



**INFLUENCIAS DEL CINE CLÁSICO EN LA NARRACIÓN
CINEMATOGRAFICA DE AKI KAURISMÄKI**

Tesis para optar al título de Cineasta

con mención en Postproducción de Imagen y Sonido



Por

LUIS HERNAN MENESES GODOY

Profesor Guía

MARCELO NOVOA SEPÚLVEDA

Valparaíso, Chile

Abril de 2008

Agradecimientos

A todos aquellos que creyeron en mí, me influenciaron y permitieron que llegara hasta acá. Muy especialmente a mis padres Adrián y Myriam que me dejaron fluir. Y a Johany por ser un apoyo constante y mi admiradora sin reparos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	-5-
1. CINE DE NARRACIÓN CLÁSICA	-7-
1.1 Periodo Histórico	-7-
1.2 Definición de Narración	-9-
2. AKI KAURISMÄKI	-11-
2.1 Un acercamiento Biográfico	-11-
2.2 Filmografía	-14-
2.2.1 <i>Cortometrajes</i>	-14-
2.2.2 <i>Largometrajes Documentales</i>	-18-
2.2.3 <i>Largometrajes de Ficción</i>	-19-
3. MARCO TEÓRICO	-28-
3.1 Narración, Relato y Narratología	-28-
3.2 Narración Canónica	-32-
3.3 La Imagen-Acción: La Pequeña Forma	-35-
4. ESTUDIO DE CASO	-38-
4.1 Estudio de Caso Cine Clásico	-39-
4.1.1 <i>Luces de la ciudad, de Charles Chaplin (1931)</i>	-39-
4.1.2 <i>Qué bello es vivir, de Frank Capra (1942)</i>	-43-
4.1.3 <i>Un ladrón en la alcoba, de Ernst Lubitsch (1932)</i>	-54-
4.2 Estudio de Casos en Aki Kaurismäki	-62-
4.2.1 <i>Sombras en el paraíso (1986)</i>	-62-
4.2.2 <i>Ariel (1988)</i>	-67-
4.2.3 <i>Nubes Pasajeras (1996)</i>	-72-
4.2.4 <i>Un Hombre sin Pasado (2002)</i>	-79-

5. PRÁCTICA DEL ANÁLISIS	-86-
5.1 El Personaje Principal	-88-
5.1.1 <i>Personajes en el cine clásico: Luces de la ciudad, Qué bello es vivir! Y Un ladrón en la alcoba, como ejemplos.</i>	-90-
5.1.2 <i>Personajes en el cine de Aki Kaurismäki: Sombras en el paraíso, Ariel, Nubes pasajeras y Un hombre sin pasado, como ejemplos.</i>	-95-
5.1.3 <i>Resumen sobre los personajes</i>	-99-
5.2 Los acontecimientos	-101-
5.2.1 <i>La Acción Como Comportamiento</i>	-102-
5.2.2 <i>La Acción Como Función</i>	-104-
5.2.3 <i>Resumen Sobre Los Acontecimientos</i>	-107-
6. CONCLUSIONES	-114-
7. BIBLIOGRAFÍA	-116-
7.1 Obras Citadas	-116-
7.2 Otras Obras Consultadas	-116-
7.3 Referencias On-Line	-117-

INTRODUCCIÓN

A modo de resumen

La narrativa cinematográfica clásica se basa en el concepto aristotélico de la narración, que consiste en la resolución del relato en tres actos (inicio, desarrollo y final), mediante este método de estandarización, el cine clásico Hollywoodense construye sus filmes desde los años 30 en adelante, y a partir de esta fecha, creadores de todas partes del mundo perfeccionaron y acuñaron una técnica en la estructura del relato que los hizo trascender en el tiempo. La época de oro en el Cine Estadounidense se vive durante estos años, pudiendo exportar el trabajo de estos autores y posteriormente establecer los géneros que tantos dividendos le trajeron. Pero más allá del dividendo económico que este cine entregaba, Hollywood supo subsistir gracias a la enorme riqueza cinematográfica que tenían estas piezas. Ya que de esta forma fue imposible que en otras partes del mundo no se absorbiera este cine tan rico en técnica y perfecto en evolución narrativa, evolución que pone varios puntos o ejes centrales sobre el tapete –puntos que este trabajo tratará dilucidar -, y su desarrollo capacitó la producción de un cine masivo, pero de gran calidad.

Debido a esta irrupción masiva que significó la narrativa clásica para la cinematografía mundial, es que a través de la historia encontramos casos de influencia sobre autores modernos, influencias que tienen su origen en la narración y traspasan, incluso, el estilo. Hay que aclarar que esta fama mundial y masividad del cine clásico Hollywoodense obedece a la enorme trascendencia que tenía la figura del *autor*¹ a nivel de estilo desde 1940 hacia adelante, es por

¹ Término acuñado mucho después en la historia del cine, específicamente en el movimiento francés conocido como la Nouvelle Vague (Nueva Ola Francesa) a mediados de los años cincuenta. Se denomina autor al director que se hace cargo de la mayoría de las etapas de la película, generalmente se entendía como garantía en la obra cinematográfica. En la etapa del cine clásico el autor es, a la vez, director-productor.

eso que se posibilitó una compenetración tan fuerte entre cines tan diversos como lejanos en el tiempo y la distancia.

Pues bien, dentro del concierto del cine moderno, es que desde principios de los 80', el finlandés Aki Kaurismäki comienza a hacer cine, influenciado primero por los clásicos literarios de antaño y posteriormente, con autores específicos de cine que son de su agrado, promulgando siempre la predilección del cine por la narración². Este estudio que aquí comienza se encargará de buscar aquellas preocupaciones que tiene un autor moderno como Kaurismäki en pesquisar entre las viejas cintas del cine clásico, su fuente de inspiración a la hora de estructurar sus historias, se tratará de desvelar aquel vínculo intrínseco que tiene cada autor con la cinematografía que observa. Por último, se obtendrán los resultados de las visiones de cada tipo de cine por separado para hacer una comparación por parte y en conjunto, como si fuese un estudio científico de apreciación cinematográfica. Y una vez expuestos los resultados, se mostrarán las conclusiones de la investigación, esperando descubrir aquello que hace al cine Moderno de Kaurismäki, un cine Clásico.

² *"Las películas clásicas son las mejores. 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. La mayor parte de los directores ha olvidado o perdido esa capacidad."*(Entrevista concedida para Una radio Italiana, 1990)

1.- CINE DE NARRACIÓN CLÁSICA

1.1 Periodo Histórico

Una vez que el cine comenzó a gestarse, se vio en él un germen artístico y desde allí narrativo, pues obedecía esto a la propiedad descriptiva y temporal de la imagen en movimiento³. Después de su prehistórica y antropológica primera etapa, el cine mutó hacia representaciones cada vez más esquematizadas sobre la vida humana, catalogando las formas por las cuales se construían las películas y aceptando una serie de reglas autoimpuestas. Es así como surge el cine clásico, que no es otro que el cine de masas, cine compuesto por elementos fácilmente identificables y expuesto para el público como una secuencia lógica de hechos enlazados por un esquema causa-efecto.

Pero nuestro interés se centra en el cine clásico de Hollywood, lugar de desarrollo y producción de monumentales películas, bajo el alero de las productoras de cine más grandes del mundo⁴. Este periodo del clasicismo es el más históricamente influyente, llegando hasta la actualidad, fundamentalmente a través del cine de autor Europeo.

Hollywood nació y se impulsó gracias a la 1ª Guerra Mundial donde el descontento y depresión de la clase media norteamericana mermaron la producción económica de un país en alza desde mediados de la revolución industrial. Bajo este escenario, Hollywood se plantea como una vía de escape para aquel ciudadano trabajador de principios del siglo XX, en donde la labor

³ Recurrimos al ejemplo expuesto por Christian Metz; "El plano aislado e inmóvil de una extensión desértica es una imagen (significado-espacio * significante-espacio); varios planos parciales y sucesivos de esta extensión desértica constituyen una descripción (significado-espacio * significante-tiempo); varios planos sucesivos de una caravana en movimiento en una extensión desértica forman una narración (significado-tiempo * significante-tiempo). André GAUDREAU & François JOST, *El Relato Cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.

⁴ Es por este tema que comúnmente el cine clásico de Hollywood también es llamado cine de estudio. Pues los estudios de estas grandes casas productoras donde se filmaron la mayoría de las películas comprendidas entre los años 1920 y 1960.

del cine consistía muchas veces en ser protagonista de sus sueños. Entonces, el cine narrativo Hollywoodense permitió sobrevivir con éxito a un periodo duro para la historia de la humanidad, aferrándose a los ideales en los que se había construido el país desde su fundación. Es importante recordar este origen forzado del cine clásico, pues la penetración que tuvo Estados Unidos después de la guerra, es tan importante como la que tuvo su cine en el mundo desde ese momento. Hay que recordar con mucha atención que a mediados de los años 30, muchas personas que hacían cine en otras latitudes como Ernst Lubitsch o Fritz Lang, por nombrar algunos, emigraron a Estados Unidos para hacer exitosamente *cine de estudio*.

Pues bien, la narración clásica evolucionó y maduró con la inclusión de directores de cine extranjeros hacia un cine clásico autoral, en la que los grandes artistas eran los directores-productores del film⁵, personajes involucrados desde el inicio en el proyecto que llevaban a cabo y que posteriormente a mediados de los años 50 revalidarían los cineastas a cargo de la Nouvelle Vague. Estos autores impregnaron sus películas de un sello característico, aún cuando muchos saltaban de un género a otro. Este episodio del cine Hollywoodense –que fue muy prolífico y globalizante por lo demás– generó una posición de privilegio en el mundo entero, de esta forma el análisis del cine recaía en este periodo básicamente en sólo este tipo de cine comercial.

Durante la segunda guerra mundial los grandes estudios en Estados Unidos aún teniendo bajo su tutela a los grandes genios cinematográficos⁶:

⁵ En muchos casos esta unión director-productor fue vanagloriada por un premio que nació al alero de los grandes estudios, hablamos del Oscar, reconocimiento de una academia que sondea la sensación comercial y calidad cinematográfica con respecto a una película de estudio. Los grandes nombres de este periodo fueron Frank Capra, Howard Hawks, John Huston, John Ford, Ernst Lubitsch, por nombrar algunos.

⁶ Estos hombres, muy nacionalistas por cierto, se enlistaron en las fuerzas armadas de su país para informar mediante documentales lo que pasaba en el campo de batalla. Es así como “Frank Capra, con el grado de coronel trabaja para el *War department* y supervisa la importante serie documental “Why we Fight” (1942-1945). John Ford es movilizado y con el grado de comandante pasa a dirigir la producción cinematográfica de la U.S. Navy, mientras el Mayor William Wyler se encarga de las fuerzas aéreas”. GUBERN, Román, *Historia del cine. Lumen, Barcelona, 1989*.

Ford, Capra, Hawks y Wyler, aunque otros ya habían escapado⁷, comienzan brevemente a eclipsar, debido a la producción en serie de películas, una y otra vez mas parecidas y oficialistas; aunque no alcanzar a quebrar, pues la apertura a otros mercados aún beneficia las arcas de los productores. En este tiempo, todo el poder de Hollywood se encarga de glorificar a sus soldados y justificar la guerra costara lo que costara.

El fin de la guerra trajo un montón de directores europeos interesados en trabajar en Norteamérica y escapar de un continente destruido. Pero Hollywood nunca volvió a ser el mismo, los artistas se dedicaron a construir películas sensibles y poco novedosas, aunque siempre perfectas narrativamente hablando. En este clima comienza la mutación del cine Norteamericano, que a mediados de los años 60 se involucra en maneras de producción más independientes⁸ y fuera de los grandes estudios monopolizantes que gobernaban en años anteriores.

1.2 Definición de Narración

La definición de narración como *“una configuración específica de opciones normalizadas para representar la historia y para manipular las posibilidades de argumento y estilo”*⁹, tiene como punto de partida una visión sobre el espectador, pero antes de este aspecto debemos aclarar que toda visión que va hacia el receptor obedece más a un aspecto de la comunicación intrínseca del cine, que a la medula estructural de contenidos que contiene la narración cinematográfica. Por eso es necesario mencionar que cada narración

⁷ Es el caso de Orson Welles, la gran perla Norteamericana redirecciona su carrera en Europa. Francia y España fueron sus destinos, después de la mala experiencia con los estudios. Otros, como Chaplin, escaparon por el mediocre y oficialista nivel que muestra el cine. Stroheim que había llegado obnubilado por el poder de Hollywood, simplemente se vuelve, aburrido.

⁸ Influenciados en gran medida por las nuevas cinematografías Europeas – Nuevo cine checo, Nuevo cine Alemán, - que hacen ebullición después de la Nouvelle Vague, y son ensalzados por los festivales de cine de Cannes y Venecia. Se caracterizan por ser cines de escaso poder económico, aunque no así expresivo.

⁹ David BORDWELL, *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós 1985.

comienza con una situación que se verá modificada hacia otra situación, bajo la lógica causa efecto (modelo que se explicará más detalladamente en el Marco Teórico del presente estudio), y que dará por finalizada la narración.

Los componentes primordiales de toda narración son causalidad, tiempo y espacio, aunque la película también puede avanzar bajo principios como el paralelismo, obteniendo una similitud entre los espacios de elementos narrados, este modo de narración se asocia a formulas experimentales de cine moderno.

Hay que tener claro que el proceso narrativo mediante sus definiciones estructurales no se conectan en primer término que los elementos sustantivos¹⁰ de la narración clásica, que pueden obedecer sin duda a la pericia autoral por sobre la rigidez estructural del relato. Sin embargo, todos estos elementos recrean la universalidad de los conceptos prescritos por los teóricos sobre la narración, es decir, forman parte de la narración clásica como estandarización.

¹⁰ Que son la labor del personaje, la identificación del héroe, la desgracia, el romance y la adversidad. Los cuales están definidos por Bordwell como líneas de estilo (*Bordwell, 1985*).

2.- AKI KAURISMÄKI

2.1 Un acercamiento Biográfico

Aki Olavi Kaurismäki nace en Ormattila, Finlandia, el 4 de Abril de 1957, sumergido en una familia de clase media. Poco y nada se sabe de su niñez, no obstante en su adolescencia tiene bastantes problemas de adaptación por las constantes diferencias entre él y su familia conservadora, pues su padre era vendedor transportista, por lo que estuvo poco presente durante este periodo, Aki tenía como principal aliado a su abuelo hasta el día en que éste se suicida. Este hecho marca la personalidad del Cineasta Finlandés a tal punto de declarar que él terminará así algún día¹¹.

En su juventud, después de cursar estudios de humanidades en la Universidad de Finlandia por algunos semestres, se dedica a trabajar para pagar su vida errante, en la incipiente movida bohemia de Finlandia. Y desde ese momento se desempeña en lo que puede (cartero, mesero, repartidor ocasional), para solventar sus vicios de joven: beber y ver cine. Así de vago estará, por lo menos unos 2 años, en los que se las arregla para ver hasta 6 películas diarias que ponían en los cine clubes de Helsinki y las localidades cercanas. Así pues, finalmente termina escribiendo crítica de cine para periódicos locales de poca repercusión.

Su amor por el cine lo hereda de su hermano mayor Mika, que por esos entonces cursa estudios de cine en Hochschule für Fernsehen und Film de Munich desde 1977 a 1981 (a diferencia de Aki que es completamente autodidacta), es en este ir y venir, que a la salida de un programa doble que

¹¹ Entrevista al diario el país España el 21 de septiembre del 2002 “*No hay ninguna razón para vivir, salvo el vino blanco*”.
http://www.elpais.com/articulo/espectaculos/hay/razon/vivir/salvo/vino/blanco/elpepiesp/20020921elpepi esp_3/Tes

exhibía “*Nanuk el esquimal*” de Robert Flaherty y “*La edad del oro*” de Luis Buñuel es que decide dedicarse al cine, luego del paso de los años, comprendemos que no es casualidad que se tratara de dos filmes mudos.

Su primera incursión de lleno en el mundo del cine es la co-escritura de un guión junto a Pauli Pentti, llamado “El mentiroso”¹², mediometraje en la que también oficia de actor protagónico, en esta es Ville Alfa un joven sumido por el romanticismo que deambula por Helsinki pidiendo dinero prestado a amigos pseudos-intelectuales en un tono deliberadamente existencialista. Debido a situaciones de recursos el guión es pasado a su hermano Mika para dirigirlo. Este mediometraje irrumpe, en 1981, en el festival de cine de Tampere causando sensación por el tono lúdico que tenía el protagonista, criticando a una sociedad profundamente capitalista en vías de desarrollo, y por las múltiples conexiones con la nouvelle vague francesa. Aki declararía más tarde que *El Mentiroso* fue un total plagio a la nueva ola francesa¹³, pero que era totalmente deliberado. *El mentiroso* se convertiría, de todas formas, con el paso de los años en la película fundadora de una nueva ola del cine finlandés que abrió esa cinematografía a toda Europa.

En ese mismo año co-dirige junto a Mika un documental llamado *Saimaailmiö* (Los gestos Saimaa) acerca de tres bandas de rock: Hassisen Kone, Eppu Normaali y Juice Leskinen Slam en gira por Finlandia. Junto con esta película fundan la productora y distribuidora Ville Alfa en honor a la película *Alfville* de Jean-Luc Godard y al personaje ideado por Aki para *El Mentiroso*. Posteriormente cambiarían el nombre de la sociedad a Sputnik Oy.

En 1982 se dedica a la escritura de dos proyectos, ambos dirigidos por su hermano Mika Kaurismäki, el primero se trata de un cortometraje de ciencia

¹² Valehtelija (1981).

¹³ Entrevista de Antonio Castro en febrero de 1990 con motivo del estreno de “La chica de la fabrica de cerillas” en España. Versión on-line <http://www.miradas.net/2007/n59/estudio/entrevista.html>.

ficción llamado *Jackpot 2*. El segundo, con un poco más de repercusión que el anterior llamado *The Worthless*¹⁴ que trata de un criminal, sus amigos y su novia, quienes roban en pequeños lugares para sobrevivir en una sociedad injusta, aquí nuevamente interpreta a Ville Alfa en un pequeño papel. En esta cinta se vincula por primera vez con Matti Pellonpää, quien con el pasar de los años se convertiría en el actor principal de la mayoría de sus películas y su alter ego hasta la fecha de su muerte en 1995.

Con todo esto, sólo había que esperar para que Aki Kaurismäki se largara a la dirección en solitario de su propio largometraje de ficción, y no encontró nada mejor que adaptar el clásico de la literatura universal: *Crimen y Castigo*¹⁵. Corría el año 1983 cuando Aki estrena *Crime and Punishment*¹⁶ en una versión actual, trasladado al frío y capitalista Helsinki. Rahikainen mata a su jefe por casualidad y se da a la fuga convertido en mendigo, así, en clave de film *noir* devela el principio de sus fijaciones cinematográficas como el minimalismo y ascetismo de su puesta en escena, o la crítica sarcástica de la burguesía. Este primer trabajo no recibiría el beneplácito de la crítica, y Aki declararía que Hitchcock tenía razón¹⁷. A pesar de todo esto, la película le trajo un nombre y dinero para filmar rápidamente otra y así tener una continuidad en su trabajo creativo.

Desde ese momento no ha parado de dirigir, siendo su etapa más prolífica, la década del 80, donde cada año dirigió una película, lo que finalmente le reportará fama mundial. Durante esta época se casó con Paula

¹⁴ Arvottomat (1982).

¹⁵ La novela de Fiódor Dostoievski publicada originalmente en 1866 mediante un diario de 12 partes llamado “El mensajero ruso” es considerado junto a Paz y Guerra de Leon Tolstoy las novelas más influyentes de la literatura rusa.

¹⁶ Rikos ja rangaistus (1983).

¹⁷ En relación a que Alfred Hitchcock, el gran maestro del cine había dicho en el 50 que la novela de Dostoievski era imposible de filmar. Para Kaurismäki era un desafío esa afirmación, pero finalmente se retractó humildemente.

Oinonen, una pintora fineza y se fue a vivir a Portugal un lugar según él, más habitable que su Finlandia natal.

Hasta ahora son 15 los largometrajes de ficción, dos largometrajes documentales, y 10 cortometrajes los que acumula como director y sigue vigente, erigiéndose como uno de los autores post-modernos más interesantes del panorama mundial¹⁸. A lo largo de toda la filmografía de Aki Kaurismäki se puede observar un vínculo con la narración, siendo ésta su principal fijación a la hora de hacer cine. Una herencia que toma del cine clásico Hollywoodense de los 30 y 40, lleno de situaciones y con una permanente evolución de los elementos dispuestos para su trabajo. Para él lo principal del cine es contar historias, que aunque no son únicas como en el cine estadounidense reflejan el verdadero arte del cine.

2.2 Filmografía

Este recuento de la filmografía de Kaurismäki pretende abarcar la totalidad de los trabajos que ha realizado, contándose así también sus colaboraciones en guión con su hermano Mika y los videos cortos que ha realizado para la banda de rock: Leningrad Cowboys.

2.2.1 Cortometrajes

VALEHTELIJA (The Liar, 1981)

Guión de Aki Kaurismäki y dirección de Mika. En una sociedad profundamente capitalista Ville Alfa, un joven nostálgico y romántico deambula pidiendo dinero para sobrevivir. Se trata de una película de 53 minutos filmada

¹⁸ Considerando a sus contemporáneos podemos nombrar junto a Kaurismäki, a los estadounidenses Jim Jarmusch, Abel Ferrara, Joel & Ethan Coen, al Taiwanés, Hou Hsia-Hsien, al Hongkonés, Wong Kar-Wai, al Danés, Lars Von Traer, al Iraní, Abbas Kiarostami, o el español, Pedro Almodóvar, sólo por nombrar algunos cineastas posmodernos.

en B/N y con Aki como protagonista. Este primer trabajo significaría una apertura desde Europa hacia el cine Finés.

JACKPOT 2 (1982):

Guión de Aki y dirección de Mika. *Jackpot 2* se trata de un corto de ciencia ficción de 35 minutos de duración y en color. Poco se sabe sobre esta cinta en la que interviene Matti Pellonpaa¹⁹ como un vagabundo.

ROCKY VI (1986):

Videoclip que realiza para la banda Leningrad Cowboys. En Estados Unidos un debilucho boxeador se enfrenta a un corpulento ruso, el que lo derrota fácilmente, una parodia de la saga fílmica protagonizada por Sylvester Stallone. Recursivamente se aleja bastante de lo que es Aki, con cámara en mano y un montaje rítmico, haciendo un homenaje en B/N a Buster Keaton y Chaplin.

THROUGH THE WIRE (1987):

Videoclip que realiza para la banda Leningrad Cowboys. Un hombre escapa de la cárcel y recorre lugares huyendo de dos agentes que lo rastrean, finalmente llega a cantar con la banda en cuestión para ser herido por un disparo, y nuevamente escapa con una mujer en un auto por la carretera. Con fotografía expresionista en blanco y negro, observamos la preocupación de Kaurismäki por el esteticismo y la narración.

¹⁹ Actor predilecto y alter ego de Aki hasta el día de su muerte en 1995. Participa en todos sus largometrajes desde *Crimen y Castigo* (1983) hasta *Nubes pasajeras* (1996) excepto *La chica de la fábrica de cerillos* (1990) y *I hired a contract Killer* (1990).

RICH LITTLE BITCH (1987):

Videoclip realizado para la banda Melrose. Con la fotografía en blanco y negro, y el sonido del rock se sucede una reversión de la clásica escena del bar en *Hamlet goes business*.

L.A. WOMAN (1987):

Videoclip que realiza para la banda Leningrad Cowboys. Incursión en el color, donde la banda ofrece distintas presentaciones para la misma canción.

THOSE WERE THE DAYS (1991):

Videoclip que realiza para la banda Leningrad Cowboys. Rodado en París, el grupo toca en un bar con aliento a bohemia, mientras que paralelamente vemos a un hombre en situaciones de miseria, propias de las historias de Kaurismäki. Nuevamente trabaja el blanco y negro al máximo contraste, aludiendo así al expresionismo.

THESE BOOTS (1992):

Videoclip que realiza para la banda Leningrad Cowboys sobre el tema de Nancy Sinatra "*These Boots Are Made for Walking*". Vemos la historia de un Leninigrad desde que es bebé, pasando por las diferentes etapas de su vida. El video rodado en color nos remite al Kaurismäki más surrealista y sarcástico, acercándose al estilo que mostraría en las comedias-largometrajes protagonizadas por esta misma banda.

VÄLITTÄJÄ (Employment Agent, 1996):

Cortometraje editado a partir de la escena del agente de empleos en *Drifting Clouds*²⁰, su duración es de 4 minutos. Con fotografía en color de Timo Salminen.

DOGS HAVE NO HELL (2002):

Este cortometraje fue creado para la compilación *Ten Minutes Older: The Trumpet*²¹, cuyo tema principal gira en torno al tiempo. Un hombre sale de prisión y va en busca de la mujer que ama, ambos se van a Rusia buscando una mejor vida (tema recurrente en la filmografía Kaurismäkiana). Con los actores principales de *The man Without past*²²: Markku Peltola y Kati Outinen, además del compositor musical: Marko Haavisto.

BICO (2004):

Se trata de un cortometraje documental incluido en la compilación "*Vision of Europe*"²³, retrata la vida de un pequeño pueblo portugués perdido en las montañas. Avanza con una voz off que cuenta los datos interesantes, con esto demuestra una vez más su lado político y preocupado por los marginados. Aunque no es una obra destacable, es interesante su intromisión a un género que no es suyo.

²⁰ Kauas pilvet karkaavat (1996).

²¹ Ten Minutes Older consiste en dos compilaciones de cortometrajes (The Trumpet y The Cello) que giran en torno al tiempo, cuya regla principal es la duración de 10 minutos. Entre los directores invitados a participar junto a Kaurisaki se cuentan Jim Jarmusch, Victor Erice, Werner Herzog, Bernardo Bertolucci, Spike Lee o Jean-Luc Godard.

²² Mies vailla menneisyyttä (2002).

²³ Compilación de 25 cortometrajes de los participantes de la comunidad europea, cuya duración es de 5 minutos. Entre los directores que participan se cuentan Fatih Akin, Meter Greenaway, Theo van Gogh, Bela Tarr, y Christopher Boe.

LA FONDERIE (2007):

Como es su costumbre, cuenta una historia del proletariado. Una mujer a la salida de una fábrica corta las entradas a una película que se da en el mismo recinto. Con la actriz principal de *Lights in the dusk*²⁴ es un ejercicio contemplativo y amable incluido en la película colectiva: *Chacun son cinema*²⁵.

2.2.2 Largometrajes Documentales

SAIMAA-ILMIÖ (The Saimaa Gesture, 1981):

La primera incursión de Aki Kaurismäki en la dirección se remonta a este trabajo documental que realizó en 1981, junto a su hermano Mika. La filmación trata de tres bandas de rock finlandés²⁶ de gira en torno al lago Saimaa, el más grande de Finlandia. De acuerdo a las características del documental, es una especie de tour de viaje de las bandas mezclada de igual manera entre las tocatas y el espacio de tiempo que viven juntos todos los integrantes. Carece de punto de vista y lenguaje cinematográfico, aunque captura el espíritu fresco de la libertad que existe en los protagonistas.

TOTAL BALALAIKA SHOW (1994):

Registro del famoso concierto que ofrecen los Leningrad Cowboys junto a la sinfónica y coro del ejército rojo en Helsinki. Se remite al concierto mediante el subgénero del documental rock, no tiene interés más del que le dan los personajes que allí pululan. Esta significaría la última colaboración de

²⁴ Laitakaupungin valot (2006).

²⁵ Película compuesta por 35 cortometrajes de igual número de directores, estrenado como homenaje el año 2007 a los 60 años de festival de cine de Cannes y que giran en torno al espectáculo del cine.

²⁶ Las tres bandas se tratan de Assisen Kone, Eppu Normaali y Juice Leskinen Slam.

Kaurismäki con la banda justo después de filmar los dos largometrajes: *Leningrad Cowboys go América* y *Leningrad Cowboys meet Moses*.

2.2.3. Largometrajes de Ficción

ARVOTTOMAT (The Worthless, 1982):

Guión de Aki y dirección de Mika. Un criminal, sus amigos y su novia roban pequeños lugares para sobrevivir en una sociedad injusta. Se trata del primer largometraje de Mika, con el que gana el premio Jussi (premio de la academia de cine Finlandés) a la mejor dirección y se inicia la sociedad Villealfa Filmproduction Oy. Aki nuevamente interpreta a Ville Alfa.

CRIMEN Y CASTIGO (Rikos ja rangaistus, 1983):

Adaptación de la novela homónima de Dostoievski trasladada a la Finlandia moderna. Un ex estudiante de derecho irrumpe en el apartamento de un hombre de negocios y lo mata aparentemente sin motivos. En ese momento llega Eeva y le aconseja al asesino que escape. Fotografiado por Timo Salminen²⁷ y en clave de film *noir*, devela el principio de sus fijaciones cinematográficas como el minimalismo y ascetismo de su puesta en escena, o bien, la crítica sarcástica de la burguesía. Fue un éxito de público en Finlandia lo que posteriormente le permitiría rodar su próxima película, pero estaba lejos del mejor Kaurismäki. No obstante obtiene dos Jussi Award al mejor guión y director debutante.

²⁷ Director de fotografía y amigo de Aki que intervendrá aquí en adelante en todas las películas del autor hasta la fecha exceptuando el trabajo para la televisión *Manos sucias* (*Likaiset chalet*, 1989).

KLAANI: TARINA SAMMAKOITTEN SUVUSTA (The Clan, 1984):

Guión de Aki y dirección de Mika, basada en la novela de Tauno Kaukosen. Una mujer se escapa de un hombre, en clave de comedia romántica muy al estilo Kaurismäkiano. Obtuvo dos Jussi Award (Actor de reparto y música) y participó en el festival Internacional de Moscú.

CALAMARI UNION (1985):

Segunda incursión de Aki Kaurismäki en la dirección, esta vez lo hace en formato B/N para relatar la historia de 18 hombres, 17 de los cuales se llaman Frank y huyen de la triste y gris vida que llevan en una ciudad industrial y capitalista, para acercarse al mar, un lugar que para ellos representa el dorado o la tierra prometida. Todos van muriendo en el camino. Primera incursión en la comedia negra, deudora del humor punzante, un estilo frío y sarcástico que lo hace característico. Vemos a Helsinki como una ciudad desconfiable para emprender este viaje a la vez físico y a la vez simbólico para retratar la ambición y esperanza de los trabajadores en Finlandia. Kaurismäki la define como la peor película en la historia del cine, “*algo muy pretencioso*” concluye.

SOMBRAS EN EL PARAISO (Varjoja paratiisissa, 1986):

El tercer largometraje de Aki significa la fundación de la llamada trilogía del proletariado²⁸, y también significa la apertura del cine de este autor al resto de Europa, tras participar en los festivales de Moscú y Karlovy Vary y ganar el Jussi 1986 a la mejor película Finlandesa. El argumento gira en torno a Nikander (Matti Pellonpää) que es un conductor de un camión de la basura que una noche verá como su vida se complica cuando se suicida su compañero de

²⁸ Compuesta por los filmes Sombras en el paraíso (1986), Ariel (1988) y La chica de la fabrica de cerillos (1990)

trabajo, posteriormente conoce y se enamora de Ilona (Kati Outinen), una cajera de un supermercado. En esta cinta se expresa de manera clara las preocupaciones del director con respecto al tiempo, el montaje, la dirección de actores, la música y la puesta en escena, desde aquí en adelante, nos remitiremos al perfeccionamiento del estilo que lo hace único.

HAMLET GOES BUSINESS (Hamlet liikemaailmassa):

Es la segunda adaptación literaria y su cuarto filme de ficción. Relata libremente la vida de Hamlet, un hijo bastante inocente que tras la muerte de su padre hereda la empresa familiar, con eso se desencadena una sangrienta lucha por el poder en el seno de una compañía internacional. Es una comedia al estilo de *Calamari Union* pero aún más negra, no habiendo ni un personaje positivo u optimista. La película es la muestra de un virtuosismo narrativo sin igual en la que asistimos a momentos privilegiados de cine –por ejemplo la muerte de su tío traidor a manos de una radio antigua– se acerca bastante a su gran maestro Luis Buñuel, con respecto a la unión de los recursos del montaje la música y el simbolismo. Gana un Jussi a la dirección de arte.

ARIEL (1988):

Supone la segunda entrega de la trilogía del proletariado. Cuenta la historia de Taisto Kasurinen, un minero del carbón finlandés cuyo padre acaba de suicidarse y que es acusado de un crimen que no cometió. En la cárcel empieza a soñar con abandonar el país e iniciar una nueva vida. Se escapa de la prisión pero las cosas no salen como las había planeado. Con su estilo depurado, Kaurismäki arremete con la obra más realista que le hemos visto hasta ahora –en gran parte por la auto impuesta disminución de la banda de sonido-, interesado por los mismos ejes temáticos que *Sombras en el paraíso* y

acentuando la dignidad por las clases trabajadoras y las injusticias de las sociedades capitalistas. En el 86 fue nombrada la mejor película extranjera por parte de la Sociedad de Críticos de Nueva York, se presenta en el Festival de Moscú llevándose el premio a mejor actor (Turo Pajala) y el Fipresci de la crítica. El mundo conoce, por fin, el cine de Aki Kaurismäki.

LENINGRAD COWBOYS GO AMERICA (1989):

Bajo el genero de *road movie* nos presenta una comedia absurda y surrealista. Aki nos narra la odisea de la banda de rock que se va a Estados Unidos para probar suerte por los bares de ciudades fronterizas con México, protagonizada por Matti Pellopaa como el manager del grupo, así nos construye la más delirante historia llena de simbolismos y humor negro. Quizás ésta es la película de Aki más reconocida por el gran público, por la que se convierte en autor de culto en los cine clubs norteamericanos, alejándose de sus otras películas más autorales y serias.

MANOS SUCIAS (Likaiset chalet, 1989):

Trabajo para la televisión hecha a partir de la obra de Jean-Paul Sartre, trabaja con sus actores predilectos, pero sin el fotógrafo Timo Salminen. Con un montaje bastante monótono y con elementos recurrentes en *El mentiroso* y *Crimen y Castigo* convierten a esta obra en un trabajo menor en el universo de la filmografía de *Kaurismäki*.

LA CHICA DE LA FÁBRICA DE CERILLOS (Tulitikkutehtaan tyttö, 1990):

El cierre de su trilogía del proletariado es para muchos críticos el punto más alto en su filmografía. Iris es una joven solitaria que tiene un trabajo sin

porvenir en una fábrica de cerillas realizando una tarea rutinaria, como la de ir controlando el correcto etiquetado de las cajas. Cuando llega a casa debe soportar a su perverso padrastro y la falta de cariño de su madre a los que mantiene. Por las noches sale a bailar intentando divertirse y encontrar pareja, pero nunca tiene mucha suerte. Pero cuando se queda embarazada después de un ligue de una noche, además, con un hombre que pensaba que era una prostituta, decide que eso ya es el colmo y planea su venganza. Con un tono seco y desesperanzador con construye una joya en cuanto a narración, con un ascetismo en los diálogos y puesta en escena *La chica de la fábrica de cerillos* es un punto de inflexión que nos asegura el talento y estilo del realizador Finlandés. La película causa revuelo en el Festival de Berlín 1990 llevándose dos premios, es nominado como la mejor película de la academia Europea y arrasa con 4 Jussi Awards.

CONTRATE UN ASESINO A SUELDO (I Hired a Contract Killer, 1990):

En el mismo año de *La chica...* Aki nos entrega *I hired a contract a Killer* trasladándose por primera vez desde la fría Helsinki a Londres y con el protagonismo de Jean-Pierre Léaud²⁹ -el icono de la nouvelle vague francesa-. La cinta relata la historia de Henri Boulanger, que después de quince años de servicio, es despedido de su trabajo. Conmocionado, intenta suicidarse, pero no es capaz de hacerlo, así que contrata a un asesino a sueldo en un sórdido bar para que lo mate en algún momento indeterminado del futuro. Pero casi de inmediato conoce y se enamora de Margaret, una florista, que hace que Henri se dé cuenta de que su vida aún tiene sentido. Pero cuando vuelve al bar para cancelar el contrato, descubre que ha sido demolido y que no hay forma de ponerse en contacto con el asesino. Este es el inicio de una fijación por el relato amoroso en sus películas y la culminación mucha más optimista y

²⁹ Actor Francés que debuto en *Los Cuatrocientos Golpes*, de François Truffaut (*Les quatre cents coups*, 1959) y que se convertiría en el icono actoral mas importante de la Nueva ola Francesa junto a Jean Moreau y Ana Karina. Entre su filmografía se cuenta *Made in USA* de Jean-Luc Godard, *Baisers Voles* de François Truffaut, y *La maman et la Putain* de Jean Eustache.

esperanzadora. El Jussi Award reconoce por primera vez el trabajo de Timo Salminen en la fotografía.

LA VIDA BOHEMIA (La Vie de bohème, 1992):

Tras un pequeño receso y después de filmar en Londres y en inglés, Aki viaja a Francia para filmar con sus actores la novela homónima de Henri Murger. Narra la amistad y desventuras de tres hombres en el París bohemio. Marcel, escritor que se dedica a recoger botellas vacías, Rodolfo, pintor albanés sin papeles, Schaunard, un compositor irlandés. Con fotografía en B/N y remitiéndose a su ya insigne comedia de absurdos, Kaurismäki se da maña para incluir a Louis Malle, Sam Fuller y nuevamente, Jean-Pierre Leaud, en pequeños papeles. Obtiene premios en Berlín, la academia Europea y el Jussi a la mejor película.

TOMA TU PAÑUELO TATIANA (Pidä huivista kiinni, Tatiana, 1994):

De regreso a la tierra natal el argumento gira en torno a dos finlandeses, Reino y Valto, que tienen problemas para comunicarse con las mujeres, conducen una furgoneta en dirección hacia el sur. En el camino encuentran a la estonia Tatjana y la rusa Klavdia, más despiertas y experimentadas. El relato es una nostálgica postal de la Finlandia de los 60, aquella que Aki recuerda más habitable que en la actualidad. Filmada nuevamente en B/N y en clave de *road movie* es una pequeña joya en sutileza narrativa y discursiva. Una vez más se hace con el Jussi a la mejor película y a la fotografía de Salminen.

LENINGRAD COWBOYS MEET MOSES (1994):

La segunda parte de la odisea de la banda escandinava por Norteamérica nos llega en clave de *Western* en las tierras de México y a Matti Pellonpää –antes el manager– hoy como profeta que los llevara a la tierra

prometida, todos siendo perseguidos por un agente de la CIA que se hace pasar por el profeta Elías. ¿La razón? El líder se ha robado la nariz de la estatua de la libertad.

NUBES PASAJERAS (Kauas pilvet karkaavat, 1996):

Esta film da inicio a una nueva trilogía de Kaurismäki sobre Finlandia, llamada de los perdedores³⁰. Con su característica ironía y peculiar sentido del humor nos presenta la historia de una pareja casada cuyo matrimonio y orgullo personal es puesto a prueba por los duros golpes de la vida. La pareja no acostumbra a tomar riesgos, y convive en un simple apartamento en uno de tantos edificios de alquiler. Ilona pierde su empleo como camarera en el restaurante Dubrovnik en Helsinki. Poco después se entera que su esposo Lauri ya hace un mes que ha sido despedido de su trabajo como conductor de tranvía. Tras una serie de humillaciones y derrotas que llevan a la pareja a una situación de estricta supervivencia, una especie de arco iris en la vida de ambos nos deja cierta confianza en las modestas esperanzas y aspiraciones de la clase obrera. Rindiendo homenaje al fallecido Matti Pellonpaa, Aki nos regala una obra maestra que nos muestra sensiblemente la dura vida de los desempleados, según el autor "*un mal del mundo moderno*". A diferencia de sus antecesoras Kaurismäki nos presenta un final lleno de esperanza que lo vincula al cine de Frank Capra. Recolecta premios en Cannes, Sao Paulo, Tromso y arrasa con 5 Jussi Awards (mejor película, mejor dirección, mejor guión, mejor actriz para Kati Outinen, y mejor actriz secundaria para Elina Salo).

JUHA (1999):

En Juha Aki rinde homenaje a las viejas películas que lo hicieron enamorarse del cine, hablo del cine mudo. La película autodefinida como la

³⁰ La segunda Trilogía llamada de los perdedores comprende Nubes Pasajeras (1996), Un hombre sin pasado (2002) y la recientemente estrenada Luces al atardecer (2006).

última película muda del siglo XX, filmada en B/N y con intertítulos, adapta la novela homónima de Juhani Aho, que narra la historia de un granjero casado con Marja, una hermosa mujer mucho más joven que él. Un día, un hombre de negocios llamado Shemeikka, llega a la pequeña casa de Juha y Marja con el propósito de pedir auxilio para la reparación de su automóvil. Mientras Juha realiza el trabajo mecánico, Shemeikka intenta convencer a Marja de escaparse con él a la gran ciudad prometiéndole riqueza y una vida llena de emociones. Lo que sigue a continuación es el relato tradicional de la inocente joven campesina seducida y llevada a la perdición por el malvado hombre de ciudad. Aunque no se acerca a la calidad de sus obras anteriores es un ejercicio interesante a la hora de revisar y analizar lo que ha perdido y ganado el cine con la inclusión del sonoro. Participa en los festivales de Valladolid, Berlín y obtiene dos Jussi Award.

UN HOMBRE SIN PASADO (Mies vailla menneisyttä, 2002):

Con esta segunda entrega de la trilogía de los perdedores, Aki nos relata la historia de Markku, un hombre que ha viajado a Helsinki buscando trabajo, es asaltado, golpeado y como resultado pierde la memoria teniendo así que continuar su vida partiendo de cero. Descubre el amor y se ve obligado a descubrir valores con los que vivirá sin avergonzarse. Propone al espectador partir desde cero aprendiendo los avatares de la vida y haciendo un canto a la dignidad del hombre trabajador. Fotografiado impecablemente de modo expresivo una vez más por Salminen, se convierte en la obra más destacada por la crítica internacional donde Kaurismäki ya está convertido en un maestro del cine mundial. Es nominado al Oscar³¹, y declarada la mejor película de aquel año en el festival de cine de San Sebastián, en el festival de cine de Bangkok gana el premio a mejor guión y la mejor actriz para Kati Outinen. En

³¹ Desatando la polémica al no presentarse a la ceremonia en protesta por la política exterior de USA.

Cannes gana el gran premio del Jurado³², premio del jurado ecuménico y a la mejor actriz. Gana también premios en los festivales de Chicago, Flanders y Palm Spring, arrasa con 7 Jussi Awards (Mejor película, mejor director, mejor guión, mejor fotografía, mejor montaje, mejor actriz y mejor actor). A la postre obtendría 18 premios internacionales y otras 21 nominaciones.

LUCES AL ATARDECER (Laitakaupungin valot, 2006):

Con esta película Aki Kaurismäki cierra la trilogía de los perdedores. La película comienza con el tango *Vol ver* de Carlos Gardel, y narra las desventuras de Koistinen, un guardia de seguridad nocturno, quien recorre las calles buscando un pequeño lugar al sol, pero la indiferencia general y la mecánica sin rostro de la sociedad se unen para hacer trizas, una tras otra, sus modestas esperanzas. Un grupo de mafiosos explota su sed de amor y su profesión con la ayuda de una mujer calculadora. Organizan un robo del que se acusa a Koistinen como único responsable. El protagonista pierde su trabajo, su libertad y sus sueños. Una gran película, hermosa y llena de luz con reminiscencias del mejor Chaplin y con un final que recuerda a "*Qué bello es vivir*"³³. Su estreno mundial fue en Cannes y ganó los Jussi award a mejor película, dirección de fotografía y dirección de arte.

³² Para muchos críticos especializados el premio más importante de Cannes, ya que la Palma de Oro está llena siempre de tintes sensacionalistas y políticos.

³³ *It's a Wonderful Life* (1946), de Frank Capra.

3.- MARCO TEÓRICO

4.1 Narración, Relato y Narratología

El concepto de narración está ligado primeramente a la lingüística, aquí se tratará exclusivamente su cercanía con el cine. Si bien se puede decir que desde que el cine nació, existe una preocupación por formular en torno a él teorías que lo reforzaran como un arte complejo de representación. Pero sólo podemos considerar un nivel tal de respuesta frente a estas formulaciones a partir de los años 60, cuando se cambió la perspectiva de la teoría fílmica desde una tradición mimética³⁴ hacia la consideración diegética³⁵ que formula el narrar ligado a la lingüística y al texto. Esta teoría fílmica tradicional centra sus objetivos en la particularidad del enfoque: observador-narrador, de una forma mucho más estilística que estructural.

Es necesario para comenzar con esta batería de conceptos, hacer una definición de relato y para esto debemos empezar por la clarificación de la ciencia que estudia el relato, la Narratología³⁶, y desde el estudio literario de ésta dar un salto hacia una definición de la narratología fílmica.

Pues bien, partamos entonces dando un esclarecimiento de relato que *“puede ser entendido como el referir dos o más hechos (o una situación y un hecho) que se hallan lógicamente conectados, suceden a lo largo del tiempo y*

³⁴ La tradición mimética está ligada a los métodos de imitación de la realidad, un método representativo en el cual el narrador muestra antes de contar, siempre esta representación está ligada al espectáculo, “el hecho de mostrar”, (Bordwell, 1985).

³⁵ Para Platón la narración es fundamentalmente una cuestión lingüística, teniendo a la lírica y al drama como ejes centrales. En el siglo XX los que teorizaron con respecto a este tema fueron los rusos (Tynianov, Vertov, Eisenstein, Pudovkin y Kuleshov) quienes se les atribuye los más ricos parlamentos teóricos que derivan del texto y la poesía generando una teoría del relato.

³⁶ Término introducido por Tzvetan Todorov, que se ha convertido en el título oficial para el estudio del relato. Esta consideración se refiere también al estudio estructural de las subcategorías que contiene el relato como el tiempo, modo o voz.

*están unidos por un tema consistente en el interior de una totalidad*³⁷. El relato tendría una situación de clausura y plenitud, es decir, tendría una tendencia a cerrar lo que cuenta siempre a través de un tiempo determinado, que es sumamente importante pues da cuenta la temporalidad del ser humano. Esta definición del relato concierne de esta manera a la narración fílmica clásica, cuya principal característica estructural es la conclusión de lo que presenta en sus tramas (Bordwell, 1985, pag. 163).

Christian Metz (*Remarques pour une phenomenologie du narratif*, 1968) reconoce una serie de criterios para identificar un relato, es el punto de partida a un reconocimiento tácito del relato como germen de la narración y para poder desmarcarlos en la diferenciación. Una de las claves brindada es que *“el relato tiene inicio y final”*³⁸. La idea de cláusula del relato parte en el concierto de las novelas, las cuales tienen un punto de partida y un final, es decir, ése es su universo y no se extienden más allá de esa condición temporal. Como se podría pensar, hay varios esquemas que buscan romper con esta condición, pero lo cierto, es que un relato sólo se da en esta perspectiva explicada.

Del relato se distinguen dos características fundamentales según el modelo formalista ruso, como son la FABULA y el SYUZHET, que en una traducción no literal significa: TRAMA³⁹. Así, la fábula proporciona el universo de materiales como los actores, hechos, situaciones o tiempo de los que se sirve el relato, de estos materiales es el público, lector, espectador o receptor los conecta y aquel nexos que nosotros completamos para entender la narración es llamado fábula, al mismo tiempo esta interpretación obedece a una

³⁷ Robert STAM, Robert BURGOYNE, Sandy FLITTERMAN-LEWIS, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona, Paidós, 1999. pp 91.

³⁸ (André GAUDREAU & Francois JOST, 1995) op. Cit, p26.

³⁹ Syuzhet es entendido normalmente en el sistema formalista como la organización artística o “deformación” del orden causal-cronológico de los hechos. Desde que Yuri Tynianov comenzó su análisis estructural del relato, se comenzó a asociar este estudio a las normas narrativas cinematográficas fundamentalmente entre el verso y el cine. (Robert STAM, Robert BURGOYNE, Sandy FLITTERMAN-LEWIS, 1999).

estructura que es immanente a la historia, que está dentro de ella a partir de los materiales antes nombrados, por tanto la red de relaciones internas que se forman los espectadores tiene que ver con la estructura general del relato.

Por otra parte la trama o syuzhet puede ser entendida como la organización artística del relato, o si se le quiere llamar, una forma de contar, mientras que la fábula es una sucesión temporal de hechos, la trama apela a una organización más compleja e implica mecanismos o artificios para contar la historia. En el cine, estos pueden ser el montaje, la voz off o un recurso temporal como la elipsis, en síntesis, el estilo cinematográfico, pero de una manera más primitiva, pues en esta teoría implica simplemente un desorden estructural. De este modo, en ambas características podemos ver la acción de los participantes en el acto comunicativo; en la fábula, el espectador es el que va en busca de la historia mediante la proyección que hace de la materia prima del relato, por otro lado, en la trama se puede vislumbrar la mano del narrador, que es quien cuenta esa determinada historia. De estas dos consideraciones nace la división entre el cine de prosa y el cine poético, mientras uno se preocupa por la historia (el cine clásico, por ejemplo), el otro le da más importancia al estilo (cine de autor)⁴⁰.

Otra característica de cualquier relato es que pone en juego una doble temporalidad impuesta por su naturaleza y que posteriormente derivará en el acto narrativo; una es el tiempo en el cual ocurre la historia o tarda la secuencia de actos en ocurrir, y el otro, el tiempo que le da el espectador para ocurrir, es decir, depende del formato en el que se cuenta la historia, pues puede ser novela (tiempo de lectura), o cine (tiempo de visualización), esta cuestión creará una doble perspectiva temporal, pues el relato apunta a convertir un tiempo en

⁴⁰ Dichas consideraciones están discutidas por los formalistas Victor Shklovsky y Juri Tynianov, acerca de una distinción tácita sobre la pertenencia del cine hacia una u otra. Shklovsky posteriormente se dedicaría a un estudio abarcando la combinatoria de estas características y dando ejemplos claros de la prosa (*A woman in Paris*, 1923, de Charles Chaplin), y de Poesía (*Chestaia Tchart mira*, 1926, de Dziga Vertov).

otro (comprimiendo o dilatando). Entonces, el relato se distingue de la descripción y la imagen por sus condiciones intrínsecas de temporalidad.

El relato, entonces, puede tener descripciones, que *“no son narraciones ya que no satisfacen el criterio de la doble temporalidad. Ese estatuto tan particular de las descripciones se explica por el hecho de que, a la vez, toman tiempo al relato y, no obstante, solo son validas para el espacio”*⁴¹. Así, dentro del relato podría haber eventualmente narración y descripción.

¿Pero como se define una narración? La narración se define por el discurso implícito en el relato, es decir, una serie de enunciados o caracteres que hacen patente un sentido de enunciación. En una parte del sentido enunciativo estamos los espectadores que componen una suerte de receptor, y la impresión de este receptor es que “Alguien” está contando, ese alguien es narrador que se define como la perspectiva de la cual está siendo relatada la historia.

Pues bien, entonces podemos decir de un relato que es la instancia donde se cuenta la historia, por medio de la narración que es una perspectiva y que ejerce una línea divisoria explicita por donde inducirnos a mirar, o bien, podríamos decir que la narración es la que decide qué contarnos. Pero el relato es ese conjunto de acontecimientos de los cuales se sirve toda película narrativa para ser consumida. Como definición precisa el relato *“es un discurso cerrado que viene a irrealizar (contar) una secuencia temporal de acontecimientos”*⁴².

Ambos conceptos coexisten en el relato cinematográfico, que es la instancia final de este concepto a trabajar. El relato cinematográfico contiene un elemento que hace más complejo el entendimiento de la teoría narrativa, este

⁴¹(André GAUDREULT & Francois JOST, 1995) op. Cit. p27

⁴²(André GAUDREULT & Francois JOST, 1995) op. Cit. p29

es la *imagen* que puede ser descriptiva, pero no constituye en ella un relato. En cambio, cuando se suma una dimensión temporal toma la característica de relato, sólo cuando se agrega la tercera parte de este engranaje, la narración, se transforma en relato cinematográfico, y es el que se ha desarrollado desde Lumiere hasta la actualidad. Sin duda, en este espacio histórico, el cine clásico es el que con mayor fuerza sirvió y se sirvió de la teoría narrativa de relato.

3.2 Narración Canónica

El gran motor de análisis con respecto a la narración es la noción que nos da David Bordwell⁴³ sobre la *Narración Canónica*, que bajo su análisis se aplica al cine clásico. La narración clásica cuenta con variadas sub-partes, las cuales dan la dimensión de tales a la película, son rasgos característicos que se perfeccionan para, futuramente, en el peor de los casos, seriarlos. El elemento principal de la narración canónica es el fin, es decir, hacia donde apunta toda película: resolver un problema, un problema al que se ven enfrentados los personajes y que irrevocablemente tienen que resolver. Estos personajes presentan una psicología totalmente definida y generalmente poseen una serie coherente de rasgos, conductas y cualidades nobles propia de los héroes. La narración siempre presentará un héroe especificado que debe acarrear con el problema que sobrepasa todo límite humano, que hacen peligrar a las personas que lo rodean. Entonces, surge el rostro del protagonista aquel que fue dotado de más rasgos o fue más especificado a la hora de narrar. Toda carencia argumental se anula por la acción del protagonista en la película que se convierte en el ser identificatorio para el espectador.

En el modelo argumental la narración canónica presupone la idea aristotélica de tres actos –un principio, un desarrollo y un final– aunque el

⁴³ (David BORDWELL, 1985) *op. Cit.*, p157-162.

concepto clásico en el guión cinematográfico plantea *“un argumento que consiste en una situación inalterada, la perturbación, la lucha y la eliminación de esa perturbación, tal modelo argumental no es herencia de ninguna construcción monolítica que responda al nombre de “novelística”, sino de formas históricas específicas: el teatro, el romance popular y, especialmente la novela corta de finales del siglo XIX”*⁴⁴.

En este caso, en el argumento tenemos el principio de la causa, que habitualmente responde como efecto y así avanza de forma consecutiva para resolver el efecto no deseado. Otro principio del argumento en la narración clásica canónica es la disposición temporal, ésta puede funcionar como condicionante –cuando en el relato es influido por una medida temporal a cuesta: ejemplo cuando el protagonista dispone de un tiempo X para hacer una labor que incumbe o interrumpe a la narración– o también puede funcionar como recurso narrativo –cuando se sirve de trucos temporales para avanzar en el relato: flash back, racconto, etc.– Finalmente, el tiempo influye a lo largo de toda estructura narrativa, pues es un esquema de tiempos donde el inicio, desarrollo y final, que finaliza en el acto temporal más deseado de toda la película: el climax.

Quizás lo más interesante de esta narración es la doble dimensión que tienen sus historias que generalmente cumple con esta dualidad del protagonista, que se ve envuelto en una relación amorosa y es llevado por el destino a resolver lo que se le es planteado en el primer cuarto de hora del

filme, ambos segmentos de la vida del protagonista son a menudo individuales pero desembocan a una comunión hacia el final de la película. En una dimensión más clásica, es atormentado también por la consecuencia del amor,

⁴⁴ (David BORDWELL, 1985) op. Cit p157.

su mujer es arrastrada a una consecuencia trágica de la que él no puede escapar, y es un doble aliciente para la resolución del problema.

Las narración canónica en un sentido mucho más específico trabaja sobre la base de secuencias, que juntas darán una dimensión narrativa a la película, estas secuencias son de difícil producción y presentan una dimensión estructural más compleja, pues se requiere varias etapas en una de ellas para dar inicio a un relato. Varias veces son especificaciones de tipo temporal, pero sin embargo, requieren de una construcción acabada desde el punto de vista de los personajes reunidos, y las situaciones a las que serán llevados y la resolución de los hechos. Cada secuencia presenta una dimensión en tres actos –inicio, desarrollo y final–, y funciona, muchas veces, como plataforma para la consecución del problema central.

El final de la película hollywoodense, nos presenta a menudo un final feliz. Pero es más que eso, es un lapso de tiempo que separadamente de los 80 minutos anteriores del filme, responde a un desenlace irrevocable de los personajes, la anulación del problema, la exposición de la verdad, el efecto final de la causa inicial o una conclusión lógica de hechos antes tratados⁴⁵. Mirándolos a la ligera estos tratados podrían confundir la pretensión del cine clásico, que no es otra que narrar al igual que el teatro y la novela. La fórmula del cine clásico reside en la necesidad del público por identificarse con un superior, de demostrar las hazañas que ellos podrían vivir y la narración es parte fundamental de ese objetivo.

Esta narración clásica generalmente tiende a ser omnisciente y posee más información que la de todos los personajes, pues es ella el motor de la historia y es altamente comunicativa, pero nunca se muestra abiertamente e informante a los espectadores. Esto los lleva siempre a reconstruir con los medios que tiene a su alcance para hacer coherente el relato temporal y espacial, es decir,

⁴⁵ Sobre esta base BORDWELL, insiste en la necesidad recíproca que hay entre el cine clásico y el espectador "clásico". (David BORDWELL, 1985)

construir en su cabeza, un tiempo y espacio consistentes con la acción de la historia. Es quizás el arma principal que tiene el cine clásico para sobrevivir, utilizar al espectador en la construcción del relato y en la consecución del acto narrativo.

3.3 La imagen Acción: La pequeña forma

Frente a estos dos conceptos igualmente importantes y con un estudio teórico globalizador explicaré otro concepto que se desprende del estudio realizado por Gilles Deleuze, en sus estudios sobre cine⁴⁶. De estos estudios se desprende una aproximación al cine clásico a partir del estudio del movimiento que desencadena una consolidación de dos ejemplos –sobre la base de lo que él llama la imagen-acción– de los cuales tomaré como referencia *La imagen-acción: La pequeña forma*⁴⁷. Como eje central de la investigación acerca del conocimiento de la teorías del cine clásico Hollywoodense, se sitúa el pensador Frances Gilles Deleuze, en el capítulo “La imagen-acción: la pequeña forma” sirve de contexto fundacional en esta tesis, pues desde esta evoluciona la narración para convertirse en cine contemporáneo, y con mayor fuerza, el cine de Kaurismäki refuerza dicha teoría.

En *La imagen-movimiento* Deleuze, nos plantea un estudio sobre el cine clásico y su evolución a cine moderno en la imagen-Tiempo, pero su detención en las estructuras del cine clásico es clave para entender la mutación que efectuó éste en la década del 50, misma mutación por la cual es seducido Aki Kaurismäki, a la hora de componer su filmografía, en base a la narración originaria del cine.

Deleuze nos presenta la gran forma narrativa del cine como SAS (Situación, Acción, Situación), una estructura básica que da el triunfo al cine

⁴⁶ Gilles DELEUZE, *Estudios sobre cine 1 y 2. La imagen-Movimiento y La imagen-Tiempo*. Barcelona, Paidós, 1984.

⁴⁷ *Op. Cit*, p 227-249

norteamericano, pues la imagen-acción trabaja por la combinatoria de medios y comportamientos sacados del realismo, de la vida real. Pero no *como* vida real, he ahí la estrategia notable del cine clásico; jugar con la realidad de los personajes, pero alejarse lo más posible de ella, en cuanto ser humano común y corriente. La estructura comienza con el medio que muta, cambia o condiciona al personaje central y lo lleva siempre a una “situación” de la que éste no puede escapar, posteriormente, el personaje se ve obligado a responderle al medio y es llevado a la “acción” para contrarrestar la situación adversa, cambiar el medio al que se ha visto envuelto o le han llevado otros personajes. Este cambio le da habitualmente ciertos rasgos para vivir, es decir cambia, *“debe adquirir una nueva manera de ser (habitus) o elevar su manera de ser a las exigencias del medio y de la situación”*⁴⁸. La nueva condición del protagonista lo lleva necesariamente a otra “situación”, y se explica la estructura SAS (de la situación a la situación transformada por intermedio de la acción). Cada parte de esta explicación son puntos correlativos antagónicos, y la acción por sí sola encausa a un duelo de fuerzas, con otros personajes o con el medio o ¿por qué no? Consigo mismo.

De esta misma definición surge la forma ASA (de la acción a la situación transformándose en una nueva acción), esta forma obtiene ciertas diferencias, con respecto a la primera forma, abordables en este estudio. Esta es un nexo sensorio motor invertido, y al contrario de la primera forma, la representación de este género es local y no global, pues ya no es estructural, sino por acontecimientos. Es, además, *“comédica”*, es decir da lugar a una comedia, aunque no sea necesariamente cómica. La segunda forma nace de la primera, en donde el accionar está puesto para desenvolver a la situación, de estos tratados se puede deducir que esta forma es menos costosa y requiere de un imaginario más amplio para comprender el relato y sub-relato que nos cuenta la narración. Así se puede explicar la manera de narrar de modo más moderno. Lo

⁴⁸ (Gilles DELEUZE, 1984) *Op. Cit.*, p 204.

cierto es que esta formula ha logrado emprender el camino que hoy conocemos como cine moderno (Nouvelle Vague y Neorrealismo, incluidos), por cierto que el cine de Kaurismäki bebe de esta estructura hoy evidenciada por Deleuze, pues esta cierta restricción narrativa permitió elaborar propuestas mucho más atractivas y que renovaron el objeto narrativo.

Pues bien, ambas formas previenen la instauración del género, y la comunión entre ellos, la forma ASA proviene fundamental de la comedia costumbrista, mientras que la forma SAS esta claramente compuesta por los filmes históricos y de grandes gestas, pero lo interesante es la conexión que hay entre ambas formas, pues en cada filme de una forma podemos encontrar rasgos que vienen de la forma contraria, y esto se explica por que son *“un gran organismo univoco que engloba a los órganos y a las funciones, o bien, por el contrario, las acciones y los órganos que se componen poco a poco en una organización equívoca”*⁴⁹.

Los géneros cinematográficos mutan cada vez que son expuestos al espectador, y al mismo tiempo, un género puede portar una forma por sobre la otra. Por ejemplo, el policial se basa en la oposición de fuerzas, es decir, de duelos, que posterior a la acción obtienen una nueva situación más evidentemente sorpresiva. Pero, por el otro lado, el cine policial negro genera su narración a partir de la forma ASA, ya que avanza la acción a ciegas, hacia situaciones cada vez más oscuras, para finalizar con el accionar final (*Sueño Eterno* [Howard Hawks], *El halcón Maltés* [John Huston] y *Más allá de la duda* [Fritz Lang]). Por último, cabe mencionar que el cine clásico Hollywoodense explota todas sus riquezas expositivas por estas fórmulas descritas por Deleuze, y se nutre a lo largo de las tres décadas en las que se basa este estudio.

⁴⁹ (Gilles DELEUZE, 1984) *Op. Cit*, p 204.

4.- ESTUDIO DE CASO

Para el análisis textual de los filmes que ocuparán esta tesis es necesario dar un cuerpo teórico, o simplemente, un esquema que augure una responsable digestión del contenido extraído del material fílmico. Esta metodología se llevará a cabo a partir de las reflexiones de Francesco Casetti y Federico di Chio⁵⁰, cuya premisa principal es observar el objeto por partes, es decir, deconstruir el film en partes, para su más fácil manejo analítico y así, una vez vuelto a ensamblar, generar un discurso a partir de la función de dicho objeto. Para Casetti y di Chio hay varios estratos en la subdivisión del objeto a analizar⁵¹, al tratarse éste de un análisis narrativo, nos avocaremos al desglose o descomposición por secuencias únicamente, ya que ésta nos dará una visión más fácil de unificar y analizar al final del primer proceso.

*La secuencia, que no es más que un conjunto de relato separado por una opción situacional dramática y que remite a la idea continuada de la escena*⁵².

A partir de este análisis se pueden sacar conclusiones a cerca de los rasgos contenidos en el objeto fílmico, posteriormente a esto, se basa el resultado en un sistema llamado *estratificación*, que a su vez, se basa en la recolección de los elementos análogos de cualquier índole –en este caso narrativos– para situarlos en la semejanza o al contrario disímiles. Este procedimiento alimentará ambos casos y finalmente, se pretende hallar los rasgos característicos de cada polo evaluativo que se presente como uniforme el uno con el otro, es el caso de este estudio que los rasgos que se aprecien en

⁵⁰ CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1996.

⁵¹ En Como analizar un film los autores identifican 5 estratos diferentes en la descomposición, El episodio, Las secuencias, las sub-secuencias, los encuadres y las imágenes. (CASETTI, Francesco y DI CHIO)

⁵² La Escena; cuya definición esta dada por una cambio en el esquema temporal, espacial o modal de los personajes.

Kaurismäki tendrán que ver con los que se desvelen en el periodo clásico Hollywoodense.

4.1 Estudio de Caso Cine Clásico

4.1.1 *Luces de la ciudad*, de Charles Chaplin (*City Lights*, 1931)

Argumento: Charlot, el personaje interpretado por Chaplin, es un pobre vagabundo sin hogar que conoce y se enamora de una florista ciega. Poco después evita el suicidio de un millonario borracho, quien le hace promesas de amistad eterna. Sin embargo, cuando está sobrio, el millonario le rechaza. Inicia un romance con la florista, quien lo toma por un millonario. Tras probar suerte en trabajos ocasionales (entre ellos, una competición de boxeo), Para ayudarla, obtiene mil dólares de su amigo millonario, quien se los regala generosamente cuando se encuentra ebrio, pero después niega conocer a Charlot y hace que le persiga la policía. Charlot da el dinero a la florista, quien así consigue evitar ser desahuciada y someterse a una operación que le devuelve la vista. El protagonista, en cambio, es capturado por la policía, y acusado del robo de los mil dólares, pasando una larga temporada en prisión. Al salir, vuelve a encontrarse con la florista, que ahora regenta una tienda en lugar de un puesto callejero y vive con la esperanza de reencontrar a su supuesto millonario. La película termina con la escena en que la florista reconoce a Charlot como su benefactor.

Desglose por secuencias

1.- Créditos iniciales	Música clásica.
2.- Sobre una ciudad nocturna aparece el título de la película, al día siguiente el gobernador de la ciudad inaugura lo que es un monumento, al destaparlo descubren que un vagabundo (Chaplin) está durmiendo sobre él, un guardia lo hace bajar a gritos.	Intertítulos 1
3.- Chaplin deambula por la ciudad, unos niños lo	Intertítulos 2

molestan, posteriormente se para frente a una vitrina y está apunto de caerse a un hoyo en la vereda.	
4.- Una florista ciega está a la orilla de la calle ofreciendo su mercancía, se topa con Chaplin y le ofrece, este le compra y observa en silencio para que ella no se percate que sigue allí.	Intertitulos 3 y 4
5.- La florista llega a su casa, y saluda a su abuela. Después se pone a mirar por la ventana.	Intertitulos 5 y 6
6.- A orillas de un río un hombre ebrio intenta suicidarse cuando Chaplin llega trata de salvarlo pero se cae él al agua y se está ahogando. El hombre que se iba a suicidar lo ayuda y ambos salen se sacan un poco el agua y se van	Intertitulos 7, 8 9, 10, 11, 12.
7.- El hombre que resulta ser un millonario lleva a Chaplin a su casa, le da de beber varios tragos, el hombre nuevamente se intenta suicidar con un arma de fuego, el protagonista se lo impide una vez más. Le da las gracias y llama a su mayordomo para que prepare el auto para ir a la ciudad.	Intertitulos 13, 14, 15, 16, 17, 18 y 19.
8.- El hombre y Chaplin llegan a un restaurante se sientan en una mesa, fuman y comen. Con el cigarro quema el vestido de una mujer. Ven una representación en la que un hombre y una mujer pelean, Chaplin defiende a la mujer y se arma un alboroto. Luego Baila con la pareja de un hombre que se enoja por eso.	
9.- Salen en la mañana del lugar, el hombre conduce su auto ebrio hasta llegar a su casa. Chaplin se queda fuera de la casa y ve pasar a la florista ciega. Adentro el hombre se enoja con su mayordomo por dejar a su amigo afuera, lo trae adentro. Chaplin pide dinero al hombre para comprar flores. Alcanza a la mujer y le compra toda la mercancía le pasa el ramillete al mayordomo y se ofrece para ir a dejar a la mujer a su casa en auto.	Intertitulos 20, 21, 22, 23, 24, 25 y 26.
10.- Llegan a la casa de la mujer, ella agradece y entra a su casa. Chaplin se ve enamorado, y observa a la mujer por la ventana, ella también se ve enamorada. El hombre se va del vecindario de la mujer en el auto.	Intertitulos 27 y 28.
11.- Chaplin vuelve a la casa del hombre, este ya despertó de su borrachera. Y se encuentra con el ramillete de flores. Chaplin trata de entrar a la casa pero el mayordomo no lo deja entrar pues el hombre dice	Intertitulos 29, 30 y 31.

que no lo conoce. Posteriormente el hombre sale y desconoce a Chaplin, toma su auto y se va. Chaplin queda solo.	
12.- La florista le cuanta a su abuela que un hombre rico la vino a dejar en su coche. La anciana la escucha.	Intertitulos 32, 33 y 34.
13.- Chaplin está vagando por la calle donde se encuentra nuevamente con el hombre rico que esta ebrio, esta vez lo reconoce y lo invita a una fiesta en su casa. En la fiesta se sienta y comparte con mucha gente, se traga un pito que con la respiración suena, no lo puede controlar así que se va hacia fuera. Unos perros llegan con el silbido, luego entra y los perros lo siguen al salón de baile.	Intertitulos 35, 36, 37 y 38.
14.- A la mañana siguiente Chaplin se despierta durmiendo al lado de su amigo, este lo desconoce una vez mas y le pide a sus mayordomos que lo saquen y ajusten sus maletas para salir de viaje a Europa. Luego de un momento sacan por la puerta delantera al protagonista.	Intertitulos 39 y 40.
15.- Chaplin busca a la florista en el centro pero al no verla se dirige a su casa, mira por la ventana y descubre que ella está enferma. Un doctor la atiende. Y menciona que requiere mucho cuidado.	Intertitulos 41 y 42.
16.- Chaplin consigue trabajo de basurero para ayudar a la mujer que ama. Trabaja por las calles de la ciudad recogiendo desperdicios de animales.	Intertitulos 43.
17.- En la casa de la florista llega un recibo de arriendo que deben pagar. La abuela no quiere contarle a su nieta para que no se preocupe. La anciana sale a vender flores.	Intertitulos 44, 45, 46 y 47.
18.- En el trabajo Chaplin aprovecha la hora de comer para cambiarse de ropa e ir a ver a su amada. Mientras se muda de ropa cambia por casualidad la comida de uno de sus compañeros.	Intertitulos 48, 49 y 50.
19.- Chaplin llega a la casa de su amada ella lo saluda contenta. Él le trae algunas cosas de comer, mientras su abuela trata de vender flores en el centro de la ciudad, la muchacha ovilla sin darse cuenta una lana de la ropa del protagonista. Leen un periódico que anuncian un doctor que cura la ceguera, ambos se ilusionan. Despues Chaplin encuentra el recibo del arriendo y se lo lee a la muchacha, ella llora y él se va prometiendo	Intertitulos 51, 52, 53, 54 y 55.

poder pagarlo a primera hora de la mañana.	
20.- Llega al lugar de trabajo pero muy tarde su jefe lo echa por irresponsable. A la salida un hombre le dice si quiere ganar dinero fácil y rápido. En la pared hay un cartel de boxeo.	Intertitulos 56, 57 y 58.
21.- En la noche Chaplin se prepara para la pelea, acuerda con su contrincante no hacerse daño. En la misma habitación hay otros luchadores que se preparan, salen y entran nuevas personas. En un momento al contrincante del protagonista le llega un telegrama, al leerlo se va. Luego encuentran otro boxeador como contrincante, pero este es mas grande, Chaplin hace de todo para agradarle y para que no le haga daño. Le propone dejarse perder y repartir las ganancias pero el luchador no acepta. Se van a pelear.	Intertitulos 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65 y 66.
22.- Ambos luchadores en el ring, se saludan y la campana anuncia el primer round. Chaplin se posiciona atrás del arbitro y se mueve de un lado a otro escapando de la vista de su contrincante, cuando este se descuida lo golpea hasta que termina el round. En el descanso Chaplin se imagina que la florista lo acaricia y se para con muchas ganas a pelear, pero ni todas las ganas bastan, finalmente pierde la pelea.	
23.- Chaplin vagabundea por la ciudad, en eso se encuentra con su amigo que vuelve de Europa y está borracho. Lo invita a su casa. En la casa hay dos ladrones robando que se esconden al oír que ambos se acercan. Chaplin y su amigo se ponen cómodos y se sientan a conversar. El hombre rico le regala dinero para que ayude a la florista en problemas. Chaplin encuentra un arma en el suelo y cree que se amigo se quiere suicidar nuevamente, mientras uno de los ladrones intenta pegarles por la espalda. Cuando Chaplin guarda el arma el ladrón golpea al dueño de casa, Chaplin escapa de los dos ladrones. Llama a la policía. Los asaltantes escapan y él los sigue, en la entrada de la casa llega la policía que lo confunde con los ladrones lo lleva adentro. El hombre rico despierta y lo desconoce, la policía culpa a Chaplin de robo. En una escaramuza se dispara el arma y corta la luz. Chaplin logra escapar.	Intertitulos 67, 68, 69, 70, 71 y 72.
24.- Chaplin llega a la casa de su amada a quien entrega	Intertitulos 73, 74, 75, 76, 77, 78 y

el dinero que necesita para la renta y para su ceguera. El hombre se despide, y le dice que se irá por un tiempo, ella queda inconforme y triste.	79.
25.- Chaplin vagabundea por la ciudad cuando unos policías lo detienen y lo encarcelan. Pasa una buena temporada en la cárcel.	Intertitulos 80 y 81.
26.- En el otoño Chaplin sale de la cárcel y vagabundea por la ciudad. En la vitrina de una florería grande se topa con su amada, quien ahora es dueña de la florería y ve. Pero no lo reconoce pues ella piensa que su amado es millonario. El se va pero ella sale para darle una flor y un poco de dinero, cuando sus manos se tocan ella lo reconoce y se miran.	Intertitulos 82, 83, 84, 85, 86, 86 y 88.
27.- Créditos finales.	Intertitulo 89.

4.1.2 Que bello es vivir, de Frank Capra (*It's a Wonderful Life, 1946*)

Argumento: En el Pequeño pueblo de Bedford Falls en el día de noche buena todos los habitantes rezan por George Bailey, debido a esto una corte celestial se reúne para abogar por aquel hombre quien está descontento y abrumado por la suerte que corre su vida. San José le encarga a Clarence, un ángel de segunda clase y que es el que más tiempo lleva intentado ganarse las alas, ayudar a George en ese momento de desesperación, pero antes San José le informa al ángel sobre la vida de George Bailey en el pequeño pueblo de Bedford Falls desde que es un niño. Cuando George era todavía un niño, rescata a su hermano pequeño que había caído al hielo, esa acción heroica le costó perder la audición en uno de sus oídos. Unos años más tarde evitó que el boticario para el que trabajara envenenara a un niño por accidente. A pesar de ello, y antes de que el farmacéutico se lo agradeciera le dio un buen golpe. Pero lo que llevaría a George a encadenar su vida a la de su pueblo era la sociedad hipotecaria creada por su padre, y que estaba destinada a dejar dinero a aquellas personas que no podían pedirselo al banco. Su padre, junto con su tío Billy, luchan por mantener a flote su compañía. Justo antes de que George vaya

a salir en su primer viaje alrededor del mundo, en uno de los enfrentamientos verbales entre su padre y el señor Potter, que es un viejo avaro y dueño de la gran parte de las empresas del pueblo, el padre de George sufre un ataque al corazón y muere. Unos meses más tarde, cuando el señor Potter solicita que se disuelva la compañía de la que el también es accionista George hace un brillante discurso, con el que convence a los accionista de que no se disuelvan, pero estos le piden dirigirla como única condición para seguir adelante, una vez más George cumplirá con su deber, y mandará a su hermano a la universidad con el dinero que era destinado para él, con la promesa de que cuando vuelva, será el quien vaya a la universidad y su hermano ocupe su puesto. Pero cuando su hermano vuelve, está casado y su suegro le ha ofrecido un buen empleo, aunque él está dispuesto a cumplir con lo pactado con George, este no le dejará, y quedará una vez más atado a Bedford Falls y a la pequeña compañía familiar. Un oasis en sus infortunios será la bella Mary. Ella enamorada de él desde que eran niños, fue novia de Sam un amigo de George que ha hecho fortuna en Nueva York y que le ha ofrecido un buen empleo a George, sin embargo, George rechazará su oferta y se casará con Mary. Tendrán cuatro hijos. Durante toda su vida George no va a cesar de tener que luchar contra el señor Potter y sus ansias por arruinar la compañía de préstamo, el mismo día de la boda de George, y cuando este iba de luna de miel y por fin a salir de su odiada ciudad natal, ocurre una crisis, que cierra el banco, la gente acude a la compañía de y el tío Billy asustado cierra las puertas, sabiendo que eso será la quiebra, George abandona el taxi que le lleva a la estación y se enfrenta ante sus asustados inversores. Pero el pánico por la miseria no se supera con brillantes discursos y para contentar a sus inversores tiene que empeñar el dinero que iba a gastar en su luna de miel, a penas le sobran dos dólares, y no podrá dejar Bedfordfalls. La lucha continua, entre Potter el tiburón de los negocios y el desafortunado George Bailey, desesperado ante la obstinación de George, Potter trata de comprarlo ofreciéndole un buen empleo, y por un momento parece haberle hipnotizado, haciéndole ver que fácil es cumplir todos sus sueños, pero justo en ese momento y cuando estrechan las manos, George

comprende que le están comprando y rectifica, rechaza la oferta y la lucha continua. Llegan tiempos difíciles, la segunda guerra mundial pone a prueba a todos los americanos, y también a los ciudadanos de aquella pequeña ciudad perdida. La tranquilidad vuela al pequeño pueblo tras el triunfo de la nación en la segunda guerra, y también por el éxito de del hermano de George, Harry que piloteando se convirtió en heroe nacional, pero no todo es color de rosas tío Billy se dirige al banco de Potter para hacer un deposito de 8.000 dólares para cubrir unos prestamos, pero extravía el dinero y con eso seguramente caerán en la quiebra, George y tío Billy buscan el dinero por todas partes, pero no lo encuentran, sumido en la desesperación y sin poder pedir el dinero a nadie, George acude a Potter, pero este que sabe la verdad al encontrar el dinero aprovecha el infortunio de George, y le amenaza con denunciarlo, este ya no tiene salida y con un seguro de vida como única propiedad piensa en suicidarse, pensando que vale más muerto que vivo. Cuando esta a punto de lanzarse al río, ve como un anciano cae al agua, y una vez más olvida todos sus problemas y acude a salvar al pobre anciano, mientras se secan las ropas mojadas el viejo le dice que se llama Clarence y que es su ángel de la guarda, George no le cree, pero en la conversación le dice que desearía no haber nacido, Clarence se lo concede, y cuando regresan al pueblo, todo ha cambiado. La visión que Clarence hace ver a George es desoladora, el pueblo ha dejado de llamarse Bedfordfalls y ahora se llama Potterville, los vecinos y amigos a los que ha ayudado no le reconocen, ve la tumba de su hermano al que no pudo salvar por no haber nacido, y piensa en los que murieron en la guerra porque su hermano no estuvo allí para salvarlo, las casas que ayudó a construir con sus prestamos nunca se construyeron, su tío Billy estaba en un manicomio, su madre viuda y sin hijos regentaba una pensión y finalmente su esposa era una bibliotecaria solterona. Desesperado por la visión, George regresa al puente donde había intentado suicidarse, y pide a Dios que le devuelva su vida. Cuando un amigo lo encuentra, y le llama por su nombre, George sabe que la visión ha terminado, y que ha recuperado su vida, a pesar de que sabe que irá a la cárcel por desfalco, ahora poco le importa porque ha

recuperado su vida, su hermano, su esposa, sus hijas, su madre y sus vecinos por quien tanto se ha sacrificado. Como un loco regresa corriendo a su casa deseando feliz navidad a todo lo que encuentra a su paso, hasta llegar a su casa, allí abraza a todos sus hijos, y saluda al inspector de policía y al Sheriff que le están esperando para detenerlo. Entonces llega a tío Billy, y anuncia que un milagro ha sucedido, Mary ha hablado con algunos amigos contándoles que George tenía problemas y toda la ciudad había hecho una gran colecta, aparecen todos los que George ha ayudado durante toda su vida y por los que se ha sacrificado dando todo lo que tienen para que George pueda salir adelante, y finalmente aparece Harry que al saber que su hermano tenía problemas ha dejado plantado al presidente y ha volado bajo una tormenta para estar junto a George en aquellos momentos, llega a tiempo para brindar por su hermano afortunadamente con mucha alegría al saber que todo ha pasado. George encuentra un libro "Tom Sawyer" con dedicatoria de Clarence, en el árbol de navidad suenan unas campanas, la pequeña hija del protagonista le cuenta a su padre que la maestra dice que cuando suenan campanas un ángel gana sus alas en el cielo.

Desglose por secuencias

1.- Primero unas campanas sonando y luego unos carteles con motivos navideños escritos con los créditos inician la película.	Música clásica.
2.- En un pequeño pueblo (Bedfordfalls) en la noche buena la gente le pide a Dios por la suerte de George Bailey, debido a esto una corte celestial compuesta por Dios y San José mandan a llamar a Clarence un ángel de segunda clase que aún no gana sus alas para que lo ayude antes que se suicide, antes de esto le cuentan como ha sido la vida de George hasta llegar al infortunado momento.	
3.- George de niño salva a su pequeño hermano Harry de ahogarse en un lago congelado, debido a esto pierde la audición de uno de sus oídos luego de una infección.	
4.- George trabaja medio tiempo en una farmacia,	

<p>donde ayuda al señor Gower. Allí conoce a dos chicas de su edad Mary y Violeta, su jefe recibe un telegrama con la mala noticia de la muerte de su hijo, luego envía pesadamente a George a dejar unas medicinas para una persona enferma, el niño se da cuenta que el señor Gower no esta en su sano juicio y pone veneno en la píldoras que lo manda a dejar. George a la oficina de su padre para que lo ayude con eso, pero su padre esta ocupado con el señor Potter el más rico de la ciudad que le viene a cobrar, su padre le pide más días. A la vuelta a la farmacia el señor Gower lo regaña y golpea por no hacer su mandado con las medicinas, el chico le cuanta lo que él puso en las píldoras entonces el anciano llora y le pide perdón a Goerge.</p>	
<p>5.- Un joven George Bailey, anda en busca de una maleta para su viaje alrededor del mundo, descubre que el señor Gower su antiguo jefe le mando hacer una con su nombre, George es muy conocido en el pueblo.</p>	
<p>6.- En la casa Bailey George, Harry, su madre y padre cenan, mientras Harry se prepara para su fiesta de graduación. George y su padre hablan sobre el futuro, Goerge le dice que quiere ir a la universidad que ha ahorrado mucho para eso, su padre tiene la intención que se quede con la sociedad hipotecaria cuando regrese, George no se muestra del todo contento. El padre finalmente accede.</p>	
<p>7.- Goerge va a la fiesta de graduación de Harry, allí conversa con varia gente hasta que ve a Mary, la niña que le compraba helados cuando eran niños. George la saca a bailar. Un pretendiente de Mary se enoja y presiona un botón que abre la pista que está justo sobre una piscina muchas parejas caen al agua. George y Mary caminan por el pueblo con bata y un poco mojados aún, cantan y se miran coquetamente. En un momento Mary escapa y Geroge le pisa la bata que queda en el suelo. Mary escondida entre unos arbustos habla con George hasta que el tio Billy pasa a buscar al joven con la noticia que su padre tubo un ataque al corazón.</p>	
<p>8.- Tres meses después George está a punto de partir a Europa tras haber postergado su viaje por la muerte de su padre. El señor Potter quiere disolver la sociedad por</p>	

<p>las múltiples deudas que tienen con él, la gran parte de la directiva está a favor de Potter, pero George antes de irse pone en su lugar a Potter reivindicando la figura de su padre y hablando sobre lo importante que es la sociedad para el pueblo pues dignifica la vida de la población. Cuando se va yendo uno de los miembros sale a buscar a George diciéndole que la sociedad sigue por la mayoría pero con la condición que el asuma el puesto de su padre, una vez más George no se va de Bedfordfalls.</p>	
<p>9.- La corte celestial sigue conversando, le explican a Clarence que George se quedó y le dio todo el dinero a su hermano Harry para que estudiara por él con el trato de volver en 4 años para hacer relevo. George y tío Billy esperan el tren que trae a Harry al pueblo, Harry trae una sorpresa, se caso y viene con esposa. La esposa de Harry le dice a George que su padre le ofreció trabajo a su esposo en la empresa familiar, pero Harry le dice que no a aceptado que recuerda el trato que ambos hicieron.</p>	
<p>10.- En la noche se celebra a la llegada de Harry, el tío Billy se va a su casa muy ebrio mientras George se fuma un cigarrillo fuera de la casa. Llega su madre el conversan sobre lo buena que es la esposa de Harry, George le dice que lo mantendrá fuera del pueblo, luego su madre lo hace que valla al centro pues llegó de la Universidad Mary y está loca por él.</p>	
<p>11.- Vagando por el pueblo George se encuentra a una amiga a quien despacha rápidamente. Luego va a la casa de Mary, ella lo hace pasar y conversan un poco. George está confuso, la madre de Mary le dice que eche a George, mientras suena el teléfono. George se va, Mary contesta, es Sam su pretendiente que llama de New York, George se devuelve a buscar su sombrero, y Mary le pasa a Sam su antiguo amigo, Sam le cuenta que tiene planes para un negocio y lo quiere incluir, George le da unas indicaciones pero no se convence del todo. Mary y George se miran y tiran el teléfono, le dice a Mary que no quiere a nadie que le diga lo que hacer, y no quiere negocios con Sam, se abrazan y se besan.</p>	
<p>12.- Después de la boda George y Mary se van de luna</p>	

<p>de miel, el taxi pasa por el centro y ven que en la oficina hay un montón de gente, George se baja. Tío Billy le informa que hay crisis y que el banco canceló los envíos, todo el dinero del efectivo lo retuvieron. Potter llama a George prestándole ayuda, pero finalmente esta buscando su conveniencia, pretende pagar 50 centavos por cada acción que la gente tenga con la oficina hipotecaria, la gente para asegurarse de no perderlo todo quiere retirar el dinero ahorrado hasta el momento de la oficina, sino van a ir con Potter. George les explica que no pueden permitir que Potter se apodere de todo el pueblo. Mary llega con los 2.000 dólares de la luna de miel el cual utilizan para repartirlo entre la gente que lo necesita, al final del día quedan con 2 dólares, pero con la alegría de salvar una vez más el negocio. George se acuerda de Mary, ella lo llama por teléfono y le hace una invitación.</p>	
<p>13.- George llega a la dirección que Mary le dio. En una vieja casa Mary preparó una luna de miel con los amigos de George, el policía y el taxista. George agradece el gesto y se besan.</p>	
<p>14.- George y Mary, inauguran una vecindad de casas construidas con la ayuda de su asociación y llamadas parque Bailey, entregan al viejo Martín el cantinero. Mientras tanto Potter tiene una reunión con un ingeniero que le dice que el parque Bailey le quita su clientela, Potter se enoja. Sam visita a George, se saludan amablemente y luego se va.</p>	
<p>15.- El señor Potter le ofrece trabajo a George, con una jugosa cantidad de dinero al año para que se haga cargo de sus empresas, con viaje de negocios y libertad absoluta, pero debe desligarse de la sociedad hipotecaria. George le pide un plazo de 24 horas para pensarlo y conversarlo con Mary. Se dan la mano y se despiden pero cuando va saliendo cambia de opinión y rechaza la oferta, pues se da cuenta que Potter una vez más quiere apoderarse de su negocio. George llega a casa, Mary duerme. Él se pasea por la habitación, Mary se despierta y le da la noticia que esperan un bebé, George se alegra mucho.</p>	
<p>16.- La corte celestial sigue hablando, le cuentan a Clarence que George nunca salió del pueblo, tuvo 4</p>	

<p>hijos y que Mary se encargaba de hacer reparaciones a la vieja casa que tenían. George trabajaba mucho mientras que Potter seguía presionando en su contra. Luego vino la guerra, George no pudo alistarse por su problema al oído, pero sus amigos sirvieron en ella. Su hermano Harry se convirtió en héroe de guerra piloteando aviones. El día que ganaron George rezó y lloró.</p>	
<p>17.- José le cuenta a Clarence lo que pasó hoy cuando George lo necesita. El día 24 de diciembre Bedfordfalls prepara el recibimiento para Harry después de que fuera condecorado por el presidente tras su hazaña en la guerra. George llega con la noticia a la sociedad hipotecaria, están todos muy contentos. El auditor del banco espera a George en su despacho para arreglar los papeles del año que termina.</p>	
<p>18.- Tío Billy se dirige al banco a depositar, cuenta los 8.000 dólares a los que corresponde la transacción. Potter entra en el banco con el periódico de la noticia de Harry Bailey, el tío Billy le encara sobre lo bueno que son los Bailey, Potter se enfurece y le quita el periódico, se va a su despacho. Tío Billy va hacer el depósito pero se da cuenta que no trae consigo el dinero, lo busca incansablemente sin resultados, se va del banco. En su despacho el señor Potter encuentra entre el periódico un sobre con los 8.000 dólares, se los queda para él.</p>	
<p>19.- En la oficina de la sociedad hipotecaria, George atiende a la gente, le da un préstamo de dinero a una amiga y hace esperar al auditor del banco que lo espera. Llega tío Billy desesperado, busca en su oficina y escritorio el dinero que se le extravió, George se da cuenta del embrollo. Buscan dinero en la caja fuerte, y en otros lugares. Todos se desesperan.</p>	
<p>20.- George y tío Billy buscan en todos los lugares en que pudiera estar el dinero, Potter los observa desde la ventana de su oficina. En la casa de tío Billy tampoco pueden encontrar el dinero, allí George pierde la paciencia y arremete contra el tío Billy, le dice que con la banca rota podrían ir a la cárcel. George se va.</p>	
<p>21.- George llega a su hogar, está desesperado, todo le fastidia. Reta a sus hijos sin razón y grita a su esposa,</p>	

<p>pelea con la maestra de una de sus hijas por teléfono por que se resfrió. Sube a ver a Zuzu, la hija enferma a su habitación, ella le cuenta que se gano una flor. Cuando se le caen unos pétalos a la rosa la pequeña le dice a su padre que se los pegue, el se da vuelta y los esconde en su bolsillo, la niña queda contenta mirando la flor. George baja y ya no aguanta mas destruye de una patada las maquetas de puentes que ha hecho, luego mira a sus hijos y esposa les pide perdón. Luego se va de la casa mientras nieva. Mary les pide a sus hijos que recen por su padre, ella hace unas llamadas por teléfono.</p>	
<p>22.- George acude a Potter para que le preste los 8.000 dólares para cubrir las cuentas, le ofrece su seguro de vida que es lo único que tiene como aval pues si no irá a la cárcel. Potter se niega argumentando que lo ha tratado muy mal, se iré en su cara, le dice que vale más vivo que muerto y llama a la policía acusándolo de malversación de fondos. George se va.</p>	
<p>23.- George se dirige al bar Martini's a beber, está desesperado. Todo el mundo le pregunta que le pasa, le preguntan si lo van a dejar a su casa, dicen su nombre. En la cantina esta el señor Welch quien es esposo de la maestra a la que George ofendió por teléfono, el hombre golpea de puño a George quien cae sangrando. Al señor Welch lo echan de la cantina y George se va sangrando de la boca. En su auto George maneja un poco ebrio, choca con un árbol y se baja. Camina un poco hasta el puente sobre el río, toma su seguro de vida. Cuando está a punto de tirarse al río, cae otra persona que pide auxilio, George se tira en su ayuda, luego el portero del puente se da cuenta y los salva.</p>	
<p>24.- En la portería del puente ambos hombres secan sus ropas y se abrigan, el hombre que salva George es Calrence y le dice que viene de cielo para salvarlo, que su ángel de la guarda. George no le cree, el portero se va porque le parece muy extraño Clarence, George le dice que le pase 8.000 dolares el ángel solo sonrío. George desea nunca haber nacido, Clarence está de acuerdo y le concede el deseo. Luego van por una copa al bar de Martini's.</p>	
<p>25.- Entran al bar George pregunta por Martín el dueño,</p>	

<p>ahora lo atiende Nick, él le dice que no está allí. Toman un Whisky, cuando Clarence escucha unas campanas le cuanta a George que cada vez que suenan campanas un ángel en el cielo recibe sus alas, le habla sobre los ángeles además de decir que tiene 293 años de edad, Nick que escucha atento cree que ambos están locos y los echa le dice a George que no lo conoce, en ese momento llega el señor Gower quien es un mendigo, y estuvo 20 años en la cárcel por envenenar a un niño, el señor Gower tampoco reconoce a George. Nick saca a Clarence y George de su local que ahora se llama Nick's en vez de martini's. Afuera George le pregunta a Clarence quien es, cree que es un hipnotizador. El ángel le dice que está viendo como sería el pueblo si el nunca hubiese nacido, George se revisa pero no tiene nada de lo que traía consigo, ni el seguro de vida y carnet, ni los pétalos de Zuzu, se enoja y no le cree a Clarence, se va a su casa dejándolo solo.</p>	
<p>26.- George deambula por el pueblo que ahora se llama Pottersville, tiene muchos clubes nocturnos, y donde estaba su oficina se a convertido en un cabaret. Ve a su amigo el taxista Ernie, a quien le dice que lo lleve a su casa el hombre no lo reconoce y le dice que nunca lo ha visto, George está confuso pero le da la dirección de su casa. Al llegar se da cuenta que la casa está en ruinas, Ernie le explica que allí no ha vivido nadie en 20 años. Luego llega el policía, Ernie le dice que este tipo está loco. George busca al interior de la casa sin entender mucho. Se le aparece Calence quien le dice que él no tiene familia ni hijos. Llega el policía quien le dice que lo llevará a un doctor, Clarence le muerde la mano al policía para dejar escapar George. El policía va apresar a Clarence pero este se desaparece a vista y paciencia de Ernie y el Policía, que quedan atónitos.</p>	
<p>27.- George va la casa de su madre ella ahora posee una pensión y cree que George es alguien que viene por un techo donde dormir. Como le dice madre ella cree que está loco igual que el tío Billy que está en el manicomio desde que perdió la hipotecaria. George se va confuso, afuera le espera Clarence, George enfurecido le dice que los desembruje. Luego le dice que si encuentra a Martín que es al ultimo que vio antes de tirarse al río se</p>	

<p>acabara el hechizo. Clarence le pregunta si sabe donde vive, George le dice que en el parque Bailey.</p>	
<p>28.- Llegan a donde se encontraba el parque Bailey que ahora es un Cementerio. En ella encuentran la tumba de Harry quien murió a los nueve años, Clarence le dice que como él no nació no pudo salvar a su hermano. Y su hermano no fue un Héroe de guerra. Clarence le dice que tiene una vida maravillosa, y que es muy importante para la vida de las personas del pueblo. George le pregunta por Mary, él le cuenta que atiende la biblioteca del pueblo.</p>	
<p>29.- George ve salir de la Biblioteca a Mary quien se a convertido en una solterona, la llama por su nombre pero ella no lo atiende. Mucha gente se detiene a su alrededor para ver lo que pasa, Mary grita por ayuda pues cree que el hombre está loco. La gente ayuda a la mujer, luego llega el policía que detiene a George, éste acorralado golpea de puño a uno y escapa gritando a Clarence para que lo ayude. El Policía sale persiguiéndolo en su patrulla.</p>	
<p>30.- George llega al puente sobre el río, pidiéndole a Clarence que le devuelva su vida no importa lo que pase, pide con muchas fuerzas al Dios y a su ángel guardián. Comienza a nevar y de nuevo sangra de la boca, llega el policía Bert a buscarlo, George quiere escapar pero cuando oye que éste lo llama por su nombre lo abraza. El hombre dice que lo andaba buscando por todo el pueblo pues vio su auto chocado y estaba preocupado. El se revisa y descubre que tiene todo con lo que andaba, los pétalos y el seguro. Se alegra mucho y se va corriendo a su casa.</p>	
<p>31.- Camino a su casa saluda a todo el mundo incluyendo a Potter por la ventana de su despacho, está muy feliz. Llega a su casa en la que lo espera el interventor del banco, lo saluda alegremente, sube a abrazar a sus hijos los besa, ellos le dicen que su madre salió a buscarlos con tío Billy. Cuando llega Mary lo abraza y le dice que ha ocurrido un milagro, luego toda la gente del pueblo que es amiga de George llega a ayudarlo con dinero, todos dicen que gracias a él tienen casa. Llega mucha gente y dejan su donativo en una canasta. Sam envía un telegrama con un donativo de</p>	

25.000 dolares, luego llega Harry quien acude al llamado de Mary. Todos celebran y brindan por la navidad y George. Entre el dinero hay un libro que tiene una dedicatoria para George, es de Clarence y le dice que valore a sus amigos. En el árbol navideño suenan campanas, George grita agradeciendo al ángel.	
32.- Una campana grande suena. Aparece el fin. Créditos finales.	Música navideña.

4.1.3 Un ladrón en la alcoba, de Ernst Lubitsch (*Trouble in Paradise*, 1932)

Argumento: En un Hotel de Venecia se conocen Gastón Monescu y Lily Que son dos ladrones de gran fama. Monescu le acaba de robar a un importante diplomático Francés Mesieur Filiba, y la mujer lo descubre en una romántica cena que ambos tienen para robarse uno al otro. Se presentan y se enamoran. En Francia informan que Gastón Monescu se a escapado de la policía después de robar en una junta de naciones por la paz. Luego nos presentan a Madame Colet la frívola dueña de las empresas de perfumes Collet et Cie. Una noche la mujer va al teatro donde también se encuentra Gastón Monescu quien se fija en un caro bolso de mano que madame Collet porta, la mujer lo busca sin resultados por largo rato. Posteriormente Madame Collet pone un aviso de recompensa en el periódico para quien encuentre el bolso, cuando Lily y Gaston ven este anuncio deciden tomar el dinero de la recomienza para ir a celebrar su aniversario en el hotel de Venecia en el cual se conocieron. Gastón acude a la mansión de Madame Collet y se presenta como Monsieur La Valle, luego de conversar agradablemente con la mujer suben al despacho para pagarle la recompensa, Monescu inspecciona cuidadosamente el lugar y le da consejos económicos a Collet, como por ejemplo manejar mas dinero en efectivo en la caja fuerte del despacho. Como el hombre demuestra saber mucho de economía la mujer lo contrata de secretario. Gastón Monescu goza de muchos beneficio concedidos por madame Collet se involucra en la

directiva de Collet y Cia. Y aumenta un seguro de robo que planea quede para él cuando se escape de ese lugar, la cifra del seguro son 850.000 francos e involucra a Lily como su ayudante. Mientras, Madame Collet participa de innumerables fiestas sociales, en las que tiene dos poderosos pretendientes, el alcalde de la ciudad y Monsieur Filiba, el mismo que Gastón robó en Venecia. Madame Collet manda a llamar a Lily y le encomienda hacerse cargo de más tareas para que Gastón tenga más libertades, Lily acepta pero se enfurece porque comprende que Madame Collet quiera a Gastón para ella. Gastón comienza a salir con Madame Collet para que pasen los días pronto, pero poco a poco se va involucrando coquetamente con la mujer, en una fiesta es presentado Filiba, pero este no lo reconoce aunque queda un poco suspicaz. Gastón se asusta un poco, posteriormente en su despacho le avisa a Lily que abajo en la fiesta esta Filiba, ambos planean el escape y lamentan no poder esperar un día mas para tener los 850.000 del seguro pero creen que es mejor salir de yací con 100.000 que hay en la caja fuerte y con algo de valor que puedan llevar, Lily se va a su hogar a hacer las maletas y esperar el llamado de Gastón para viajar a Alemania con pasaporte español al día siguiente. En la noche Madame Collet tiene que ir a una fiesta donde el alcalde, pero antes pasa al despacho de Gastón para invitarlo, él no acepta pero aprovechan de coquetear largo rato hasta que se besan, el hombre le confiesa estar enamorado, en ese momento llega el presidente del directorio de Collet y compañía para aclarar cuantas, la señora Collet se va a la fiesta. El presidente de la compañía que descubrió su identidad y que debe irse, él le dice que se ira pero que cuando el quiera porque sabe cuanto a robado el durante todo el tiempo en la compañía, el la fiesta Filiba se acuerda de donde conoció a Gastón y le dice a Madame Collet, ella no cree eso y se va de la fiesta. Mientras tanto Lily como no recibe el llamado comienza a sospechar sobre su hombre, entonces se va a la mansión Collet y roba el dinero de la caja fuerte sin que Gastón pueda impedirselo, cuando Lily se intenta ir llega Madame Collet y se acude al despacho de Monescu, este le cuanta que es un ladrón y le relata todo lo que tenia planeado, pero que se enamoró. Ella se desilusionar y va a su

dormitorio, pero en el se encuentra Lily, esta le dice que se que de con Gastón y que ella se llevará el dinero, luego se va. Gaston queda con Madame Collet, y le pide perdón pero que no puede rectificar su vida pues esa es la que le toco, ambos se despiden muy apenados. Luego Lily y Gaston se van en un taxi, cuando esta se da cuenta que el hombre robo joyas para ella, y se apodero del dinero que ella llevaba, lo perdona y se abrazan felices.

Desglose por secuencias

1.- Créditos iniciales sobre imágenes de foto fija de Venecia.	Música alusiva al título de la película
2.- Un recolector de basura tira un bote a una góndola llena de desperdicios, se sube a esta y sigue su camino cantando en italiano.	Canto a capela.
3.- En una habitación oscuras un hombre sale por la ventana, a través de una sombra vemos como este hombre se saca unos bigotes y patillas falsos de su cara. De vuelta en la habitación vemos los pies de un hombre en el piso. Unas mucamas tocas el timbre afuera, el hombre de adentro trata de reaccionar pero no puede.	Se escucha el canto del recolector de basura como contexto.
4.- Desde la ventana del hombre en el piso, nos trasladamos hacia otra ventana de un edificio que tiene un letrero de hotel. En ésta hay un hombre alto de frac esperando a una mujer para cenar, un camarero recibe todas las instrucciones apuntando “si, barón”. El camarero le saca una hoja de arbusto que tiene el “barón” en el traje. En una góndola llega la mujer que estaba esperando.	Música instrumental.
5.- Una telefonista, alerta al jefe del hotel sobre un robo en la habitación 253. El rumor corre rápido por todo el personal. Avisan a la policía.	Todos hablan en italiano.
6.- En la habitación del barón llega la mujer, el hombre la saluda como “duquesa”, hablan que ojala ninguna persona importante la viera entrar y que mejor no debió haber venido. Se entiende que son amantes. La duquesa recibe una llamada de la condesa de Chambro, la duquesa se alegra de oírla pero cuando muestran a la mujer que con la que esta conversando se ve muy pobre y le dice que entre por atrás a la casa en la que viven.	

<p>La duquesa por el contrario habla de otro tema. Posteriormente el Barón y la Duquesa se besan.</p>	
<p>7.- En otra parte del hotel la policía pregunta al hombre que le robaron sobre lo sucedido, utilizando un traductor se van enterando que el hombre que le robo se hizo pasar por un medico que le iba a ver las amígdalas. Y le robo 20.000 libras. El hombre le dice que era simpático y que llevaba patillas y bigotes. El hombre robado se llama Monsieur Filiba, fue dormido y posteriormente robado.</p>	
<p>8.- En la habitación el Barón y La Duquesa cenan, el camarero les cuanta del robo acaecido en ese mismo hotel. Cuando el camarero se va, la duquesa le dice al Barón que lo descubrió, que él es el ladrón. El hombre le dice lo contrario que ella es la ladrona pues se dio cuenta que le saco las pertenencias de Monsieur Filiba de su bolsillo. Ambos se abrazan y entregan las pertenencias que se han robado mutuamente. El hombre le cuanta que es Gastón Monescu el famoso ladrón de bancos.</p>	
<p>9.- El recolector de basura se desliza en su góndola por los canales de Venecia y canta su canción.</p>	
<p>10.- En una emisión de noticias Parisinas informan que Gaston Monescu robo en una junta de las naciones por la paz, lo arrestaron pero escapó. Luego Un comercial de una perfumería, Colet et Cie.</p>	
<p>11.- En una reunión de la Compañía Colet, Toda la directiva incluyendo en Gerente Monsieur Giron quieren que la dueña Madame Colet recorte los sueldos, pero ella no atiende sus peticiones diciendo que es muy aburrido los negocios. Luego la mujer se le ve comprando una carísimo bolso de mano y visitando frívolamente muchas tiendas.</p>	
<p>12.- Madame Colet es pretendida por el alcalde de la Ciudad y también François que resulta ser el mismo Monsieur Filiba. A ambos los rechaza cortésmente en seguidas ocasiones, los hombres interactúan aceptando el hecho.</p>	
<p>13.- Madame Colet asiste a la opera con el Alcalde y François Filiba, los hombres discuten y Filiba se va. La mujer lleva su bolso nuevo, desde la galería Gastón Monescu porta unos binoculares y mira el bolso y a la</p>	

<p>mujer con atención. Después de un rato la mujer asiste al baño y se da cuenta que no trae el bolso comienza a buscarlo con el alcalde por todas partes. En eso termina el espectáculo y sale toda la gente, no encuentran el bolso. Cuando se va toda la gente Gastón Monescu Sale del baño de caballeros y se va.</p>	
<p>14.- El alcalde va a una tienda de bolso y joyas. En el interior de encuentra con Filiba que ya compra un bolso, el alcalde se pide unos aros para no levantar sospecha.</p>	
<p>15.- En un cuarto de hotel Monescu y Lily leen el diario, la mujer advierte a Gastón de un aviso en el diario, Madame Colet ofrece una recompensa para quien devuelva el bolso que se le perdió. Como ellos tienen el bolso lo devolverán y tomaran el dinero para ir a Venecia otra vez y celebrar el aniversario de cuando se conocieron.</p>	
<p>16.- En su casa Madame Colet recibe una fila gigante de gente que le trae su bolso, pero no encuentra el verdadero. Gastón Monescu llega con el bolso y la mujer se siente aliviada. Le dice a su mayordomo que avisa a las demás personas que el bolso a sido encontrado. Gastón se muestra muy refinado con ella, en eso llega el alcalde al cual Gastón asiéndose pasar por doctor lo despacha diciéndole que no puede recibir visitas, conjuntamente el alcande advierte sobre esta situación a Filiba que viene llegando.</p>	
<p>17.- Madame Colet le va a pasar el dinero a Monescu el le da el nombre de Gastón del Valle, y que prefiere el efectivo, pues esta pasando por un mal momento económico. El hombre sigue a la mujer a su despacho. Madame Colet no encuentra el talonario de dinero que su secretaria ocupa, el hombre entonces le dice que puede estar en la caja fuerte. Gastón Monescu aprovecha de revisar minuciosamente la casa y especies. Al ir a revisar la caja fuerte Gastón observa y aprende la clave, en el interior no está el talonario pero si 100,000 francos en efectivo, el hombre regaña a la mujer diciendo que en estos tiempos de inestabilidad debería tener una porción mas grande de su fortuna a mano. El hombre le dice que si fuese su padre la hubiese reprendido muy fuerte, entonces la mujer le</p>	

<p>pregunta que si fuese su secretario, el le dice que lo mismo. Gastón Monescu se convierte en el secretario de la mujer y su compañía.</p>	
<p>18.- Monsieur del Valle, es decir Gastón Monescu goza de muchos beneficios y decisiones, recorta el sueldo de la directiva, y toma las riendas de la casa de Madame Colet. Pero no participa con ella en sociedad, solo se encarga de los negocios, aumentando los seguros de vida, robo e incendio.</p>	
<p>19.- Monescu y su amada planean cobrar el seguro de robos y pasarlo a su cuenta. Para el hombre ello involucra a Lily como su asistente. Madame Collet quiere conocer a la mujer y para ello la manda a llamar, le dice que si se puede encargar de mas trabajo para que Monsieur del Valle puede tener mas tiempo para divertirse, Lily acepta pero se va muy enojada.</p>	
<p>18.- Lily llega donde Monescu a quien le dice que Madame Colet lo desea a él. Gastón le menciona que el tiene claro sus sentimientos y que quiere el dinero, que en 10 días tendrán 850.000 francos del seguro contra robos.</p>	
<p>19.- Vemos un reloj y mediante voz off sabemos que Lily se va a su hogar, posteriormente Madame Collet invita a cenar a Mesieur del Valle. Luego vemos otro reloj, mucho mas tarde y con muy poca luz. Callet y del Valle vienen llegando, pero siguen conversando durante unas horas mas, posteriormente ambos se despiden en la puerta de sus habitaciones, coquetamente se dan las buenas noches.</p>	
<p>20.- Madame Colet ofrece una fiesta y presenta al Mesiour del Valle a todas sus amistades, lo presenta a Filiba, Gastón se pone un poco nervioso por el encuentro pero Filiba no lo reconoce. Luego llega Mesieur Giron para conversar de negocios con Collet, ella manda a buscar del Valle para que la represente. Del Valle revisa una carpeta de informes de la empresa mientras Giron le pregunta insistentemente sobre su familia de Marsella, pues él conoce por 30 años a los del Valle de Marsella, Mosieur del Valle revisa haciendo caso omiso a las preguntas de su acompañante. Luego ambos se enojan por que se interrumpen, por un lado Giron duda de su procedencia</p>	

<p>y La Valle argumenta que lo esta interrumpiendo en el examen de los libros de contabilidad sospechosamente. La Valle decide guardar el libro y darle el informe al otro día, y despide a Mesieur Giron. Paralelamente Filiba esta intrigado con Mesieur la Valle, apaga un cigarro en un cenicero en forma de góndola y cree recordar algo, pero no es suficiente.</p>	
<p>21.- Gastón Monescu está alterado y sube a informarle a Lily que en la fiesta está Filiba, en eso el mayordomo lo viene a buscar porque Filiba quiere despedirse. Filiba le pregunta si a estado en Venecia, Monescu le dice que no. De vuelta en la habitación con Lily planean un escape corto y tomar lo de valor que puedan encontrar además de los 100.000 francos de la caja fuerte. Hacen llamadas para conseguir pasaportes españoles y pasajes a Alemania. Cuando Gastón queda solo en la habitación llama a una florería y pide unas rosas rojas para el otro día a nombre de Monsieur del Valle, las deja a modo de despedida de Madame Collet.</p>	
<p>22.- El alcalde en su casa prepara una cena para muchos amigos, entre ellos madame Collet y Monsieur Filiba. Mientras tanto Filiba trata en vano de acordarse de donde conoce al señor del Valle. En la mansión Collet la señora va saliendo y pasa a ver a Monescu, ambos conversan coquetamente, ella se despide y se va, luego se arrepiente y vuelve a la habitación de Monescu.</p>	
<p>23.- Lily ordena su maleta. En la habitación de Monescu este le dice a Collet que debe ir a la fiesta pues la gente puede hablar mal de ellos, se coquetean incansablemente hasta que se besan. Lily mientras tanto intenta llamar a Monescu a la mansión Collet, ella sospecha de Gastón, pero sigue ordenando las maletas.</p>	
<p>24.- El mayordomo va a avisar que el señor Giron esta en el despacho, Monescu le dice que no pueden recibir a nadie, pero Collet le dice que si lo recibirá y que ella se va a la fiesta. Madame Collet sale mientras tanto Monescu llama por teléfono a Lily para aplazar su viaje para el día siguiente en la mañana, ella acepta.</p>	
<p>25.- Madame Collet esta en la fiesta ofrecida por el alcalde, esta sola sentada en un sillón pensando, mientras Filiba y el anfitrión conversan sobre Monescu,</p>	

<p>el alcalde le dice que cuando lo vio por primera vez pensó que era un doctor, con esto Filiba se recuerda de donde lo conoció y se dirige hacia Madame Collet para contarle. En la mansión Collet Giron descubre a Gastón llamándolo Mesieur Monescu, y lo hecha de allí, sino llamará a la policía, pero Monescu es astuto y le dice a Giron que él también ha robado a la familia Collet y es por eso que no llamó a la Policía. Monescu deja en la puesta de la casa a Giron prometiendo salir de la mansión al día siguiente. Minetras tanto Madame Collet no cree la historia de Filiba y se va molesta de la fiesta.</p>	
<p>26.- Lily llega a la mansión Collet despechada por que entiende que Monescu la engaña con Madame Collet, se roba el dinero a vista y paciencia de Gastón, cuando se va viene llegando Madame Collet entonces se esconde. Madame Collet se va a la habitación, seguida de Monescu, allí él le confiesa que Giron le está robando y que él es un delincuente y se llama Gastón Monescu, que quería robarle pero se terminó enamorando de ella. La mujer se va a su pieza, en ella está Lily quien le dice que ella le robo el dinero de la caja fuerte y que se quede con Gastón, luego se va y Gastón la sale a perseguir.</p>	
<p>27.- Madame Collet queda sola en la habitación muy apenada, pero Gastón vuelve a despedirse muy apenados hablan de lo que pude ser su relación finalmente Monescu la deja sola y ella se sienta en su cama muy apenada.</p>	
<p>28.- En un taxi van Lily y Gastón, callados. Él busca algo en su ropa, pero ella saca de su bolsillo lo que el hombre buscaba, luego saca el bolso de Madame Collet y él el dinero que ella robó. Ambos se besan y se abrazan felices.</p>	
<p>29.- Créditos finales.</p>	<p>Música incidental.</p>

4.2 Estudio de Caso Aki Kaurismäki

4.2.1 Sombras en el paraíso (*Varjoja paratiisissa, 1986*)

Argumento: Nikander es un conductor de un camión de basura, que junto a su compañero han trabajado durante años en el mismo lugar y empresa pero eso lo quieren cambiar su sueño es armar una empresa de recolección de basura en conjunto, pero este sueño se queda en ascuas cuando Nikander encuentra a su compañero muerto de un infarto en pleno trabajo. En el supermercado conoce a Ilona una cajera joven que le agrada salir a parrandear. Con la muerte de su compañero de trabajo nuestro protagonista se vuelve violento y bueno para beber, el resultado con el pasar de los días es ir a parar a la cárcel, allí conoce a un hombre que se convertirá en su nuevo compañero de trabajo. Posteriormente pasa por el supermercado y ve a Ilona, Nikander la invita a salir y esta acepta, claro que el hombre la lleva a un bingo al que esta no esta acostumbrada y se va argumentando que no cree que vaya a funcionar lo que ambos tiene sea lo que sea. Pero la situación cambia cuando Ilona es despedida de su trabajo, ella no se va con las manos vacías y roba una caja con dinero desde el despacho de su jefe, entonces acude donde Nikander y escapan juntos sin un rumbo a seguir, primero llegan donde el nuevo compañero del protagonista a pedir dinero y posteriormente van a parar a un hotel. Al día siguiente Ilona le cuenta a Nikander sobre el robo al supermercado, disfrutan el dinero en la playa y luego se besan en la arena, a la vuelta a sus vidas la policía espera a Ilona en su casa y la acusan del robo en el supermercado, pero paralelamente Nikander su inmiscuye por el supermercado y deja la caja vacía, con eso no pueden culpar a Ilona y la liberan inmediatamente. Ilona decide desaparecer y deambular por las calles de Helsinki, mientras Nikander la busca finalmente ella llega a la casa de él a pasar la noche. Se instalan a vivir juntos, la mujer consigue trabajo en un centro comercial y se puede decir que tienen algo así como una relación, a pesar de todo esto la mujer no muestra mucho interés por Nikander. Por esta situación el

protagonista se enoja con la mujer y la hecha de su casa, con mucho pesar cae en depresión y vuelve a la rutina que significa su vida, va a jugar Bingo, toma clases de ingles y trabaja en la basura. Por su parte Ilona sale con su jefe pero no esta del todo contenta, extraña a Nikander y este pasa bastantes malos ratos debido a su desilusión. Entonces el hombre decide jugarse sus ultimas cartas y va a buscar a Ilona, esta se va con el en un crucero hacia la unión soviética para emprender una nueva vida.

Desglose por secuencias

1.- Una gran persiana se abre, de ella sale un camión de basura, la secuencia muestra el trabajo de estos bóldos y al protagonista desempeñándose en su labor, junto a su compañero. La jornada de trabajo termina. Se ve a Nikander y su compañero conversando después de terminar el día ambos planean una empresa independiente de recolección de basura.	En la primera parte comienzan los créditos iniciales del film con música finlandesa.
2.- Nikander sale de su trabajo, se lastima el brazo tratando de arreglar su auto. Va al supermercado donde conoce a Ilona quien lo cura de sus heridas. Ilona planea salir a bailar con una compañera de trabajo.	
3.- Nikander va a clases de Ingles, luego maneja su auto hasta su casa. Cocina algo y recoge los diarios. Se para junto a la ventana de su habitación a comer y observar el exterior.	
4.- Ilona en una discoteque no tiene suerte con los bailarines como su a miga.	
5.- Contexto de Helsinki de noche	Largo plano fijo nocturno.
6.- Al día siguiente Nikander va al trabajo, antes de partir conversan con su compañero la idea de independizarse. Salen a trabajar, en la rutina a su compañero le da un infarto y muere.	Comienzo de la secuencia con largos y secos diálogos. Todos muy funcionales y específicos.
7.- Nikander se va de juerga para ahogar la impresión de la muerte de su compañero. En un bar no quieren venderle más alcohol y se enfurece le pega a algunos guardias y rompe una	

puerta.	
8.- Nikander se despierta en la cárcel donde conoce a Melartin su compañero de celda quien se convertirá posteriormente en su compañero de trabajo al ofrecerle el vacante que quedo a su lado. Salen de la cárcel y va a un bar a conversar sobre sus vidas.	Comenzamos con una genial elipsis y continúa con una serie de situaciones azarosas.
9.- Ambos hombres trabajan retirando la basura del supermercado, Nikander ve a Ilona que está afuera fumando. La invita a salir a comer.	
10.- Ilona fuma estirada en su cama. Contexto de atardecer en Helsinki.	
11.- Nikander esta en un bar, llega Melartin pero nuestro protagonista lo desvía y se va a su apartamento. Cuando está allí llega Melartin a buscarlo para beber, pero Nikander una vez mas lo desvía para salir junto a Ilona.	
12.- Nikander espera a Ilona a la salida del supermercado, él la lleva a un salón de Bingo, la mujer aburrida se decide ir del lugar. Nikander la sigue ella le dice que lo que tienen no funcionará.	
13.- Nikander llega a su apartamento y bota la cena que le tenía preparada a Ilona. Se pone a beber.	
14.- Nilander y su compañero salen a trabajar. Ilona es despedida de su trabajo, luego se roba una caja con dinero desde el despacho de su jefe. Le cuanta a su compañera de trabajo y amiga que la despidieron, sale enfadada del lugar.	
15.- En una gasolinera Ilona se encuentra a Nikander que carga su vehiculo, esta le dice que salgan fuera de la ciudad a pasear.	
16.- Conducen por la carretera hasta llegar a la casa de Melartin, Nikander le pide dinero prestado y Lugo se van.	
17.- Llegan a un hotel piden dos piezas individuales. Planean salir a cenar a un restaurante.	
18.- Cenando juntos conversan sobre ellos, se conocen mejor. Regresan al hotel, Ilona en su pieza le recuesta a leer un libro, Nikander se	

acuesta a fumar.	
19.- Ilona trata de abrir la caja con el dinero. Nikander le trae el desayuno. Ilona le cuanta sobre la caja, este posteriormente le ayuda a abrirla.	
20.- Están en la playa. Se besan y luego se devuelven hacia la ciudad. En el auto Nikander se ofrece llevar la caja de vuelta al supermercado para que no sospechen de ella. En la casa de Ilona la espera la policía y se la lleva. Mientras tanto Nikander deja la caja de vuelta en el supermercado.	
21.- En el despacho de la policía interrogan a Ilona por el robo. Pero el oficial recibe un llamado que le avisa de la caja encontrada en el supermercado. Ilona queda libre	
22.- Ilona llega a su departamento y arregla sus maletas para irse. Deambula por la ciudad buscando donde quedarse, deja las maletas en una custodia y espera que pase la noche en algunos bares. Paralelamente Nikander la busca hasta cansarse.	
23.- Nikander va a abrir la puerta de su apartamento, es Ilona que viene con sus maletas el protagonista le pasa una manta y toalla, Ella se acuesta.	
24.- En el trabajo Nikander le cuanta a su compañero que Ilona está durmiendo en su casa, éste le dice que corra a por ella. Nikander al llegar a su apartamento besa a Ilona que sale de la ducha.	
25.- Ilona consigue un trabajo. Van ambos a una peluquería para que Ilona se peine, intentan entrar a un restaurante caro sin resultado, terminan comiendo un burrito en un carro en la calle.	
26.- Ilona está en el trabajo, Nikander la va a visitar en el camión de basura. Luego de irse el jefe de Ilona la reprende y le prohíbe que la visite. En la casa Ilona le dice a Nikander que quiere ir a dar una vuelta sola.	
27.- En el trabajo Nikander y Melartin planean	

salir aquella noche con sus parejas al cine y después a bailar. Ilona no llega al cine, y posteriormente tampoco a bailar, su compañero y mujer se retiran del local, Nikander queda solo bebiendo.	
28.- Nikander está en el departamento y llega Ilona, él está enfadado. Ella decide irse de la casa.	
29.- Nikander cae en depresión. Melartin lo visita en su casa.	
30.- Trabajando Nikander se encuentra un disco de vinilo, se compra un equipo para escuchar. Deambula por la ciudad, toma café y va al Bingo.	Musica rock'n roll
31.- Ilona conversa con su amiga. Ella extraña a Nikander.	
32.- En el trabajo Nikander juega cartas con su amigo. Va a clases de inglés y luego va al lugar de trabajo de Ilona. Ella va saliendo con su jefe, y no presta atención a Nikander que la viene a buscar.	
33.- Nikander conversa con la amiga de Ilona a la orilla de un lago. Ilona cena en un fino restaurante con su jefe, ella recuerda la vez que con Nikander no la dejaron entrar y se va dejando solo a su jefe.	
34.- Nikander bebe en un pequeño bar. Ilona llega a la casa de Nikander, no sale nadie así que entra con la llave que aun tiene. Escucha un vinilo. Nikander deambula solo por la ciudad, se topa con dos rateros que lo golpean y roban. Ilona se va de la casa de Nikander	Música Finlandesa.
35.- Unos basureros recogen basura en la mañana y encuentra a Nikander inconciente.	
36.- Nikander está en el hospital y llega a verlo Melartin. Se va con este del hospital. Va al trabajo de Ilona, a buscarla para llevársela de luna de miel, el jefe de esta quiere echarlo pero Nikander lo intimida. Nikander e Ilona se van juntos.	
37.- Melartin va a dejara a Nikander e Ilona al puerto donde zarpa un barco con destino a la unión soviética. Se despiden, el arco parte.	Una música rock romántica comienza a sonar.

4.2.2 Ariel (1988)

Argumento: Taisto Kasurinen queda sin trabajo al cerrar una mina en una ciudad al interior de Finlandia, al quedar sin trabajo decide cambiar su vida, entonces saca los pocos ahorros que tiene en el banco y se va de viaje en su auto a la capital, pero como suele ocurrir en las películas de kaurismäki la impericia de los protagonistas desencadena una serie de situaciones que lo van poniendo en aprietos, en este caso al pasar a comprar una hamburguesa saca todo el dinero que dispone acto que ven unos delincuentes que se pasean por el lugar, debido a esto lo asaltan y roban todo el dinero que lleva consigo. Sin nada de dinero consigue trabajo como carguero del puerto y duerme en una casa de acogida, en el ir y venir de esta rutina conoce a Irmeli una mujer que trabaja mucho para mantener los gastos que le acarrear su casa y su pequeño hijo, sale con ella y duermen juntos. Posteriormente Taisto, Irmeli y el pequeño van de viaje hacia el mar. Pero no es todo bueno el trabajo de carguero ya no lo tiene y luego al no tener dinero lo expulsan de la casa de acogida, entonces nuestro protagonista decide vender su automóvil a un precio muy inferior para sobrevivir, luego por casualidad ve a uno de los hombres que lo había asaltado entonces lo sale persiguiendo y lo golpea, las consecuencias serán ir preso por intento de asalto y golpiza, su pena es de mas de un año. Derrumbado todo su futuro enfrenta esta ironía del destino sin ninguna oportunidad de aclarar su inocencia, en la cárcel conoce a Mikkonen su compañero de celda y congenia medianamente con él, desde afuera Irmeli no lo abandona y lo va a visitar esporádicamente con su hijo que ya le dice papá. Luego conversando con su compañero de celda planean escaparse y lo consiguen con la ayuda de Irmeli que introduce una cierra dentro de un libro argumentando que Taisto está de cumpleaños, la huída es todo un éxito y pronto están en libertad pero tienen que conseguir dinero para escapar. Roban el auto de Taisto que había sido vendido

a un precio injusto, y asaltan un supermercado para pagar pasaportes falsos con la mafia, pero no todo sale bien pues hieren de muerte a Mikkonen, y solo puede escapar Taisto. Finalmente se le une Irmeli y su hijo para irse en un barco llamado Ariel que los dejara en la costa de México y allí emprenderán una nueva vida con familia incluida.

Desglose por secuencias

<p>1.- Un grupo de trabajadores incluido Taisto sube por una escalera en una mina. Explotan la mina y salen del lugar. Vemos a Taisto recogiendo sus cosas. Al final un letrero dice mina cerrada, no pasar.</p>	<p>Sobre las imágenes los créditos iniciales del filme.</p>
<p>2.- En un bar Taisto bebe con un compañero de trabajo, este le da su auto diciendo que huya a buscar trabajo en otra parte que no sea aquel lugar. Posteriormente se suicida con un arma de fuego en el baño del local. Taisto lo va a ver.</p>	
<p>3.- Taisto sale de su casa con una maleta en la mano. Sube al auto y parte al banco para sacar sus ahorros, de vuelta en el auto no consigue cerrar la capota del auto, Como hay mal tiempo se amarra una bufanda en la cabeza y conduce por la carretera durante noche y día.</p>	
<p>4.- Taisto para en un local de comida rapida, para pagar saca todo su dinero lo que ven dos rateros. Cuando esta comiendo estas personas se acercan y le piden que les muestre el auto, lo golpean en la cabeza y roban.</p>	
<p>5.- Taisto se lava el golpe con un charco de agua. Su automóvil esta encendido, se sube y parte.</p>	
<p>6.- Taisto llega al puerto donde consigue un trabajo de carguero. Acarrea y amontona unos sacos. De camino a la oficina encuentra un abrigo, cobra su dinero y sale. Afuera sus compañeros le tomaron prestada su radio del auto, a cambio de que le digan donde puede pasar la noche les da una vuelta en su carro.</p>	<p>Música Finlandesa desde la radio, conecta con la otra escena como música incidental.</p>
<p>7.- Taisto Llega a un refugio religiosa para pasar la</p>	

noche, paga una pequeña cuota y entra a una sala atestada de camas ocupadas. Se recuesta a leer el diario.	
8.- Taisto marca algunos avisos de trabajo en el diario. Se lava, se arregla.	
9.- Taisto está en una discoteque, mediante un juego de elipsis vemos como acumula botellas de cerveza vacías. Finalmente se duerme en un sillón.	
10.- Taisto camina por la calle, en lo que parece ser un museo saca un cuadro y se va. En el refugio fuma mientras vemos en cuadro que se robo en la cabecera de la cama.	
11.- Vemos el auto de Taisto pasar, entra a cuadro una mujer (Irmeli), trabaja en un hotel, luego se cambia y trabaja dejando infracciones de transito por la calle. Se topa con Taisto, este para que no lo infraccione la invita a cenar, luego se vana a la casa de Irmeli lo invita a subir.	
12.- Taisto e Irmeli estan acostados, se presentan y conversan sobre ellos. Luego Irmeli se queda dormida en el regazo del protagonista.	
13.- Un arma en la cara despierta Taisto, es el hijo de Irmeli que lo despierta para desayunar. Le sirve tostadas, el niño toma una soda y bebe una gaseosa, luego le pasa un papel y le dice que su mamá dijo que Taisto la llamara.	
14.- Taisto busca trabajo por la ciudad, marca el diario y acude desde unos restoranes hasta grandes industria pidiendo empleo sin resultados, termina viendo una película con sus compañeros cargueros.	Música country en ingles acompaña la secuencia.
15.- Irmeli esta en su trabajo en la carnicería recibe la llamada de Taisto, se quedan de juntar, él le dice que no ha conseguido trabajo pero seguirá haciéndolas de carguero en el puerto, ella le dice que tiene varios trabajos.	
16.- El hijo de Irmeli hecha un montón de revistas de comics a una maleta. En el auto viajan Taisto, Irmeli y el niño. Llegan a orillas de un lago, toman el sol y escuchan música.	Música rock'n roll en Finlandés.
17.- Taisto va a trabajar pero ve que la policía se está llevando a sus jefes. Luego se va en su auto	

18.- Taisto llega al refugio pero lo echan por deber 4 noches y no tener dinero.	
19.- Taisto esta en el auto recostado en un estacionamiento. Decide vender el automóvil, lo dan menos de la mitad del dinero que pedía, pero acepta, tiene que volver al día siguiente a buscar el dinero.	El auto lo vende a 6.500 marcos y el pedía 20.000.
20.- Taisto bebe en un bar, saca una colilla de cigarro apagada del cenicero de su mesa, mira hacia fuera y ve al asaltante que le había robado dinero. Lo persigue, lo atrapa y golpea. Pero hay una cámara, llegan unos guardias y los separan.	
21.- Taisto es acusado de intento de robo en un juzgado, lo condenan a 1 año y 11 meses de prisión. Los policías se lo llevan. En la sala escuchando el veredicto se encuentra Irmeli.	
22.- Taisto camina por largos pasillos, un oficial recibe sus pocas pertenencias y lo fichan. Se ducha y viste como preso. Recibe su colchón y se dirige escoltado a su celda. Allí hay un hombre Mikkonen, quien le da un cigarrillo.	En la celda no cruza ni una palabra con su compañero, aún no sabemos como se llama.
23.- Taisto fuma un cigarrillo en el patio, luego va al taller de la cárcel a trabajar. En la celda un doctor llama a Mikkonen y le da unas pastillas. Éste le cuenta a Taisto que son sedantes pero antes de terminar la conversación ya está dormido.	Sabemos el nombre de Mikkonen.
24.- Irmeli esta trabajando en la carnicería. Luego vemos a Taisto trabajando en el taller hace un anillo. Un oficial le avisa que tiene visita y se lo lleva. En la sala de visitas están Irmeli y su hijo, luego de saludar le dicen al niño que valla a jugar, Taisto le pide matrimonio y le regala el anillo, ella lo recibe.	La mujer y el niño llaman Tasi a Taisto.
25.- Mikkonen y Taisto conversan en su celda sobre escaparse, planean irse a Sudamérica si logran hacerlo. Mikkonen le cuenta a Taisto porque está en la cárcel.	
26.- Irmeli y su hijo están en la playa, el niño ve en un comic un hombre que se escapa de la cárcel y se la muestra a su madre. En la cárcel Tasito es encerrado aislado por botar a un oficial cuando lo molesto.	

<p>27.- Irmeli va a dejar un pastel y un regalo a la cárcel pero no la dejan pasar por que Taisto esta castigado. La mujer dice que es el cumpleaños de Taisto así que le dejan los presentes. Antes de entregárselos los revisan. En la celda Mikkonen se come el pastel que trajo Irmeli, en eso llega Taisto y le dice que el no esta de cumpleaños, en el libro que Irmeli le envía hay una cierra.</p>	
<p>28.- Taisto y Mikkonen cortan su cama y sábanas, ponen la radio fuerte y alarman al guardia, éste mira por la ventanilla y ve a Mikkonen ahorcado abre la puerta cuando Taisto lo golpea en la cabeza. Toman las llaves y escapan. Afuera los ven y persiguen con perros pero no le dan alcance. Rompen una ventana en los que hay maniqués con ropas.</p>	
<p>29.- Taisto y Mikkonen van a recuperar el auto que ahora cuesta mucho dinero. Toman las llaves y se marchan. Irmeli se suma a ellos y van a una oficina de matrimonios, con Mikkonen y un guardia como testigo, contraen nupcias. Se van a casa de Irmeli y se encierran en su habitación</p>	
<p>30.- El hijo de Irmeli ve por la ventana a la policía, le avisa a Taisto. La policía entra a la casa pero el protagonista logra escapar por la ventana.</p>	<p>El hijo de Irmeli llama papá a Taisto.</p>
<p>31.- Taisto y Mikkonen se comunican con mafiosos para conseguir pasaportes falsos, como no tiene dinero proponen salir ellos a robar y dividirse las ganancias. Los mafiosos aceptan y le pasan un arma.</p>	
<p>32.- Taisto y Mikkonen van a robar un supermercado. Luego huyen con el dinero que consiguieron.</p>	
<p>33.- Taisto y Mikkonen legan al escondite de los mafiosos, entra solo Mikkonen a buscar los pasaportes. Los hombres le dicen que se quedaran con todo el dinero, Mikkonen se enfada y rompe una botella amenazándolos esta recogiendo el dinero para irse cuando unos de los hombres saca un puñal y se lo entierra. Taisto se preocupa por la demora de su amigo y entra, lleva el arma consigo. Ve herido de muerte a Mikkonen y dispara contra</p>	

los mafiosos, acude donde Mikkonen.	
34.- Irmeli sale de su casa y le dice a su hijo que haga las maletas que se van al extranjero.	
35.- Irmeli y Taisto suben a Mikkonen herido al automóvil para llevarlo a un hospital, éste le dice que zarpan ese día en un barco que se llama Ariel que ya está todo arreglado, también les dice que lo entierren en el vertedero. Antes de morir presiona un botón que sierra la capota del auto. El matrimonio va a enterrar al amigo muerto.	
36.- Irmeli llama a su hijo para pasarlo a buscar, Taisto y ella van en el auto y pasan por el niño. Conducen hasta el puerto donde un hombre pregunta por Mikkonen, Taisto le dice que no vendrá pero que ellos son tres, le pasa el dinero, el hombre no pone problemas. Les cuenta que llegan a México. Se suben todos a un bote que los lleva al barco que esta por zarpar.	Comienza una música finlandesa.
37.- Créditos finales en negro.	Continúa la música de la secuencia anterior.

4.2.3 Nubes Pasajeras (*Kauas pilvet karkaavat*, 1996)

Argumento: Ilona y Lauri son matrimonio, Ilona trabaja de maestra de meseras en el restaurante *Dubrovnik* y su esposo de conductor de ferry. Pertenecen a la clase media finlandesa y se esfuerzan mucho por sobrevivir a los duros tiempos de la modernidad. Pero como siempre pasa en las películas de Kaurismäki un evento desafortunado desencadena el relato, Lauri se presenta a trabajar pero el jefe le da la noticia de que están reestructurando la empresa pues otros medios de transportes están ocupando las rutas que ellos hacen, mediante un juego al azar hecho con naipes Lauri queda sin trabajo, este se lo oculta a Ilona para ver si puede conseguir otro pero cuando pasa un mes se lo hace saber pues no ha tenido suerte con el empleo. En este periodo aparece el alcohol en la vida del nuestro protagonista llega varias veces ebrio al hogar. Luego le toca la mala suerte a la co-protagonista Ilona, a quien despiden

por la venta del restaurante a una firma más grande, ninguno de los trabajadores sigue contratado por los nuevos dueños. Ambos comienzan a buscar trabajo pero su edad o su mala suerte muestran la miseria que viven las clases trabajadoras en la Finlandia capitalista, ninguno tiene suerte con la búsqueda y se sumen en el alcohol, la enajenación y la desesperación. Desde aquí en adelante se sucederán uno tras otro traspiés hasta que Ilona encuentra un trabajo de poca monta en una fuente de soda como maestra de cocina, el dueño es un terco hombre que no le saca partido al local y que además no paga sus impuestos, en este espacio de tiempo los protagonistas se separan por un incidente ocurrido después de que Lauri fuera a cobrar el sueldo de su mujer a la casa de su jefe este lo manda a golpear y Lauri por vergüenza no vuelve a su casa. Mientras tanto Ilona se encuentra con dos antiguos compañeros de trabajo que siguen cesantes y que incita a nuestra protagonista a organizar un local de comida donde todos tengan trabajo y dinero para subsistir. Lauri vuelve e Ilona lo perdona y le cuenta la idea que se le cruza por la cabeza, ambos se entusiasman pero se tienen que dar a la tarea de juntar el dinero para parar el negocio. Obviamente no pueden hacerlo, y el futuro no se ve muy auspicioso, Ilona ahora trabaja en una peluquería a donde llega la antigua dueña y jefa del restaurante *Dubrovnik* ella se alegra de verla, ambas salen a un bar a conversar y se enteran que tienen anhelos similares, su antigua jefa quiere volver al negocio e Ilona quiere comenzar, entonces inician el negocio con dinero de la mujer. El comienzo es tibio, muy tibio, pero poco a poco se verán luces al final del túnel, el negocio prospera y nuevamente el futuro le sonrío, demostrando que las nubes fueron pasajeras.

Desglose por Secuencias

<p>1.- Vemos un piano por dentro. Luego un hombre afro americano toca el piano y canta un blues. Está en un restaurante, en el mismo se encuentra Ilona la jefa de las meseras. Ésta va junto a guardia pues en la cocina se ha puesto a beber. El guardia trata de</p>	<p>Durante la primera parte de la secuencia se suceden los créditos sobre las imágenes del pianista.</p>
---	--

reducirlo pero éste le cierra la mano con un cuchillo. Ilona le pega una cachetada y luego los manda a seguir con su trabajo. Ilona cura la mano del guardia, luego él se retira del restaurante.	
2.- Ilona sale del restaurante y camina hacia la estación del ferry. El conductor es Lauri su marido quien la recoge. Llegan al estacionamiento y emprenden el camino a su casa en su automóvil.	
3.- Llegan a su casa se sacan sus abrigos y Lauri le da la sorpresa a Ilona de la compra de un televisor nuevo. El hombre le dice que es a crédito, lo revisan y luego se van a dormir.	
4.- Ilona y Lauri desayunan. Lauri va a sacar la basura, mientras Ilona ve televisión limpia la casa, luego solo ve televisión y deja de limpiar.	
5.- Lauri llega al trabajo. Su jefe les comunica que hay reducción de personal por que la gente viaja el metro o sus automóviles. Lo dejan al azar, sacan un naipe, Lauri solo saca un 3 de trébol.	
6.- El guardia (Melartin) y el cocinero (Lajunen) están en los camarines del restaurante, Lajunen le pasa el dinero que le costó a Melartin el medico por el corte que le provocó. Llega Ilona y los envía a trabajar.	
7.- Lauri e Ilona salen de un cine, el hombre da reclamo en la portería por lo mala que es la película, y retira a su perro. Se van. En la calle Lauri le reclama a Ilona por la película, ella le dice que no debió reclamar en la portería menos si era su hermana la que atendía.	En el cine se ven tras carteles de películas Night on Herat (Jim Jarmusch), L'argent (Robert Bresson) y L'atalante (Jean Vigo).
8.- Ilona y Lauri están en un restaurante. Después de conversar un poco Lauri le comunica a su mujer que lo despidieron ase un mes, pero que encontrara otro trabajo. Pide otra copa.	
9.- Lauri se prepara para ir a buscar trabajo en la mañana. Ilona le prepara la ropa, se besan y Lauri se va. En la noche Ilona duerme y escucha un golpe, Lauri está tirado en el piso ebrio.	
10.- Lauri esta sentado en un sillón, llega Ilona y le avisa que se va al trabajo, el asiente. Se ve deprimido.	
11.- Al restaurante <i>Dubrovnik</i> llega un auto del	

que se bajan tres tipos, Ilona pasa por ahí. Adentro ella ordena las mesas y hace pasar a los hombres de afuera al despacho de la directora del negocio. Los hombres después de un rato salen y la directora la llama a su despacho para contarle que el restaurante estaba casi quebrado y tubo que vender.	
12.- Lauri se despierta y ve que Ilona no está en su cama, va al living. Ella fuma sentada en el sillón, esta pasmada y no le dice nada a Lauri, ella pide un café pero cuando Lauri vuelve con él Ilona esta dormida en el sillón, él la tapa con un abrigo.	
13.- La dueña del restaurante les informa que cierra el local y todos quedan sin trabajo, les da las gracias además de informarle que esa es la última noche del local.	
14.- En la noche el Restaurante se llena, una banda toca música en finlandés. Ilona trabaja igual que sea un día normal, la dueña piensa sola en su despacho, sale y observa nostálgica su negocio mientras todos los comensales bailan. Ilona y Melartin miran nostálgicos. Ilona va a dejar a la dueña a un taxi y le dice que ojala se vean de nuevo. Luego todos los trabajadores hacen un brindis final. Ilona guarda su traje y el letrero de neón del restaurante se apaga.	La música habla en torno al la luz de otoño que se ha ido.
15.- Ilona va en busca de trabajo con los nuevos dueños pero el jefe le dice que está muy vieja, y que la referencia del <i>Dubrovnik</i> no es muy buena. Posteriormente va a varios lugares a ofrecerse para trabajar.	Música clásica acompaña la última parte de la secuencia.
16.- Ilona espera a Lauri que va saliendo de la oficina de empleos, ella aprovecha de inscribirse. Espera su turno y llena el formulario. A la salida Lauri le deja el perro para que se vaya a la casa, él tiene otras cosas que hacer. Ilona le avisa que a las 5 es la cena. Lauri llega a una estación de autobuses.	
17.- Ilona prepara la cena, en eso llega Lauri con flores. Le dice que consiguió trabajo, ambos se contentan. Le dice que al día siguiente tiene que presentarse al reconocimiento médico y a conducir. Ilona le sirve la cena.	

18.- Ilona plancha una camisa para Lauri que sale a trabaja, le da una merienda y sale. Se sube al auto y emprende el viaje. Ilona se queda triste mirando una foto después de un rato Lauri vuelve, no paso el examen dedico esta casi sordo de un oído. Se cae desmayado e Ilona lo abraza en el suelo.	
19.- Lauri compra unas salchichas en un almacén, se va a la plaza y se las da a su perro. Llena unos puzzles sentado en la plaza.	
20.- Ilona se topa con Melartin en la calle, éste la invita a tomar porque el tomo mas de la cuenta y no puede parar. Ingresan a un bar. Hablan de su miseria, ambos están cesantes y extrañan el restaurante. Piden una botella para seguir bebiendo.	
21.- Ilona vomita en el baño de su casa, mientras Lauri sostiene su cabello. Posteriormente la va a acostar en su cama.	
22.- Lauri rompe las boletas de las cuentas impagas, las quema en el lavaplatos. Le dice a Ilona que venderá su automóvil.	
23.- Ilona va a buscar trabajo, compra el periódico, llama por teléfono pero la envían a la oficina de empleos <i>Nelia</i> , allá llega temprano se come un sándwich esperando. Se duerme.	
24.- Se despierta cuando dos mujeres salen del lugar. Un hombre entra. Adentro la recibe un hombre muy informal, que le pregunta que hace. Le ofrece lavar platos en un restaurante. Ella acepta. Tiene que pagar por llevarse la solicitud. Se va a retirar dinero del banco.	
25.- Ilona llega al restaurante que solicitaba una lavaplatos, pero el dueño le dice que lo que necesitaba era una ayudante de cocina no lavaplatos. Se queda de todas formas. El hombre le muestra la precaria cocina del local. Le dice que comienza al día siguiente.	
26.- Lauri bebe un whisky en el sillón de su hogar, Ilona le cuanta del trabajo. Que es un lugar asqueroso y que ni siquiera tiene nombre pero ella tiene algunas ideas que pueden funcionar.	
27.- Ilona atiende el local, los clientes le piden platos que ella debe improvisar. Recibe la orden,	

los va a cocinar y luego los sirve también.	
28.- Por la tarde llega Lajunen al local en busca de una cerveza, conversan sobre sus miserias. Él le dice que nadie lo contrata y solo espera que llegue su hora bebiendo. Cuando Lajunen se va llega el jefe de Ilona a buscar todo el dinero que se juntó, le tira su sueldo. La mujer le dice que en la mañana vino el cervecero a buscar su paga en efectivo él le dice que no la contrató como contadora.	
29.- Ilona va a ver a su hijo al cementerio.	
30.- El jefe de Ilona se toma un café en su local, llega un auto y este huye diciéndole a Ilona que ella no sabe nada de él. Entran dos inspectores que le dicen que los impuestos están impagos, ella le dice que trabaja ase seis semanas. Los hombres le informan que no está cotizando, ella le aclara que le paso su informe fiscal al jefe. El local será clausurado. Ella no tiene nada que ver.	
31.- Lauri va a la casa de Forsstrom, el jefe de Ilona, lo recibe una mujer que lo hace pasar. Lauri le exige la paga de su mujer, el se enfada y los dos hombres que lo acompañan jugando poker lo golpean. Llevan al golpeado Lauri al puerto y lo dejan tirado allí.	
32.- Ilona recibe en su casa el llamado de Lauri que está en el puerto golpeado. Ilona le dice que venga a casa, Lauri se niega por vergüenza. Él se va a pasar la noche a un hotel de mala muerte.	
33.- En el hotel, el dueño va a ver a Lauri si necesita alguna cosa, el le pide un cepillo de dientes y cinta adhesiva para pegar sus zapatos.	
34.- Lauri llega a su casa con flores rojas para Ilona, ella no está. Unos hombres vienen a confiscar el living y la televisión. Lauri va al cine donde su hermana para preguntar por Ilona ella no le da información. Después va a la casa de ella y encuentra a Ilona. Le pide perdón, pero ella no lo hace, le pide que se vallan a su casa, ella acepta. Se llevan con ellos al perro.	Musuca finlandesa.
35.- Ilona va a arreglar los zapatos de Lauri, en la zapatería está Melartin, se van a tomar una copa. Melartin le dice que ya no pueden seguir así, que lo	

de ellos es un restaurante. La entusiasma a abrir un restaurante propio, con la ayuda de un préstamo. Ella acepta.	
36.- Ilona saca cuentas en el piso de su casa, junto a ella está Lauri. Cree que es posible abrir un local y trabaja sacando cuentas. Lauri va a preparar un café y se lo trae.	
37.- Lauri vende su auto en 8.000 marcos, paralelamente Ilona va a pedir un préstamo con Melartin al banco. El gerente desestima la opción, salen del banco decepcionados y se despiden.	
38.- Lauri e Ilona deciden apostar el dinero que tienen para multiplicarlo. Lamentablemente pierden todo el dinero que tienen.	
39.- Lauri toma desayuno llega Ilona y le informa que pierden la casa en que viven pues restauraran el edificio y venderán. Él juega un puzzle que Ilona responde sin fallar. Ella se va.	
40.- Ilona va a pedir trabajo en una peluquería, la dueña la acepta a prueba por una semana recomendándole comenzar con cortes fáciles. En eso llega su antigua jefa del restaurante, y le pide que conversen.	
41.- Ilona y su antigua jefa se van a tomar un trago. Prueban varios tragos diferentes para aprender. La dama le cuenta que estuvo haciendo todo este tiempo, y le manifiesta la idea de volver al negocio. Le dice que entren juntas, ella pone el capital y después de unos años Ilona compraría la mitad del negocio. Ella acepta.	
42.- Mientras Ilona firma el contrato por el local, Lauri y Melartin van en busca de Lajunen que vive en un basural y lo internan en una clínica de rehabilitación para alcohólicos. Ilona trabaja en el estilo del restaurante. Luego Lajunen sale de la clínica y se incorpora al trabajo, planificando los menús. Bautizan el negocio como Restaurante <i>Trabajo</i> . La otra socia llega a ver como estaba el lugar y se contenta, trae unas cortinas que pertenecieron al <i>Dubrovnik</i> .	
43.- Melartin hace publicidad por las calles del nuevo restaurante. En el diario también hay un	

<p>aviso. Pero al lugar nadie llega. Aparece la señora Sjöholm la antigua jefa de todos, se sirve una cerveza, está nerviosa. Todos esperan que entre alguien, una pareja se para a ver que tienen, pero se van. Todos se muestran desilusionados. Lajunen le dice a Ilona que no se desespere que el día siguiente podía ser mejor.</p>	
<p>44.- Un hombre se para en la ventana del restaurante, observa un poco y entra, le pasan la carta y realiza su pedido. Un hombre se le suma a la mesa, también pide. Luego dos trabajadores de un camión de basura entran. En un rato el local está lleno. Un llamado por teléfono hace una reservación para 20 personas.</p>	
<p>45.- Ilona sale a fumarse un cigarro, se le suma Lauri y su perro. Miran al cielo mientras los acompaña un música Finlandesa.</p>	<p>La música menciona el título de <i>Nubes Pasajeras</i>.</p>
<p>46.- Créditos finales sobre negro.</p>	<p>Continúa la música anterior.</p>

4.2.4 Un hombre sin pasado (*Mies vailla menneisyyttä*, 2002)

Argumento: Un hombre llega en tren a Helsinki, lleva unas maletas y cuando pasa la noche en una plaza pública una pandilla lo golpea y asalta llevándose las pocas pertenencias del hombre. Como consecuencia de esta golpiza nuestro protagonista pierde la memoria y junto con nosotros toda información acerca de su vida pasada. Este es el vehículo que genera Kaurismäki para hacer fluir el relato de M (Markku Peltola), que luego de escaparse del hospital donde es atendido y llega deambulando a los suburbios de la capital finlandesa, allí lo recoge una familia pobre que vive de la membresía del ejército de salvación, nuestro protagonista también recibe la buena fortuna y solidaridad de la institución, conoce a Irma (Kati Outinen) y se enamora, desde aquí hacia adelante comenzará a reconstruir su vida a partir de pequeños trazos de felicidad, de realización y cumplimiento del deseo, en este desarrollo de la trama el director finlandés nos muestra la cruda realidad de su

país natal mediante un tono sarcástico, contemplativo y esperanzador. Comprometido con la clase obrera y desamparada de la capitalista Finlandia, Kaurismaki narra la historia de un desvalido e ínfimo hombre que ve cambiar su vida con la conquista del amor, pero todo lo drástico de la temática no se compara con la lúdica de su puesta en escena y su estilo particular siempre contrastando polos, si demuestra la pobreza mas dura lo hace con el rock'n roll mas poderoso, o cuando las distintas vicisitudes del protagonista hacen humillarlo lo relata con el mas negro de los humores, es por eso que tiende a desdramatizar sus puestas en escenas y la dirección de actores comprende un punto insigne de su particular estilo, sin acentuar la fuerza motora del drama. En este punto de la historia la vida de nuestro protagonista es totalmente diferente a como comenzó, consiguió arrendar con el dinero que le presta el ejercito de salvación en un container a orillas del río, tiene una pequeña cosecha de verduras y trabaja como barrendero. Pero cuando se siente feliz y la vida le sonrío nuevamente el destino le prepara un revés, cae a la cárcel por un incidente en el banco y posteriormente se desencadenará el desenlace cuando por un aviso en el diario se entera que tiene una mujer que lo busca desde ase un tiempo, allí destruye toda la construcción de él que había hecho hasta el momento y comprendemos que no un don nadie. Finalmente la historia se resuelve con la decisión del hombre y de su mujer verdadera de seguir con las vidas que se habían construido por aquel tiempo en el que él estuvo desaparecido.

Desglose por secuencias

1.- Un hombre viaja en tren hacia la capital, al bajarse se duerme en una banca de la plaza. Una pandilla lo golpea en la cabeza y roba todo su dinero y pertenencias. Luego lo siguen golpeando varias veces y se van.	Durante el viaje entren y hasta que llega a la plaza, se suceden los créditos.
2.- El hombre que está ensangrentado se dirige a los baños de un Terminal, allí se cae desmallado. Un	

<p>guardia avisa por radio. En el hospital un doctor y su enfermera lo revisan, pero la maquina de sentidos vitales se detiene. Lo dan por muerto lo tapan y se van. El hombre despierta se levanta, esta todo vendado. Se arregla su nariz y se va. Luego a orillas de un río está desmallado cuando un vagabundo le saca sus botas, por el mismo lugar pasan unos niños que van a buscar a sus padres.</p>	
<p>3.- Una mujer da de comer al hombre golpeado (M), otro hombre la observa (su marido Nieminem). Luego ambos salen y conversan sobre el extraño, la mujer le da dinero a su esposo para que vaya a comprar, le dice que no regrese tan tarde.</p>	
<p>4.- En un tiempo la mujer le saca las vendas de la cabeza, M le da las gracias. La mujer se sorprende por que puede hablar, le cuenta que su marido trabaja de vez en cuando y viven como pueden. El le dice que no recuerda nada de lo que era, que perdió la memoria.</p>	
<p>5.- Nieminem se baña afuera de la casa, M esta parado esperando, luego Nieminem le dice que es viernes y les toca comer afuera. El ejercito de salvación ofrece un banquete para los pobres, todos van allí cuando M hace la file se cruza miradas con la persona que sirve (Irma), se observan por un instante. Se va a comer sentado en el suelo junto a Nieminem quien le invita una cerveza sin que sepa su esposa.</p>	<p>Hay música cristiana con grupo en vivo.</p>
<p>6.- M y Nieminem van a un pequeño bar, se toman unas cervezas, el hombre le pregunta al protagonista sobre las cosas que recuerda. Suponen que tuvo que ser un trabajador antes por sus manos, y que no vivía allí en Helsinki. A la salida Nieminem intenta pegarle un palo en la cabeza a M, porque argumenta que vio en una película que si lo golpeaba de nuevo recobraría la memoria. Luego el hombre se va hacia su casa y M vaga por los alrededores.</p>	
<p>7.- Irma llega a su casa se desviste mira por la ventana y prende una radio. En la calle se muestran distintas situaciones con indigentes y pobres.</p>	<p>La música de The renegades (do the shake) acompaña el final de la secuencia.</p>
<p>8.- Nieminem y M están pescando cuando llega un policía, quien escucho la noticia del hombre que apareció en el río sin recordar nada. Le dice que es</p>	

delito su situación y que debe arrestarlo. Pero si vive allí está todo bien, el policía le ofrece un arriendo de un container. Además de no ser nada barato está descuidado y sucio, pero M acepta y se queda. En la noche duerme en su nuevo hogar.	
9.- Temprano M se pone a limpiar el container en el que vive, barre y saca basuras. Un hombre viene a ponerle luz eléctrica, se enamora de una rockola pero que no funciona.	
10.- M cocina para Nieminem y el electricista que arregla la rockola. Todos comen mientras suena la rockola.	Música de estilo country.
11.- En el día planta unas papas en el exterior de donde vive, en un instante se pone a llover. En la noche va a comer con el ejército de salvación. Se acerca a Irma y le da las gracias por la rica comida. Ella se apiada de él y le da una tarjeta con la dirección de su oficina para que fuera a buscar ropa por que se ve muy demacrado.	
12.- M sale temprano de su hogar va al centro, a la oficina de empleo. Allí tiene que llenar un formulario con datos personales pero no puede. Le explica al jefe de la oficina que pidió la memoria y no recuerda nada. El hombre lo envía a una escuela de teatro pues no crea nada de lo que dice. Vagabundea por la ciudad pasa a un restaurante y pide agua caliente gratis, le sirven y se va a sentar. De una cajita de fósforo saca una bolsita de te que está ocupada y la pone en el agua caliente. La dueña del restaurante lo mira y le da lastima le da un plato de comida.	
13.- M se dirige a la oficina del ejercito de salvación, allí Irma le da ropa. M se la prueba, y no pierde la oportunidad de preguntarle el nombre, y tratar de conversar con ella. Ella se apiada de él y habla con la directora del lugar para que ayude a este hombre. Consigue un trabajo que consiste en ordenar unos cachureos del lugar y otras varias cosas.	
14.- El policía va a buscar la renta al container de M, este le dice que se la tendrá para unos días mas, el policía se enoja y suelta al perro que trae para que ataque, pero el can no hace nada. El policía amenaza a M y le dice que debe quedarse con el perro porque	

<p>el va de viajes, que no lo consienta porque es muy bravo. En la noche M duerme y el perro (Hannibal) también lo hace a los pies de su cama.</p>	
<p>15.- En el ejército de salvación M recibe su paga, luego espera a Irma que va saliendo mientras él barre, la convence de acompañarla a su casa porque las calles son peligrosas. Cuando llegan antes de despedirse M le roba un beso, ella se sorprende. M se va mientras Irma se queda parada tocándose la cara.</p>	
<p>16.- M va a pagar su renta a la oficina de policía, le paga todo y aprovecha para arrendarle el automóvil para unos días más. Se va y Hannibal lo sigue.</p>	
<p>17.- En su casa Irma intenta pintarse con cosméticos. M en su casa cocina para su invitada Irma, un poco confundido añade ingredientes a su preparación. Comen y conversan sobre lo que el hombre recuerda, solo una fábrica y una luz o llama. Luego pone música y saca al perro de la casa. Escuchando música se besan</p>	<p>Se escucha my heart must do the crying, de The Renegades.</p>
<p>18.- M ve la plantación que crece con fuerza. Luego va a su trabajo, allí escucha a la banda de música cristiana que ensaya. Los pregunta si saben del rock'n roll, los invita a su casa para escucharlo. Van y escuchan, a los hombres les agrada. Después M se dirige hacia la directora para pedirle permiso que la banda incluya nuevos ritmos a su repertorio, esta acepta.</p>	<p>Música rock'n roll.</p>
<p>19.- El ejército de salvación nuevamente ofrece un banquete, la banda toca, la directora canta y algunos bailan. Irma reparte comida y M la convence de salir en el auto a pasear.</p>	
<p>20.- M pasa a buscar a Irma para salir, ella decide ir al bosque por hongos, llevan a Hannibal . Recogen uno que otro y se devuelven a la ciudad, él la invita a escuchar a la banda que tocara un par de temas nuevos, y que él es el representante. A la llegada la banda toca, Nieminem y familia escuchan. El policía está en la portería y le cobra entrada a M e Irma, él le explica que el organizo. Todos escuchan.</p>	<p>Música rock'n roll con motivos cristianos.</p>
<p>21.- M trabaja cargando algunos muebles cerca del pueblo. Ve a unos trabajadores soldar y se acerca, recuerda en lo que trabajaba. Hace una prueba y</p>	

<p>queda para trabajar, va a la oficina pero la dueña le dice que tiene que tener una cuanta en el banco, que no le importa como se llame pero que tiene que pagar impuestos. Le dice que consiga una cuenta de banco numerada.</p>	
<p>22.- M se dirige a un banco para conseguir una cuenta numerada, la mujer que lo atiende le dice que es imposible dársela sin un nombre. En eso llega un hombre con un arma exigiendo retirar el dinero de una cuenta que está congelada, la mujer no tiene mas que dárselo pero tiene que ir a la bóveda para retirarlo. El hombre con el arma se lleva a M también. En la bóveda le pasan el dinero y los deja encerrados, M fuma y la mujer activa la alarma de incendio.</p>	
<p>23.- En la estación de policía la mujer da declaraciones y la dejan ir, se despide de M. Luego pasa él y le dicen que será simple, que necesitan cierta información. Como no sabe nada de su nombre, lo arrestan por negarse a darle información a la policía y la posible intervención en el robo. Pasa unas horas y se acuerda de llamar a Irma. Irma recibe el llamado en su casa.</p>	
<p>24.- El jefe de policía lee los cargos que se le imputan al protagonista, llega un abogado que discute con el Jefe constitución en mano, final mente consigue dejarlo libre. Afuera el abogado le da un puro y le dice que fue enviado por el ejército de salvación.</p>	
<p>25.- M se dirige a un bar en el lugar llega el hombre del asalto, dice que lo siguió para pedirles disculpas por meterlo en problemas. También quiere que le haga un favor, le explica que tenía una empresa de excavación que quebró y le quedo debiendo a mucha gente, el dinero del banco no lo podía sacar por persona poco confiable. Le dice que se vallan a conversar a casa.</p>	
<p>26.- En su casa el hombre le pasa unos sobres con las direcciones e información sobre las personas que trabajaban para él, M acepta el trabajo. El hombre le pide que lleve la información de que lo lamenta mucho a todos sus ex-empleados. Luego se va.</p>	

<p>27.- Irma sale de un almacén y ve la foto de M en un anuncio que dice “¿Quién es este hombre?, ladrón de bancos, niega su nombre”. Mientras M reparte los sobres con el dinero.</p>	
<p>28.- M y Nieminem sacan la cosecha de papas que había plantado antes. En eso llega el jefe de policía y le dice que descubrieron su identidad, que publicaron su foto en el periódico y llamó su esposa, se llama Jaako Antero Lujanen. El protagonista le pregunta si está seguro. Se muestra muy sorprendido.</p>	
<p>29.- Lujanen esta afuera de su casa sentado fumando, llega Irma y se abrazan fuerte, ambos están apenados. Adentro Irma le dice que tiene que ir donde su esposa, él le dice que no quiere que, es mejor que se quede. Ella le trae los pasajes de tren, y se los pasa.</p>	
<p>30.- Lujanen viaja en el tren con la mirada perdida, llega en taxi a la casa. Lo recibe su esposa. Ella le cuenta que no se llevaban bien, que él jugaba mucho y que había perdido mucho dinero. Finalmente habían acordado separarse. Cuando se fue, ella lo espero pero nunca supo de él por varios años. Llega un hombre que es la nueva pareja de la mujer, Lujanen se para a saludarlo. Salen a fumar, el hombre le dice que tienen que pelear, Lajunen le dice que no hay de que. Como todo está solucionado, el hombre le dice al protagonista que puede ir a despedirse y él lo llevará a la estación. Lajunen y su ex-esposa se despiden con un abrazo. Ambos hombres se despiden en la estación de trenes.</p>	
<p>31.- Lajunen viaja, come sushi y toma sake en el tren. A la bajada ve a los hombres que lo golpearon que asaltan aun hombre indefenso, Lajunen toma un palo, detrás de él mucho vagabundos vienen con tablas y palos, los asaltantes se escapan. Llega el policía amigo, y ambos levantan al hombre que había sido asaltado. Le dice que hay una fiesta en el cuartel.</p>	
<p>32.- En el cuartel toca la banda del ejército de salvación. Lajunen llega al lado de Irma y le toma la mano, se miran y se van. Afuera la pareja pasa por una línea de tren, posteriormente cuando están alejados pasa el tren y los tapa.</p>	<p>Música finlandesa.</p>
<p>33.- Créditos finales.</p>	<p>Continúa la música anterior.</p>

5.- PRACTICA DEL ANÁLISIS

Teniendo resuelta la extensa revisión de la filmografía con respecto a los dos universos conceptuales que se cruzan en este trabajo de tesis, nos disponemos a reescribir los datos obtenidos de la segmentación de las películas por secuencias, de esta forma se pretende catalogar la estructura narrativa de las películas de forma mas científica. Es posible entonces comparar cada uno de los resultados como individuales y juntarlos con sus pares para así poder hacer sentencias concluyentes sobre el tema de este estudio.

Junto con definir estos aspectos recogidos del análisis, el lector debe tomar en cuenta los conceptos teóricos expresados en el capítulo 4, pues solo así se podrá sacar conclusiones valiosas al fin del recorrido.

Al principio del estudio dimos la definición que hacia Bordwell en 1985 sobre narración que era *“una configuración específica de opciones normalizadas para representar la historia y para manipular las posibilidades de argumento y estilo”*, en esta etapa del estudio bebemos agregar la definición de Casetti y Di Chio *“La narración es, de hecho, una concatenación de situaciones en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos”*⁵³. Si observamos detenidamente las definiciones podemos comprender que no hay una línea clara sobre la narración y esto se debe en gran medida a la mutación que experimenta al pasar desde la literatura y oratoria hacia el cine, que es una puesta en imágenes en movimiento encadenadas por un motivo. Esta cierta ambivalencia del término *narración* se debe a que la definición está dada tanto a la acción constituyente como el objeto constituido, es decir, el acto de narrar como el resultado de ese suceso (Casetti y Di Chio, 1996). Por tanto la palabra narración se remite a lo que muestra la pantalla como a la manera en que aparece, o bien tanto al mundo

⁵³ (CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico). *Op cit.*

que se toma el filme como el tipo de discurso que se hace presente, estos aspectos nos puede conducir a una narración como historia o también a la narración como estilo, que son las dos aristas del concepto y que concientemente se establecen aquí para pasar al recuento por nivel de las distintas películas estudiadas con atención en el capítulo anterior, ya sean las que corresponden a la época del cine clásico como también a las que corresponde al estudio del autor sobre Aki Kaurismäki.

Siguiendo adelante con la introducción del capítulo hay que acentuar el hecho que con esta definición de narración se obtienen como inferencia tres elementos; primero es que *sucede algo, eso le sucede a alguien, y el suceso cambia poco a poco la situación primaria* (Casetti y Di Chio, 1996), este devenir condiciona los pasos de la evolución narrativa de cualquier relato y nos presenta de paso al personaje principal y los ambientes por los cuales éste se moverá, es importante entonces dentro de la lógica de la película la acción que ejerce la situación por sobre los personajes, como ya vimos en el marco teórico⁵⁴ las situaciones siempre están precedidas o anteceditas por una acción, acción que comúnmente lleva a cabo el personaje principal, aunque no necesariamente⁵⁵ siempre, pues los personajes secundarios e incluso los ambientes suelen condicionar dicho aspecto.

Ahora los aspectos que se mostrarán para tomar en cuenta las diferentes aristas del análisis antes hechos, serán divididos por sub-capítulos que tendrán la labor de ilustrar el fin determinante de esta tesis, comprobar si hay influencias directas del cine clásico con Kaurismäki a la hora de narrar.

⁵⁴ Sub-capítulo La imagen-acción la pequeña forma.

⁵⁵ Comúnmente en la narración clásica esta función la cumple el personaje principal, ya que sobre él recae toda responsabilidad física o presencial de hacer avanzar el relato. No obstante como se aprecia en el cine moderno esta labor no está supeditada del todo sobre el personaje principal, ya que en la exploración de nuevos tipos de expresión el cine avanzó hacia nuevas técnicas de narración como queda de manifiesto en Narración en el cine de ficción de David Bordwell, específicamente en sus capítulos “*La narración de arte y ensayo*” y “*La narración paramétrica*”.

Estos sub-capítulos corresponden primero a *los personajes*, específicamente a los principales y luego a *los acontecimientos*. Cada uno de estos tiene conceptos que se definirán en el momento que sea correspondiente.

5.1 El Personaje Principal

Los personajes en el cine clásico, como los define Bordwell se abalanzan hacia la resolución de sus objetivos (Bordwell, 1985), objetivos que están justo en medio entre los escenarios y situaciones. Pero el criterio fundamental para abordar a un personaje es el descubrimiento de su nombre y por tanto una identidad que nos introducirá a su vida y su problemática. Es probable que en la narración clásica nos encontremos antes con otros aspectos de presentación de personaje. Primero, el lugar donde vive o por lo menos, el lugar donde suceden los hechos, posterior y consecuentemente al fin que persigue, se nos muestra su orden de relevancia con respecto a la historia, sabremos si es un personaje individual o colectivo, si tiene una o más razones por estar situado en la historia. Generalmente se enumeran las dos líneas narrativas claves para el cine clásico, primero, la presentación del problema, es decir, todo el peso narrativo que recae sobre los hombros del protagonista y el cómo hará para resolverlo o también que hará, y segundo, el romance fundamental, incluido en las motivaciones individuales por las que lucha este personaje. El romance a menudo se adquiere intercambiando los niveles de focalización narrativa, es evidente que el tiempo de mostración que se dedica a la relación hombre-mujer ocupa gran parte de la narración, pero esto no quiere decir que una línea sobrepase a la otra.

Es necesario expresar que los personajes se mueven en un medio, el cual se denomina ambiente y que dentro de él, conviven el entorno o decorados en que se mueven los personajes, o sea, la locación. Además de la situación en la que operan, se aclara esto, porque hay casos de cine clásico en que estos lugares o coordenadas situacionales operan como personajes colectivos o

espaciales⁵⁶, los cuales requieren también un análisis profundo, pues condicionan la labor del personaje.

Pero para pasar a un comentario focalizado de análisis entre cine clásico y Kaurismäkiano debemos dejar de manifiesto la división de los elementos constitutivos de la narración que pasan directamente por la construcción del personaje, que según Casetti y Di Chio son tres: *persona*, *rol* y *actante*. Anteriormente ya fueron nombrados estos conceptos, pero no es hasta ahora cuando los definimos con detención:

- **Persona:** esta perspectiva significa asumir al personaje como “un individuo con un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como de cómo una gama propia de comportamientos, reacciones y gestos⁵⁷”. La idea primordial es convertirlo en una simulación de lo que nos topamos en la vida real, ya sea como unidad psicológica o de acción. De acuerdo a esto, Casetti y Di Chio nos presentan tres distinciones sobre este punto, primero personaje *plano* y personaje *redondo*; segundo, personaje *lineal* y personaje *contrastado*; y por último, personaje *estático* y personaje *dinámico*.
- **Rol:** En este caso se ponen en la palestra la serie de gestos que asume y la clase de acciones que lleva a cabo. De este proceso obtenemos un personaje que no se asume como individual, sino como una parte que puntúa la narración. Cuatro son las distinciones que abarcan este precepto. Primero, personaje activo y personaje pasivo; segundo, personaje influenciador y personaje autónomo; tercero, personaje modificador y personaje conservador; y por último, personaje protagonista y personaje antagonista.
- **Actante:** Aquí se observan los nexos estructurales y lógicos que relacionan al personaje con otras unidades. Se transforma en un

⁵⁶ Por ejemplo la película Los pájaros (The Birds, 1963) de Alfred Hitchcock.

⁵⁷ (CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico) Op. Cit.

elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y la contribución que realiza para que ésta avance, es por tanto, un operador. La primera arista que debemos tener en cuenta, con respecto a este punto, es quién es *sujeto* y *objeto*. El primero se presenta como aquel que se mueve hacia el segundo para conquistarlo y actúa sobre el mundo que lo rodea. El objeto es eso a lo que hay que dar alcance y aquello a lo que hay que manipular. Junto con el Sujeto y Objeto se construyen oposiciones que en este estudio no se mencionarán, pues generan nuevas conexiones hacia los demás personajes en una película y no hacia el personaje principal, que es lo que ocupa nuestra atención.

Para hacer más ilustrativas las relaciones que pueden existir entre un universo narrativo y otro, se dividirán por capítulos y construirán tablas, queriendo presentar un modelo fácilmente computable.

5.1.1 *Personajes en el cine clásico: Luces de la ciudad, ¡Que bello es vivir! Y Un ladrón en la alcoba, como ejemplos*

Las tres películas analizadas como punto de partida nos presentan personajes masculinos como protagonistas, con mucho peso narrativo y dramático en sus hombres, pero se observan claras diferencias entre unos y otros, a partir de los objetivos absorbidos por cada uno.

En *Luces de la ciudad* Chaplin nos presenta a un vagabundo –cosa más que habitual en su filmografía⁵⁸– el cual no tiene control sobre sus actos y por tanto de su vida, pero lo que hace a este vagabundo ser protagonista, lo encontramos en la primera secuencia, cuando alrededor de un monumento a

⁵⁸ En otras películas como *El circo* (*The circus*, 1928), *El pibe do oro* (*The Kid*, 1921) o *A dog's life*, 1918 también lo hace como un vagabundo, en todas el personaje se llama es denominado “*A tramp*” en inglés *un vagabundo*.

inaugurar, hay mucha gente expectante por lo que habrá debajo de la cortina. Y al destaparla, aparece el personaje en su primera presentación. Pero lo que encierra esta primera imagen y lo que nos quiere decir a primera vista, es que la película se trata sobre alguien y este alguien muy a menudo es el personaje principal. Entonces, sobre el vagabundo que está durmiendo en el monumento se trata la historia, pero de ahí en adelante se requiere poner atención en los roces que éste individuo tendrá con su entorno u otros personajes, cuya evolución permitirá al espectador construirse la idea general del personaje primeramente como persona, luego como rol y finalmente como actante (Casetti y Di CHio, 1996). La narración en *Luces de la ciudad* continua hasta la secuencia numero seis, con la presentación de personajes, primero es la florista, co-protagonista de Chaplin y quien representa la imagen femenina del romance y la motivación del vagabundo por concretar las acciones a las que está dispuesto a lo largo del filme. Junto con esta presentación, se evidencian las condiciones o el ambiente paupérrimo en el que vive la florista ciega, una persona pobre, pero muy esforzada, que vive con su abuela. Luego y como final de la segmentación sobre los personajes que intervendrán a lo largo de la película, se presenta el multimillonario, quien se hace amigo del protagonista-pobre –sólo en la medida en que esté ebrio–.

La definición clásica de la dualidad entre el bien y el mal que debe existir en la película, en *Luces...* se cumple sólo por la acción de un antagonista que es el medio en el que vive el protagonista, que se podría nombrar como azar, pues generalmente el antagonista genera los obstáculos que debe batir el protagonista para alcanzar su objetivo, y así actúan el medio o condición en que viven. Diferente es el caso de *¡Que bello es vivir!* de Frank Capra, quien nos presenta un personaje lleno de virtudes, pero arruinado por el destino. El protagonista se llama George Bayley, quien tiene su personalidad esculpida por la altruista formación de su padre, y sólo se presenta ya avanzada la película, un antagonista natural para su condición social y por sobre todo moral. Este antagonista es presentado brevemente al principio de la película, pero poco a

poco, va tomando relevancia hasta obtener esa lucha de fuerzas propia del cine clásico. Ese antagonista es el señor Potter, un multimillonario que le hará la vida imposible a George. Hay que decir que la relación que existe entre *Luces...* y *Que bello...* es la condescendencia de sus protagonistas con su par femenino, ambas películas nos presentan una fémina desprovista de situaciones actantes⁵⁹, pues apenas Mary Hatch Bailey, la esposa de George Bailey, toma decisiones que generan el desenlace del filme, pero ya ha pasado el 90% de la película, cuando por simple intuición o ayudada por una mano sobrenatural, llama a los amigos de George para que lo ayuden a salir de los problemas en que ha caído.

El caso de *Un ladrón en la alcoba* de Ernst Lubitsch es más aislado si lo comparamos con las otras dos películas, en este caso se trata de una comedia de confusiones –en el caso de *Luces...* se trata de una tragicomedia social y *Que bello...* un melodrama–, pero también, es objetiva a la hora de presentarnos los personajes. Aunque parte con una secuencia introductoria que se nos remite al *suspense*⁶⁰, ya la segunda, esclarece su carácter clásico de narración, cuando vemos a un hombre alto y educado esperando a una mujer para cenar, no es casualidad que los tres filmes analizados tengan como protagonistas a un hombre. Pero, finalmente, la trascendencia de los caracteres individuales se alejan más de las películas nombradas con anterioridad, pues bajo una perspectiva social, los personajes de *Un ladrón...* al tratarse de una comedia clásica, obtienen muchos menos rasgos de realidad que sus antecesores, recordando que la característica principal de los personajes es resguardarse bajo una columna de realidad. Viéndolo desde este punto de

⁵⁹ Actante se define según Casetti y Di Chio como personajes que es válido por el lugar que ocupa en la narración y la contribución que hacen para que esta avance, en ambos casos las películas tienen en común

⁶⁰ Género cinematográfico que se caracteriza por la expectativa que genera en el espectador el desconocimiento parcial o total del hilo dramático, nació al alero de la literatura, cuya evolución se ocasionó a partir del romanticismo. Edgar Allan Poe se considera como el padre de este tipo de relato, el cual desarrolló posteriormente el cuento de terror. En el cine se considera como maestro absoluto a Alfred Hitchcock, cuyas películas de suspense policial y psicológico son catalogadas como obras maestras hasta hoy.

vista, la película de Lubitsch no tiene nada que ver en este análisis, pero a medida que avanza el metraje, van apareciendo rasgos que nos sirven para este estudio. Primero, la definición del romance desde el principio, que viene a instaurarse completamente como un capítulo de introducción entre las secuencias dos y nueve, y posterior a esto, se presentan otros personajes como Madame Collet, que aparece justo terminada la introducción. Junto a los dos protagonistas, Madame Collet genera un triángulo amoroso que es fundamental para generar pulsiones en contra del objetivo y motivaciones del protagonista. En esta película, el gran antagonista de Gastón Monescu, como se llama el personaje principal, es él mismo. Claro está que lidia con fuerzas contrincantes que se interponen entre él y su objetivo, como lo serán el alcalde, Monsieur Filiba y François Giron, pero ninguno con el rol narrativo tal, para un choque de intereses.

Entonces, tenemos por una parte, una confluencia de aristas entre las películas por parte del género del personaje, es decir, todos los protagonistas son masculinos y tienen una problemática o caen en problemas. En el caso de *Luces...* el protagonista tiene una problemática social, que es su condición de vagabundo y cómo lidiar con esto para ayudar a la desprovista enamorada. En *Que bello...* el protagonista se ve enfrentado por su destino a responder por problemas que no estaban en su camino y que se van agrandando cada vez más; y en *Un ladrón...* el protagonista responde y soluciona un problema generado por él mismo y su ambición. En todos los casos ¿estamos pues en la presencia de un personaje clásico? Las observaciones mencionadas con anterioridad, nos dicen que todos los personajes tienen rasgos de un personaje clásico, más aún cuando tomamos en cuenta su labor dentro de la película, aquel nivel unificador que menciona Roland Barthes en *Introducción al análisis estructural de los relatos* (1970), sobre el personaje portador de la narración, es decir, el nexo que hay entre una situación y otra es llevada a cabo por el mismo personaje protagonista.

Según lo expuesto anteriormente, a continuación se elaborará una tabla que ilustra, en cada una de las películas expuestas, los diferentes ejes a los que se adjuntan los personajes principales de las películas, para que sean considerados como *clásicos*.

LUCES DE LA CIUDAD:

Personaje: Un Vagabundo (Chaplin)	
<i>Persona:</i>	Plano Lineal Estático
<i>Rol:</i>	Pasivo ⁶¹ Protagonista
<i>Actante:</i>	Sujeto

QUE BELLO ES VIVIR!:

Personaje: George Bailey	
<i>Persona:</i>	Redondo Dinámico Contrastado
<i>Rol:</i>	Pasivo ⁶² Protagonista
<i>Actante:</i>	Sujeto

UN LADRÓN EN LA ALCOBA

Personaje: Gaston Monescu	
<i>Persona:</i>	Redondo Dinámico Contrastado
<i>Rol:</i>	Activo Influenciador Modificador Protagonista
<i>Actante:</i>	Sujeto

⁶¹ Según Casetti y Di Chio los aspectos de personaje Influenciador/Autónomo y Modificador/Conservador cumplen sólo a la regla si el Personajes se caracteriza como Activo, en el caso de pasivo no tienen un perfil que competa a estos aspectos.

⁶² Idem. 61.

5.1.2 *Personajes en el cine de Aki Kaurismäki: Sombras en el paraíso, Ariel, Nubes pasajeras y Un hombre sin pasado, como ejemplos.*

El cine de Kaurismäki permite, primeramente, la distinción perfecta entre los personajes. Es por esto que mi punto de partida es la mención importantísima de que estas tres películas tienen personajes principales masculinos y también femeninos. Con este dato se nos enciende la primera alarma con respecto a este capítulo, pues *Nubes Pasajeras* tiene como protagonista a Ilona una mujer a la que el destino le juega malas pasadas, sabemos sobre su protagonismo de inmediato en la ejecución de la primera secuencia, ella es la que primero se nos descubre observamos su labor principal y por tanto su carácter unificador de las acciones. Aunque Ilona no está sola en esta cruzada, ya que su esposo Lauri vive con ella y compartirá todos los malos ratos que vivirán, este personaje se muestra en la secuencia número dos. Ilona en estas instancias se viene a presentar como una versión protagónica de Mary Hatch Bailey, la esposa de George Bailey, el protagonista de *Que bello es vivir!*, es el cable a tierra y salvación constante para su esposo. Pero lo interesante de esta analogía es que objetivamente los papeles de estos personajes se intercambian de género, aunque las problemáticas son totalmente opuestas, es un esquema el que las hace comparables. Más adelante, cuando se enlisten las acciones en un capítulo sobre los acontecimientos, se intentará dilucidar dicha apreciación.

Pero la visión total de las películas de Kaurismäki nos informa que este director tiene predilección por los personajes masculinos, o por lo menos, así entendemos a partir de las otras tres películas que abarcan este estudio. La primera de ellas *Sombras en el paraíso*, tiene como protagonista a Nikander, un conductor de camión de basura que se presenta en la secuencia uno junto con los créditos iniciales del filme. Este hombre tiene una problemática social a cuestas –el más importante leitmotiv en las películas del Finlandés– pero que ve una esperanza en su vida al encontrar el amor, por parte de Ilona, una cajera

que conoce en el supermercado, ésta lo ayuda a curarse la mano ensangrentada y desde allí comienzan lo que se puede llamar una relación, muchas veces estos dos personajes tendrán altibajos en su relación y su condición de individuos. Recordables son, por ejemplo, la caída en la cárcel de Nikander primero y posteriormente de Ilona, por robo hacia el supermercado en el que trabajaba. Pero el motivo que los mueve es sin duda el amor, mostrado por Kaurismaki de una forma muy fría y particular –otro de los elementos distintivos del cine del autor–. El más importante motor del protagonista es superar su situación y quedarse con Ilona, que una y otra vez actúa irracionalmente hacia él, pero que finalmente de acuerdo a las circunstancias o por simple convicción, se queda con él.

El caso de *Ariel* es mucho más complejo a la hora de la construcción de los personajes que dispone en la trama. Primero, Taisto es un hombre que es despedido de una mina –una vez más el director se compromete con las causas sociales predominante en la moderna Finlandia del siglo XX–, para buscar nuevos horizontes en la vida, se va a la capital con un dinero que tenía ahorrado, pero lo primero que le ocurre y que precederá al inicio de la acción es un asalto y robo de todo el dinero que portaba. En Taisto, Kaurismaki vuelca toda su inteligencia constructiva, podemos decir que es un personaje totalmente activo, pero que no se completa como unitario respecto a su rol, pues eso ocurre a menudo en el cine de Kaurismaki, están todos ellos dotados de tanta realidad como se puede permitir, pero que debido a esto se vuelven irreales o surreales. Este precepto no hace que se destruya la teoría sobre la cual se sustenta este estudio, sino que cada uno de los aspectos a los que nos referimos constata el trabajo evolucionado de su estilo. Entonces, Taisto es un personaje clásico que tiene un objetivo claro, la búsqueda de la felicidad individual, búsqueda que queda a medias cuando conoce a Irmeli, una chica que se las arregla de muy buena forma para mantener a su pequeño hijo y darse una buena vida. El elemento amoroso, otra vez, es el motor de las acciones y se contrapone al destino subyugador de la condición social.

En último caso, una película como *Un hombre sin pasado* se entiende de manera mucho más reveladora que sus antecesoras, pues la normalización de los elementos constitutivos del lenguaje cinematográfico están mucho más enfocados hacia el entendimiento narrativo, que hacia la admiración de estilo que tanto ha hecho famoso al autor Finlandés. Es, quizás, una maduración de los estilemas de su propio arte, pero lo cierto, es que el argumento está sacado de los más famosos relatos de suspenso cinematográfico, o quizás de las viejas películas de serie B⁶³ donde un hombre llamado M pierde la memoria a través de un golpe en la cabeza, incluso, un personaje que lo va a golpear en la cabeza, le dice cuando éste se da cuenta, que vio en una película que si se recibía un golpe nuevamente en el mismo lugar se recuperaba la memoria. Pero lo que importa es que este personaje totalmente pasivo, es el filtro por donde se friccionan todas las situaciones de la película y obtiene múltiples beneficios de las personas que lo rodean. Pero es sólo cuando conoce a Irma el personaje femenino cuando cambia su rol en la película, a partir de allí se construye otra vida como en un nuevo inicio, pasa de un estado estático a otro dinámico, que hace avanzar la acción narrativa. Este ejemplo es particularmente atractivo para el tema de esta tesis, pues el personaje principal tiene la evolución perfecta, y se asemeja en ese caso, a la condición que tiene Chaplin para avanzar en el relato. Una condición desprovista de toda obligación, debido a esto, crean una situación para sí mismos que será aprobada y ayudada a llevar a cabo por los co-protagonistas, y de esta forma logran los protagonistas hacer avanzar la historia.

A continuación se generan nuevas tablas para la comparación, con respecto al periodo de cine clásico analizado con anterioridad.

⁶³ Películas de bajo presupuesto que se desarrollaron fuera de los grandes estudios en Hollywood de los años 70'. Se caracterizaban por un sobre uso de los paupérrimos efectos que se disponían entonces, además de los fantásticos e irracionales argumentos dispuestos por los guionistas.

SOMBRAS EN EL PARAÍSO

Personaje: Nikander	
<i>Persona:</i>	Redondo Dinámico Contrastado
<i>Rol:</i>	Activo Autónomo Conservador Protagonista
<i>Actante:</i>	Sujeto

ARIEL

Personaje: Taisto	
<i>Persona:</i>	Redondo Dinámico Contrastado
<i>Rol:</i>	Activo Autónomo Modificador Protagonista
<i>Actante:</i>	Sujeto

NUBES PASAJERAS

Personaje: Ilona	
<i>Persona:</i>	Redondo Estático Lineal
<i>Rol:</i>	Pasivo Protagonista
<i>Actante:</i>	Sujeto

UN HOMBRE SIN PASADO

Personaje: M	
<i>Persona:</i>	Plano Lineal Estático
<i>Rol:</i>	Activo

	Autónomo Modificador Protagonista
<i>Actante:</i>	Sujeto

5.1.3 Resumen sobre los personajes.

Ya trasladados a sus tablas respectivas, los personajes de cada película nos dan luces de una relación constante y uniforme entre el cine clásico y el cine de Kaurismäki. Aunque este capítulo sólo se refiera a la labor del personaje en una película de cine clásico, nos da de inmediato las conexiones entre ambos tipos de cine. La primera relación que salta a la vista es la que existe entre el vagabundo de *Luces de la ciudad* y *Un hombre sin pasado* que como su función de persona se alinean bajo los preceptos de plano, lineal y estático. Ya anunciábamos anteriormente esta concordancia sobre sus roles específicos, aquella arista que hace que ambos tengan una construcción de situaciones nueva, cada vez, sin las obligaciones que nos presentan los otros personajes conectados a una visión terrenal, social y familiar. Cabe en esta instancia, la pregunta si M, el personaje principal de *Un hombre sin pasado*, es la versión actualizada del vagabundo de Chaplin, pero quizás esta pregunta nos aleje del objetivo que perseguimos. Habrá que explicar, entonces, que no hay reproducciones exactas en el cine moderno, pero si una correlación innegable entre los dos personajes principales de *Luces...* y *Un hombre sin...* Correlación que también se da entre George Bailey, Gastón Monescu, Nikander y Taisto. Todos estos personajes, como personas complejas a la hora de definirlos en constante cambio y de personalidad inestables, cada uno en circunstancias distintas claro está, pero lo primordial es que se corresponden el uno al otro a la hora de verlos como personas reales. En cuanto a la aspecto de *Persona* el personaje más contradictorio es Ilona de *Nubes pasajeras*, que no atiende a las demás correlaciones, al tratarse de un personaje complejo pero estable y constante. Esto tiene que ver mucho con la situación que le toca vivir, con una

familia compuesta también por Lauri su marido, entonces no se permiten para ella la irracionalidad en la toma de decisiones, todo el ambiente con el cual convive la hacen ser un personaje estático y lineal.

Como ya dijimos, todos los personajes analizados son protagonistas y ahora nos corresponde abordar su *Rol* en la película. En este aspecto, las películas del cine clásico presentan a el vagabundo de *Luces...* y George Bailey de *Qué bello...* como personajes con roles pasivos que tienden a ejecutar las acciones por omisión a sus motivaciones, es decir, las ejecutan por lo que el medio les dicta simplemente; al igual que Ilona de *Nubes...* que tiene que sobrevivir. Los dos personajes anteriores se desenvuelve obligado o empujado por otros designios, uno por ayudar a su enamorada, en el caso del vagabundo, y otro, por no dejar sucumbir a toda una población bajo el mandato de un antagonista potente como lo es el señor Potter en *Que bello...* Por otro lado, *Un Ladrón...* nos presenta un personaje cuyo rol está directamente conectado con la evolución narrativa, es él el quien hace avanzar dicha función modificando e influenciando constantemente el panorama para los demás personajes. En este caso activo también tenemos a los personajes de las demás películas analizadas de Kaurismäki, que tienden a concentrar la evolución de la narración, pues por ellos pasa y se conectan las distintas situaciones. Pero esto no significa que sean ellas las que las crean las situaciones, ya que como mencionamos con anterioridad, la razón es forzada por el ambiente en el que viven. Nikander, Taisto y M son, entonces, roles activos pero no modificadores de los acontecimientos, digamos mejor, que todos ellos responden a los estímulos producidos por el medio que los rodea.

Por último, cabe mencionar el rol modificador de los personajes: Taisto y M, cuya razón principal es la cero responsabilidad que tienen a costas. Recordemos que Taisto se fue a la capital, desprovisto de toda razón para resolver sus problemas, y ya está comentada la situación de M, como un personaje que renace sin pasado, entonces la construcción conciente de

Kaurismäki, sobre los personajes con responsabilidades, no es soslayable por ningún motivo.

En consecuencia, los datos son interpretados objetiva y concientemente para desarrollar la idea de la influencia, a esta altura, evidente, aunque no total. Se desprenden entre sí, muchas más conexiones y axiomas para mencionar, pero lo que aparece más evidente son la moral indiscutible de los personajes de uno y otro grupo.

5.2 Los Acontecimientos

“En la dinámica narrativa, como ya sabemos *sucede algo; le sucede a alguien y alguien hace que suceda*. Así pues nos encontramos con los sucesos, o mejor, con los acontecimientos, que puntúan el ritmo de la trama”⁶⁴. Como acontecimientos se entiende el cruce entre la acción –remite al agente que los provoca, un agente animado, tiene que ver directamente con el entramado de la narración– y el suceso –que tiene que ver con el condicionamiento de un agente inanimado, la naturaleza o el medio en que se desenvuelve la historia, por ejemplo–. Para que la narración se desarrolló, el personaje principal debe enfrentarse a una serie de acontecimientos que lo superan, y el viaje por el cual llega a la resolución de este problema⁶⁵ es lo que se puede llamar *narración* en un sentido más específico. Pero lo que nos importa en este caso, son las acciones que se llevan a cabo, pues son ellas las que hacen avanzar la trama, porque por más que un suceso condicione al protagonista, son las acciones las que se producen como respuesta obligada a esas condiciones, las que generan la evolución narrativa.

⁶⁴ (CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico) OP. Cit.

⁶⁵ Pueden existir casos en que nunca lo resolverá, pues también sirve de narración el escape del problema, e incluso su padecer. En este aspecto encontramos directa relación de estos conceptos con la conformación del género cinematográfico.

De igual manera, que en la consideración sobre análisis del personaje, las acciones se movilizaran en tres perspectivas de observación, o modalidades de aproximación que reflejan, a su vez, los tres niveles con los que se afrontaron las perspectivas sobre el personaje. A saber, el nivel fenomenológico (Persona), nivel formal (Rol), y nivel abstracto (Actante), sin embargo, la linealidad de este estudio se quebrará en este punto, pues la última perspectiva descrita como nivel abstracto y que remitía al personaje como *actante*, se transforma de acuerdo a la correspondencia de teorías en este capítulo, hacia consideraciones actorales sobre el acto, relación que no nos compete profundizar en este estudio de la narración⁶⁶.

Es así como la acción se aborda de acuerdo a lo anterior mencionado y también, lo que analizaremos, como *Comportamiento* a nivel fenomenológico, y como *Función* a nivel formal, esto producirán dos sub-capítulos, en los cuales se propondrán las definiciones, primero y después, comentarios que influyen a las películas analizadas. Por último, se elabora un sub-capítulo de resumen que intenta hacer confluír los distintos aspectos que se observan en ambas cinematografías.

5.2.1 La Acción Como Comportamiento

El comportamiento siempre es la manifestación de actividad de alguien como respuesta a un estímulo, de acuerdo a esto pueden existir clasificaciones para este comportamiento, ya sea *Voluntario* o *Involuntario*, *Consciente* o *Inconsciente*, *Individual* o *Colectivo* (entiéndase primero si el protagonista es único, y segundo si es un grupo), *Transitivo* o *Intransitivo*, *Singular* o *Plural* (en el primer caso la acción se aísla, y en el segundo caso, es un comportamiento generalizado), y por último, *Único* o *Repetido*. Con todas estas consideraciones

⁶⁶ En esta etapa del análisis no es posible agregar cuestiones actorales sobre la narración, que no hay duda que pertenecen a ella, pero generarían confusiones respecto a prioridades entre los distintos aspectos, y aquí es necesario enfocar el análisis sobre puntos menos refutables. Para consultar dicho aspecto abstracto de la acción véase Casetti y Di Chio, 1996, pag 193.

se pretende dar un esquema enfocado en las manifestaciones concretas del personaje principal en primer término, y posteriormente, en la gama de relaciones que establece con los demás personajes de la película a través del relieve social que representa y la serie de gestos que le son propios.

Luego de haber nombrado las diferentes clasificaciones que se pueden desprender de la acción, se pueden observar las películas analizadas sobre este prisma, que nos lleva de forma específica a una parte importante de los acontecimientos que suceden en una narración. Si partimos segmentando a los personajes de acuerdo a si actúan de forma voluntaria o involuntaria, si nos remitimos primero al caso del cine clásico los personajes que actúan voluntaria, primero será Gastón Monescu de *Un ladrón...* pues él trama todas las tretas o situaciones para obtener beneficios. Al ser un ladrón, sus actos apuntan a aprovecharse de las personas que están a su alrededor, incluso de Lily, que es su amada, pero también ladrona. Este personaje, a su vez, actúa de forma *consciente* sin ninguna presión del medio a sus actos, ya que al tratarse de una comedia, no hay un motivo social de por medio que lo obligue a comportarse así, una acción se conecta con la otra de forma *transitiva* siempre aumentando de envergadura y dará paso al estado culmine del argumento. Pero no es tan sólo este personaje el que actúa de forma voluntaria, pues Taisto de *Ariel*, vive todas sus aventuras llevado por las ganas de escapar de su pueblo y buscar una oportunidad en la gran ciudad. El, por el contrario al personaje antes mencionado, es intransitivo, ya que genera acciones aisladas unas con otras y es por eso que, finalmente, la película se nos entrega como una comedia absurda, de contexto social, que avanza a tientas junto al destino del personaje, ayudada claro está, por la inconsciencia de sus actos. Si seguimos repasando los comportamientos de los personajes, nos daremos cuenta que George Bailey actúa conscientemente pero de forma involuntaria, es decir, que todo lo que hace es puesto por el azar en su camino y no tiene más remedio que ponerse en el lugar de la narración que le fue dado. Pues tenemos claro que él siempre tiene otros planes de los que finalmente realiza, de esta forma lo que hace se

va acumulando transitivamente en la trama, cada acción genera nexos con la siguiente y así sucesivamente. De forma involuntaria, también, actúan Chaplin y M, que son muy similares el uno con el otro, ya que no pertenecen a ningún lugar. Esa situación los hace no tener responsabilidades y por tanto, coexiste en ellos un sentido de despreocupación consciente de su estado. Al otro lado, están Irma y Nikander, personajes que sí tienen Conciencia y Voluntad sobre sus actos y con esta descripción se perciben como personajes en completud argumental, es decir, saben lo que quieren y lo hacen. También en este caso son como Gastón Monescu, pero con escenarios o más bien situaciones diferentes, mientras tanto Monescu genera las situaciones que vemos en la película, en las dos películas de Kaurismäki restantes, es un aspecto social el que no les permite generar todas las situaciones para su beneficio. Es claro que el comportamiento de los personajes principales que analizamos no es semejante, porque es la situación general en la que los instala el gran narrador, es la que condiciona el comportamiento.

5.2.2 La acción como Función

Cuando nos referimos a función, nos estamos refiriendo a un nivel formal de presentación de las acciones. Las funciones son tipos de estandarización de los procesos narrativos, es así como funciona un modelo clásico, que los personajes tienen necesariamente que cumplir para hacer avanzar el relato.

Pues bien, de acuerdo al concepto de narratología que estudiamos en el marco teórico, y que es una evolución del modelo ruso, existen diez esquemas mencionables en un modelo de narración clásica que devendrán en el entendimiento de estas acciones como funciones, a continuación se detallan brevemente:

- **Privación:** Generalmente ocurre al inicio de la película, y consiste en el robo o arrebato de una posesión del personaje principal, lo cual se convertirá en su motivo de lucha. El proceso por el cual el personaje recupera esta posesión significará la trama de la película, y la recuperación el climax.
- **Alejamiento:** Genera dos condiciones, por un lado confirma la pérdida y por otro condiciona al personaje a buscar una solución.
- **Viaje:** Puede tratarse de un viaje físico, o uno psicológico, en el cual siempre hay una evolución del personaje⁶⁷. El desplazamiento se detiene cuando se consigue lo perseguido.
- **Prohibición:** Puede entenderse como un refuerzo de la privación, y se manifiesta como la presentación de límites que no se pueden traspasar, la decisión catapulta siempre otra situación, ya sea si se respeta o no.
- **Obligación:** Es una tarea o misión que le aparece al personaje principal en un momento de la historia, puede ser impuesta o auto-impuesta, su decisión nuevamente catapulta la trama.
- **Engaño:** Se le presenta o lo presenta, se manifiesta como trampa, la respuesta será develar el engaño o convivir con él.
- **Prueba:** Son etapas que el protagonista debe superar para conseguir lo que desea, existen pruebas preliminares con las que obtiene beneficios para la lucha de fuerzas final, o la prueba final.
- **Reparación de la falta:** El éxito de la prueba final dará paso a la restauración del orden inicial o la recuperación de lo perdido, o también el encuentro de aquello que se buscaba.
- **Retorno:** Se correlaciona con el esquema del viaje y con el precedente, ya que es el proceso de cómo todo vuelve a la normalidad.

⁶⁷ De este esquema evoluciona el género de la *Road Movie*, también llamada película de carretera en donde la historia transcurre en un desplazamiento, lleva consigo el legendario motivo del viaje iniciativo de Ulises. Son *Road Movies* Paris, Texas de Wim Wenders, Easy Rider de Dennis Hopper y Thelma & Louis de Ridley Scott, solo por nombrar algunas.

- **Celebración:** El personaje principal sale victorioso y es reconocido como tal, de su estado inestable evoluciona a uno estable.

Con este esquema trazado, las películas se mueven a libertad, ya no son rígidas en su construcción y generan más riquezas argumentales, si se les toma azarosamente.

Es difícil comparar estos aspectos, con cualquiera de las películas que estamos analizando, pues el mecanismo por el cual se hace presente cada conexión son las acciones que realizan los personajes, es decir, necesariamente ellos mismos condicionan las historias. Pues bien, Chaplin es el primero, mencionable a simple vista, pues el mismo se auto impone una *Obligación* que se convertirá en el motor de la película, y de acuerdo a esta imposición va teniendo pruebas, como por ejemplo, los trabajos que realiza para conseguir dinero. En este caso la *Privación* no tiene que ver con otro personaje que le arrebatara algo al protagonista, sino que a partir de las aprensiones presentes en la sociedad el protagonista se priva de lo que quiere, la florista. Pero para conseguirla se las arregla con acciones que van desde el *Alejamiento* al *Engaño*. Parecido es el caso de *Sombras en el Paraíso*, película que carece de motor inicial de narración, y que avanza a tientas por pequeñas razones que mantienen un hilo conductor a través de la relación amorosa entre Nikander e Ilona, que ya está dicho, atraviesa como gran motivo la extensa filmografía de Kaurismaki, de esta forma no existe una privación de algo a alguien, de lo que sí se puede jactar la película, y es un perfecto entramado de pruebas que se tienen que ir cumpliendo, para que finalmente los amantes se queden juntos, así los Engaños, las Prohibiciones y las Obligaciones forman todas parte de un mismo fin.

La *Privación* funciona en los casos de *Que Bello es Vivir*, *Un Ladrón en la Alcoba*, *Ariel*, *Nubes Pasajeras*, *Un Hombre sin pasado* de forma evidente y constante, pues de estos casos podemos decir con total propiedad que cumplen

con la evolución propia de las películas que parten con una privación, ya sea la privación de los deseos, de la fuente de trabajo, de la memoria, o de un objeto. Y sirven para que estos acontecimientos generen redes de entramado particulares en cada película, que a su vez, responden con estilos narrativos específicos para cada caso. Pero no es la única regla o esquema que comparten todas, pues las pruebas en unas y otras son fundamentales para cumplir aquello que persiguen. El Alejamiento de lo deseado servirá en un momento para valorarlo y La reparación de la falta, o vuelta al estado cero, confluirá en el consecuente final, que debe tener toda película clásica.

En conclusión, se pueden establecer nexos particulares de cada caso con las películas pero, en este sub-capítulo, es necesario sólo dar una pincelada de contexto con respecto con la teoría y la práctica, pues en el siguiente sub-capítulo, se intentará dar una construcción más ilustrativa de los aspectos que harán considerar ambos cine como correspondientes a una misma narración.

5.2.3 Resumen Sobre los Acontecimientos

La importancia que tiene los acontecimientos dentro de la estructura de análisis de la narración hace que este resumen tome preponderancia, una vez que ya pasamos por las distintas etapas del análisis. Primero, se generará un esquema que muestre los eventos de mayor importancia en cada película y así poder sacar una conclusión que se relacionará con el esquema del sistema aristotélico del cine clásico. Cada una de las partes de dicho esquema tendrán descripciones de los acontecimientos que allí suceden y responderá a la evolución propia de toda narración, estas partes son; Inicio, Motivación o punto de giro (que pueden ser más de un acontecimiento), Prueba (que representa al desarrollo en el sistema aristotélico), Cumplimiento del objetivo o Climax, y Desenlace. Para hacer mas ilustrativo el análisis, y de forma similar al análisis

de los personajes, se construirán tablas por película, detallando cada parte del esquema, que a continuación se puntualiza.

LUCES DE LA CIUDAD:

<i>Inicio</i>	Presentación del personaje, instauración de la comedia. Secuencias 2, 3, 4 y 5.
<i>Motivación o punto de giro</i>	Presentación de la florista. Secuencia 4. Enfermedad de la florista, secuencia 15.
<i>Prueba</i>	El personaje busca trabajo para ayudar a la florista, secuencias 18, 20, 21 y 22.
<i>Cumplimiento del objetivo o Climax</i>	El personaje le da el dinero que recolectó a la florista y se va por un tiempo. Secuencia 24.
<i>Desenlace</i>	Después de ir a la cárcel por confundirlo con un ladrón, el personaje ve que la florista tiene ahora una tienda. Ella lo reconoce. Secuencia 26.

QUE BELLO ES VIVIR:

<i>Inicio</i>	Presentación del problema a través de un narrador omnisciente, luego presentación biográfica del personaje.
<i>Motivación o punto de giro</i>	Muerte del papá de George Bailey cuando éste se disponía a abandonar la ciudad para ir a la universidad, George debe encargarse de la sociedad hipotecaria. Secuencias 7 y 8.
<i>Prueba</i>	Casamiento con Mary, y salva la sociedad hipotecaria de la quiebra, Secuencia 12. Rechaza el trabajo que le ofrece Potter, secuencia 15. Extravío de 8.000 dólares por parte del tío Billy, secuencias 18, 19 y 20. Clarence le concede el deseo de nunca haber nacido, George se enfrenta a como sería el pueblo si él no existiera, secuencias 25, 26, 27, 28 y 29.
<i>Cumplimiento del objetivo o Climax</i>	George se arrepiente de su deseo y enfrenta su problema de quiebra de la sociedad hipotecaria. Secuencia 30.

<i>Desenlace</i>	El pueblo hace una colecta en nombre de George y salvan la sociedad hipotecaria. Clarence el ángel guardián le deja un obsequio a George, todos están felices, secuencia 31.
------------------	--

UN LADRÓN EN LA ALCOBA:

<i>Inicio</i>	Presentación de los personajes, dos ladrones. Secuencias 3, 6 y 8.
<i>Motivación o punto de giro</i>	Por las radios informan que el ladrón Gastón Monescu esta libre, secuencia 10. Gastón Monescu Conoce a Madame Collet, secuencia 16 y 17.
<i>Prueba</i>	Monescu se inserta en el círculo de Madame Collet, secuencia 18. Gastón se enamora de Collet, secuencias 19 y 20. George y Lily deciden escapar antes que los descubran, secuencia 21. Lily descubre que Gastón la engaña, secuencias 24 y 26.
<i>Cumplimiento del objetivo o Climax</i>	Gastón confiesa que es ladrón a madame Collet esta lo deja escapar de todas formas, secuencia 26.
<i>Desenlace</i>	Gastón y Lily se reconcilian y escapan juntos, secuencia 28.

SOMBRAS EN EL PARAÍSO:

<i>Inicio</i>	Presentación del personaje, secuencia 1.
<i>Motivación o punto de giro</i>	Presentación de Ilona en el supermercado, secuencia 2. Enfermedad de la florista, secuencia 15.
<i>Prueba</i>	Nikander pierde a su compañero de trabajo, secuencia 6. Ilona es despedida del trabajo, secuencia 14. Ilona es acusada de robo, Nikander ayuda para que no sea culpada, secuencia 20 y 21. Ilona se va a vivir con Nikander, secuencia 23. Ilona abandona a Nikander, secuencia 28.
<i>Cumplimiento del objetivo o Climax</i>	Nikander e Ilona se quedan juntos finalmente, secuencia 36.
<i>Desenlace</i>	Nikander e Ilona se van en un barco, secuencia 37.

ARIEL:

<i>Inicio</i>	Presentación del personaje y su situación, secuencia 1 y 2.
<i>Motivación o punto de giro</i>	Taisto conoce a Irmeli, secuencia 11.
<i>Prueba</i>	Taito es apresado por una golpiza, secuencia 20 y 21. Irmeli lo va a ver a la cárcel, secuencia 24. Taisto escapa de la cárcel ayudado por Irmeli, secuencia 28. Taisto roba algunos lugares para escapar con Irmeli, secuencias 31 y 32.
<i>Cumplimiento del objetivo o Climax</i>	Taisto e Irmeli se juntan para escapar a México, secuencia 36.
<i>Desenlace</i>	Zarpan en un barco llamado Ariel, secuencia 36.

NUBES PASAJERAS:

<i>Inicio</i>	Presentación del personaje, secuencias 1 y 2.
<i>Motivación o punto de giro</i>	Lauri pierde el trabajo, secuencia 5. Ilona pierde el trabajo, secuencia 11.
<i>Prueba</i>	Ilona y Lauri buscan trabajo, secuencias 15, 16 y 17. Ilona encuentra trabajo en un sucio lugar, secuencia 26 y 27. La policía cierra el local donde trabaja Ilona, secuencia 30. Lauri se va de la casa al no concebir dinero, secuencia 32. Ilona encuentra trabajo en una peluquería donde ve a su antigua jefa, secuencia 40.
<i>Cumplimiento del objetivo o Climax</i>	Ilona junto a su antigua jefa abren un restaurante, Lauri también es parte de él, ambos tienen trabajo nuevamente. Secuencias 42 y 43.
<i>Desenlace</i>	Ilona y Lauri fuman un cigarro fuera del restaurante que está repleto de comensales. Secuencia 45.

UN HOMBRE SIN PASADO:

<i>Inicio</i>	Presentación del personaje, lo golpean y queda inconciente, secuencias 1 y 2.
---------------	---

<i>Motivación o punto de giro</i>	M es recogido por una Familia pobre de Helsinki, se enteran que perdió la memoria, secuencias 3 y 4. M conoce a Irma, secuencia 5.
<i>Prueba</i>	M consigue un lugar donde vivir, secuencias 8 y 9. Irma le da ropa y dinero del ejército de salvación a M, secuencia 13. M e Irma cenan juntos, se besan, secuencia 17. M va al banco que es asaltado, posteriormente lo arrestan por no tener identidad, secuencias 22, 23 y 24. Descubren la identidad de M, depuse de poner un aviso en el diario su mujer lo reconoce, M e Irma se separan, secuencia 28.
<i>Cumplimiento del objetivo o Climax</i>	M vuelve a donde está Irma, ya que su matrimonio estaba quebrado desde antes, 30 y 31.
<i>Desenlace</i>	M e Irma se encuentran y se quedan juntos, secuencia 32.

Del estudio podemos obtener algunas conclusiones. Primero, que cada una de las películas analizadas son fácilmente clasificables en tres actos, aludiendo cada una a acontecimientos propios de la lógica y estilo del autor. Luego, como consecuencia de su forma de narrar, tenemos que cada una de las películas del autor Finlandés comienzan con la presentación del personaje generalmente en la secuencia 1 y 2 (incluidos los créditos en la secuencia 1), en ellas se deja instaurado la situación social del personaje, es decir, o lo sitúa en un lugar específico que condicionará su labor en la película. A este inicio se conecta *Luces de la Ciudad* que es idéntico en la forma –sólo que la secuencia 1 es la secuencia de créditos–, en esta película Chaplin también condiciona a su personaje mediante su nivel social y lo presenta. Por otra parte el director de *Un Ladrón en la Alcoba*, Ernst Lubitsch, nos presenta al personaje desde la secuencia 3 a la 8, pues la alterna con la presentación de los contextos en que se desenvolverán los personajes, y si seguimos comparando el caso más alejado, éste es *Que Bello es Vivir*, que en su inicio presenta primero el problema, y luego, al personaje.

En las películas de Kaurismäki, las que llamamos Motivaciones o puntos de giro una vez más se relacionan a la perfección con *Luces de la Ciudad*, ya que una mujer se interpone entre el protagonista y pasa a ser su deseo u objetivo. Pero en este esquema, hay una excepción ya que *Nubes pasajeras* presenta una pareja establecida, entonces, su motivación es otra (en este caso, el encontrar trabajo después de ser despedidos). Pero este caso es aislado tal como lo son los casos de *Un Ladrón...* y *Qué bello...*, pues en el primero la motivación del personaje es aprovecharse de Madame Collet, y en el segundo, George Bailey se ve obligado a asumir la presidencia de la sociedad hipotecaria. En todas estas consideraciones, las motivaciones están cumpliendo su función hacer avanzar el relato, entonces nunca deja de existir una correspondencia entre ambos cines. En el caso de las Pruebas, que las hemos relacionados con el desarrollo de la película, la observación de estilemas que convengan a las dos partes, es inestable, ya que cada una de ellas se generan para que el personaje vaya tomando fuerza, o al contrario, vaya decayendo para enfrentarse a un problema final que dará paso al desenlace.

El cumplimiento del objetivo y el desenlace van en todos estos casos tomados de la mano, y podemos encontrar una correspondencia total entre los casos que estamos estudiando, en las cuatro películas de Kaurismäki, los personajes cumplen su objetivo, y el desenlace se muestra como una salida esperanzadora. Así pues, el viaje de Nikander e Ilona (*Sombras en el Paraíso*) y Taiso e Irmeli (*Ariel*), además del nuevo trabajo de Ilona y Lauri (*Nubes Pasajeras*) y el reencuentro de M e Irma (*Un hombre sin pasado*), son distintas caras del mismo esquema. En la vereda de enfrente *Un ladrón...* nos deja una pareja junta y feliz, en *Que Bello...* el personaje vuelve al estado inicial y es glorificado por sus pares, y por último, *Luces...* nos da un atisbo de felicidad para el vagabundo que sufrió en clave de comedia durante todo el desarrollo de la película.

Después del recuento se nos hace necesario, alzar la figura de *Luces de la Ciudad* como una correspondencia total en el esquema, que nos presenta Kaurismäki para narrar, son los mismos tópicos que reversionados se ve como una pieza totalmente original y con un peso estilístico de por medio, que se debe en gran medida al paso por el modernismo del cine. El finlandés nos regala, entonces, en cada una de sus películas, reversiones⁶⁸ del esquema empleado por Chaplin en *Luces de la ciudad*, actualizándolo y nutriéndolo claramente con ciertos aspectos analizados de las demás películas en estudio, ya sean a nivel de configuración de los personajes, contexto exponencial o funciones de los acontecimientos.

Lo cierto es que definidos estos puntos, podemos decir con toda propiedad que existe una correspondencia estructural entre las películas del cine clásico en Hollywood y el cine de Kaurismäki, o mas bien, el autor Finlandés toma este modelo para narrar sus películas, aunque camuflado por un estilo que bebe más del cine moderno⁶⁹ y éste es justamente el dilema a la hora de ver sus obras. Pues en ellas existe una bipolaridad de fijaciones cinematográficas que se entiende por el pasado cinéfilo del Aki Kaurismäki⁷⁰, sin embargo, bajo la lupa metodológica a la que hemos sometido cuatro de sus películas, nos aparecen historias, personajes y acontecimientos muy similares entre una y otra película, que a estas alturas confirman la influencia del cine clásico en su narrativa.

⁶⁸ Esto no quiere dar a entender que su cine sea obvio o repetitivo pues muestra el tesón y maduración de un estilo consecuente. “Cierta parte de la crítica lo acusa de repetirse a sí mismo con cada film, pero ¿no sugiere esto, por parte de Kaurismäki, una coherencia casi ideológica con respecto al cine, en contraste con otros autores que con cada film que realizan todavía parecen buscar su camino dentro de un estilo?” Pino, Carlos. *La Elipsis Como Recurso Estilístico En El Cine De Aki Kaurismäki*, Tesis para optar al título de cineasta con especialidad en Post-Producción de imagen y sonido. 2007.

⁶⁹ Sabidas son las analogías que hacen los críticos a Kaurismäki con Luís Buñuel, Robert Bresson y Yasujiro Ozu, pero aquella correspondencia es una influencia estilística y discursiva más que una de esquemas narrativos claros como la sí se revela con el cine clásico de 1930 a 1950. Para influencias en Kaurismäki véase “El mundo desencantado de Aki Kaurismäki”, de M. Vidal Estévez.

⁷⁰ En entrevista concedida a Antonio Castro en 1990 afirma que antes de hacer cine “fui lo que se llamaba un loco del cine, llegaba a ver hasta seis películas diarias”.

6.- CONCLUSIONES

La instauración generalizada de un cine de narrativa clásica nos hace pensar primeramente en el desgaste del esquema por el cual se construyen las películas en la actualidad, y no está errada esa aseveración. Puesto que el gran cine de masas se nutre descaradamente del modelo desgastado de conflicto central, modelo que se normalizó para el cine, allá por el 1930 y fue evolucionando a medida que pasaban los años, pero fue este mismo sistema el que produjo la debacle del cine clásico en Hollywood, a mediados de los años 60. Entonces, para presentar en la actualidad este modelo de narración debe necesariamente haber una revisión de un cine totalmente opuesto, se podría argumentar, incluso, un bagaje cinematográfico, que identifique puntos de fuga hacia otras direcciones y arroje nuevas configuraciones posibles para un modelo legendario de presentación de historias. Es por este motivo que la nomenclatura del cine clásico en Hollywood hoy está obsoleta, muy por el contrario, si observamos el caso del Finlandés Aki Kaurismäki, nos daremos cuenta cómo aún existen posibilidades de darle una vuelta al cine clásico, porque sin caer en el facilismo del cine comercial, el autor finlandés nos presenta *historias* totalmente coherentes de acuerdo al tiempo y espacio que ocupan sus personajes, y más aún evolucionan de igual manera que las que aún utilizan la estructura aristotélica.

Cuando encontramos casos tan particulares en la cinematografía mundial –que no son únicos⁷¹ por lo demás– nos alcanza para una reflexión de auto análisis con respecto a nuestro cine, aquel que se hace en Chile o más global, aún en toda Latinoamérica. Analizando dicho aspecto, encontramos algunos casos que bien vale la pena mencionar al término de este estudio, primero el caso de Walter Salles, director brasileño de películas como “*Estación central*”

⁷¹ Similares casos de autores que se sienten cautivados por el cine narrativo son el Taiwanés Ang Lee, el español Pedro Almodóvar, y el danés Bille August, por nombrar algunos.

(*Central do Brasil*, 1998) , “Abril desesperado” (*Behind the sun*, 2001) y “Diarios de motocicleta” (*The Motorcycle Diaries*, 2004), que desde sus inicios se preocupó de dar a sus películas una universalidad narrativa que no tiene el cine de Latinoamérica, sin dejar de lado la realidad propia del continente, quizás el caso más claro de esta preocupación es *Estación central*. Donde una historia en clave de viaje que evoluciona mediante juegos de pertenencia y alejamiento. Otro caso mencionable es Alejandro Agresti, director argentino de “*El viento se llevo lo que*” (1998) y “*Valentín*” (2002), que hace cine desde finales de los años 80’ obedeciendo siempre a esta regla, que incluso lo han llevado a hacer cine a Hollywood. Con esto no quiero decir por ningún motivo que ese sea el camino correcto, pues al igual que Kaurismäki, considero que es el Hollywood de hoy el que atrofia a otras cinematografías de calidad y desprovistas de fines comerciales.

Lo cierto es que estos dos casos que nombré son claros ejemplos de que el cine en Chile, de la misma forma que en toda Latinoamérica, debe tener predispuesto un orden narrativo de estructuración, para esto se necesita una reversión de los conceptos impuestos por el cine clásico y no una transcripción exacta, sin haber pasado por el filtro de los años a nivel social y cinematográfico, ya que lo que se necesita hoy a nivel mundial es un recambio, que no se ha dado desde que el cine asiático entró en Europa hace ya una década.

Finalmente, nos queda la sensación de que se puede renegar del cine hecho en Hollywood, pero nunca olvidar su pasado glorioso del periodo 30 y 40, y hoy nos cabe sólo mirar hacia allá, y dar nuestras propias impresiones con respecto a estas obras que se preocupaban por el fin primario del cine, que es *contar historias*.

7.- BIBLIOGRAFÍA

7.1 Obras citadas

- BARTHES, Roland, *Introducción al análisis estructural de los relatos*, traducción de Beatriz Dorriots, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1977.
- BORDWELL, David, *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós 1985.
- CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1996.
- DELEUZE, Gilles, *La Imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1991.
- GAUDREULT, André y JOST, François, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.
- GUBERN, Román, *Historia del cine*. Lumen, Barcelona, 1989.
- STAM, Robert, BURGOYNE, Robert, FLITTERMAN-LEWIS, Sandy, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona, Paidós, 1999.

7.2 Otras obras consultadas

- DELEUZE, Gilles, *La Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós, 1991.
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin, *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 2002.
- RUIZ, Ruiz, *Poética del cine; cap. I Teoría del conflicto central*, Santiago, Sudamericana, 2000.
- AYALA BLANCO, Jorge, *Cuadernos de cine 14; El cine norteamericano hoy*, UNAM, Ciudad de México, 1966.

- GUBERN, Roman, *Mascaras de la ficción*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- DONDIS, D.A. *La Sintaxis De La Imagen*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1997.

7.3 Referencias On-Line

- VIDAL ESTEVEZ, M. El mundo desencantado de Aki Kaurismäki
http://www.tramayfondo.com/articulosconrama/El_mundo_desencantado_de_A_Kaurismaki.pdf
- LA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA,
catarina.udlap.mx/u_dla/tales/documentos/lco/zepeda_c_jd/capitulo3.pdf
- SANTORO, Paola, *Intervista Kaurismäki*,
<http://www.dweb.repubblica.it/dweb/dweb/2002/10/12/attualita/attualita/062kau32162.html>
- SANTORO, Paola, *Kaurismäki suona il rock*
<http://www.dweb.repubblica.it/dweb/dweb/2004/03/27/attualita/dshow/060roc39460.html>
- ENTREVISTAS
virtual.finland.fi/netcomm/news/showarticle.asp?intNWSAID=26197
http://www.pulpmovies.org/entrevistas/aki_kaurismaki.html
<http://diagonalperiodico.net/article2995.html>
www.leninimports.com/aki_kaurismaki.html
- ARTÍCULOS RELACIONADOS
www.rebellion.org/cultura/031201kau.htm
<http://www.mabuse.cl/1448/article-37521.html>
<http://www.imdb.com/name/nm0442454/bio>
www.sci.fi/~solaris/kauris/
www.filmref.com/directors/dirpages/kaurismaki.html