los riesgos del emprendedurismo, la solidaridad de los sin techo, la suerte del migrante sin papeles o las odiseas del refugiado.

Con respecto al tercer objetivo, el tópico integrador del personalismo de Kaurismäki como «el personalismo filmico de la perdedora (perdedor) que expresa su dignidad con el amor y la amistad» resulta apropiado tanto desde sus recursos estilísticos como desde la evolución de su filmografía. Tanto trabajadores, como migrantes o refugiados no son superhéroes, sino perdedores. La propuesta de Kaurismäki presenta el cine como un lugar de encuentro para las personas que, ante los relatos de superación de las personas más humildes, trazan sendas imaginativas de cambio y de transformación. Es lo que pretenden los distintos autores del personalismo filmico, cuyo análisis y estudio reporta la posibilidad de nutrir una cultura de la verdadera esperanza.

La provisionalidad de estas conclusiones es obligada: Kaurismäki puede no haber filmado todavía su última película. Algo completamente deseable.

5. Bibliografía

Alberione, Ezio, "L'uomo senza passato". En *Miracolo Kaurismäki*, editado por Federico Pedroni, 128-130. Milano: Feltrinelli Editore, 2012.

Bacon, Henry, "Levels of Typification in Aki Kaurismäki's Drifting Clouds". En *The Films of Aki Kaurismäki. Ludic Engagements*, editado por Thomas Austin, 153-168. New York, USA; London, UK: Bloomsbury Academic, 2018.

Ballesteros, Jesús. *Derechos Humanos*. Madrid: Tecnos, 1992.

— *Domeñar las finanzas, cuidar la naturaleza*. Valencia: Tirant Humanidades, 2021.

— "Los derechos de los nuevos pobres». En *Derechos humanos*, editado por Jesús Ballesteros, 137-141. Madrid: Tecnos, 1992.

Ballesteros, Jesús, Ballesteros, Jesús, y Peris-Cancio, José-Alfredo, "El personalismo fílmico de F. Borzage y la lógica del corazón redimido por el verdadero amor en la vulnerabilidad de las personas," *Red de Investigaciones Filosóficas José Sanmartín Esplugues*, 2021. <https://proyectoscio.ucv.es/articulos-filosoficos/el-personalismo-filmico-de-f-borzage-y-la-logica-del-corazon-redimido-por-el-verdadero-amor-en-la-vulnerabilidad-de-las-personas/>.

Boni, Stefano, y Gianetto, Claudia, *Finlandesi probabilmente. Il cinema de Aki e Mika Kaurismäki*. Torino: Museo Nazionale del Cinema de Torino; Lindau s.r.l., 1998.

Bou, Nuria y Pérez, Xavier, "Toma tu pañuelo, Tatiana. Los caballeros del silencio". En *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki*, editado por Carlos F. Heredero, 137-138. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1999.

Bresson, Robert, *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Árdora, 1997.

Cardullo, Bert, "An Interview with Aki Kaurismäki". En *Soundings on Cinema*, editado por Bert. Cardullo, 175-181. Albany: State of New York Press, 2008.

Carrera, Pilar, *Aki Kaurismäki*. Madrid: Cátedra, 2012.

Cavell, Stanley, *Contesting tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

— *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981.

Chatman, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus, 1990.

Company, Juan Miguel, "La vida bohemia. Kaurismäki contra Puccini". En *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki*, editado por Carlos F. Heredero, 131-132. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1999.

Corrales, Bosco, "Le Havre, una mirada a la cuestión de los refugiados desde la óptica de Kaurismäki". En *Estudios Filosóficos y Culturales sobre la Mitología en el Cine*, editado por Alfredo Esteve, 149-166. Madrid: Dykinson, 2020.

Desiaterik, Dymitro, "The Other Side of the Hope by Aki Kaurismäki premieres in Europe". En *Humanity*, <https://day.kyiv.ua/en/article/culture/humanity>

Fassin, Didier, *La razón humanitaria. Una historia moral del tiempo presente*. Buenos Aires: Prometeo, 2016.

Fernández Santos, Ángel, "Contraté un asesino a sueldo. La esperanzada historia del suicida cobarde". En *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki*, editado por Carlos F. Heredero, 129-130. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1999.

Markus Heide, "Kaurismäki: The Other Side of the Hope". En *Hospitality and European Film*, <<https://hostfilm.usal.es/index.php/aki-kaurismaki-the-other-side-of-hope/>>)

Hernández, Javier, "Nubes pasajeras. Poco ruido y mucha nueces". En *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki*, editado por Carlos F. Heredero, 139-141. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1999.

Hurtado, José Antonio, "Ariel. De norte a sur: la huida soñada". En *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki*, editado por Carlos F. Heredero, 121-123. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1999.

Ibsen, Henrik, *Casa de muñecas. El pato salvaje*. Madrid: Cátedra, 2008.

Kant, Immanuel, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Madrid: Encuentro, 2003.

Kaurismäki, Aki. "Sólo puedo ser fiel a mi idea del cine". Entrevista. En *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki*, editado por Carlos F. Heredero, 71-104. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1999.

Kaurismäki, Aki y Brooke, Michael, "A conversation with Aki Kaurismäki". En *The Aki Kaurismäki Collection Handbook*, editado por Ian Haydn Smith, 52-66. Oxford: Curzon Film, 2017.

Koza, Roger "The visitors: On the Other Side of Hope". En Fipresci, 26-12-17. <<https://www.conlosojosabiertos.com/the-visitors-on-the-other-side-of-hope/>>

Lawrence, Michael, "Deadpan dogs: Aki Kaurismäki canine comedies." En *The Films of Aki Kaurismäki: Ludic Engagements*, editado por Thomas Austin, 187-203. New York, USA; London, UK: Bloomsbury Academic, 2018.

López Gandía, Juan, *La fábrica y la oficina. Una representación del trabajo en el cine*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2020.

Losilla, Carlos. "El trabajo del espectador. La elipsis, la digresión y el deseo". En *De Lumière a Kaurismäki. La clase obrera en el cine*, editado por Carlos F. Heredero y Joxean Fernández, 233-239. San Sebastián: Donostia Cultura. Filmoteca vasca.), 2014, 236.

Marcuse, Herbert, *El hombre unidimensional*. Barcelona: Planeta Agostini, 1993.

Melé, Domenech, *Business ethics in action. Seeking Human Excellence in Organizations*. New York: Palgrave MacMillan, 2019.

Monterde, José Enrique, "Náufragos del proletariado. Nuevas formas de representación para la clase trabajadora". En *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki*, editado por Carlos F. Heredero, 31-36. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1999.

Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema". En *Film Theory and Criticism*, editado por Leo Braudy y Marshall Cohen, 833-844. New York: Oxford University Press, 1999.

Nestingen, Andrew, *The cinema of Aki Kaurismäki. Contrarian stories*. New York, Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2013.

Nussbaum, Martha Craven, *Creating Capabilities. The Human Development Approach*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press 2013.

Peris-Cancio, José-Alfredo; Marco, Ginés y Sanmartín Esplugues, José, *Cuadernos de Filosofía y Cine sobre el personalismo de Leo McCarey. Tomo I: Fundamentos y Primeros Pasos hasta "The Kid from Spain" (1932)*. Valencia: Tirant Humanidades, 2022.

— "La filosofía del cine que sostiene el personalismo fílmico: la centralidad de la experiencia y el análisis filosófico fílmico." *Ayllu-Siaf* 4, no. 1 (January-June 2022): 47-76. doi:10.52016/Ayllu-Siaf.2022.4.1.2.

Pertierra, Tino, "Crimen y castigo. Boceto de la podredumbre humana". En *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki*, editado por Carlos F. Heredero, 107-108. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1999.

Pham, A. "Aki Kaurismäki: 'I feel better if the audience gets one or two laughs for their ticket'." *Nordisk Film & TV Fond* 9, no. 1 (September 9, 2009).

Rimbau, Esteve, "Juha. La inocencia perdida". En *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki*, editado por Carlos F. Heredero, 143-144. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1999.

Sánchez-Escalonilla, Antonio, "Dos fábulas europeas de Aki Kaurismäki: *El Havre* (2011) y *El otro lado de la esperanza* (2017)". En *La identidad europea en las artes audiovisuales*. editado por Javier Figuro Espadas y Roberto Gelado Marcos, 195-213. Salamanca : Comunicación Social, 2021.

Sanmartín Cava, Josep, "Personalismo urbano: Gentrificación en la obra de David Simon." Red de Investigaciones Filosóficas José Sanmartín Esplugues. <https://proyectoscio.ucv.es/filosofia-y-cine/personalismo/estudios-del-personalismo-en-la-narrativa-audiovisual-contemporanea/personalismo-urbano-gentrificacion-en-la-obra-de-david-simon/>, 2022.

Sanmartín Esplugues, José. *Bancarrota moral: violencia político-financiera y resiliencia ciudadana*. Barcelona: Sello, 2015.

Sanmartín Esplugues, José y Peris-Cancio, José-Alfredo. *Cuadernos de Filosofía y Cine 02. Los principios personalistas en la filmografía de Frank Capra*. Valencia: Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, 2017.

— *Cuadernos de Filosofía y Cine 03. La plenitud del personalismo fílmico en la filmografía de Frank Capra (I). De Mr. Deeds Goes to Town (1936) a Mr. Smith Goes to Washington (1939)*. Valencia: Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, 2019.

— *Cuadernos de Filosofía y Cine 04. La plenitud del personalismo fílmico en la filmografía de Frank Capra (II). De Meet John Doe (1941) a It's a Wonderful Life (1946)*. Valencia: Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, 2019.

— *Cuadernos de Filosofía y Cine 05. Elementos personalistas y comunitarios en la filmografía de Mitchell Leisen desde sus inicios hasta "Midnight" (1939)*. Valencia: Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, 2019.

Vidal Estévez, Manuel, "El mundo desencantado de Aki Kaurismäki". En *Trama y fondo*, julio de 2006.

von Bagh, Peter. *Aki Kaurismäki*. Locarno : Cahiers du Cinéma ; Festival International du Film, 2006.

von Hildebrand, Dietrich, *El corazón*. Madrid: Palabra, 1996.

— *Las formas espirituales de la afectividad*. Madrid: Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense, 1996.

Weil, Simone, *La condición obrera*. Madrid: Trotta, 2014.

— *Reflexiones sobre las causas de la libertad y de la opresión social*. Madrid: Trotta, 2018.