



Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Carrera de Cine

LA ELIPSIS COMO RECURSO ESTILÍSTICO EN EL CINE DE AKI KAURISMÄKI

**Tesis para optar al título de Cineasta con especialidad en Postproducción de
Imagen y Sonido**

Presentada por:

CARLOS RENATO PINO HIDALGO

Profesor Guía:

Edgar Doll Castillo

*Valparaíso, Chile
Marzo de 2007*

Agradecimientos

En especial a mis padres, Carlos y Jessica, por haberme apoyado durante estos cuatro años de estudios, y al resto de mi familia por ayudarme en distintos momentos durante este mismo lapso.

ÍNDICE

RESUMEN	3
1. INTRODUCCIÓN	4
1.1. Aspectos generales	4
1.2. Universo fílmico de Kaurismäki	8
1.2.1. Largometrajes de ficción	8
1.2.2. Cortometrajes	14
1.2.3. Documentales	16
2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	17
3. METODOLOGÍA	19
3.1. Estudio de casos	19
3.2. Esquema de análisis	20
4. MARCO TEÓRICO	22
4.1. Narratología	22
4.1.1. Conceptos de narratología	22
4.1.2. Focalización, Ocularización, Auricularización	24
4.2. Estilo	28
4.2.1. Estilo cinematográfico	30
4.2.2. El Autor	32
4.3. Estudio de la elipsis	34
4.3.1. Definiendo la elipsis	34
4.3.2. Puntuación, demarcación	40
5. PRÁCTICA DE LA ELIPSIS: Películas y autores	42
5.1. David W. Griffith: <i>Lirios rotos</i> (Broken blossoms, 1919)	42
5.2. Yasujiro Ozu: <i>El hijo único</i> (Hitori musuko, 1936)	46
5.3. Frank Capra: <i>Qué bello es vivir</i> (It's a wonderful life, 1946)	50
5.4. Douglas Sirk: <i>Escrito sobre el viento</i> (Written on the wind, 1956)	53
5.5. Robert Bresson: <i>Al azar Baltasar</i> (Au hasard Balthazar, 1966)	54
5.6. Resumen	58

6. ANÁLISIS TEXTUAL: <i>La chica de la fábrica de cerillas</i> (1990)	59
6.1. Segmentación	61
6.1.1. Episodios	61
6.1.2. Secuencias	63
6.1.3. Escenas	65
6.1.4. Planos	68
6.1.5. Imagen	70
6.2. Estratificación	71
6.2.1. Elementos temáticos	72
6.2.2. Elementos de estilo	75
6.3. Elipsis	81
6.3.1. Punto de vista narrativo	81
6.3.2. Elipsis. Marcas, funciones y efectos	83
6.3.3. Información explícita e implícita.	
Determinabilidad de las elipsis	93
7. CONCLUSIONES	97
7.1. Estilo elíptico	97
7.1.1. Aspectos narrativos	97
7.1.2. Aspecto discursivo	99
7.2. Conclusiones generales	101
8. ANEXO 1: Breve reseña del cine finlandés	105
9. ANEXO 2: <i>Découpage</i> de <i>La chica de la fábrica de cerillas</i>	107
10. BIBLIOGRAFÍA	123
10.1. Obras citadas	123
10.2. Otros libros consultados	124
10.3. Referencias on-line	125

RESUMEN

El siguiente trabajo es un acercamiento al cine del director finlandés Aki Kaurismäki. La motivación principal del texto es describir su estilo formal, donde el recurso de la elipsis juega un papel importante y definitivo.

En la Introducción plantearemos nuestro interés en la obra de Kaurismäki como un cine que se desmarca de los estándares comerciales impuestos por la industria del cine estadounidense. Haremos una revisión al corpus fílmico del director, resaltando los rasgos que definen su identidad como autor.

A continuación plantearemos directamente el problema que nos interesa, la naturaleza elíptica de su cine, y la metodología que emplearemos para afirmar esta postura: primeramente, un estudio de casos, donde revisaremos algunos films cuyos directores constituyen una referencia directa para nuestro sujeto de estudio; luego, la aplicación de nuestro marco teórico a una obra concreta de Kaurismäki, *La chica de la fábrica de cerillas* (1990), que escogemos porque es el caso donde este director lleva aplica de manera más contundente su estilo elíptico.

Nuestro marco teórico empieza revisando algunos conceptos de narratología que resultan fundamentales para entender el funcionamiento de un relato fílmico. Luego, definiremos los conceptos de estilo y de elipsis.

El análisis en profundidad del film que hemos anunciado comporta distintas fases; la idea es revisar los distintos elementos que lo componen, tanto a nivel estructural-narrativo, como temático y estilístico. En este último apartado nos centraremos en la utilización de la elipsis y como ésta se constituye como parte del estilo del autor.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Aspectos generales

*There's a man and a woman, with a wall in the background and some light and shadows. First the woman disappears, followed by the man and the wall. The lights go out and all that is left are shadows. Cinema is nothing but shadows.*¹

- Aki Kaurismäki²

Aki Kaurismäki lleva más de 20 años haciendo películas, y en los últimos 10 se ha consolidado como uno de los autores más interesantes de su generación a nivel mundial³. Junto a su hermano Mika, constituyen un alto porcentaje de la producción cinematográfica de Finlandia. De hecho, entre ambos han logrado instalar este país nórdico en el mapa cinematográfico.

Kaurismäki es decididamente un *outsider*⁴ del cine, adoptando la postura de cineastas independientes, a la manera de Samuel Fuller, Jean-Luc Godard y Robert Bresson, directores míticos a quienes rinde homenaje en algunos de sus films. Autor hasta cierto punto contradictorio, que dispara públicamente contra el *mainstream*⁵ estadounidense y que declara no haber visto ninguna película de los últimos 15 años,

¹ “Hay un hombre y una mujer, con una pared en el fondo y algunas luces y sombras. Primero la mujer desaparece, seguida del hombre y la pared. Las luces se apagan y todo lo que queda son sombras. El Cine no es más que sombras”.

² NANO, Chiara, “*Cut & Print!*” [en línea], Cineuropa, 22 de mayo 2002. <<http://www.cineuropa.org/interview.aspx?documentID=311&lang=en>> [Consulta: 8 de junio de 2006]

³ Entre sus contemporáneos estadounidenses (ligados, por fuerza de tradición, a la *industria* del cine a pesar de contarse entre los más *independientes*) podemos encontrar a su socio Jim Jarmusch, los Hnos. Coen, Spike Lee, John Sayles, Hal Hartley, David Lynch y Abel Ferrara, entre otros. Dentro del panorama europeo podrían considerarse como contemporáneos suyos al inglés Peter Greenaway, el danés Lars von Trier, el italiano Nanni Moretti, el bosnio Emir Kusturica y el español Pedro Almodóvar, por aludir a los más renombrados.

⁴ Es decir, que no pertenece a un grupo en particular. Un forastero.

⁵ Literalmente, corriente principal. Nos referimos al estándar de producción de los grandes estudios, que tiene la mayor difusión en occidente.

pero que evoca en sus películas la influencia de los EE.UU. de Roosevelt. 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? Por lo demás, se ha dado el lujo de abordar varias de sus películas en claves de distintos géneros, como el *road movie*⁶, el *film noir*⁷ y el cine mudo – aplicando siempre su sello autoral particular – lo que además lo convierte en esa clase de realizadores revisionistas que cada tanto incursionan con éxito en el cine de género a la manera clásica.

Kaurismäki se ha ganado cierta fama por el minimalismo con que plantea cada uno de sus films, desde el guión a la puesta en escena. Esto respondería, desde un punto de vista sumamente práctico, a la cantidad limitada de recursos con los que cuenta para producir sus películas⁸, pero que acabó por convertirse en su sello más característico hasta hoy. Este minimalismo narrativo es aplicado a casi todos los aspectos del cine, partiendo por la duración de las películas: entre 60 y 80, y como mucho 90 minutos (cantidad de tiempo suficiente para resolver un relato sin cansar al espectador, según el mismo autor); los personajes tienen una cantidad muy reducida de líneas de diálogo, recitadas además en un finés hiper-correcto que jamás sería pronunciado así en la realidad; las escenas son resueltas en la menor cantidad de planos posibles, la mayor parte del tiempo dentro de encuadres fijos; aborda escenarios tan sencillos como los seres que los habitan, personajes de la clase obrera finlandesa que deben salir adelante viviendo una vida rutinaria y nada glamorosa; por último, la linealidad del relato resulta estilizado por el uso inteligente de la elipsis temporal. Aspecto fundamental este último, pues es sobre el cual se centrará el estudio a realizar. La *elipsis*, a grandes rasgos, es un procedimiento narrativo (tanto en literatura como en cine) que implica un salto en la continuidad temporal del relato,

⁶ *Road movie*: género que empieza a adquirir notoriedad a finales de los años 60 con películas como *Easy rider* (Dennis Hopper, 1969). El eje principal de estos relatos es el viaje físico a través de carreteras (de ahí el nombre) que se convierte paulatinamente en un viaje interior de los personajes.

⁷ *Film noir*: Cine negro. Tipo de género detectivesco y criminal que se caracteriza sobre todo por una atmósfera oscura dada por escenarios nocturnos, fuertes contrastes de luz y por tramas donde la ambigüedad moral de los personajes centrales pone en crisis al incorruptible héroe tradicional. Recaltar sobre todo que, más que por ejes temáticos, el *film noir* está definido por una atmósfera particular.

⁸ “Lo que nos distingue de Hollywood es el dinero. De donde yo vengo, no hay”. Entrevista para el sitio web Cineuropa.org, 22 de mayo de 2002.

dejando oculta una determinada información, ya sea por razones prácticas (la información omitida resulta irrelevante para el relato) o por razones dramáticas (la información es ocultada con una función de suspenso). En ambos casos, el espectador debe reconstruir mentalmente, a partir de otros datos recibidos, lo que el narrador deliberadamente ha dejado sin visualizar.

Se puede decir que Kaurismäki ha encontrado en la elipsis una herramienta que le acomoda perfectamente por varias razones. En primera instancia, consideraremos la elipsis en Kaurismäki como un recurso que responde a su mirada como autor respecto del mundo; constituye parte de su *estilo*, o conjunto de procedimientos puramente cinematográficos, que plantea en cada film. Segundamente, podemos sugerir que la práctica de la elipsis se adhiere a una necesidad de mantener la producción de la obra cinematográfica dentro de un margen de costes razonablemente económicos, al no tener que mostrar más de lo necesario. Por consiguiente, el tiempo que no se ha utilizado innecesariamente, le permite desarrollar en poco más de una hora un relato, una notable riqueza de situaciones.

1.2. Universo fílmico de Kaurismäki

La filmografía de Kaurismäki como director está integrada por 14 largometrajes de ficción, más varios cortometrajes en formato de *videoclip* para la banda *Leningrad Cowboys*, además de un par de incursiones en el documental. Para el caso que nos ocupa, nos centraremos en el primer ítem, la producción de largometrajes de ficción.

1.2.1. Largometrajes de ficción

En la producción de largometrajes de Kaurismäki podemos encontrar tres líneas temáticas, que se van alternando y confluyendo a lo largo de su filmografía, especialmente en la década de los 80 y la primera mitad de los 90. Estas líneas temáticas, el drama social, la comedia absurda y la adaptación literaria, pasamos a revisarlas a continuación.

- Drama Social: En estos films Kaurismäki explora escenarios y personajes marginales o anónimos de la sociedad (empleados públicos, trabajadores de fábricas, recolectores de basura, etc.) con un claro ánimo de reivindicación de la dignidad de estos personajes.
- Comedia Absurda: En estas películas, la atmósfera general está dominada por un surrealismo más libre y situaciones absurdas o fuera de lo común. Los diálogos, los actos de los personajes y sus consecuencias, no responden a una lógica verosímil.
- Adaptación Literaria: El director toma un texto literario clásico y lo adapta de forma libre, trasladando la historia original al Helsinki de la actualidad. Para el presente estudio, estas películas nos importan menos como adaptación misma que como revisionismo de géneros específicos, como el *film noir*, el cine mudo, y la comedia clásica americana tipo Frank Capra.

La clasificación de los 14 films que componen la filmografía de Kaurismäki hasta la fecha, dentro de las categorías mencionadas, queda graficada en el siguiente recuadro⁹:

Fig. 1: Clasificación de los films de Kaurismäki

Año	Película			
1983	Crimen y Castigo			Adaptación literaria
1985	Calamari Union		Comedia absurda	
1986	Sombras en el Paraíso	Drama social		
1987	Hamlet goes business		Comedia absurda	Adaptación literaria
1988	Ariel	Drama social		
1989	Leningrad Cowboys go America		Comedia absurda	
1990	La chica de la fábrica de cerillas	Drama social		
1990	Contraté un asesino a sueldo	Drama social	Comedia absurda	
1992	La vida bohemia	Drama social		Adaptación literaria
1994	Cuida tu pañuelo, Tatiana		Comedia absurda	
1994	Leningrad Cowboys meet Moses		Comedia absurda	
1996	Nubes pasajeras	Drama social		
1999	Juha			Adaptación literaria
2002	El hombre sin pasado	Drama social		

⁹ Excluimos, de la clasificación planteada, la última película de Kaurismäki, *Luces al atardecer* (Laitakaupungin valot), estrenada en el Festival de Cine de Cannes el 2006, ya que hasta la fecha no se ha visualizado.

Encontramos que los *géneros* dominantes son el drama social y la comedia absurda. Asimismo, cabe destacar el hecho de que algunas películas pueden ser definidas por más de una clasificación, que, para nada excluyentes, resultan complementarias una de otra.

A continuación hacemos un breve resumen argumental de los largometrajes de Kaurismäki, resaltando los detalles más importantes, y a manera de situarlos también dentro de los esquemas de los *géneros clásicos*¹⁰, de los cuales es gran deudor.

Crimen y castigo (Rikos ja rangaistus). Adaptación de la novela de Dostoyevsky. La acción se traslada al Helsinki de la actualidad, donde Rahikainen, que trabaja en un matadero, asesina a un empresario aparentemente para robarle dinero. La policía no puede atraparlo, dado que Rahikainen ha convencido a un mendigo para que se entregue como el autor del crimen. El film supone la primera incursión en la ficción por parte de Kaurismäki, y ya aquí se pueden ver algunos elementos temáticos, como la crítica a la sociedad burguesa, y elementos estilísticos, como la sobriedad de la puesta en forma. Si debemos clasificarla dentro de algún género, tendría que ser el policial, con claras reminiscencias a la atmósfera del *film noir*.

Calamari Union (Calamari Union). Segundo film de Kaurismäki, que se adentra en un terreno completamente diferente. El argumento, curioso, por decir lo menos, se centra en el viaje que 18 hombres – 17 de los cuales se llaman Frank – emprenden desde su barrio natal en busca de una ciudad prometida, en la cual no existirían problemas como el hacinamiento, el hambre, la falta de dinero, etc. La narración sigue las peripecias de los personajes a través de todo Helsinki, donde la mayoría morirá en circunstancias bastante surrealistas. La dispersión del relato y el movimiento errático de los personajes recuerda especialmente a *Sin aliento (A bout de soufflé, 1959)* de Godard. Como hemos dicho, el film es una curiosidad, y ciertamente de él podemos rescatar varios elementos, como la narración altamente elíptica y el surrealismo, que Kaurismäki siempre abordará en films posteriores de manera menos llamativa.

¹⁰ Se consideran géneros clásicos el *western*, el musical, el melodrama, el cine bélico, la comedia, el terror, el policial (que abarca también el cine de *gángsters* y criminales y el *film noir*). Ver COURSDON, Jean-Pierre, “La evolución de los géneros”, en Apunte “Los géneros clásicos”, recopilado por Udo Jacobsen, s.d., pág. 21-50.

Sombras en el Paraíso (Varjoja paratiisissa). Primera instalación de la Trilogía Proletaria, y primera obra distinguida del director. El argumento se centra en Nikander, quien trabaja como recolector de basura, y que luego de la sorpresiva muerte de su compañero de trabajo, se enamora de Ilona, una cajera de supermercado. Ambos entablan una relación que debe enfrentar altibajos, debido a sus temperamentos tan desiguales. Los ejes temáticos – que, por lo demás, recorren toda la trilogía y la mayoría de los films posteriores – son la reivindicación de la dignidad del trabajador y la soledad de las personas en la sociedad industrializada. Con este film, ya podemos decir que Kaurismäki tiene un estilo bien definido que de aquí en adelante reafirmará con cada obra.

Hamlet goes business (Hamlet liikemaailmassa). Adaptación harto iconoclasta de la obra de Shakespeare; el argumento se centra en Hamlet, hijo renegado – y presumiblemente chiflado – de una acomodada familia de comerciantes, cuyo padre es asesinado en misteriosas circunstancias. Su tío se casa con su madre y se vuelve presidente de la empresa familiar, a la cual quiere reorientar al rubro de la fabricación y venta de patitos de hule. Hamlet no ve con buenos ojos toda esta situación y desea vengar la muerte su padre. El relato está codificado brillantemente bajo los parámetros del *film noir*, incluyendo el típico *flashback*¹¹ al final del film, en que el misterio del crimen es develado: Hamlet mismo ha matado a su padre para heredar la compañía. Kaurismäki retoma aquí la comedia absurda y surrealista practicada en *Calamari Union*.

Ariel (Ariel). Segunda entrega de la trilogía proletaria. Seguimos las desventuras de Taisto, un hombre silencioso y solitario que, luego de que se clausura la mina donde trabaja, decide mudarse a la ciudad. Nada más llegar, es despojado de todos sus ahorros por unos asaltantes, por lo que se ve obligado a ganarse la vida como pueda. Mientras tanto, entabla una relación con Irmeli, una madre soltera que realiza múltiples trabajos para mantenerse estable. Taisto va a parar a la cárcel por golpear a uno de los asaltantes que lo abordó anteriormente. En la cárcel comienza a planear su fuga, junto a su compañero de celda. Kaurismäki mantiene los hilos

¹¹ Figura narrativa que indica un quiebre en la linealidad temporal del film, actuando en la forma de un recuerdo de algún personaje. Es, como su nombre indica, una “vuelta atrás” momentánea.

temáticos que propone en *Sombras en el Paraíso*. En *Ariel* aparece de forma más evidente un desencanto social, manifestado en las constantes situaciones de injusticia a las que se ven sometidos los personajes, aunque el final se prioriza por un sentimiento de esperanza. La última entrega de la trilogía, *La chica de la fábrica de cerillas*, no tendrá contemplaciones en este aspecto, porque será la sensación de desesperanza brutal y generalizada la que marque el film, y por ende, el final de la serie.

Leningrad Cowboys go America. Nueva incursión de Kaurismäki en el terreno de la comedia absurda y surrealista, esta vez bajo los códigos de la *road movie*. Los Leningrad Cowboys, una banda de rock escandinava, emigra a EEUU en busca del éxito. Desde New York emprenden camino a México, donde finalmente cumplirán sus sueños, atravesando las carreteras norteamericanas en un Cadillac viejo. El humor aquí es bastante más delirante que en cualquier otro film, en la línea de *Calamari Union*. El estilo sigue siendo elíptico, pero es acompañado de intertítulos¹². Película de culto en algunos círculos, que sin ser una gran obra, es por sobre todo un momento de diversión.

La chica de la fábrica de cerillas (Tulitikkutehtaan tyttö). Película tratada en profundidad en el **capítulo 7** del presente trabajo.

Contraté un asesino a sueldo (I hired a contract killer). Película filmada en Londres, con elenco británico y hablada en inglés. Sobresale la presencia del actor francés Jean-Pierre Léaud, interpretando a un empleado público a quien le toma por sorpresa su despido. Al no encontrar otra razón para vivir, decide suicidarse, y al no lograr esto, le paga a un asesino para que lo mate en algún momento en los próximos días. Sin embargo, el personaje se enamora y ya no desea morir, y al no poder ubicar al asesino para cancelar el trato, se ve obligado a huir. De nuevo Kaurismäki nos confronta con la sensación de soledad y alienación del hombre común, en una sociedad que sólo parece valorar a la persona en base a su rendimiento económico.

¹² Los intertítulos, rótulos o didascalias son un recurso fundamentalmente narrativo que consiste en un texto en pantalla que explica algún aspecto de la trama del film para mejor comprensión del espectador. Es uno de los aspectos estéticos más representativos de la etapa del cine mudo, dadas las condiciones tecnológicas del aparato fílmico de la época. Se usaba tanto a modo explicativo como para explicitar los diálogos de los personajes.

Se rescata sobretodo el trabajo de cámara, que hace parecer fotográficamente Londres a la ciudad de Helsinki, tal y como ya la hemos visto en los films anteriores de Kaurismäki.

La vida bohemia (La vie de bohème). Tercera producción filmada fuera de Finlandia, adaptación de la novela de Henri Murger. En París, un trío de artistas intenta ganarse la vida con lo que saben hacer. Por un tiempo las cosas parecen ir bien, pero poco a poco el escenario empeora. Uno de ellos, Rodolfo, es deportado a Albania, y a su regreso las cosas han cambiado: la situación económica no es tan buena como antes y la mujer que ama enferma gravemente. La espléndida fotografía en blanco y negro le da una atmósfera *dickensiana*, a la vez que anacrónica, al argumento. Louis Malle, Samuel Fuller, y nuevamente Léaud, tienen breves apariciones en el film.

Cuida tu pañuelo, Tatiana (Pidä huivista kiinni, Tatjana). Nuevamente en blanco y negro, y retomando los códigos de la *road movie*, el argumento sigue a dos amigos finlandeses que emprenden un viaje en automóvil en busca de café y vodka. Se encuentran con dos mujeres estonias que buscan un aventón para poder tomar un barco a Rusia y deciden llevarlas.

Leningrad Cowboys meet Moses. Segunda entrega protagonizada por la banda Leningrad Cowboys. En ésta, Vladimir, el manager de la banda, que desaparecía misteriosamente al final del primer film, regresa convencido de ser Moisés y que su misión es llevar a al grupo de vuelta a su país natal.

Nubes pasajeras (Kauas pilvet karkaavat). Con este film, Kaurismäki da inicio a una nueva trilogía, la *Trilogía sobre Finlandia*. El argumento relata las dificultades de un matrimonio de clase media, donde ambos pierden casi simultáneamente sus empleos, él como chofer de bus, y ella como administradora de un restaurante. Kaurismäki retoma los temas de la dignidad del trabajador versus la implacable maquinaria económica, donde los personajes no encajan. El esfuerzo de éstos por salir adelante, sin embargo, se ve recompensado al final. Esta segunda trilogía mantiene importantes coincidencias con la anterior *Trilogía Proletaria*, al punto de que ambas podrían conformar una sola serie de films.

Juha. Adaptación de la novela homónima de Juhani Aho, llevada anteriormente al cine por Mauritz Stiller¹³. Es un ejercicio curioso, ya que está filmado en blanco y negro y es completamente mudo; acompaña solamente la banda sonora musical, a medio camino entre el rock y la música folclórica escandinava. A pesar de que la película efectivamente rinde homenaje al cine mudo, Kaurismäki mantiene su estilo de encuadre, iluminación y montaje, tomando distancia de una *estética muda* completa, que sí recupera, por ejemplo, un cineasta como el canadiense Guy Maddin en *Cowards bend the knee* (2004) y *The Heart of the World* (2000).

El hombre sin pasado (Mies vailla menneisyttä). Este film supone el éxito crítico más importante de Kaurismäki, ganador del Premio del Jurado en Cannes 2002 y nominado a un premio de la Academia. Es la segunda parte de la Trilogía sobre Finlandia; el argumento sigue a un sujeto ordinario, que tras llegar a Helsinki para trabajar, es golpeado brutalmente por unos asaltantes, a raíz de lo cual pierde la memoria. El hombre va a parar a las afueras de la ciudad, donde logra salir adelante gracias a la caridad de la gente del sector. *El hombre sin pasado* denuncia, en cierta medida, el desamparo en que se encuentra cierto sector social en Finlandia. Cabe destacar que hasta este punto el trabajo de fotografía en Kaurismäki – siempre a la orden de Timo Salminen – ha evolucionado desde una iluminación naturalista hasta llegar a un uso más expresivo de la luz, donde ésta, literalmente, “pinta” los decorados y escenarios.

1.2.2. Cortometrajes

Otros trabajos audiovisuales de Kaurismäki incluyen cortos en formato *videoclip* para la banda *Leningrad Cowboys*, además de trabajos breves para largometrajes compilatorios, en que participan varios cineastas. De los llamados *videoclips* cabe resaltar la voluntad siempre narrativa de éstos: todos, en alguna medida, relatan una historia, valiéndose de los recursos de la representación cinematográfica.

¹³ Ver **Anexo 1: Breve reseña del cine finlandés**, p. 105.

Rocky VI (1986): Videoclip para *Leningrad Cowboys*. Relata los preparativos para una pelea entre un boxeador soviético, grande y gordo, y uno estadounidense, pequeño y flaco. Ya en el *ring*, el soviético derrota con facilidad al estadounidense, que es sacado en camilla. Fotografía en blanco y negro, poco se puede reconocer del estilo que Kaurismäki desarrollará sobretodo en sus largometrajes. Por el contrario, vemos mucha cámara en mano, y un montaje mucho más rápido. El corto en general homenaja a la comedia *slapstick*¹⁴.

Thru the wire (1987): Videoclip para *Leningrad Cowboys*. Un hombre escapa de la cárcel para encontrarse con la mujer que ama. Recorre varios lugares en su búsqueda, a la vez que dos agentes lo siguen para atraparlo. El prófugo resulta herido por un disparo, pero finalmente halla a su mujer y emprenden viaje en su automóvil. Ambos beben Coca-cola al final. Filmada en blanco y negro, con una atmósfera de *film noir*, encontramos también pocos elementos que nos remitan al Kaurismäki de largometraje, excepto el sentido del humor y la voluntad de hacer referencia a un género cinematográfico específico.

Rich little bitch (1987): Videoclip para la banda *Melrose*. Es una versión extendida de la escena del bar en *Hamlet goes business*.

Those were the days (1992): Videoclip para *Leningrad Cowboys*. Éstos tocan en un bar, mientras uno de sus compañeros, al parecer marginado de la banda, se prepara una pobre comida en la entrada. Al final se va con la francesa que canta los coros. Resalta la estilizada iluminación contrastada en blanco y negro, y el trabajo de cámara y encuadre se acerca más al estilo más conocido de Kaurismäki.

These boots (1992): Videoclip para *Leningrad Cowboys*. Es la historia de uno de los miembros de la banda, desde su nacimiento, pasando por su desenfundada juventud, hasta que muere a causa de los excesos. Aunque la trama es demasiado surrealista, el cortometraje es divertido en el fondo, y el estilo más reconocible de Kaurismäki se deja sentir, al menos aquél que aparece en los largos protagonizados por los *Leningrad Cowboys*.

¹⁴ *Slapstick*: género de comedia física practicada especialmente durante la época del cine mudo, alcanzando su máxima expresión en figuras como Charles Chaplin y Buster Keaton.

Dogs have no hell (2002): cortometraje presente en el compilatorio *Ten minutes older: The trumpet (2002)*. Un hombre es liberado tras pasar la noche en prisión. Va al restaurante donde trabaja la mujer que ama y la convence para que se casen y se vayan a Rusia. Compran los anillos y toman el tren. Arriba de la máquina, el hombre mira nostálgico la patria que deja atrás. Interesante corto, con una atmósfera semejante a aquella que exudaba *El hombre sin pasado*.

1.2.3. Documentales

Total balalaika show (1994). Registro de un concierto ofrecido por *Leningrad Cowboys* en conjunto con el Coro del Ejército Rojo en Helsinki. Trabajo que no resulta sobresaliente dentro del subgénero *documental de rock*, pero cabe hacer notar la divertida elipsis al comienzo del film, cuando la banda de rock firma el acuerdo con el Ejército para llevar a cabo el concierto.

Bico (2004). Cortometraje documental contenido en el recopilatorio *Visions of Europe (2004)*¹⁵. Historia de Bico, un pequeño pueblo portugués perdido en las montañas. El tratamiento del film es bastante convencional, dentro de su categoría. Hay un narrador en *off* que relata los datos históricos más importantes del pueblo, resaltando el aislamiento del lugar y sus sacrificados habitantes. El resultado es una obra contemplativa, pausada e interesada en la observación antropológica, sin pretensiones de profundizar mucho, dado el tiempo limitado con que cuenta. Trabajo curioso, que sobresale antes que nada por el interés que suscita el ver a Kaurismäki en un registro distinto de su medio habitual.

¹⁵ *Visions of Europe* es una compilación de 25 cortometrajes realizados por directores que representan, cada uno, a uno de los 25 países integrantes de la Unión Europea. Una de las *reglas del juego* es que cada corto no sobrepasa los 5 minutos de duración.

2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

Como hemos planteado, la utilización de la elipsis por parte de Kaurismäki forma parte de una estrategia estilística generalizada a toda su obra: como propuesta autoral, se plantea como contestación a la modalidad de representación impuesta por el cine de industrias, cuya hegemonía pertenece a la producción estadounidense, establecida en Hollywood, la que el cineasta y crítico de medios Peter Watkins llama *Monoform* (Monoforma o “forma única”):

To explain to new readers: The MONOFORM is the internal language-form (editing, narrative structure, etc.) used by TV and the commercial cinema to present their messages. It is the *densely packed and rapidly edited* barrage of images and sounds, the 'seamless' yet fragmented modular structure which we all know so well. This language-form appeared early on in the cinema, with the work of pioneers such as D.W.Griffith, and others who developed techniques of rapid editing, montage, parallel action, cutting between long shots/close shots, etc. Now it also includes dense layers of music, voice and sound effects, abrupt cutting for shock effect, emotion-arousing music saturating every scene, rhythmic dialogue patterns, and endlessly moving cameras.¹⁶

Como podemos comprobar fácilmente, el cine de Kaurismäki se opone por completo a la Monoforma descrita por Watkins. De ahí que se destaque dentro de un modelo de narración alternativo; toma la forma de cine *povera*, que encuentra su comodidad en la precariedad y la escasez de recursos. En relación a la producción latinoamericana, particularmente la chilena, que por el contrario, se esfuerza por

¹⁶ “La MONOFORMA es la forma-lenguaje interna (edición, estructura narrativa, etc.) utilizada por la TV y el cine comercial para presentar sus mensajes. Es el *densamente empaquetado y rápidamente editado* torrente de imágenes y sonidos, la ‘ininterrumpida’ pero fragmentada estructura modular que todos conocemos tan bien. Esta forma-lenguaje apareció tempranamente en el cine, con el trabajo de pioneros como D. W. Griffith, y otros que desarrollaron técnicas de edición rápida, montaje, acción paralela, corte de planos abiertos a planos cercanos, etc. Ahora también incluye densas capas de música, voz y efectos de sonido, cortes abruptos para efectos de shock, música emocionalmente efectista saturando cada escena, patrones rítmicos de diálogo, e interminables cámaras en movimiento.” Véase WATKINS, Peter, *The Media Crisis*, “3. The Role of the American MAVM, Hollywood and the Monoform”. [en línea] Agosto 2003. <<http://www.mnsi.net/~pwatkins/hollywood.htm>> [Consulta: 6 de mayo de 2006]

encontrar su camino y su identidad en modelos narrativos impuestos desde el extranjero, particularmente en la *Monoforma*¹⁷.

Tomando en cuenta la problemática descrita, y considerando la tesis como una “conclusión, proposición que se mantiene con razonamiento”¹⁸, pasamos a plantear la que a continuación guiará nuestro trabajo: *la elipsis en Kaurismäki pasa a convertirse de un simple recurso narrativo a un recurso estilístico*; la transición de tiempo virtual de una escena a otra como elemento reconocible de la identidad del autor-narrador.

Para sustentar esta proposición, hemos escogido como modelo representativo del estilo cinematográfico de Kaurismäki su película de 1990 *La chica de la fábrica de cerillas*, obra en que parece llevar al extremo las ideas que venía desarrollando desde los inicios de su carrera, y que analizaremos en el capítulo 6.

¹⁷ Considérense *Azul y Blanco* (Sebastián Araya, 2004) y *Fuga* (Pablo Larraín, 2006) como ejemplos de transposición de modelos temáticos y de lenguaje cinematográfico desde la tradición de la *Monoforma* a la realidad chilena.

¹⁸ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, p. 2166.

3. PROPUESTA METODOLÓGICA

3.1. Estudio de casos

En el capítulo 5 revisaremos algunos sistemas estilísticos que hacen utilización del recurso de la elipsis, en diferentes momentos de la Historia del cine, con el fin de preparar el terreno para analizar el texto de Kaurismäki y el estilo propio con que firma su obra. La lista de películas y directores a revisar está confeccionada teniendo como criterio la influencia que el director finlandés reconoce que ejercen en su propia obra, así como en sus gustos personales; los nombres están recogidos de diversas entrevistas dadas por Kaurismäki y de encuestas de “*Best Films*”, realizadas por publicaciones como *Sight & Sound*¹⁹, y que, a pesar de nunca ser listas definitivas, sí son siempre interesantes de revisar. Otro criterio importante es el de poder abarcar distintas épocas, movimientos, y modelos de narración cinematográficos, de manera de poder acercarnos, aunque sea un poco, al desarrollo de la utilización de la elipsis.

Los autores, entonces, a revisar, serán los siguientes, en orden más o menos cronológico:

- David W. Griffith
- Frank Capra
- Yasujiro Ozu
- Robert Bresson
- Douglas Sirk

¹⁹ La revista inglesa *Sight & Sound* realiza cada 10 años su encuesta de las “Mejores películas de todos los tiempos”. La última aparece en el número de septiembre del 2002 y la lista personal de Kaurismäki aparece citada en el documento TSPDT’S 1,000 GREATEST films companion Version: December 2006, [en línea] <http://www.theyshootpictures.com/Top1000_CriticsChoices.pdf> [consulta: 2 febrero de 2006]

3.2. Esquema de análisis

Para trabajar nuestra tesis, centraremos principalmente nuestra atención en la película de Kaurismäki *La chica de la fábrica de cerillas* (1990). La propuesta de esquema de análisis del film, basada en gran parte en la metodología proporcionada por Casetti y Di Chio²⁰, comporta distintas fases, cuyo concepto global es la deconstrucción completa del objeto (el texto fílmico) en sus distintas partes, que, luego de ser analizadas en tanto objetos individuales y como partes de un mecanismo, son reconstituidos; el texto termina por ser recompuesto para establecer su funcionamiento y su discurso.

Tenemos pues, 2 etapas principales por las que vamos a atravesar, siguiendo parte del esquema de los autores citados:

- a) *Segmentación*, o la división del objeto en sus componentes. El texto cinematográfico puede segmentarse en 4 grandes unidades de contenido:
- *El Episodio*: para nuestro caso, el concepto de episodio será aplicable en el orden de la historia del film, es decir, una etapa claramente diferenciable del desarrollo dramático. Su análogo, a nivel literario, podría ser el *capítulo*.
 - *La Secuencia*: ésta “es un conjunto de escenas unidas por un mismo ‘tema’, otorgándole a este un significado mas amplio que el puramente conceptual”.²¹ Se trata de una unidad estructural (virtual), a diferencia de la escena, que es una unidad práctica (real).
 - *La Escena*: con la *escena*, según la definición propuesta por Casetti y Di Chio, nos encontraremos que “allí donde se advierte una mutación del espacio, **un salto en el tiempo**²², un cambio de los personajes en escena, un paso de una acción a otra; en suma, allí donde se termina una unidad de contenido y se inicia otra, podremos situar con legitimidad

²⁰ CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1996. pp. 32-48.

²¹ CATALÁ, Joseph Maria, *La puesta en imágenes*, Barcelona, Paidós, 2001. p. 228.

²² La negrita es nuestra.

el confín entre una secuencia²³ y otra²⁴. Debemos agregar el concepto de la escena como “unidad de rodaje cuyos límites pueden establecerse con claridad recurriendo a las tres unidades clásicas de tiempo, lugar y acción”²⁵.

- *El Plano o Encuadre*: unidad técnica fundamental, tanto en la instancia de rodaje (desde que el motor de la cámara echa a correr hasta que se detiene) como en el montaje (el límite del plano es el corte).
- *La Imagen*: quizás la más compleja de estas unidades, ésta comprende la representación contenida en el marco del film, “aquellos segmentos homogéneos por el punto de vista elegido, por la naturaleza y la forma del espacio representado, por la distancia de los objetos encuadrados, por el tiempo de la puesta en escena”²⁶; la imagen, a fin de cuentas, como unidad enunciativa.

b) *Estratificación*: esta etapa comprende el reconocimiento de elementos homogéneos, ya sean estilísticos, temáticos, narrativos, etc. Identificados los elementos, se articulan en relaciones de oposición o variación. En nuestro trabajo, ya ha quedado claro que el elemento principal en el cual fijaremos nuestra atención es la utilización de la *elipsis temporal*.

²³ Cabe hacer notar acá que Casetti, con “secuencia”, se está refiriendo a lo que nosotros llamamos “escena”. Para una exposición completa de la problemática entre los términos “escena” y “secuencia”, y su aplicación al análisis fílmico, ver CATALÁ, Josep Maria, *op. cit.*, pp. 185-348. En nuestro caso, estamos adoptando en parte su conceptualización de dichos términos.

²⁴ CASSETTI, DI CHIO, *op. cit.* p. 40.

²⁵ CATALÁ, *op. cit.*, p. 195.

²⁶ CASSETTI, DI CHIO, *op. cit.*, p. 43.

4. MARCO TEÓRICO

4.1. Narratología

Nuestro itinerario teórico comienza en el estudio de la **narratología**, que es la ciencia del relato, o, desde una perspectiva más cercana a nuestras pretensiones, el análisis estructuralista del relato. Y si nos referimos a ella, es porque las bases sobre las que se construye tal campo de estudios nos servirán a nosotros para describir los procedimientos narrativos en Kaurismäki: ¿cómo narra y cuáles son las inferencias estéticas que podemos hacer a partir de los recursos narrativos utilizados? Los elementos descritos por la narratología, como la *focalización*, la *ocularización* y la *auricularización*, nos permitirán describir la manera en que la figura de Kaurismäki, en tanto narrador y autor de sus propios films, se hace presente, la manera en que el proceso de enunciación cinematográfica marca su presencia dentro del texto.

4.1.1. Conceptos de narratología

El término narratología fue acuñado por Tzvetan Todorov y recuperado, en *Figuras III*, por Gerard Genette²⁷, quien reconoció dos corrientes en el estudio narratológico:

1. La narratología modal, que se ocupa de los aspectos formales del texto (literario, fílmico), es decir, la forma en que se manifiesta el narrador, las materias de la expresión (las imágenes, las palabras, los ruidos, los textos escritos y la música), los niveles de narración, la temporalidad del relato, los puntos de vista en que se sostiene el relato.
2. La narratología temática, por otro lado, se ocupa de los contenidos del texto, la historia que se cuenta, los personajes, las relaciones entre ellos, sus acciones, todo lo que engloba los acontecimientos narrados.

²⁷ GAUDREULT, André y JOST, François, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995, pp. 19-20.

Se suele indicar a Albert Laffay²⁸ como precursor de los estudios de narratología. Éste define el relato cinematográfico en oposición al “mundo real” bajo los siguientes parámetros:

- El relato tiene un comienzo y un final, al contrario del mundo.
- El relato cinematográfico, en su ordenamiento como trama lógica, constituye un discurso.
- Hay un “gran imaginador” que es quien ordena el relato (narrador implícito)
- El cine narra y representa; el mundo simplemente es.

Por su lado, Metz²⁹ retoma algunos de los puntos de Laffay, agregando las siguientes observaciones:

- El relato tiene un comienzo y un final.
- El relato debe ser percibido como una doble temporalidad: existe un tiempo de historia (la duración de los acontecimientos narrados dentro de la diégesis del film) y el tiempo de relato (la duración de la representación en sí)
- Toda narración es un discurso o serie de enunciados, que obligatoriamente, según el modelo de la comunicación de Jakobson³⁰, remite a un sujeto enunciadador (“gran imaginador”)
- A partir del momento en que se trata con el relato, se sabe que no es la realidad.
- El relato está constituido por una serie de representaciones de acontecimientos; el acontecimiento, entonces, se convierte en la “unidad fundamental”.

El relato por tanto, es “el referir dos o más hechos (o una situación y un hecho) que se hallan lógicamente conectados, suceden a lo largo del tiempo y están unidos por un tema consistente en el interior de una totalidad”.³¹

²⁸ Op. cit., p. 22.

²⁹ Op. cit., pp. 26-29.

³⁰ JAKOBSON, Roman, cit. en DEMICHELI, Guido, CORRALES, Osvaldo, *Lenguaje: capacidad fundamental para los procesos de comunicación humana*, Apunte para Psicología de la Comunicación I, Universidad de Valparaíso, Facultad de Medicina, Escuela de Psicología, s.a., p. 11.

Laffay y Metz, coinciden además en el relato como creación de una instancia relatora, un sujeto enunciador o “gran imaginador”. Su presencia en el texto, sin embargo, ha tendido a permanecer oculta a lo largo de la historia del cine, como consecuencia del extendido uso del Modelo de Representación Institucional (MRI), el cual apuesta justamente exhibir el texto cinematográfico como una realidad no intervenida por mediador alguno.

Aceptada ampliamente, en todo caso, la obligada existencia de un narrador implícito en un relato, debemos identificar sus funciones de manera más específica, como lo hace Bettetini (cit. en Gomez Tarín; 2003)³²:

1. El narrador implícito selecciona los sistemas de significación y los códigos.
2. Genera y constituye un determinado “lenguaje”.
3. Orienta la perspectiva “intertextual” de su propio discurso.
4. Produce una estrategia comunicativa a partir de la inferencia sobre la respuesta espectral que se plasma en la inserción de índices en el significante (índices de su intervención proyectiva)

Todas estas funciones pueden convertirse en marcas de la enunciación, que en mayor o menor medida serán percibidas por el espectador, y se manifiestan a través de los aspectos formales de primer orden (movimientos de cámara, iluminación, encuadre, etc.) “y, sobre todo, en las relaciones entre imagen-sonido, saber-visión, presencia-ausencia”³³.

4.1.2. Focalización, ocularización, auricularización

La información narrativa en el cine suele entregarse a través de un personaje o un grupo de éstos. Así, el mundo de la ficción lo reconocemos en función del personaje, filtrado por su conocimiento, su saber o su subjetividad. A esta relación de

³¹ STAM, Robert, BURGOYNE, Robert y FLITTERMAN-LEWIS, Sandy, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1999. p. 91.

³² GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, *Lo Ausente como Discurso: Elipsis y Fuera de Campo en el Texto Cinematográfico*, Tesis (Doctor en Comunicación Audiovisual). Valencia, Universitat de València, Facultad de Filología Departamento de Teoría de los Lenguajes, 2003. p. 210.

³³ Op. cit., p. 214.

conocimiento entre narrador y personaje Genette la llama *focalización*. Existen tres grados de focalización en la novela reconocidos por Genette, clasificación que hasta cierto punto podemos trasladar al relato cinematográfico:

1. *No focalización o focalización cero*: este nivel se da cuando el narrador es omnisciente; el narrador sabe más que cualquiera de los personajes.
2. *Focalización interna*: a) *fija*: se relatan los acontecimientos a través de la perspectiva de un sólo personaje, y a través del cual se maneja el flujo de información relato-espectador; b) *variable*: el personaje focal cambia a lo largo del relato; c) *múltiple*: cuando un mismo acontecimiento es expuesto por distintos personajes en oportunidades diferentes a lo largo del relato.
3. *Focalización externa*: al lector o espectador no se le permite conocer los pensamientos del personaje central.³⁴

Al trasladar al ámbito de la narratología fílmica estas categorías identificadas por Genette en el relato literario, Gaudreault y Jost³⁵ las matizan en cada uno de sus puntos:

1. *Focalización fílmica externa*: existe una disparidad o un desfase entre el conocimiento del espectador y el del personaje, donde el espectador sabe menos que el personaje porque desconoce sus pensamientos y no maneja información referente a las acciones que aquél ejecuta.
2. *Focalización fílmica interna*: el espectador y el personaje se encuentran en una situación en que ambos reciben la misma información.
3. *Focalización espectadora*: en este caso la disparidad cognitiva en relación con el personaje, juega a favor del espectador, quien se encuentra en la posición “privilegiada” de manejar más información de la que reciben los actuantes.

Para entender mejor el concepto de focalización, debemos añadir al esquema dos nuevos términos, *ocularización* y *auricularización*. Tenemos así que la focalización se refiere al *saber* de un personaje determinado, mientras que la ocularización es el término que relaciona lo que la cámara muestra y *lo que el personaje ve*. La

³⁴ GAUDREAULT, JOST, op. cit., pp. 138-139.

³⁵ Op. cit., pp. 149-153.

auricularización, en tanto, define la focalización sonora del relato. La inclusión de estos dos nuevos términos al planteamiento de Genette parece completarlo para su aplicación al texto cinematográfico.

Para hablar de la ocularización, es necesario situar la imagen cinematográfica en relación a un eje imaginario *ojo-cámara*. Como consecuencia, tenemos tres relaciones posibles de este tipo³⁶:

1. *Ocularización interna primaria*. A grandes rasgos, este tipo de ocularización invita a asociar la imagen en la pantalla directamente con la mirada de un personaje, lo que se conoce como “cámara subjetiva”. Esta asociación se puede dar mediante variados procedimientos: a) los efectos de deformación de la imagen que se pueden asociar a un estado de alteración de la percepción visual por el uso de alcohol o drogas – el desdoblamiento de la imagen para señalar la ebriedad del personaje en *Intriga Internacional* (Alfred Hitchcock, 1959) o la transformación del espacio mediante efectos digitales para aludir al efecto de las drogas que consume Johnny Depp en *Pánico y locura en Las Vegas* (Terry Gilliam, 1998) – o por un defecto congénito – el *fou* (desenfoque) para señalar miopía; b) la construcción de la mirada mediante la interpretación de un *caché*: el agujero de una cerradura, como en *Diez negritos* (René Clair, 1945), unos prismáticos, un microscopio, etc.; c) un movimiento de cámara que remita a un cuerpo, como Ray Milland cayendo por las escaleras en *Días sin huella* (Billy Wilder, 1945) y *La dama del lago* (Robert Montgomery, 1947)
2. *Ocularización interna secundaria*. Aquí la subjetividad de la imagen se construye por una contextualización mediante el uso de *raccords*³⁷. Para lograr este efecto, entonces, se deben respetar algunas reglas “sintácticas”; por ejemplo, cuando la mirada de un personaje hacia el exterior del encuadre es actualizada con un contracampo.
3. *Ocularización cero*. Hablamos de ocularización cero cuando la imagen que vemos en la pantalla no podemos adjudicarla a la mirada de personaje alguno,

³⁶ Op. cit., pp. 139-144.

³⁷ El *raccord* es una práctica asociada a la elaboración del film en las etapas de rodaje y montaje. Por medio del *raccord*, se intenta crear la ilusión de continuidad del espacio-tiempo, uniéndose trozos (planos) que no son continuos en el espacio tiempo. Véase BURCH, Noël, *Cómo se articula el espacio-tiempo*. En su: *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1998, pp. 13-25.

ya sea porque: a) la cámara se encuentra al margen de todos los personajes en una posición no marcada (ocultándose de esta manera la presencia del gran imaginador); b) por el contrario, la cámara resalta la autonomía del gran imaginador en relación a los personajes, como los planos de apertura de las películas *Las reglas del juego* (Robert Altman, 1992) y *El samurai* (Jean-Pierre Melville, 1967), y c) la posición de la cámara responde a una elección estilística que, como en el caso anterior, nos remite a la figura del gran imaginador como autor (Welles y su predilección por los contrapicados³⁸)

A diferencia de lo que sucede con la ocularización, la asociación de la banda sonora a un punto de vista bien definido dentro de la diégesis del film, resulta una tarea más compleja, dadas las condiciones a las que se ha restringido el uso del sonido en el cine convencional (el ambiente sonoro, por el bien de la inteligibilidad, no puede ser nunca más alto que los diálogos) Al mismo tiempo, “el sonido, por su capacidad para establecer sincronías y asincronías con la imagen, es un elemento esencial en la búsqueda de marcas enunciativas”³⁹. El sistema de auricularización queda, en todo caso, descrito de la siguiente manera por Gaudreault y Jost⁴⁰:

1. *Auricularización interna secundaria*. “La restricción de lo oído a lo escuchado está construida por el montaje y/o la representación visual.”
2. *Auricularización interna primaria*. Se construye una escucha particular a partir de ciertas deformaciones del sonido, como el corte de frecuencias agudas cuando un personaje se encuentra bajo el agua, o la típica ecualización que emula a la forma en que escuchamos el sonido que nos llega a través del teléfono.
3. *Auricularización cero*. Acá el sonido no está regulado ni retransmitido por ninguna instancia intradiegética, por lo que remite a la figura del narrador implícito. Es el caso de la regulación de los niveles de la mezcla para priorizar el diálogo.

³⁸ *Contrapicado*: angulación de la cámara ubicada por debajo del nivel de la mirada, encuadrando al personaje cuyos ojos o rostro se encuentran por sobre dicho nivel; se diría que la cámara encuadra “de abajo hacia arriba”.

³⁹ GOMEZ TARÍN, op. cit. p. 243.

⁴⁰ GAUDREAUULT, JOST, op. cit. pp. 144-147

4.2. Estilo

Pudiera parecerse simple el reconocer cierto estilo, pero a la vez resultarnos difícil explicar en qué consiste. Por eso: ¿a qué nos referimos cuando hablamos de estilo? Como nos hemos propuesto probar cómo la elipsis constituye un rasgo estilístico en Kaurismäki, debemos explicar primero qué es un rasgo estilístico.

Existe cierto consenso en el ámbito teórico al momento de definir lo que constituye el estilo en lo relativo, no sólo a la creación artística, sino al desarrollo cultural de una sociedad. De ahí que la definición más amplia que podemos encontrar sea del estilo como el “conjunto indefinido de las figuras que constituyen la ‘forma típica en que se expresan’ un individuo, un grupo o una época”.⁴¹ El factor más importante que define el estilo como la “síntesis visual de los elementos, las técnicas, la sintaxis, la instigación, la expresión y la finalidad básica” de una obra es el entorno cultural en que toma lugar.⁴² Un montón de variables de diversa índole van a influir inevitablemente en el modo en que se expresa el individuo; condiciones sociales, psicológicas, físicas, políticas, religiosas, económicas, etc., no sólo modelan la forma de expresarse a través del arte, también determinan la manera en que la obra es recibida, interpretada y valorada por el espectador.

La noción de estilo tiene un valor bien específico: a través de éste, “el historiador puede especificar la práctica estética normativa en un momento concreto del pasado”⁴³; al darle nombre a un estilo, es posible facilitar la tarea de identificación y estudio de la expresión cultural y artística. La agrupación de obras, artistas y escuelas en categorías específicas “puede servir como antecedente u horizonte contra el que examinar una obra (...) individual”⁴⁴. Además, llega a darse el caso en que entre los distintos estilos se establecen redes de relaciones “de forma y contenido, aunque estén muy separados en el tiempo y en el espacio, por la historia y por la geografía.”⁴⁵ Visto de esta manera, la actividad estilística parece ser un procedimiento casi inconsciente

⁴¹ CALABRESE, Omar, *Como se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1994. p. 17

⁴² DONDIS, Donis A., *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997. p. 149.

⁴³ ALLEN, Robert C. y GOMERY, Douglas, *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós, 1995. p. 114.

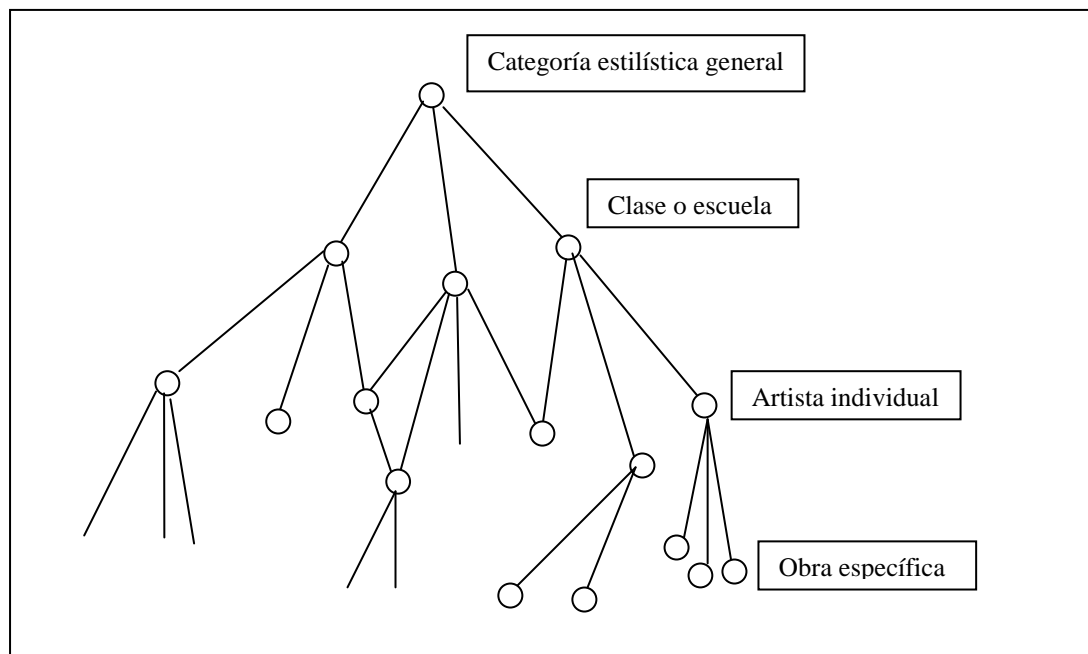
⁴⁴ *Ibíd.*

⁴⁵ DONDIS, op. Cit. p. 152

de parte del artista; por lo cual no sería descabellado concluir que, efectivamente, el concepto de estilo pertenece a un vocabulario “utilizado por la crítica artística” y los historiadores del arte; la labor analítica, a fin de cuentas.

En el esquema a continuación podemos ver los distintos grados en que podemos reconocer un estilo:

Fig.2.: Categorías de estilo



Una categoría estilística general puede reconocerse por aspectos bien definidos en cuanto a técnicas y finalidades. Hasta el momento, todas las expresiones culturales a lo largo de la historia de la Humanidad se han agrupado en cinco grandes categorías:

- *Primitivismo*: la obra primitiva se caracteriza por la exageración involuntaria de las formas, también por la simplicidad y economía de los recursos utilizados, y por su irregularidad, a la vez que espontánea. Las obras primitivas se adjudican comúnmente al hombre prehistórico y a los niños, siempre manteniendo un margen de reflexión en cuanto a una valoración de este tipo.
- *Expresionismo*: el estilo expresionista busca provocar emoción mediante el uso deliberado de la exageración para distorsionar la realidad. El arte bizantino y el estilo gótico caben dentro de esta categoría.

- *Clasicismo*: el arte griego y romano produjo este estilo, con un afán idealizante de las figuras de la naturaleza que apunta hacia el perfeccionismo. El diseño de las obras estaba estrictamente normativizado por reglas matemáticas, en la fórmula conocida como Sección Áurea. El arte renacentista (siglos XV y XVI) supone un regreso a la tradición clásica.
- *Estilo embellecido*: busca el efecto de elegancia y grandilocuencia suavizando los ángulos, y favoreciendo las formas curvilíneas. Se caracteriza por aparecer en forma de diseños sobrecargados y de gran riqueza visual. El Barroco, el *Art Nouveau*, el estilo victoriano, entre otros, se incluyen en esta categoría.
- *Funcionalidad*: la regla fundamental que rige en esta categoría es el de la *utilidad* del diseño. La artesanía y la fabricación a mano buscan el placer estético en la imperfección del producto. La búsqueda, por parte de escuelas como la Bauhaus, es la de la creación de formas nuevas y utilitarias de diseño. La economía de materiales es siempre importante.⁴⁶

En torno a estas categorías se pueden agrupar escuelas y movimientos artísticos, así como artistas individuales que a su vez se encuentran dentro de dichos movimientos, y al mismo tiempo a los autores aislados que pudieran desmarcarse de éstos, lo que en la historia del cine sucede bastante a menudo.

4.2.1. *Estilo cinematográfico*

Como ya podemos suponer, el estilo, en una película, es el conjunto de técnicas cinematográficas organizadas en un sistema formal. Nos referimos principalmente a procedimientos como el trabajo de cámara, encuadre, iluminación, decorados, actuación, montaje y sonido. Todos estos elementos interactúan entre sí, configurando el sistema estilístico, que interactúa a su vez con la forma del argumento. La narración cinematográfica sólo puede surgir de la conjunción de ambos sistemas.⁴⁷

Hemos señalado ya que un estilo puede ser identificado en la obra de un artista individual o, por compartir características similares, pueden ser agrupados distintos

⁴⁶ DONDIS, op. cit. pp. 154 – 165.

⁴⁷ BORDWELL, David, *La narración cinematográfica*, Barcelona, Paidós, 1996. p. 50.

creadores bajo la denominación de un estilo determinado. En el cine occidental, el más difundido y de mayor alcance es el estilo narrativo clásico de Hollywood. “Este término designa un modelo particular de organización de los elementos fílmicos cuya función global consiste en contar un tipo de historia particular de un modo particular”⁴⁸. Factores como el mismo modelo de producción de estos films, circunstancias históricas y económicas, y la respuesta del espectador hacia ellos, dieron paso al perfeccionamiento de este estilo. Para nuestro estudio, importan menos las circunstancias en que este estilo de representación llega a imponer su hegemonía, que la importancia de ésta como “marco de referencia estético en relación con el que se pueden medir otros estilos y en el que se pueden situar films y realizadores”.⁴⁹ Porque, efectivamente, un estilo experimental o vanguardista es tal, en la medida en que se contrapone al estilo clásico.

La mayor parte de los movimientos y escuelas cinematográficas – que en algunos casos podemos reconocer como estilos –, en distintos puntos del planeta y a lo largo del siglo XX, surgen como reacción a la hegemonía del estilo del cine clásico. Allen y Gomery se refieren, por ejemplo, a un estilo de cine del Tercer Mundo (de países latinoamericanos y africanos, fundamentalmente), que a partir de los '60 y '70, comienza a preocuparse por temas políticos y sociales de una forma que al espectador acostumbrado al modelo estadounidense no le resulta fácil de digerir.⁵⁰ Tampoco resulta extraño reconocer que este estilo, a su vez, toma prestadas las propuestas estéticas del neorrealismo italiano de los años '40 y la *nouvelle vague* francesa de los '60.

Como se puede desprender del planteamiento de Bordwell y Thompson⁵¹, el papel del espectador, en lo concerniente al estilo, es fundamental. Un espectador de cine promedio verá constantemente desafiadas sus expectativas al observar una película que rompe con las convenciones a las que está acostumbrado. Son justamente las convenciones que se repiten en distintos films las que construyen el mapa de expectativas de un espectador. Éste, sin saberlo, puede que se halle acostumbrado a cierto conjunto de procedimientos cinematográficos que responden

⁴⁸ ALLEN, GOMERY, op. Cit. p. 114.

⁴⁹ Op. cit., p. 115.

⁵⁰ Op. cit., pp. 115 – 117

⁵¹ BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 2002. p. 334.

cada uno a un uso particular. A este respecto, debemos hacer una diferencia entre las nociones de estilo y género cinematográfico. Éste último también es un sistema de convenciones, pero que se caracteriza “por el grado, variable pero siempre alto, de especialización del contenido narrativo”⁵². El nombre del género indica justamente su especialización: *western*, musical, policíaco, bélico, etc., por lo cual el espectador sabe de antemano lo que va a ver. De cierta forma, esquemática pero ilustrativa, el género es el “qué se muestra” y el estilo el “cómo se muestra”.

4.2.2. *El Autor*

El *autor* es ciertamente una figura polémica dentro de la creación artística, y el cine no escapa a esta cuestión. Por un lado está el factor concerniente a cierta postura ideológica: la cinematografía es el “arte de los directores”⁵³. Desde otro punto de vista, el trabajo de elaboración de un film corresponde en igual medida a un grupo de personas que participan, de una u otra forma, en las distintas etapas de la producción de la película, de las cuales el director es *sólo* la instancia que organiza las distintas partes; en este caso, para Gómez Tarín, el nombre del director es un “alias” del equipo de producción, que si aparece vinculado a la figura del “autor” es para “etiquetar la procedencia del artefacto estético”⁵⁴, “siendo el verdadero autor el lector, en su proceso de interpretación, al construir un nuevo espacio textual”⁵⁵. Esta afirmación cobrará especial importancia cuando nos refiramos a la elipsis, donde el papel perceptivo y reconstitutivo del espectador es fundamental.

Esto nos lleva a una segunda problemática del *autor*: éste no es en ningún caso el autor implícito (gran imaginador) del texto fílmico narrativo, el cuál, a su vez, no es el narrador de la película, de la misma manera en que el narratorio no es el lector implícito ni es el lector real.

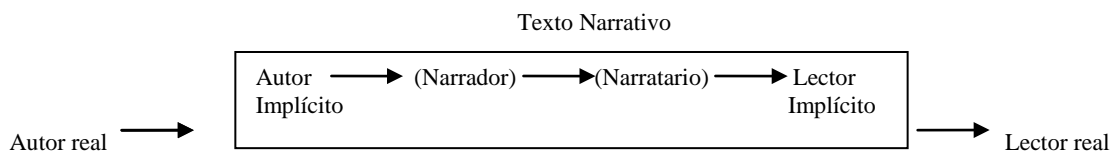
⁵² COURSODON, Jean-Pierre, “La evolución de los géneros”, en *Historia General del Cine Volumen VIII Estados Unidos (1932-1955)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1996, pág. 227

⁵³ JACOBS, Lewis, *El Arte del cine: una antología de ideas sobre la naturaleza de la cinematografía*, Buenos Aires, Peuser, 1963, p. 13.

⁵⁴ GÓMEZ TARÍN, op. cit., p.81.

⁵⁵ *Ibíd.*

Fig. 3.⁵⁶



El autor implícito es equivalente a la figura del “gran imaginador” del film, la suma de “focalizaciones, ocularizaciones y auricularizaciones” – es decir, participa activamente dentro del texto fílmico –, mientras que el autor real, individual o colectivo, permanece fuera de la obra. La pregunta que debiéramos plantearnos a partir de esta diferenciación es ¿a qué instancia debemos adjudicar la práctica estilística?

Metz⁵⁷ propone que la noción de estilo es *personificable*: es “propia de cada ente o grupo productor”, es una “marca explícita”, en oposición al concepto de enunciación: ésta es *anónima* (aunque ciertamente podemos asociarla a la figura del autor implícito), “puede ocultar su marca”. Desde este argumento, la propuesta consiste en señalar al *autor real* de determinado texto fílmico como sujeto productor de estilo. Para completar esta noción, podemos agregar que “el estilo se debe a la producción en el plano superficial de ciertas figuras discursivas (en las dos dimensiones, sintáctica y semiótica), capaces de ser ‘reconocidas’, por un actor social diferente al actor-productor, como una especie de ‘firma’ de éste”⁵⁸. De tal forma que no existe un estilo si un individuo ajeno a la obra, a su producción – ya sea el espectador promedio, o el crítico o historiador – no lo juzga ni reconoce como tal. “Las presencias de estas marcas de reconocimiento concede a estos enunciados ‘estilísticos’ el estatuto de enunciados informativos, tendentes a la sanción cognitiva (tener u obtener ‘valor’ estético). En este sentido, podríamos decir que el estilo es uno de los componentes de la estética misma, precisamente el componente cognitivo, siendo el otro componente lo que hoy en día se comienza a llamar estética”.⁵⁹

A partir de estas consideraciones, y dados ya los planteamientos que dominan esta tesis, nos estamos situando automáticamente en una posición que estudia al “autor como construcción crítica”. Por eso hay que señalar que cuando Allen y

⁵⁶ CHATMAN, Seymour, cit. en GOMEZ TARIN, op. cit., p. 91.

⁵⁷ METZ, Christian, cit. en GOMEZ TARIN, op. cit. p. 225.

⁵⁸ CALABRESE, op. cit. p. 17.

⁵⁹ CALABRESE, op. cit. pp. 17 y 18.

Gomery⁶⁰ encuentran limitada esta postura cuando se aplica a la historia del cine, éstos se refieren principalmente a un sistema en que la figura del autor no es “la fuente última de significado en sus películas”, ya que intervienen otros factores, principalmente relacionados a la producción del film: sin ir más lejos, se sabe que los estudios de Hollywood ejercen una influencia determinante en el resultado final de las obras que financian, a veces sobrepasando a la figura del director-autor. Podemos asegurar firmemente que en el caso de Kaurismäki tenemos a un director que es autor de sus films, en muchos de los cuales ejerce varias de las actividades de *escritura* – guionista, director escénico, montajista -, además de hacer las veces de productor.

4.3. Estudio de la elipsis

4.3.1. Definiendo la elipsis

Llegamos al momento en que debemos delimitar y definir nuestro campo de estudio. Así, nos parece necesario empezar planteándonos algunas preguntas en torno al tema que planteamos al comienzo del trabajo: ¿Qué es la elipsis? ¿Cuáles son sus implicancias en el lenguaje cinematográfico?

Debemos, en primera instancia, reconocer un carácter literario de la elipsis como recurso del relato, en la medida en que hay un cine más ampliamente difundido que es deudor de la tradición narrativa de la novela.

En el ámbito estrictamente cinematográfico, y centrando específicamente nuestra atención en el cine de ficción narrativa, debemos poner el uso de la elipsis al mismo nivel que el uso del espacio fuera de campo, en la medida en que ambos se constituyen en “discurso de lo ausente, lo no visible, a través de la connotación”.⁶¹ Marcel Martin, bajo el término elipsis, engloba ambos procedimientos, resaltando de ellos su vocación de evitar mostrar “lo que la inteligencia del espectador puede suplir con facilidad”.⁶² Para nuestro estudio particular, mantendremos separados los

⁶⁰ ALLEN, GOMERY, op.cit. p. 123.

⁶¹ GÓMEZ TARÍN, op. cit., p. 18

⁶² MARTIN, Marcel, *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 2005. p. 93.

conceptos de *elipsis* y *fuera de campo*, y consideraremos al primero como “movimiento narrativo gracias al cual, al ‘saltarse’ el narrador algunas partes de la historia, el tiempo del relato se sincopa o es infinitamente inferior al de la historia”.⁶³ Por otro lado, el fuera de campo será considerado como el espacio diegético que se encuentra fuera de los límites del encuadre. Tenemos así, evitando por el momento los matices que efectivamente podrán hallarse, que la elipsis actúa sobre la *temporalidad* del filme, mientras que el fuera de campo lo hace sobre la *espacialidad*. Señalemos de todas formas que ambos procedimientos apelan directamente – en mayor o menor o grado, dependiendo del nivel de complejidad intencionado o no – a la capacidad del espectador de reconstruir mentalmente el mundo que, en pantalla, les es presentado de manera secuencial. En el caso particular de la elipsis, podemos agregar que “anulan del todo el suceso y lo dan a entender de manera indirecta, pero en ellas no tan sólo se anula la acción visible, sino también su duración: el salto temporal o el desplazamiento conceptual sólo dejan presente el símbolo del tiempo diegético, pero de ninguna manera su actualidad dramática.”⁶⁴

Podemos decir que el uso de la elipsis nace en el momento en que se empiezan a manifestar los primeros intentos de montaje cinematográfico. Si bien todas las posibilidades del procedimiento definitivamente no se dan o no son desarrolladas de una sola vez, es posible señalar que comienza a existir un *potencial* de la elipsis. Tendrán que pasar aún algunos años antes de que ésta se instaure, junto con una batería de procedimientos que se iban desarrollando paralelamente, como un elemento, incluso necesario, para la construcción de un relato de ficción. Con esto no queremos decir que la elipsis sea un efecto que se da a partir exclusivamente del montaje – en un primer momento, sí lo es –, pero sí creemos que su aplicación por este medio sirvió de base para que paulatinamente los cineastas fueran conceptualizando y teorizando en torno al asunto.

Al adentrarnos un poco más en el tema, nos encontramos con que diferentes teóricos y estudiosos abordan la elipsis de forma tal que podemos encontrar coincidencias de conceptos y términos, y por otro lado, hallar categorizaciones

⁶³ GÓMEZ TARÍN, op.cit. p. 383.

⁶⁴ CATALÁ, op. cit., p. 309.

completamente distintas. Podemos señalar al menos tres perspectivas a partir de las cuales se aborda una categorización de la elipsis:

1. Marcel Martin, como ya señalamos, considera elipsis toda información visual y sonora que el relato omite; todo lo que la cámara no capta, por voluntad del realizador. A grandes rasgos, la categoriza a partir del efecto que se busca generar. De esta manera tendríamos Elipsis de estructura y elipsis de contenido.

La elipsis de estructura está motivada por “razones dramáticas”: ya sea con una función suspensiva (se oculta información al espectador para generar, justamente, suspenso), ya sea para modular la tonalidad dramática del relato en determinado momento⁶⁵, ya sea con una función simbólica (metonímica).

Por otro lado, las elipsis de contenido “están motivadas por la *censura social*”⁶⁶, es decir, se evita la referencia explícita a temas *tabúes*, como la muerte, la violencia, el sexo, etc., ya sea omitiendo los hechos discretamente o mediante el uso de lo que podríamos llamar una *figura retórica* (metáforas visuales, etc.).

2. La segunda perspectiva que hallamos parece estar más extendida, en la medida en que encontramos términos que coinciden en distintos autores; dice relación, fundamentalmente, a la cantidad de tiempo que es omitida en el relato. Sea cuantificable de forma exacta o no, estos trozos de historia no incluidos de forma explícita en el relato se constituyen en una de estas dos categorías: elipsis de mínima y de gran incidencia.
3. Por último, nos encontramos con el completo estudio de Gómez Tarín, que establece tipologías mucho más detalladas en torno a la elipsis. En su nivel más amplio, diferencia entre elipsis *controladas* y *no controladas*, cada una subdividiéndose en categorías de orden formal y de orden tecnológico.

A continuación, nos parece necesario extendernos un poco sobre todo en las dos últimas perspectivas señaladas, una por ser la más extendida y porque nos parece

⁶⁵ El ejemplo de Martin a este respecto es la célebre escena del cura que simula dar la extremaunción a un viejo postrado en *Roma, ciudad abierta* (Roberto Rosellini, 1945), cuya naturaleza cómica sirve de respiro para el tono dramático generalizado del film.

⁶⁶ MARTIN, op. cit., p. 88.

pertinente señalar algunos problemas que genera, y la segunda por ser la más completa.

A pesar de que tenemos ya una noción básica de la elipsis como un quiebre en la continuidad del tiempo de historia, vamos a encontrarnos con clasificaciones y matices sobre el concepto. El primer estudio que nos parece digno de mencionar, y aparentemente el más difundido, corresponde al que expone Noël Burch en su descripción de cómo se articula el espacio-tiempo cinematográfico. Éste identifica la elipsis como “la ruptura, más o menos evidente, de una continuidad virtual, bien sea visual o sonora”.⁶⁷ Si tenemos planos cuya continuidad temporal, al pasar por corte directo de uno a otro, es rigurosamente inmediata (pensemos, por poner el ejemplo más sencillo, en las transmisiones televisivas, cuando pasamos de una cámara a otra), un poco más allá tenemos empalmes de planos en que se omiten pequeños trozos, que pueden ser percibidos y medidos por el observador, siempre en función de la reconstrucción mental, que éste lleva a cabo, del espacio o de la continuidad espacial. Este tipo de elipsis puede denominarse como “mensurable”.

También, bajo este mismo prisma, podemos encontrar aquellos saltos temporales que el espectador no puede cuantificar por sí mismo; el relato, en este caso, presenta indicios del paso del tiempo (reloj, calendario, etc.). En estos casos estamos frente a la *elipsis indefinida*. El mismo Burch se apresura en señalar que los límites entre una y otra categoría de elipsis están, en el fondo, mal definidos: su primera categoría supone que el espectador es capaz de calcular el tiempo exacto que se necesita para abrir una puerta (suponiendo que la acción ha sido acotada) con la misma rigurosidad con la que calcula el tiempo que se necesita para subir una escalera de un número determinado de pisos (suponiendo que el segmento que se elide va desde que el personaje pisa los primeros escalones hasta que llega al departamento de destino). Para corregir esta incertidumbre debemos aceptar que “el-tiempo-necesario-para-subir-cinco-pisos” constituye en sí mismo una unidad de medida.⁶⁸ Sin embargo, en el ejemplo de la puerta que se abre, la medida de tiempo de un fragmento descontado en dicha acción parece igualmente incierto de calcular.

⁶⁷ BURCH, Noël, *Praxis del Cine*, Madrid, Fundamentos, 1998. p. 16.

⁶⁸ Op. cit. p. 17.

Acá nos podemos dar cuenta del problema que se nos presenta cuando abordamos una categorización de la elipsis a partir del parámetro del tiempo que ésta omite. Así mismo, podemos descubrir que otros autores han matizado de forma un poco distinta el evento de la fractura temporal en el relato cinematográfico. Tanto Casetti/Di Chio como Gaudreault/Jost reconocen dos maneras en que el tiempo del relato puede ser comprimido: el primero viene a ser la *recapitulación* o sumario (que a su vez puede ser *ordinaria* o *marcada* y es mensurable) y el segundo, la *elipsis* efectiva (no mensurable).

La recapitulación ordinaria, “a cargo de los procedimientos de montaje que operan elipsis de mínima incidencia”⁶⁹, vale decir, actúa mediante los fundidos a y desde negro y los fundidos encadenados. Por otra parte, la recapitulación marcada considera una gama bastante más amplia de recursos: se trata una secuencia altamente expresiva que indica el paso del tiempo, como la elipsis indefinida, de las categorías de Burch; entre los procedimientos más frecuentemente utilizados encontramos textos o intertítulos (del tipo “Una semana después”), sobreimpresiones, barridos de cámara, etc. En *Los viajes de Sullivan* (Preston Sturges, 1941) nos encontramos en dos ocasiones con este tipo de montaje, donde una serie de titulares de periódicos (primero anunciando el asesinato de Sullivan y luego la captura del supuesto asesino) aparecen en sobreimpresión sobre secuencias de plano que muestran el movimiento frenético de la ciudad.

La subdivisión de la figura recapitulación parece algo forzada, en especial cuando la ordinaria opera, efectivamente, como un salto temporal sin más complejidad que las puntuaciones conocidas por todos, mientras que la marcada “es la verdadera recapitulación, ya que opera una ‘condensación’ de los acontecimientos”.⁷⁰

Ahora bien, lo que la clasificación que estamos revisando reconoce como elipsis es la operación de salto temporal generada por un corte directo. El tiempo de esta manera omitido exige una participación mucho más activa de parte del espectador para su reconstitución, en este caso, completamente intelectual.

Lo que revelan estas clasificaciones presentadas es una imposibilidad de establecer unos criterios totalizadores para tratar con la elipsis. Albert Jurgenson, que

⁶⁹ CASETTI, DI CHIO, op. cit., p. 158.

⁷⁰ *Ibíd.*

también reconoce la diferencia entre transcurros de tiempo y simples cambios de secuencia, los considera de igual manera porque “la idea de elipsis, por su naturaleza misma, es muy difícil de circunscribir”⁷¹; como autor, su interés fundamental es “estudiar cómo se hacen posibles los avances en la narración, sin que se sienta la necesidad de explicitarlos”.⁷²

Pasamos a referirnos a la clasificación de Gómez Tarín, de la cual, por su extensión, trataremos de resumir los puntos más importantes. En primer lugar, ya lo señalamos, tenemos elipsis *no controladas* y *controladas*: no controladas a un nivel *tecnológico* (generadas por el mismo artefacto de registro – fallos mecánicos, espacio entre fotogramas) y de nivel *formal* (fallos mecánicos disimulados); y controladas, a nivel tecnológico y formal.

Las controladas de carácter tecnológico tienen relación con todos los efectos mecánicos que pueden realizarse con la cámara (aceleraciones, trucajes en cámara, transparencias) y los efectos ópticos en general (fundidos, encadenados, cortinillas, iris, etc.).

Por otra parte, dentro de las elipsis controladas de carácter formal podemos encontrar todas aquellas categorías que ya hemos revisado de otros autores:

1. Según la inscripción en el significante (elipsis explícitas mediante *collages*, sumarios, rótulos; y elipsis implícitas, mediante transiciones y *collages*, pero que cuya temporalidad no se puede determinar con exactitud)
2. Según las funciones que desarrollan: función retórica, narrativa, deconstructiva (pone en evidencia al artefacto fílmico en su calidad de ente enunciador) y discursiva.

Las funciones retórica y narrativa “vienen determinadas por la continuidad del relato, independientemente de la voluntad o no de transparencia”.⁷³ Esto significa que las funciones no son excluyentes entre sí, y que cabe la posibilidad de adjudicar funciones diferentes a una misma situación de elipsis.

⁷¹ JURGENSON, Albert y BRUNET, Sophie, *La práctica del montaje*, Barcelona, Gedisa, 1995.

p. 80

⁷² *Ibíd.*

⁷³ GOMEZ TARIN, *op. cit.*, p. 1323

4.3.2. Puntuación, demarcación.

Como se puede desprender de lo expuesto, y por experiencia propia del lector, podemos asegurar que algunos procedimientos técnicos están fuertemente codificados. Es el caso de los fundidos a negro y los encadenados. Ellos constituyen lo que se considera la puntuación fílmica, “por analogía a los procedimientos correspondientes a la escritura”.⁷⁴ Ambos procedimientos desempeñan una función práctica de transición entre dos planos o dos escenas distintas.

El fundido o el efecto óptico “tiene naturaleza de puntuación e instaura una demarcación diegética”⁷⁵. Es puntuación en la medida en que articula segmentos separados, autónomos, espacial o temporalmente dentro de la diégesis. Este tipo de transiciones señalan la importancia que adquiere la “actividad ficcional” del imaginario del espectador, ya que éste “siempre las siente, en grados variables, como parte de la diégesis de la historia narrada”.⁷⁶

El corte directo ya ha sido estudiado, en este sentido de la percepción. En el modelo clásico de narración, se considera el corte como “simple sucesión” de ella.⁷⁷ La percepción del espectador “reconstruye un espacio-tiempo unitario por totalización espontánea (y, no obstante codificada) de las tomas parciales, así como por la intervención de la memoria inmediata”. Es solamente dentro de estas fronteras en que el corte “es en cierto sentido lo contrario de un significado de puntuación, porque aquello que significa y lo que hace de él un significado es, en rigor, la ausencia de demarcación en el espacio-tiempo diegético”⁷⁸.

Hoy nos damos cuenta de que el corte directo no se ha limitado solamente a señalar el cambio de punto de vista dentro de un espacio-tiempo unitario y continuo. Basta con que el espectador se vea enfrentado a cambios perceptibles de lugar, de tiempo o de acción, para que pueda inferir la demarcación entre segmentos. Metz utiliza el término “montaje seco” a la unión por corte directo de dos escenas que

⁷⁴ MARTIN, op. cit., p. 94.

⁷⁵ METZ, Christian, “Puntuaciones y demarcaciones en el filme de diégesis”, *Ensayos sobre la significación en el cine (1968 - 1972) volumen 2*, 2002, p.137.

⁷⁶ Op. cit., p. 129.

⁷⁷ MARTIN, op. cit., p. 95.

⁷⁸ METZ, op. cit., p. 137.

difieren completamente en relación a la temática o al tono dramático, donde la puntuación sería más esperable. En este caso hay demarcación del segmento – pero no puntuación – dada por el contraste entre dos imágenes opuestas. Este contraste tampoco es una demarcación en sí; ella se constituye en la medida en que también coincide “con un cambio notable en el curso de la intriga”.⁷⁹

De los elementos que hemos visto que surgen al momento de abordar la elipsis, nos interesan sobretudo aquellos que nos ayudarán a comprenderla como recurso estilístico en Kaurismäki. De ahí que no hemos detallado en profundidad, por ejemplo, todos los efectos ópticos que pueden actuar como señalizaciones del paso de tiempo, por un lado, porque la lista sería demasiado extensa, y por el otro, no podríamos establecer un uso concreto para cada uno de ellos, ya que, como bien señala Gómez, “el filme es un artefacto generador de un lenguaje audiovisual y por lo tanto capacitado para habilitar sus propios códigos”.⁸⁰ Los recursos técnicos de los que se vale Kaurismäki son más limitados, y las elipsis en su cine tienen más relación con una naturaleza funcional, en el sentido de las clasificaciones de Martin y Gómez. Así mismo, debemos agregar que esa capacidad que tiene el cine articular una historia por medio de los elementos más concretos “es donde se manifiesta con mayor claridad la especificidad de su lenguaje”⁸¹.

⁷⁹ Op. cit., p. 145.

⁸⁰ GOMEZ TARIN, op. cit., p. 1303.

⁸¹ JURGENSON, BRUNET, op. cit., p. 80.

5. PRÁCTICA DE LA ELIPSIS: Películas y autores

A continuación procedemos con el estudio de casos que hemos planteado en nuestra metodología. Antes de entrar directamente al análisis de la película de Kaurismäki, hemos querido revisar algunos autores que representan, por un lado, sus referencias fílmicas, y por otro, señalar que cada uno de ellos procede con estilos cinematográficos diferentes, a la vez que adoptan una misma finalidad narrativa.. Sentimos que estos breves análisis nos sirven para aplicar algunos de los conceptos vistos en los capítulos 4 y 5, y que luego serán utilizados en el capítulo 7 para la revisión más a fondo que llevaremos a cabo en *La chica de la fábrica de cerillas*.

5.1. David W. Griffith: *Lirios rotos* (Broken blossoms, 1919)

Con *Lirios rotos* nos encontramos ya de camino a la formación definitiva de la modalidad que luego se conocerá como *cine clásico*, que se consolidará definitivamente a partir de la llegada del sonoro. En esta película podemos apreciar las prácticas de *découpage*⁸² y montaje que Griffith ya había desarrollado en sus dos anteriores obras más importantes, *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916): acercamiento de la cámara para primeros planos, montaje alternado, relatos que se desarrollan paralelamente, etc.; por otra parte, podemos encontrar algunos coqueteos con la utilización de la profundidad de campo.

Antes de entrar de lleno al análisis de los elementos que nos interesan, permítasenos la siguiente acotación: debemos considerar la condición, como analistas, de que la suposición es una de las herramientas principales con las cuales se trabaja. Dentro del estudio del cine, el mudo es un campo que se presta bastante a la suposición, especialmente cuando debemos ponernos en la posición de un espectador

⁸² *Découpage* es el término que se aplica a la descomposición del relato en planos en la etapa previa al rodaje. Burch realiza una introducción a los diferentes sentidos de esta palabra en BURCH, Noël, *Cómo se articula el espacio tiempo*. En su: *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, pp. 13-25.

correspondiente a la época.⁸³ En consecuencia, debemos trabajar con la interpretación de las intenciones del o los realizadores del film, tratando de ser lo más objetivos posible. Este pequeño paréntesis no tiene otra función que señalar las bases sobre las que intentaremos describir los mecanismos de elipsis que, ciertamente, advertimos en el film en cuestión.

El argumento del film tiene como protagonista a un chino – el Hombre Amarillo, como se refiere a él el narrador – que se embarca desde su país natal camino a Inglaterra, con la intención de divulgar las enseñanzas de Buda en el mundo occidental. Pasa el tiempo y las cosas no resultan bien: el hombre termina ganándose la vida como mercader en el Barrio Chino de *Limehouse*, desencantado del mundo, pasando su tiempo en un fumadero de opio junto a otros orientales. Su vida cobra sentido nuevamente cuando se enamora de Lucy, una muchacha maltratada por su padre, boxeador y borracho. El Hombre Amarillo la acoge en su casa durante unos días, despertando sospechas entre sus vecinos, que piensan que la mantiene cautiva. Al enterarse el padre de esta situación, saca por la fuerza a su hija de la casa del chino, sólo para matarla a golpes en su propio hogar. El Hombre Amarillo llega tarde a la escena del crimen, y acaba asesinando al boxeador. Carga el cuerpo moribundo de la niña hasta su casa, donde ella muere; el Hombre Amarillo se suicida al no poder soportar el dolor que le produce la muerte de Lucy.

Refirámonos, primeramente, a la estructura temporal del film; aunque el argumento puede leerse como lineal, sí nos encontramos, especialmente en la primera mitad del relato, con un uso sistemático del *flashback*, como elemento estructural. La introducción a cualquiera de los *flashbacks* corre por parte de un intertítulo, que contextualiza de forma breve lo que estamos por ver, en relación al “presente” del relato.

La primera elipsis la encontramos entre los dos primeros planos de la obra (sin contar los intertítulos): entramos por fundido a un plano de corta duración de algún puerto, al que le sigue – luego de un intertítulo que nos explica que la acción se sitúa,

⁸³ El ejemplo más conflictivo es la utilización de la música en las películas mudas. ¿Cómo deben verse estas películas en la actualidad, con o sin música? ¿Debemos aceptar como parte integral de un film mudo la partitura interpretada, cuya elección por parte de los restauradores y distribuidores puede llegar a ser arbitraria?

efectivamente, en un puerto chino⁸⁴ – el primero de una serie de planos que nos narra el quehacer diario de la ciudad portuaria. En este caso, el factor determinante para suponer la elipsis entre uno y otro plano no es el intertítulo, sino el uso del *virado* (coloración de la película). El virado era una práctica habitual en el cine mudo; se usó especialmente para facilitar al espectador la identificación de lo que en la diégesis del film correspondía al día, a la noche, e incluso al amanecer o al atardecer⁸⁵. En este caso, la coloración violeta que presenta el cuadro correspondería al amanecer o al atardecer, en oposición a la escena siguiente, que presenta el blanco y negro que en adelante asociaremos con las horas de sol.

Un poco más adelante nos encontramos con la elipsis de mayor magnitud dentro de la película. Esta es indicada por un rótulo que sitúa la acción inmediatamente siguiente en el barrio portuario de Londres “varios años después”⁸⁶. Esta utilización del texto como medio explicativo corresponde al más típico de los usos que se le daba en la época muda. Aun hoy en día, 80 años luego de la invención del sonido en el cine, podemos encontrar casos parecidos de elipsis sugeridas mediante un texto. Resulta difícil imaginar, en este caso, el grado de comprensión que del relato hubiera tenido el público de 1919 de no haber ido esta (y tantas otras) elipsis acompañada de un intertítulo, así como en los *flashbacks* siguientes, donde Griffith, además de marcar la separación entre presente y pasado por medio de fundidos, se permite intercalar rótulos de intenciones más bien “poéticas”⁸⁷, práctica que tampoco era del todo ajena durante los años de formación del cine mudo: a modo de ejemplo tenemos, en la primera serie de *flashbacks*, que corresponden al Hombre Amarillo en el antro de opio, el rótulo “*In this scarlet house of sin, does he ever hear the temple bells?*”⁸⁸; acto seguido, tenemos un primer plano del personaje y a continuación el *leit motiv* visual

⁸⁴ Intertítulo textual: *At the turn-stiles of the East – The bund of a great Chinese treaty port* (En las compuertas del Este – El embarcadero de un gran puerto comercial Chino)

⁸⁵ Se podría considerar como una práctica heredera del virado, en una época posterior al cine mudo, al efecto fotográfico conocido como “noche americana”, también de uso muy habitual en los años que le correspondieron.

⁸⁶ Intertítulo: *Early morning in the Limehouse district of London, some years later.*

⁸⁷ Griffith sabía muy bien, sin embargo, la diferencia entre un intertítulo explicativo convencional (narrativo) y aquel con intenciones poéticas; esta diferencia la establecía utilizando el clásico *letras-blancas-sobre-fondo-negro* para el rótulo narrativo clásico y letras blancas sobre una pintura más bien alegórica para el poético.

⁸⁸ Traducción: “En esta casa de pecado, ¿escucha [el Hombre Amarillo] alguna vez las campanas del templo?”

donde un monje golpea las campanas del templo budista al atardecer. Como sugiere Gómez Tarín, la desaparición de algunos de estos rótulos habría introducido “un elemento desestabilizador que hubiera sido muy enriquecedor”.⁸⁹

Podemos observar que procedimientos como el fundido a y desde negro van adquiriendo las funciones específicas de demarcación y puntuación entre escenas que el cine clásico establecerá en adelante. Sin embargo, en este film, si bien las escenas en su mayoría están separadas por fundidos, encontramos ciertos casos en que el patrón que puede inferirse de la utilización de estas técnicas tiene más que ver con intenciones expresivas del director. En una de las primeras escenas, la presentación del Hombre Amarillo, encontramos un uso bastante particular del fundido a negro: en el templo budista, cuando el maestro aconseja al Hombre antes de que éste parta de viaje, la cámara se traslada brevemente al fondo del escenario (un detalle importante es el *raccord* de mirada: ambos personajes miran hacia atrás antes del corte al plano siguiente); en esta “sub-escena” tres monjes rezan a la estatua de Buda; el montaje lo describimos a continuación:

1. Plano conjunto: 3 monjes rezan a una estatua de Buda; corte a negro⁹⁰...
2. Fundido desde negro: *close-up*⁹¹ de la estatua; fundido a negro...
3. Corte (desde negro) a: Plano conjunto (mismo que 1)

Evidentemente no podemos suponer que entre los planos 1 y 2, así como entre 2 y 3, hay alguna alteración de la continuidad temporal del relato; por otro lado, sí podemos interpretar una función expresiva: como si el acercamiento de la cámara no fuera suficiente, los fundidos se encargan de resaltar aún más la figura de Buda, como en una especie de marco.

Este uso del fundido a negro resulta especial, en contraste con la escena siguiente – el Hombre Amarillo abandona el Templo, y aparecemos en la calle descrita anteriormente – que está, justamente, demarcada por un fundido de salida y uno de

⁸⁹ GÓMEZ TARÍN, op. cit., p. 585.

⁹⁰ Cabe señalar que este “corte a negro” no es tal si consideramos que el fundido que le sigue comienza inmediatamente después del mismo corte. Si lo hemos señalado así es para facilitar un poco la labor explicativa.

⁹¹ *Close-up*: encuadre cercano de un sujeto u objeto.

entrada. Como hemos advertido, la mayor parte de los cambios de escena está señalada por fundidos (además de rótulos explicativos), pero algunos de los rótulos insertos dentro de la continuidad de una misma escena también lo están, así como ciertos primeros planos de Lucy (interpretada por Lillian Gish).

Otro procedimiento gracias al cual se genera la elipsis es el montaje alternado, y el ejemplo más digno de mención se encuentra hacia el final del film. Las acciones que se alternan en esta secuencia son la de Lillian Gish que dentro de la propia casa trata de escapar de la golpiza de su padre, y la del Hombre Amarillo que se dirige a toda velocidad al lugar para salvar a su amada. Luego de que el padre ha logrado retener a Gish, levanta el brazo en clara disposición de golpearla; es entonces cuando se produce un fundido a negro, y vamos a un plano del Hombre Amarillo corriendo; cuando volvemos al interior de la casa, se nos da a entender que el padre de Lillian Gish ha golpeado a ésta hasta dejarla agónica: Griffith ha dejado por completo a la imaginación del espectador la magnitud del macabro ataque. De nuevo, sin embargo, el director recurre a la inserción de un intertítulo para señalar el estado moribundo de la mujer, lo cual reduce en algún grado la potencial brillantez de la secuencia.

De este caso entonces podemos desprender al menos 3 indicadores del paso del tiempo dentro del relato: el fundido (que a veces podemos confundir con la apertura y cierre del iris), el virado, y los rótulos. Sin mayor margen de error, podemos extender su utilización a todo el cine mudo de aquella época.

Acá, sin embargo, tanto o más que los recursos de puntuación utilizados, nos interesa la naturaleza de las elipsis. Es el caso del último ejemplo presentado, donde podemos atisbar cierta búsqueda más radical en torno al uso de la elipsis.

5.2. Yasujiro Ozu: *El Hijo Único* (Hitori musuko, 1936)

En un pueblo de provincia, una madre trabaja esforzadamente para criar sola a su hijo Ryosuke, que va a la escuela. Aparentemente, y como indica el profesor del niño, éste tendrá mayores posibilidades de triunfar en la vida si prosigue sus estudios en Tokio. La madre decide hacer el sacrificio de enviar a su hijo a la ciudad, trabajando aún más. Trece años después, Ryosuke es profesor de una escuela nocturna en Tokio,

y gana apenas dinero para mantener a su mujer y a su hijo. La madre de Ryosuke llega de visita por unos días a la casa de su hijo, y éste hace lo que puede para darle todas las comodidades. La madre se encuentra decepcionada ante la poca pasión que demuestra Ryosuke para aspirar a algo más, tomando en cuenta los sacrificios que ella realizó para sustentar sus estudios, pero acaba apreciando la compasión y bondad de su hijo hacia los demás. De vuelta en el pueblo, la postura de la madre es ambivalente: predica ante una compañera de trabajo el orgullo que siente por su hijo, pero a solas parece no haber superado la frustración de toda una vida de esfuerzos que no dio los frutos que esperaba.

El hijo único es la primera película sonora de Ozu, pasados casi 10 años desde la llegada del sonido, haciendo gala de su extremo conservadurismo en torno a las innovaciones técnicas, lo mismo que con el film a color – al que también demoró en acercarse – y los formatos *widescreen*⁹² – a los cuales desdeñaba y nunca adoptó.⁹³ En películas anteriores de Ozu (todavía mudas) hemos visto que éste ha limitado el uso de intertítulos a la explicitación de los diálogos de los personajes, y esporádicamente añadía textos para señalar las fechas y lugares en que transcurre la acción. En este caso, tenemos 3 textos en los primeros 15 minutos del film, para indicar justamente los lugares donde se desarrollará la historia (el pueblo de Shinshu y la ciudad de Tokyo), durante un lapso de 13 años. Estos textos son las elipsis de mayor amplitud de la película (a excepción del primer texto, que es introducido después de los créditos iniciales, e incluso antes del primer plano rigurosamente perteneciente a la diégesis del relato). Los tres textos son introducidos sobreimpresos en el clásico fondo de arpillera que Ozu utiliza para la presentación de sus films, entrando y saliendo por corte limpio desde y a negro. Sin embargo los casos más interesantes de elipsis se dan en otros momentos de la película.

⁹² *Widescreen* o pantalla ancha se refiere a todos los sistemas de filmación y proyección – *Cinemascope*, *Panavision*, *Vistavision*, etc. – que modifican la relación de aspecto 4:3. Los grandes estudios de Hollywood adoptaron estos formatos en los años 50 como una manera de atraer público a las salas y hacer frente a la crisis causada por la llegada de la televisión.

⁹³ BORDWELL, David, *Ozu and the poetics of cinema*, New Jersey, Princeton University Press, 1988. p. 6. Una cita divertida de Ozu que deja entrever este desdén: “*The wide screen reminds me of a roll of toilet paper*” (El *widescreen* me recuerda un rollo de papel higiénico).

A pesar de que el mismo Ozu indica que con su último film silente renunció, al mismo tiempo, para siempre a los fundidos⁹⁴, aún podemos encontrar en este film un empleo bien extendido de ellos como delimitaciones entre segmentos del film; al mismo tiempo encontramos elipsis generadas por corte directo de un espacio a otro, como en la secuencia de la llegada de la madre a la ciudad: de la llegada del tren a la estación, pasamos de inmediato al recorrido en taxi que hacen la madre con Ryosuke, por la ciudad. Cabe señalar que, además de estos dos elementos – el texto sobreimpreso y la vista de la ciudad -, Ozu aún encuentra necesario reforzar (o redundar, según el criterio) el salto temporal a través del diálogo de los personajes, que van dentro del taxi. El efecto debiera quedar aún más claro cuando vemos dentro del taxi a la madre sentada junto a un joven bien vestido: no hay razón para no creer que se trata de su hijo.

Una de las secuencias siguientes, en casa de Ryosuke, se ve agilizada por los cortes que omiten el paseo de éste entre las habitaciones en que se encuentran, por un lado, su madre, y por el otro su esposa, reforzándose la idea de las diversas preocupaciones a las que éste se ve enfrentado (la comida que debe ofrecer a su madre, las explicaciones que a ésta le debe en relación a su matrimonio y a su hijo), y que culminan con su repentina salida al trabajo.

Otras elipsis dadas por corte directo resultan un poco más ambiguas, porque, en rigor, parecen ser errores de continuidad. Esto se da fundamentalmente en una escena: Ryosuke, luego de pedir dinero prestado a otros profesores de la escuela, llega a casa con regalos para su madre. La siguiente secuencia de planos tiene lugar dentro de dicha escena:



Plano 1



Plano 2



Plano 3

⁹⁴ BORDWELL, op. cit., pp. 6 y 14.

El paso del plano 1 al plano 2 es exactamente el que se ve en las figuras; Ryosuke en el plano 1 se ha dirigido al fondo de la habitación (en el cuadro podemos verlo detrás de su madre) y se agacha para ver a su hijo, y en el plano siguiente su madre comienza a hablarle (hacia atrás) ya dada vuelta. En el plano 3 Ryosuke se pone de pie y el raccord con el plano siguiente (4) se produce en ese momento.



Plano 4



Plano 5



Plano 6

En el plano 4 vemos a Ryosuke (en el tercio izquierdo del cuadro) yendo de vuelta al comedor; no alcanza a salir de la habitación cuando se corta a la madre (plano 5), nuevamente mirando al frente (en el plano anterior miraba hacia atrás), como en el plano 1. Ryosuke, por su parte, en el plano 6 aparece sentado nuevamente. Como vemos, es difícil determinar si estos cortes deben ser interpretados como dos elipsis (de 1 a 2 y de 4 a 5) o sencillamente se trata de errores de continuidad – también pudiera ser que nos encontrásemos frente a una copia dañada del film. De cualquier manera nos ha parecido pertinente señalar cómo este tipo de saltos, intencionados o no, pueden derivar en una confusión por parte del espectador. Tal vez no es tan común este tipo de discontinuidades en Ozu, pero, por otra parte, ya sabemos que en muchas ocasiones el emplazamiento de la cámara y la posición del personaje frente a ella predisponen al espectador para el siguiente plano, ya que se produce una trasgresión del eje de mirada de los personajes. Sucede a menudo con el campo-contracampo, donde dos personajes que supuestamente se encuentran de frente, al momento de ser encuadrados dirigen la mirada ambos en la misma dirección. Otros saltos no pueden considerarse intencionales; se dan dentro de un mismo plano, y son de naturaleza netamente técnica. Detectamos uno en la misma escena, en el momento en que la madre conversa con su nuera, justo antes de la llegada de

Ryosuke y de que tome lugar la acción descrita anteriormente; en este caso se trata de cuadros faltantes dentro de la película.

Cuando la madre y su hijo van a visitar al profesor Obuko en su negocio de Tokyo, una serie de tres planos en el exterior sirven de transición entre la escena de la bienvenida y la de la comida posterior. En Ozu es recurrente esta forma de crear un puente entre dos escenas, la introducción de cuadros vacíos con motivos en común: en este caso se trata de camisas colgadas en el patio y que flamean al viento (el último de los planos no es de una camisa, es el cartel de género que cuelga fuera del negocio de Obuko, pero que de todas maneras flamea al viento).

Una segunda transición de tiempo aún más interesante y un tanto más ambigua en su naturaleza ocurre más adelante en el film, llegando a la hora de metraje: después que Ryosuke y su madre tienen la discusión en mitad de la noche, el corte nos lleva a un cuadro fijo vacío del comedor de la casa a oscuras; pasados casi 40 segundos (el plano dura 1 minuto) la habitación comienza a llenarse con la luz del sol, y mediante un corte pasamos al patio de la casa en la mañana, donde la madre de Ryosuke carga a su nieto. Los problemas que nos suscita este plano son el dónde (en cuál de los cortes de la secuencia) y cómo se ha producido exactamente la elipsis y si el plano mismo corresponde a una compresión del tiempo, de noche a día, o si pretende registrar el paso verídico de la noche a la mañana. En este caso concreto, nos encontramos con una elipsis de función retórica, con un afán más que nada plástico.

5.3. Frank Capra: Qué bello es vivir (It's a wonderful life, 1946)

George Bailey es un hombre que toda su vida ha añorado vivir libre y dejar su ciudad natal para viajar por el mundo. Él y su familia se caracterizan por su sentido de justicia y sus valores humanitarios, por lo que toda la comunidad aprecia a los Bailey. Cuando su padre muere, George se ve obligado a tomar las riendas del negocio familiar: una cooperativa que nunca ha dado ganancias y que ayuda a los vecinos a tener su hogar propio. Así, a medida que pasa el tiempo, George ve cada día más truncados sus sueños de juventud: se casa, tiene hijos, y debe lidiar diariamente con

los problemas de la cooperativa en tiempos de la Gran Depresión. Hasta que un buen día se desata la mayor de las crisis cuando, en víspera de Navidad, se pierde una suma inmensa de dinero del negocio que debía ser depositada. George entra en pánico, y por un instante manipula la idea de quitarse la vida. Es justo ahí cuando interviene su ángel de la guarda, y lo confronta a una realidad en donde él nunca existió, y donde todos sus seres queridos viven miserablemente. Ante esta imagen dantesca del mundo, George decide volver a casa a enfrentar su problema, y descubre que la comunidad ha realizado una colecta para recuperar el dinero extraviado, a manera de retribución hacia los Bailey por el trabajo de toda una vida a favor de los más débiles.

Frank Capra inscribe su obra dentro de la etapa del cine clásico estadounidense, en el modelo de producción conocido como *sistema de estudios*. Su cine recoge acontecimientos sociales importantes de la historia de su país, y se empeña en otorgar una visión optimista de la vida frente a momentos de máxima tensión social, como fueron la Gran Depresión y la Segunda Guerra Mundial. Sus películas pueden leerse también como el retrato más fiel de ese mito construido sobre los mismos cimientos del cine, conocido como el Sueño Americano y el *american way of life*. Kaurismäki recupera en algunas de sus películas este optimismo, que hoy pudiera parecer fuera de tiempo o pasado de moda.

En su film *¡Qué bello es vivir!* encontramos tres niveles de intervención temporal: uno, correspondiente al gran imaginador fílmico; otro, que se trata de un narrador intradiegético de carácter sobrenatural y que se limita a relatar sin intervenir en la diégesis; y un tercer nivel, donde la figura sobrenatural interviene directamente en el relato. Al comienzo del film, tenemos, en efecto, la figura del meganarrador, cuya disposición a la narratividad es desplazada en cierta manera al narrador intradiegético, el mismísimo Dios, o de todas maneras, una figura sobrenatural que aparentemente conoce hasta los más mínimos detalles de la vida del personaje central. Inclusive, al comienzo del film se sugiere que todo el relato puede corresponder a una ocularización interna primaria, cuando el personaje que cumple el rol de narratario poco a poco comienza a ver la primera escena de la vida de Bailey, el juego en trineo con los amigos. Esta es la manera en que todas las intervenciones temporales del relato (elipsis, cuadros congelados) – y por extensión, todo el aparato cinematográfico – son

camufladas bajo su omnipotencia, eso sí hasta cierto punto, ya que esta figura parece ir perdiendo la presencia tan marcada que le caracteriza al principio del film – expresada en sus comentarios en *off* y en la articulación del relato mismo – pasando paulatinamente, y sin aparente anuncio, a convertirse en el *narrador cero*, que, como sabemos, no es tal, y que de todas maneras falla en su cometido en algunos momentos del film, al transgredir ciertas normas que debieran asegurar la continuidad visual del relato.

Esta voluntad de invisibilidad se ve, no interrumpida, pero de alguna manera desequilibrada, en uno de los últimos segmentos de la película, como consecuencia de la intervención en el relato de una de las figuras sobrenaturales que participaban de lo que, al principio, parecía un recuento de la vida de George Bailey (James Stewart). Esta figura sobrenatural, el ángel de la guarda de George, incide de tal manera en el desarrollo de la historia que su presencia se constituye en un cambio – momentáneo – en la configuración espacio-temporal que el film venía planteando. Es decir, tenemos a un mismo tiempo a un narrador implícito, el que nos *muestra* la película, y a un personaje que, bajo la justificación de un proceder mágico, puede controlar la temporalidad del film a gusto. Debemos preguntarnos también si el narrador intermediario, Dios, que se hacía presente al comienzo del film – y que interactuaba con el ángel de la guarda, que luego ha venido a formar él mismo parte del relato - aún forma parte de éste. Podemos suponer que no, dado que las marcas con que se enunciaba, fundamentalmente la voz en *off* – el resto de los procedimientos han pasado a ser parte del repertorio del narrador implícito – dejan de ser importantes a medida que avanza la narración.

Ante todo, el film se presenta como un exponente del estilo clásico, que en la década de los 40 ya se ha instalado como modelo hegemónico de narración, y que sólo se verá retado por la propuesta estilística generada por el neorrealismo italiano. Las elipsis no cumplen otra función que la de servir a la narración de la cadena de sucesos y rara vez pasa a ser un recurso retórico. Encontramos el uso del fundido a negro para señalar las transiciones de tiempo más largas y el uso de cortinillas para los tiempos cortos; el fundido encadenado aparece en otros momentos del film, señalando por ejemplo una pausa en el relato del narrador delegado.

5.4. Douglas Sirk: *Escrito en el viento* (Written on the wind, 1956)

Kyle Hadley es el hijo de un magnate petrolero, que contrae matrimonio con Lucy, de quien está enamorado su mejor amigo, Mitch Wayne. La pareja vive meses felices, dado que Kyle, que antes del matrimonio era propenso a emborracharse, no prueba una gota de alcohol en varios meses. Todo cambia cuando éste se entera de que podría ser estéril, lo que lo lleva a un estado de depresión extrema y comienza a beber de nuevo. Esto se suma al hecho de que toda su vida Kyle ha buscado con poco éxito la aprobación de su padre, aprobación de la que sin embargo goza Mitch, que es la mano derecha de las empresas Hadley. La crisis de Kyle empeora cuando su padre muere; Mitch trata de mantener las cosas en orden y de cuidar a su amigo, a la vez que lucha contra la idea de traicionarlo con su esposa. Aun así, Kyle comienza a sospechar que Mitch y Lucy pueden tener un amorío, y así se lo hace saber a su mujer, que le comunica que espera un hijo. Kyle intenta asesinar a Mitch, pero resulta herido y muere.

Douglas Sirk pasó a la historia como “director de melodramas” y su trabajo sólo empezó a ser valorado a después de que se hubo retirado de Hollywood, especialmente por Rainer W. Fassbinder, quien admiraba mucho su cine. También se encuentra entre los directores predilectos de Kaurismäki, quien le rinde un pequeño homenaje en *Juha*. *Escrito en el viento* es uno de sus trabajos más famosos, y, en el aspecto estilístico, encontramos dos señales de que la película se adscribe al modelo clásico. Primero, son pocas las elipsis que podríamos considerar de una incidencia menor: los segmentos que omite el relato podrían suponerse de magnitudes que van desde horas a días y meses, con pocas excepciones; las escenas se desarrollan casi sin compresión, siendo los espacios interescénicos los que se omiten. Segundo, la mayoría de las elipsis está dada por las puntuaciones convencionales, esto es, encadenados y fundidos a negro; estos últimos usados para significar los lapsos de tiempo más largos. Sin embargo, hay algunos elementos relativos al uso de la elipsis que conviene destacar.

La secuencia inicial, que está bellamente utilizada como secuencia de creditaje, nos presenta lo que luego va a ser el clímax de la película. Se trata de una

condensación de lo que más adelante se desarrollará por completo⁹⁵, mostrándose en la primera ocasión sólo los elementos necesarios para plantear el misterio: ¿Qué sucedió en la mansión? ¿Quién disparó a aquel hombre? Esto supone también un uso en conjunto con el fuera de campo: todo el conflicto se desarrolla al interior de la mansión en la secuencia al final del film. En la presentación, el narrador se mantiene estrictamente afuera.

Al final de esta secuencia ocurre un salto temporal bastante particular: la cámara encuadra un calendario de escritorio cuyas hojas comienzan a retroceder – a causa del viento, *leit motiv*, que entra por la ventana de la habitación –, comenzando en noviembre de 1956 hasta llegar a octubre de 1955, cuando comienza la escena siguiente. Se explicita así un *flashback* utilizando un procedimiento convencionalmente asociado a la recapitulación que hace *avanzar* el tiempo de la diégesis. El *flashback* está presentado muy ambiguamente a través de la focalización momentánea en el personaje de Lucy.

Como buen relato clásico, se nos muestran siempre sólo los momentos más importantes de la historia. Un evento significativo que se omite es la apresurada boda de Kyle y Lucy; éstos se comprometen en el aeropuerto, y luego somos confirmados a través de Mitch que la boda se ha hecho efectiva. Más adelante, se celebra una gran fiesta en la mansión Hadley; en una habitación alejada del ruido, Marylee nos confirma a nosotros el motivo de la celebración es el aniversario de matrimonio de Kyle y Lucy: “Lleva un año de casado y sigue sobrio”. Este procedimiento de explicitar mediante diálogos informaciones referentes a las situaciones que se han elidido es frecuente a lo largo del film.

5.5. Robert Bresson: *Al azar Baltasar* (Au hasard Baltasar, 1966)

En una localidad rural, un borrico es arrancado del seno materno por unos niños que lo bautizan como Baltasar, pasando a ser el compañero de juegos de éstos: Jacques y Marie. Los años pasan, y Baltasar ya adulto es utilizado para realizar

⁹⁵ Exceptuando el principio y el final de la presentación (el recorrido de Kyle en auto y el desmayo de Lucy, respectivamente); más adelante son estas escenas las que aparecen condensadas.

diversas tareas de fuerza, y pasa de dueño en dueño, siendo Marie la única que le demuestra afecto auténtico. En paralelo, Marie, ya adolescente, también es víctima de tratos crueles, en particular por parte de Gerard, un delincuente juvenil con quien la muchacha ha establecido una relación enfermiza, por la sumisión con que ella recibe sus constantes humillaciones. Al final es el mismo Gerard quien provocará que Marie se marche del pueblo, al humillarla por última vez junto a sus amigos, y abandone a Jacques, con quien se acababa de comprometer.

Con Bresson tal vez nos estemos acercando al cineasta con el cual Kaurismäki comparte más afinidad estilística. Porque los relatos de Bresson son altamente elípticos, exigen un nivel especial de atención por parte del espectador que desea seguir una trama que, como en *Al azar Baltasar*, está llena de recovecos.⁹⁶ Claro que la intención elíptica de Bresson es parte de todo un planteamiento bastante riguroso de su cine; forma parte de “la aplicación sistemática de un método, elaborado desde sus primeros filmes”⁹⁷. Podemos hablar de un conjunto de “dispositivos formales y un grupo restringido de motivos temáticos de los que Bresson extrae un sentido o mejor una sensación, una corriente que es como la fuerza de un adentro, exterior a toda determinación subjetiva, la famosa interioridad bressoniana”.⁹⁸

La primera elipsis que encontramos refleja una voluntad de provocar la contrariedad, voluntad que encontramos en otros momentos del film manejada ya sea a través del montaje elíptico o mediante el diálogo. En el plano que abre la película, vemos a Baltasar siendo amamantado. Los niños preguntan al padre si se lo pueden quedar para llevárselo a casa, a lo que aquél responde “Es imposible”; a continuación de este plano, y mediante un encadenado, vemos al padre y a los niños llevándose al burro. Ante lo categórico de la aseveración del padre, sólo podemos intentar suponer qué es lo que le ha hecho cambiar de opinión. De esto no se nos da explicación alguna, y responde a una práctica que aparecerá en otros momentos del film: Arnold, el vagabundo, luego de convencerse de haber cometido un asesinato, jura no volver a beber alcohol, y el siguiente plano nos lo muestra rompiendo este juramento. En estas

⁹⁶ Si podemos hablar de “subtramas” en *Al azar Baltasar*, podemos encontrar aquella que involucra un asesinato cometido por Gerard – quien, a su vez, hace creer al vagabundo y alcohólico Arnold de haberlo cometido –, y la situación de las propiedades heredadas por el padre de Marie.

⁹⁷ SANCHEZ G., Cristián, “El viento sopla a favor de Bresson”, en *Revista de Cine*, n° 6, Santiago, Departamento de Teoría e Historia del Arte de la Facultad de Artes, Universidad de Chile, p. 53.

⁹⁸ *Ibíd.*

dos situaciones, el espectador puede elegir reconstruir lo que ha pasado entre plano y plano para comprender el actuar de los personajes, pero lo cierto es que, así planteadas, este tipo de elipsis no busca otra cosa que la ambigüedad, el “misterio”, como refería el mismo Bresson: “Hay que preservar el misterio, vivimos en el misterio”⁹⁹. En estos casos concretos, el “misterio” está constituido por la psicología (motivación) no revelada de estos personajes: “Nada de psicología (aquella que sólo descubre lo que puede explicar)”¹⁰⁰. Bresson rechaza por completo la psicología en la que parece sostenerse la narración clásica, donde las acciones y reacciones de los personajes son justificadas por ser acordes a una personalidad y a un carácter específicos que se consideran fundamentales de dar a conocer al espectador. Éste puede llegar a calificar de inverosímil a un personaje si sus acciones no concuerdan con su forma de ser o sencillamente no son explicadas.

Otros casos de elipsis en el film también responden a este planteamiento del “misterio”, pero al mismo tiempo pueden leerse como una actitud pudorosa de parte del autor (actitud, en todo caso, que se corresponde con una época en particular). Nos referimos a aquellos momentos que involucran el acto sexual. El primero más claro es cuando Marie se topa en la carretera con Gerard y tras el acoso insistente de éste, Marie accede sumisa a los deseos de él. La relación sexual se da a entender sin explicitarla, mediante un fundido que encadena (además signo de puntuación) el plano en que Marie y Gerard suben al automóvil de ella y el plano donde Marie parte en el coche, mientras Gerard celebra su triunfo soplando el cuerno. Podemos suponer que la pareja ha llegado a tal grado de intimidad dado el tremendo interés que Gerard había mostrado momentos antes dentro del automóvil, al tocar a Marie. De ahí en adelante los encuentros sexuales entre Gerard y Marie se llevarán a cabo dentro de una casa abandonada donde él y sus amigos viven, en una utilización conjunta de la elipsis y el fuera de campo.

Otro mecanismo elíptico del que se vale la narración es el *sumario* o *recapitulación*. Hemos visto que ésta consiste en una secuencia de imágenes, unidas de tal forma – encadenados, sobreimpresiones, etc. – que en su conjunto significan el paso del tiempo. Es exactamente los que sucede al comienzo de este film: cuando los

⁹⁹ Op. cit., p. 56.

¹⁰⁰ BRESSON, Robert, *Notas sobre el cinematógrafo*, México D. F., Era, 1979. p. 77.

niños Jacques y Marie se separan, un plano del aún pequeño Baltasar cierra la escena. Éste encadena con la escena en que el burro, ya adulto, es forzado a trabajar a punta de latigazos y golpes. Luego viene un segmento compuesto por cinco planos unidos por encadenados: en el primero los campesinos le ponen herraduras (en una especie de “segundo bautismo”), y en los siguientes cuatro vemos a Baltasar realizando labores de carga y arado. La secuencia, aunque corta, está bellamente compuesta, pero sin embargo un texto es añadido sobre el cuarto (penúltimo) plano de la secuencia: “Los años pasan”. Este texto viene a reforzar la idea del transcurso del tiempo, pero, como reconoce el mismo Bresson, es muy posible que este recurso esté demás, y que la secuencia de imágenes sea suficiente.¹⁰¹

Todas las elipsis de mayor incidencia en el relato están señaladas por fundidos encadenados, y en algunos casos, a negro. Dada la cantidad de elipsis del film, éstos últimos son menos frecuentes, pero encuentran su uso específico cuando se pasa del día a la noche y viceversa. Esta regla se rompe en un par de ocasiones: cuando Marie ve a Gerard cantando en la iglesia, y cuando más adelante ella pasa la noche con el mercader.

Para Bresson, todas las pistas, o más bien fragmentos, para entender lo que sucede están al alcance del espectador: “Acostumbrar al público a adivinar el todo del cual se le da sólo una parte. Hacer que se adivine. Provocar las ganas.”¹⁰² Esto implica que nada se da por sentado, y que interpretaciones pueden haber muchas. Bresson, y particularmente *Al azar Baltasar*, son el ejemplo perfecto para hablar de una *estética de la elipsis*, por la dimensión, ya no sólo estilística, sino espiritual, que el autor busca imprimir en lo *no visualizado*, o más bien, en lo *no mostrado*. En sus *Notas sobre el cinematógrafo*, Bresson mismo nos da su particular visión en torno al tema: “No corras tras la poesía. Ella sola penetra por las junturas (elipsis)”.¹⁰³

¹⁰¹ SAMUELS, Charles Thomas, *Encountering directors: Robert Bresson* [en línea], [sin fecha] <<http://www.mastersofcinema.org/bresson/Words/CTSamuels.html>> [Consulta: 24 de enero de 2007]

¹⁰² BRESSON, op.cit. p. 102.

¹⁰³ Op. cit., p. 33.

5.6. Resumen

En esta sección hemos revisado cómo se explicita el mecanismo de la elipsis en las obras de algunos directores que se consideran referentes para la obra de Aki Kaurismäki: en Griffith nos hemos acercado al proceso de configuración del lenguaje cinematográfico y el comienzo de la codificación de procedimientos como el fundido a negro; en Ozu nos encontramos con una narración más abiertamente elíptica, con una utilización retórica más marcada; en el film de Capra vimos cómo se dan los distintos niveles de narración y cómo la elipsis se manifiesta bajo la autoridad de los distintos narradores; en Sirk nos hemos encontrado con un representante del estilo más clásico de narración lineal, donde los procedimientos que marcan las elipsis están fuertemente codificados; y finalmente en el film de Bresson nos encontramos con una voluntad *fundamentalmente* elíptica, donde la atención del espectador es requerida en todo momento, dada la fragmentación del relato y la sutilidad con que a través de los recursos formales se entrega la información relativa a la trama argumental. Algunos de los procedimientos señalados se darán con mayor o menor frecuencia en el cine del finlandés; otros, como los *collages* y recapitulaciones, por lo espectacular de su naturaleza, sencillamente no los encontraremos en su obra, dada más bien a un montaje sobrio, sin trucajes técnicos. No cabe duda que el análisis que hemos realizado no alcanza a ser comprehensivo: ha faltado revisar a tantos otros referentes de Kaurismäki como Buñuel, Carné, Becker, Melville, Godard, Fuller, Rosellini, etc. La idea ha sido, con el tiempo y el material del que disponemos, ser lo más equilibrados posible, tomando films representativos de ciertos estilos de narración.

También, si prestamos atención, nos damos cuenta que todos los films revisados son **melodramas** o contienen elementos del melodrama, lo cual también nos da una pista del camino que transita Kaurismäki, y que profundizaremos a continuación con el análisis de *La chica de la fábrica de cerillas*.

6. ANÁLISIS TEXTUAL: La chica de la fábrica de cerillas (Tulitikkutehtaan tyttö, 1990)

“Quería hacer una película que hiciera parecer a Robert Bresson como director de películas épicas”

- Aki Kaurismäki

Argumento: Iris trabaja en una fábrica de cerillas realizando un trabajo poco estimulante. Vive en una casa muy humilde con su madre y el conviviente de ésta, manteniéndolos a ambos y cruzando esporádicamente palabras entre ellos. Al parecer, su única distracción es leer novelas románticas. Cuando tiene oportunidad de ir a un salón de baile, es ignorada por los hombres, echando por tierra las ilusiones amorosas que alimenta con sus lecturas. Un buen día decide utilizar parte del dinero de su sueldo para comprar un vestido con el cual sentirse más bella. Su madre y su padrastro la reprenden duramente, instándola a que devuelva la compra. A pesar de la humillación, Iris decide probar suerte e ir un pub con su vestido nuevo. No tarda en ser abordada por un sujeto (luego nos enteraremos de que se llama Aarne); bailan y pasan la noche juntos en el lujoso departamento de él. Luego de esta relación fugaz, Iris espera que el sujeto se contacte con ella, pero la espera resulta infructuosa. El día de su cumpleaños lo pasa sola, comiendo pastel en algún lugar y yendo al cine. Visita a Aarne en su departamento y él accede poco entusiasmado a salir con ella; la lleva a un restaurante lujoso, donde la humilla y descarta cualquier tipo de relación con ella. Tiempo después, Iris descubre que está embarazada, y se lo hace saber a Aarne mediante una carta, esperando que el hombre llegue a amarla. Nuevamente la espera de Iris parece en vano, pero Aarne acaba por enviarle un cheque para pagar el aborto de su hijo. Iris entra en shock y es atropellada en la calle; en el hospital, el padrastro le informa que, junto a su madre, han decidido expulsarla del hogar. Iris se aloja en el departamento de su hermano, donde toma una decisión drástica. Se las arregla para acabar envenenando Aarne, a sus padres y a un desconocido que osa acercársele en un bar. En la escena final, Iris es arrestada sin oponer la menor resistencia.

La chica de la fabrica de cerillas, de 1990, cierra lo que dentro de la filmografía de Kaurismäki se conoce como la *Trilogía Proletaria*. Es en este film donde, por lejos, lleva a la radicalización total la práctica de puesta en escena y puesta en serie que ya venía desarrollando en sus obras anteriores.

Nos enfrentamos, primeramente, a un film con una voluntad indiscutiblemente autoral, como indica la cita del realizador al comienzo de este capítulo. El film se desmarca de esquemas como la Monoforma, descrita al iniciar nuestro trabajo. En este sentido, Kaurismäki se instala como cineasta marginal porque asume la marginalidad (en términos comerciales) de la industria, la finlandesa, de la cual proviene.

El análisis a continuación tiene dos elementos centrales. Por un lado, un análisis global del film, donde podremos reconocer su estructura y los elementos que la componen, la forma en que se organizan. En segundo lugar, focalizaremos el análisis en la figura de la elipsis, los distintos usos, los mecanismos bajo los cuales funciona o se hace entender, el efecto en el espectador. De esta manera pretendemos señalar su importancia en la articulación del relato, y cómo pasamos a considerarla un recurso estilístico, que no solamente recurso narrativo.

En una primera instancia, dos elementos llaman la atención en *La chica de la fábrica de cerillas*: el *cuadro*, como acogedor de las entradas y salidas de los personajes, además de los campos vacíos que éstos llegan a ocupar o desocupar (muy a la manera de Ozu y Bresson), y el uso marcado de la *elipsis*. Como podemos darnos cuenta, ambos elementos del relato acaban remitiéndonos al *espacio del fuera de campo*. Podemos, por tanto, aventurarnos a decir que ambos parámetros cumplen la función articuladora de la narración.

En segundo lugar, Kaurismäki insiste en una extrema sutileza en la entrega de la información de la historia. Podríamos decir que muchas cosas dentro de la diégesis del film están implícitas, por lo que la participación activa del espectador, más allá de sentirse identificado con el personaje – lo cual de hecho sucede, aunque todo en la puesta en escena apunte hacia el distanciamiento emocional – resulta necesaria para inferir algunas relaciones. Por ejemplo, nunca se anuncia de forma explícita que el hombre que vive en la casa de Iris es su padrastro (pasamos al menos una cuarta parte del film creyendo que se trata de su padre), como tampoco resulta tan evidente que el hombre que la acoge cuando es expulsada de su hogar es su hermano. Otro

tanto sucede al intentar reconstruir mentalmente los espacios del film: de la casa de Iris, por ejemplo, no podremos tener una imagen completa hasta bien avanzada la narración, cuando los personajes y la cámara ya han conectado todas las habitaciones entre sí.

El análisis del film será abordado en parte según los procedimientos propuestos por Casetti y Di Chio: descomposición del texto en su linealidad (segmentación) y su espesor (estratificación). El Anexo 2 de este trabajo incluye el *découpage* completo del film, como apoyo fundamental para el análisis.

6.1. Segmentación

Acerquémonos primeramente al film a través de una división de su estructura mayor en cuatro grandes segmentos o actos, en función de la figura de Iris, la protagonista, y la descripción de sus desventuras. Cada uno de estos bloques puede segmentarse en secciones más pequeñas, escenas, compuestas a su vez de muy pocos planos.

6.1.1. Episodios.

La primera problemática que se nos presenta tiene relación con esta primera unidad de segmentación que proponen Casetti y Di Chio. Según lo planteado por ellos, un episodio estaría delimitado por distintos artificios, como títulos sobreimpresos o una voz en *off*, e incluso por “cambios radicales que nos llevan de una situación a otra muy distinta a la precedente, con un salto radical en el ambiente y en el tiempo”.¹⁰⁴ Los dos primeros elementos no los encontramos en esta película, y el tercer elemento, “cambios radicales de ambiente y tiempo”, encontramos demasiados como para basar nuestra segmentación en ellos. Nos vemos entonces obligados a encontrar nuestros propios criterios de división. En este caso segmentamos el film a partir de lo que vemos como diferentes estadios de la vida de Iris, en relación al trabajo, la familia y la vida

¹⁰⁴ CASETTI, DI CHIO, *op. cit.* p. 39.

sentimental. Más que episodios, planteados por Casetti como los capítulos de una novela, los grandes segmentos del film que estudiamos funcionan más bien como el *acto* teatral. Sin embargo conservaremos la denominación episodio, en detrimento de capítulo y acto, términos que ya están asociados a sus propios medios, novela y teatro respectivamente.

- a) **Presentación / Rutina.** *Mostración* de la vida cotidiana de Iris. Presentación de la protagonista como último eslabón de una cadena automatizada de producción, que fácilmente podría prescindir de ella. Somos introducidos a los diferentes elementos que comprenden los quehaceres de Iris, su vida familiar y sus intereses fuera del ámbito del trabajo. Los planos son más que nada descriptivos, en la medida en que ninguna acción hace girar el rumbo de la historia de manera dramática. La escena del baile no hace más que reforzar la percepción de una existencia patética de Iris. La cámara se mantiene siempre a una distancia prudente de observador neutral. Se perfila, sin embargo, la intervención de la figura del narrador en otros ámbitos.
- b) **Profundización / Deseo y Decepción.** La angustia del rostro de Iris nos revela algo de su interior, una situación que se está cocinando. En la primera parte de este bloque, se profundiza la descripción de la vida de Iris: irónicamente, esta descripción consiste en su caminata por el cementerio, sentada en un café leyendo una revista, luego en una lavandería. Iris cree encontrar una relación amorosa al pasar la noche con un extraño, pero pronto es rechazada puerilmente por el hombre en cuestión. Paralelamente, la relación con las figuras paternas, la madre y su conviviente, comienza a deteriorarse.
- c) **Crisis.** Iris sigue sufriendo reveses en su vida, hechos que confluyen encaminando al personaje hacia el desenlace final. Resumiendo, Iris descubre estar embarazada del hombre que la rechazó. Luego de intentar por última vez llegar al corazón del sujeto, Iris es atropellada por un automóvil y es expulsada de su hogar. Se va a vivir con su hermano.
- d) **Rebelión / Desenlace.** El juego, al comienzo de este último bloque, consiste en trabajar con las expectativas del espectador en función de lo que se ve en pantalla: Iris compra veneno para ratas y lo diluye en un vaso de agua,

haciéndonos creer en primera instancia que es ella quien se lo va a beber. Por el contrario, Iris se rebela contra el orden establecido, como única manera de conservar – o recuperar – su dignidad, envenenando a las personas que la han disminuido como persona. El cierre de la narración, en contraste con otros films de Kaurismäki, se plantea bastante menos abierto – pensemos en *Sombras en el Paraíso*, *Ariel* y *El hombre sin pasado* –, y de hecho es bastante contundente: Iris, sin oponer la menor resistencia, es llevada por la policía. Y la maquinaria sigue su proceso de producción.

Estos segmentos, si bien no conforman una estructura o un modelo a simple vista reconocible, sí evocan de alguna manera un tipo de relato recurrente en nuestro entorno informativo noticioso: nos remiten a una *historia de venganza*, que podemos relacionar especialmente con ciertos relatos criminales aparecidos en los medios de comunicación (estudiantes de secundaria maltratados que acribillan a profesores y compañeros, el “vecino que no le hacía daño a nadie” que inesperadamente realiza un acto macabro); la *crónica roja* es la principal fuente a través de la que nos llega este tipo de relatos.

6.1.2. Secuencias

Al llegar al nivel de segmentación por escenas, la tarea se complica un poco. Podemos llegar a identificar 73 escenas dentro del film; nos referimos a segmentos que poseen unidad de espacio y de tiempo. En el *découpage* del film encontramos varios casos en que una sola escena coincide con un sólo plano. A partir de este esquema, proponemos, para facilitar nuestra labor, agrupar las escenas de la película en 16 secuencias, incluyendo los créditos de apertura y cierre. En el siguiente recuadro, organizamos cronológicamente dichas secuencias, y paralelamente vamos rescatando aquellos elementos (referencias, citas, imágenes) que podrían servirnos al momento de la reorganización del film.

Fig.4: *Desglose por Secuencias*

<p>1. Créditos de inicio: letras blancas sobre fondo negro. Acompaña solamente el sonido de una ventisca.</p>	<p>El film abre con una cita de <i>La Princesa Angélica</i>, de Serge y Anne Golon.</p>
<p>2. Vemos cómo se fabrican las cerillas y el papel de Iris en la cadena de producción. Iris termina su jornada. Iris viaja en tranvía y recoge algunos abarrotos en el almacén.</p>	
<p>3. Iris llega a casa a preparar la cena. Conocemos a sus padres, que ven el noticiario nocturno. Iris acude a un salón de baile con la clara esperanza de que algún varón la invite a la pista.</p>	<p>La madre de Iris acaricia una planta. Primera aparición del recipiente de agua.</p>
<p>4. Su esfuerzo es en vano y regresa a su casa a acostarse.</p>	
<p>5. Iris deambula por ahí. Pasa por un cementerio, bebe silenciosamente cerveza en un café, y luego pasa por una lavandería. En casa, plancha la ropa mientras sus padres ven televisión.</p>	<p>En el café, una gran planta puede ser vista detrás Iris sentada bebiendo. La madre riega una planta pequeña con una botella de agua.</p>
<p>6. Nuevo día de trabajo. Iris realiza su labor en la fábrica. Luego de recibir su paga, se compra un vestido. Sus padres la reprenden duramente.</p>	<p>Sus padres le dirigen por primera vez la palabra en todo el film: “Putá”.</p>
<p>7. Iris acude a un Pub vestida con la ropa que compró. Un sujeto se le acerca y bailan. Pasan la noche juntos.</p>	<p>Mediante una nota que deja al hombre, nos enteramos por primera vez de su nombre: Iris.</p>
<p>8. El hermano de Iris le da el dinero que debe reponerle a sus padres. En la fábrica, Iris espera todo el día la llamada del sujeto. Al llegar a casa, devuelve el dinero del vestido. Luego sale en busca del hombre.</p>	
<p>9. Iris está de cumpleaños. Luego de pasar la tarde sola, se decide a buscar al tipo. El hombre accede incómodo a llevarla a cenar. En el restaurante la humilla cruelmente, e Iris vuelve a casa herida.</p>	<p>El regalo que recibe Iris de su madre es un libro de la serie <i>La Princesa Angélica</i>. Nuevamente, en el restaurante, vemos una planta de interior detrás de Iris.</p>
<p>10. Iris descubre que está embarazada. En un último intento por ganar el corazón de Aarne, Iris le escribe una carta pidiéndole que reconozca al hijo. Aarne le envía dinero para que aborte. Distraída por la consternación que le</p>	<p>Una planta en la ventana cuando Iris escribe la carta. Vemos grandes maceteros en el hall del edificio cuando Iris entrega la carta.</p>

produce la respuesta del sujeto, Iris es atropellada en la calle.	
11. En una cama del hospital, el padrastro de Iris le informa que debe marcharse de casa. Iris se va a alojar en casa de su hermano.	
12. Iris compra veneno para ratas. En la oscuridad de la casa de su hermano, lo disuelve en agua y lo guarda en una botella pequeña.	Una planta pequeña en la ventana de la farmacia, encima de la vendedora.
13. Iris irrumpe en casa de Aarne. En una táctica planificada, Iris vacía el contenido de la botella en el trago del sujeto y luego de unas pocas palabras, se marcha. En un bar, realiza la misma acción con un hombre que se le acerca.	Una gran planta decora la escena, cerca de Iris.
14. Iris pasa la noche leyendo en un jardín botánico.	Plantas rodean a Iris, parece sentirse a gusto entre ellas.
15. Iris va a la casa de su madre, donde es recibida nuevamente. Vacía la botella de veneno en el agua que sus padres beben en la cena. Una vez que presencia la muerte de ellos, Iris se marcha. En la fábrica es arrestada sin oponer la menor resistencia.	Iris se dirige por primera vez con palabras a su madre y padrastro.
16. Créditos finales.	Silencio.

6.1.3. Escenas

Ya anunciamos que hemos identificado 73 escenas dentro del film. La unidad escénica también resulta delicada en su distribución. Tenemos los casos de los planos-escena, que son, como se indica, escenas resueltas en un sólo plano. Una de las particularidades de estas unidades es que se encuentran delimitadas por elipsis, por lo cual adquieren una independencia característica.

Fig. 5: Desglose por Escenas

Nº Escena - Locación	Descripción	Planos
1. Fabrica	Iris trabaja en la cadena de producción.	1 al 29
2. Vestidor Fábrica	Iris acaba su jornada.	30
3. Calle 1	Plano de situación.	31
4. Tranvía	Iris viaja.	32
5. Calle 2	Iris camina, entra a un almacén.	33
6. Almacén	Iris hace las compras.	34
7. Calle 3	Iris camina.	35
8. Casa de Iris	Padres de Iris. Ella cocina. Cenar.	36 al 42
9. Casa de Iris – noche	Iris se prepara para salir.	44 al 46
10. Salón de baile	Iris sale y nadie la saca a bailar.	47 al 51
11. Casa de Iris – noche	Iris regresa frustrada.	52 al 55
12. Calle 3	Iris sale.	56
13. Cementerio	Iris pasea por un cementerio.	57
14. Café	Iris se toma una cerveza.	58 y 59
15. Lavandería	Iris lee mientras espera su ropa.	60 y 61
16. Casa de Iris	Iris plancha y sus padres ven TV.	62 al 64
17. Fábrica	Iris trabaja en la cadena de producción.	65 y 66
18. Caja Fábrica	Iris cobra su sueldo.	67 y 68
19. Tienda de ropa	Iris se compra un vestido.	69
20. Casa de Iris	Llega a casa y sus padres la amonestan.	70 al 79
21. Estación de Metro	Iris pide un camarín en la estación.	80 al 82
22. Pub	Iris usa su vestido nuevo. Baila con un sujeto.	83 al 88
23. Dpto .Aarne – Exterior	Plano de situación.	89
24. Dpto Aarne – Interior	Iris duerme; el tipo le deja dinero y se va. Iris no se percata.	90 al 96
25 Restoran Hermano	El hermano de Iris le da comida y dinero.	97 al 104
26. Fábrica – exterior	P. de situación.	105
28. Fábrica – Marcador de tarjeta	Iris marca su llegada al trabajo.	106
29. Fábrica – Oficina	Iris avisa que espera una llamada.	107 al 109
30. Fabrica	Iris trabaja en la cadena de producción	110 al 112
31. Fábrica – Teléfono 1	Iris espera en vano la llamada.	113
32. Casa de Iris – Exterior	Iris llega a casa.	114
33. Casa de Iris	Devuelve a su madre el dinero del vestido.	115
34. Casa de Iris	Iris lava los platos.	116 al 118
35. Casa de Iris – Exterior	Sale de casa.	119
36. Dpto Aarne – Exterior	Iris observa el departamento desde la calle.	120 al 122
37. Casa de Iris	Iris recibe un regalo de cumpleaños.	123 al 126
38. Calle 4	Iris camina.	127
39. Café	Come pastel sola.	128
40. Cine	En el cine, Iris llora.	129 al 131
41. Dpto. Aarne - Pasillo	Iris visita a Aarne, este la invita a cenar.	132
42. Cada de Iris – Exterior	P. de situación.	133
43. Casa de Iris	Aarne y los padres de Iris beben café.	134 al 139
44. Casa de Iris – Exterior	Iris y Aarne salen de casa.	140
45. Restaurante	Cenar. Aarne humilla a Iris.	141 al 151
46. Casa de Iris – Exterior	Iris entra a su casa.	152

47. Casa de Iris	Iris yace inmóvil en su cama. Su madre la observa.	153 al 158
48. Fábrica – Exterior	P. de situación.	159
49. Fabrica - Baño	Iris padece de nauseas.	160 al 162
50 Consulta doctor	Le informan de que está embarazada.	163 al 165
51. Fabrica.	Iris trabaja en la cadena de producción	166
52. Vestidor	Iris cuenta a una compañera de trabajo que está embarazada y es ignorada.	167
53. Casa de Iris	Iris escribe una carta a Aarne.	168 al 171
54. Tranvía	Iris viaja.	172
55. Trabajo de Aarne	Iris le entrega la carta a Aarne y se va.	173 al 178
56. Fábrica – Teléfono 2	Iris espera la llamada de él.	179
57. Casa de Iris	Iris recibe la respuesta de Aarne.	180 al 185
58. Calle	Iris es atropellada.	186
59. Hospital	Iris hospitalizada; su padrastro la expulsa de casa.	187 al 191
60. Casa de Iris	Iris recoge sus cosas.	192 al 196
61. Casa de Iris – Exterior	Iris se va con su hermano.	197 y 198
62. Dpto. hermano – Calle	Llegada.	199
63. Dpto. hermano	Iris se instala en su nuevo alojamiento.	200 al 202
64. Negocio de veneno – Ext.	Iris entra a un negocio.	203
65. Negocio de veneno – Int.	Compra veneno para ratas.	204 al 208
66. Dpto. hermano	Iris prepara el veneno y lo guarda.	209 al 212
67. Dpto. Aarne – Pasillo-interior	Iris irrumpe donde Aarne y lo envenena.	213 al 223
68. Bar	Iris bebe cerveza y es interrumpida por un tipo. Lo envenena.	224 y 225
69. Jardín Exterior	Iris entra a un jardín botánico.	226 y 227
70. Jardín Interior	Pasa la noche en el lugar.	228 al 233
71. Casa de Iris – Exterior	Iris vuelve a su casa.	234 al 237
72. Casa de Iris	Envenena a sus padres.	238 al 242
73. Fábrica	Iris trabaja; es arrestada.	243

A partir del recuadro anterior, podemos notar que hacia la segunda mitad de la película, y aventurándonos al final, las escenas son más largas y las secuencias son más unitarias. Desaparecen en gran medida los planos-escena y las escenas, por su parte, están desglosadas en una mayor cantidad de planos.

Además de los criterios que hemos establecido para identificar las escenas (unidad de espacio y tiempo) podemos considerar la escena como unidad dramática y como unidad de rodaje. Con estos cuatro parámetros podemos ver algunos casos en que la escena puede parecer fragmentaria, y por lo tanto, invitar considerarla como escenas distintas. Es el caso de la escena 20, donde la fragmentación está dada por la presencia de notorias elipsis. Describámosla más en detalle, considerando 3 subescenas:

- Iris entra a su casa con el paquete del vestido en sus brazos; lo esconde detrás de un pequeño mueble (planos 70 y 71).
- Iris entra a la habitación de su madre y le entrega a ésta el sobre del sueldo. Notan que falta dinero (planos 72 y 73).
- Iris le muestra el vestido a sus padres, quienes le obligan a devolverlo (planos 74 al 79).

A pesar de las elipsis entre cada una de estas subescenas, que además toman lugar en distintas partes dentro de la casa, resulta clara la unidad dramática en su totalidad; de ahí que la elipsis tan marcada nos parezca acá un mecanismo desestabilizador que activa la participación del espectador para reconstruir, por ejemplo, el paso de la subescena 2 a la 3. Resulta interesante descubrir cómo en el film acabado, lo que en el guión, por razones prácticas, debe ser descrito como escenas distintas, pasa a convertirse en una unidad completa. Tenemos, entonces, que en este caso, prima la unidad dramática y de rodaje (todo sucede dentro de la casa) por sobre la unidad espacio-temporal estricta del segmento.

6.1.4. Planos

La película consta de 243 planos bien delimitados por cortes netos y fundidos a negro, 82 de los cuales desembocan en elipsis; es decir, que no están planteados dentro de una solución de continuidad en relación con el plano inmediatamente posterior. Es necesario recalcar una cierta planificación que se da en varias escenas de la película – por cierto centrada casi por completo en Iris – con algunas variaciones. Esta planificación consiste en 3 planos, graficados a continuación:



Plano 27



Plano 28



Plano 29

La misma planificación podemos ver, por ejemplo, en la escena 40 (planos 116, 117 y 118): manos de Iris lavando platos, primer plano, plano medio. Ahora, los elementos de esta planificación que varían en algunas escenas son: el orden y la cantidad de planos (a veces la acción de la escena se distribuye en 2 planos o en 4), manteniendo lo más posible lo que podemos identificar como una *rítmica* donde se corresponden el tamaño del encuadre y la puesta en serie. También encontramos otro tipo de planificación, semejante al presentado, por cuanto respeta esta regla de 3 planos.



Plano 123



Plano 124



Plano 125

Nos podemos dar cuenta de que el tiro de cámara no se repite: el emplazamiento de la cámara cambia sin estar, aparentemente, obligada a ello. En este caso concreto, el plano 124 (Fig. 5) es la actualización de la mirada de Iris en el plano 123 (Fig. 4), pero respeta el eje de la mirada en función del 125 (Fig. 6). Un caso idéntico se da en la escena del invernadero:

- Plano 229: Iris viene caminando hacia izquierda de cámara. Se detiene. Mira.
- Plano 230: Contracampo. Plano cercano de una flor.
- Plano 231: Semejante a 229 (mismo tamaño de plano, Iris mira en la misma dirección), pero se nota que la cámara ha cambiado ligeramente de posición (cambia el fondo).

Esto significa que, exceptuando contadas situaciones de conversación organizadas en campo/contracampo, el relato evita a toda costa la repetición de las posiciones de cámara.

Otros de los elementos, que mencionamos al comienzo del análisis, con los que trabaja Kaurismäki en este film son las entradas y salidas de cuadro, y por extensión, los cuadros vacíos. En este sentido, el personaje de Iris es la figura central, pues dada

la focalización del relato en ella, son sus entradas, sus salidas, y los espacios que las acogen las que consiguen generar el efecto de sistematicidad. Podemos interpretar este uso del campo vacío de la manera en que lo hace Burch¹⁰⁵, como una figura que crea tensión entre el espacio visualizado y el no visualizado (espacio de la pantalla / espacio fuera de campo) en donde la proporcionalidad es directa: a mayor duración del cuadro vacío, mayor tensión. Se trata de uno de los elementos que rompe la transparencia del relato, por cuanto la focalización, al parecer centrada en Iris, se vuelve ambigua: Iris entra al cuadro o lo abandona, por lo tanto el *saber* del relato ya no se encuentra limitado al de ella.

Entradas y salidas se encuentran en igual proporción a lo largo del film, a veces coincidiendo en un mismo plano una y otra. La duración del cuadro vacío va a depender de la continuidad que mantenga con el plano precedente o posterior: por ejemplo, el plano 74, en que vemos el detalle de las manos de Iris sacando el vestido de la caja para mostrarlo a sus padres, termina en un campo vacío que dura poco más de un segundo, y es seguido del plano 75 que es la continuación, en un encuadre medio, de la misma acción. Por otro lado, el plano 114 muestra a Iris esperando la llamada de teléfono, y cuando sale de cuadro, este queda vacío por casi 4 segundos; el plano 115 muestra a Iris llegando a su casa (elipsis): es decir, la existencia o no de elipsis puede determinar la duración del plano, luego de que el personaje haya salido por alguno de los bordes del cuadro.

6.1.5. *La imagen*

La última unidad de análisis en este punto es la imagen. La manera de abordarlo, creemos, es resaltar los elementos más importantes dentro del film a nivel pictórico.

El primer aspecto que podemos destacar es la predominancia de los encuadres fijos por sobre los encuadres móviles. Esto va ligado al procedimiento del que hacíamos mención anteriormente, de dar espacio al cuadro vacío: en variadas

¹⁰⁵ BURCH, op. cit., p. 34.

ocasiones Iris atraviesa caminando el espacio contenido en el cuadro, quedando éste vacío antes de su entrada y después de su salida.

En algunos casos la cámara seguirá el movimiento de los personajes, centrándose muy particularmente en Iris, pero estos movimientos están planteados más bien con una finalidad descriptiva, o aún, mostrativa: a veces el movimiento de Iris abarca un espacio que la cámara no alcanza a cubrir estando fija. En estos casos se opta por mover la cámara sobre su eje para seguir al personaje, o con un movimiento de *tilt*¹⁰⁶ (plano 152). A la “fijeza” generalizada del cuadro podemos agregar la frontalidad de los personajes con respecto a la cámara.

Aún un segundo aspecto a considerar es la paleta de colores utilizada a lo largo del film. Está compuesta por una gama de tonalidades frías, de manera que en pocas ocasiones veremos algún color que marque una presencia sobre otro; un caso excepcional, en este sentido, es el vestido nuevo de Iris. Así mismo, la simplicidad de la imagen se ve reforzada por la poca cantidad de elementos presentes en el cuadro que reclamen directamente la atención del espectador.

Estos tres elementos van a resultar en la “planitud” de la imagen; así, junto con la decisión de no hacer uso de la profundidad de campo como espacio narrativo, estamos prácticamente obligados a centrarnos de forma plena en las acciones, manos y rostros de los personajes encuadrados en primer término, cuando el cuadro es cerrado, y en el recorrido que ejecutan, cuando el plano es más abierto. Podemos decir que la imagen del film es una imagen directa, en el sentido de que no busca desviar la atención del espectador mediante distintos artificios de la imagen.

6.2. Estratificación

La estratificación consiste en la búsqueda y en la organización de elementos o pequeñas unidades analizables; las distintas partes del film debieran formar una red de relaciones más o menos compleja, de la que finalmente debemos extraer un sentido.

¹⁰⁶ Movimiento vertical de la cámara sobre su eje. La *panorámica* o *paneo* es el movimiento horizontal.

6.2.1. Elementos temáticos

- a) **Referencias literarias:** “*Probablemente murieron de hambre y frío allá lejos, en medio del bosque*”. Con esta cita comienza *La chica de la fábrica de cerillas*, instalando de inmediato dos elementos: por un lado, la crudeza y la tragedia contenidas en la frase se corresponden con la atmósfera del film que luego pasamos a visualizar. El segundo elemento es la referencia misma de la frase que se hace explícita: está sacada del libro *La Condesa Angélica* de Serge y Anne (Sergianne) Golon¹⁰⁷. Este libro forma parte de una saga de novelas románticas centrada en la figura de la cortesana Angélica, donde se relatan sus amores y los obstáculos que enfrenta para sobrevivir en la Francia de Luis XIV y la América Colonial. En el relato del film, estos libros aparecen físicamente y son leídos por Iris, produciéndose una especie de intercambio metadiscursivo. Son las novelas románticas las que despiertan en un primer momento las ilusiones de Iris, para convertirse al final en no más que una especie de refugio, cuando las ilusiones ya han sido destrozadas y la mujer ya ha cometido dos asesinatos. El mismo film es una tragedia romántica, un melodrama, cuya trama bien podría ser la de uno de estos libros.

Debemos hacer notar también la referencia, no tan explícita, que es posible desprender de la cita y del argumento al cuento *La cerillera* de Hans C. Andersen, donde una niña pequeña, vendedora de cerillas, muere – como en la cita de Golon – de frío un día de navidad, añorando el calor hogareño que desprenden las casas del elegante barrio por el que transita. La versión de Kaurismäki subvierte el argumento del cuento: el personaje ya no muere pasivamente, sino que en un último acto de reivindicación, mata a quienes le hacen daño. Luego vendrá su propia muerte, la muerte social, el presidio.

En un punto aparte nos referiremos también a cómo la película nos remite a un tipo de relato conocido como *crónica roja*. Pero antes de eso,

¹⁰⁷ Toda información relacionada con esta obra y sus autores, por no contar con el material de primera fuente, fue obtenida a través de sitios web. Véanse: MONTELOUP, A WEB SITE dedicated to Anne and Serge Golon [en línea] [sin fecha] <<http://monteloup.free.fr/>> [consulta: 12 de diciembre 2006] y THE WORLD OF ANGELIQUE – The official website for the Angélique stories written by Anne Golon [en línea] [sin fecha] <www.worldofangelique.com> [consulta: 12 de diciembre de 2006]

debemos revisar aún un par de elementos que nos ayudarán a explicar mejor esta relación.

b) **El antihéroe:** Kaurismäki siente afinidad por los personajes que se encuentran en los márgenes de la sociedad; pertenecen a ella, trabajan para ella (o más bien, *dentro* de ella), pero hasta ahí parecen llegar sus intereses; la sociedad nada les da a cambio, pero ellos tampoco esperan que sea así. El único fin es la supervivencia que ellos mismos, y nadie más, pueden asegurarse. Y ante todo, mantienen una lucha diaria por no perder nunca la dignidad. Las características de Iris la hacen encajar en el arquetipo del antihéroe: es una figura trágica que más adelante estará marcada por la fatalidad y que sobresale no por sostener valores morales elevados, sino por ponerlos en cuestión sencillamente por no predicarlos de manera explícita. Comparte algunas semejanzas con un personaje icónico del cine como es el Travis Bickle de *Taxi driver* (Martin Scorsese, 1976): marginados, alienados, rechazados amorosamente; sus vivencias y su entorno los conducen a una psicosis final, que es a la vez catarsis tanto para el personaje como para el espectador. Iris es, literalmente, la *mujer fatal*.

c) **El elemento del crimen:** Podemos identificar una cierta fascinación de Kaurismäki por la temática del crimen, el cual se hace presente en todas sus películas bajo distintos motivos: como estallidos de violencia sin sentido (las golpizas que reciben los protagonistas de *Sombras en el Paraíso*, *Ariel* y *El hombre sin pasado*), como un asesinato premeditado (con el cual se inicia la trama de *Crimen y castigo* y con el que cierra *La chica de la fábrica de cerillas*), encarnado en la figura del crimen organizado (en *Ariel* y en *Contraté un asesino a sueldo*), o como actos ilegales que no necesariamente son violentos (Rodolfo como inmigrante ilegal en *La vida bohemia*, el robo del dinero del supermercado en *Sombras en el Paraíso*, el asalto al banco en *El hombre sin pasado*); estos últimos son reivindicados como válidos, dentro de la contingencia que experimenta el personaje (Rodolfo vuelve como ilegal para estar con su amada; Ilona roba la caja del supermercado en venganza por haber sido despedida

injustamente; el asaltante roba el banco para poder pagar a sus empleados): en definitiva, en este caso el crimen es la única vía posible para preservar la dignidad. Dentro de este punto de vista podemos instalar el crimen de Iris en *La chica de la fábrica de cerillas: la revolución de uno solo*, el hombre que se para frente a los tanques en la Plaza Tiananmen.

- d) **La crónica roja:** El elemento del crimen nos lleva a lo que creemos es uno de los factores temáticos y estructurales más marcados del film: su relación con la llamada crónica roja. Esta relación no es explícita, en tanto que el film no se propone como tal. La crónica roja es un género del discurso periodístico que, en su forma más simple, “se da en la prensa sensacionalista y que está vinculada con las crónicas policiales, aunque más específicamente con las crónicas de hechos sangrientos”¹⁰⁸. La referencia a la crónica roja está dada, sobre todo, por la relación de cercanía que esta mantiene con los relatos de ficción, que es una de sus características. Uno de los casos más celebres en este sentido es el de *A sangre fría* de Truman Capote, donde el autor, tras la respectiva y minuciosa investigación, narra la serie de sucesos que llevaron a dos criminales a asesinar a una familia utilizando los recursos característicos de la novela (focalizaciones diversas, por ejemplo).

Una de las características particulares de la crónica roja, como ejercicio periodístico, es que busca la identificación del lector con los personajes del relato – ya no las personas reales en las que en principio se basa –, presentando todos los detalles de la vida de éstos y resaltando sobre todo la dimensión humana de la historia. Una estructura de este tipo es en la que podría encajar *La chica de la fábrica de cerillas*: presentación del personaje, sus antecedentes y los hechos que lo llevarán, finalmente, a cometer un crimen, en este caso, pasional.

Cabe mencionar que a través del término de crónica roja, o del elemento del crimen en general, nos es posible relacionar, al menos temáticamente, la

¹⁰⁸ CANO CUBILLOS, Rocío, *La crónica roja: esbozo de un estudio cultural*, Tesis, (Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica), [en línea], Universidad de Chile, Santiago, 2004, <http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/cano_r/html/index-frames.html> [Consulta: 31 de enero de 2007]

obra de Kaurismäki con la de Samuel Fuller, un cineasta que admira pero del cual aparece formalmente muy lejano.

6.2.2. Elementos de estilo

Nos habíamos referido al estilo como los procedimientos puramente cinematográficos organizados de tal forma que constituyen un sistema formal. A continuación vamos a encontrar elementos relativos a la imagen y al sonido, recalcando de la primera la tendencia a la simplicidad, a la planitud de la representación, la gama cromática intencionalmente limitada. Del sonido también recalamos su sencillez, partiendo por la poca cantidad de diálogos, lo que privilegia los contrastantes ambientes sonoros de los diversos escenarios a lo largo del film.

- a) **Los espacios:** Los escenarios de *La chica de la fábrica de cerillas* se caracterizan por ser fragmentarios: la fábrica de fósforos no es una estructura total, sino una serie de procesos automatizados donde Iris es el último eslabón; la principal característica del lugar son sus ruidos mecánicos, repetitivos y monótonos; ruidos que se contrastan con el silencio sepulcral que invade el resto de la vida de Iris.

El hogar de Iris es pequeño; no hay hacinamiento extremo, pero tampoco hay privacidad: Iris duerme en un sofá que se encuentra en la misma habitación donde cocina, come y lava. El único sonido que se escucha en esta habitación es un hilo de agua que no cesa de correr y que se va por el desagüe. En la habitación contigua duerme su madre, pero además ahí se encuentra el baño, separado del resto del espacio por nada más que una cortina. En esta habitación está la televisión, donde por la noche nos enteramos del acontecer internacional que a la vez parece lejano. Pero además la casa es la extensión del trabajo en la fábrica: al llegar de su jornada laboral, Iris debe preparar la comida para su madre y su padrastro, lavar y planchar.

Los espacios del trabajo: fábrica y hogar. Espacios de la recreación: aquellos en que Iris busca romper con la rutina de vez en cuando. En el salón de baile, todos se divierten; ella espera que algún hombre la saque a bailar y

espera en vano, mientras ve cómo el resto de las mujeres encuentran pareja. Al ritmo de un tango finlandés, Iris se queda sola sentada (plano 48); el plano final del film es el doble opuesto de la escena del salón de baile: Iris es llevada por dos hombres, mientras suena la música de la radio, que persiste de la escena anterior. En el pub, Iris por fin es acogida en los brazos de un hombre y logra sentirse atractiva, pero la felicidad dura poco, pues será rápidamente desechada por el sujeto. Otros lugares: el café donde Iris pronuncia sus primeras líneas del film (“Una caña”) y donde se regala un trozo de pastel el día de su cumpleaños, ambas ocasiones acompañadas con un irónico *rockandroll*; el cine también es un lugar de dispersión y de escape, pero en él Iris llora – eso sí, por única vez – sus miserias; en el restaurante lujoso, la velada que debiera haber sido una ocasión memorable y romántica se convierte en una catástrofe humillante. Como vemos, ni siquiera en los lugares de recreación consigue Iris sentirse completa o siquiera respetada.

En un sólo sitio parece estar a gusto: esa especie de invernadero o jardín botánico donde se refugia luego de haber envenenado al *yuppie* que la humilló; allí, en medio de plantas y arbustos, esboza una de las pocas sonrisas que le vemos en el film, mientras lee un libro, probablemente de aventuras románticas. Esta escena parece también ser una extensión del momento en que Iris camina por un cementerio donde predomina el verde de los árboles.

Esto nos lleva a un motivo recurrente del film, que es la relación visual que se establece entre Iris y la presencia de plantas en los decorados. Hay una en la ventana de la mesa del comedor y que aparecerá cada vez que Iris se encuentre en el lugar: en el momento de la cena con los padres, cuando abre el regalo, al escribir la carta para Aarne y al preparar el veneno para sus padres; el departamento de Aarne también tiene plantas y una particularmente grande al lado de la cual se sienta Iris para despedirse de él; también en el restaurante lujoso podemos ver una detrás de Iris, así como en el café; y como hemos señalado, Iris encontrará al final la comodidad rodeada de plantas. Su propia madre parece sentir afinidad por las plantas; en el plano 36 la vemos acariciando una planta, y en el plano 158, dentro de la escena en que Iris

permanece acostada luego de la cena con Arne, su madre se sienta junto a ella, realizando los mismos exactos movimientos que en el plano 36.

- b) **El cuadro:** Ya nos referimos antes a algunos elementos destacables a nivel de imagen. El plano fijo, la paleta de colores, la no utilización de la profundidad de campo, la frontalidad de la cámara en relación con los personajes; elementos todos que contribuyen a generar la impresión de la imagen plana. Otros elementos que podemos agregar son la estabilidad y la centralidad en la composición del encuadre. La estabilidad, por un lado, se refiere a que la cámara mantiene una alineación con respecto a los elementos que encuadra, en contraste con el uso de angulaciones de cámara que producen sensaciones de desequilibrio. Por otro lado, con centralidad nos referimos a la manera en que los personajes aparecen en cuadro, en particular Iris, de manera que siempre quedan en el centro de la pantalla. En las ocasiones en que se requiere, se respeta el *aire* que coincide con la dirección de la mirada del personaje.
- c) **El sonido:** Ya nos acercamos brevemente a la sonorización del film cuando nos referíamos a los espacios, a los escenarios donde se desarrollan acciones. Y es que ambos, espacio visual y espacio sonoro, están íntimamente relacionados; los efectos de contraste entre espacios no se refieren sólo a lo que vemos en pantalla, sino también a lo que escuchamos, que en definitiva es también lo que Iris escucha. Así, el hogar de ella, que – ya lo planteamos – es en cierta medida una extensión de la fábrica, no suena igual a ésta. Los sonidos ensordecedores, mecánicos, rítmicos, e incesantes de la producción de fósforos son reemplazados en la casa de Iris por el sonido de la televisión, que anuncia los hechos políticos más relevantes. Por otra parte, en la habitación de Iris, que también es la cocina y el comedor, no acaba de correr el agua; este sonido enlaza con el que se escucha en el jardín botánico, también una fuga de agua que escapa de manera continua.

Un motivo sonoro con un papel particular es aquel que se nos presenta en los mismos créditos de inicio: luego de la cita de Golon, lo que escuchamos

es lo que parece ser una ventisca seca y helada. Esta volverá a hacerse presente en los momentos en que Iris muestra más frialdad, concentrados fundamentalmente en el último episodio del film: cuando prepara el veneno (planos 209 y 210), cuando se despide de Aarne, cuando lee sentada en el jardín botánico y cuando espera fumando la muerte de su madre y su padrastro. “Ahora ya no brilla la flor de mi amor, tu mirada fría y tu gélida sonrisa la han matado”, dice el coro de la canción final. La ventisca invernal acaba por convertirse en el aura de Iris. Existe una cierta ambigüedad respecto a la naturaleza de este sonido: ¿Pertenece a la diégesis del relato? ¿Lo escucha Aarne, por ejemplo, cuando antes de beber el veneno está sentado junto a Iris? Ciertamente no podemos asegurarlo, pero notamos que este es otro de los mecanismos mediante los cuales la enunciación deja de ser transparente: el narrador auriculiza esta presencia sólo en determinados momentos. Se trata de una *auricularización cero*, que nace netamente de la voluntad del narrador implícito y que no es adjudicable a ninguna instancia dentro de la diégesis del relato. Esta es la única forma en que el narrador se delata como tal desde la construcción sonora, ya que todo el resto del sonido del film corresponde al mundo perceptible de los personajes.

El silencio es clave. El silencio, no ya como simple ausencia de palabras, sino como el ambiente que envuelve todo y donde cobran vida otros sonidos. Parece lógico que la mayoría de éstos provengan de las manipulaciones de objetos, dada la importancia visual y temática que a la vez tienen las manos de Iris. Así, el dinero que pasa de una mano a otra o que sale de billeteras y bolsillos, los sobres (el sueldo de Iris y la carta con el cheque), el envoltorio del vestido, los platos que lava Iris, las cajetillas de cigarros y sus fósforos, todos reclaman inusitada importancia; son complementados por pasos que vienen o se alejan (provenientes del fuera de cuadro), los roces de las ropas, las puertas que se abren y cierran. Ante la riqueza de texturas, son los escasos diálogos los que se convierten en accesorios para los ambientes sonoros y no al revés.

d) **Música:** La música es un elemento anacrónico dentro del film. Evoca una época y un estado anímico que poco se relacionan con el mundo en que vive Iris. El rockandroll será casi siempre el acompañamiento musical en las escapadas de la heroína: en el café donde pide una cerveza y donde luego come pastel el día de su cumpleaños, así como en el departamento de su hermano, sonarán ritmos *sesenteros*; luego será un rock más pesado (más contemporáneo, si se quiere) el que ambiente el bar de una de las secuencias finales, cuando envenena al sujeto que escoge el peor momento para acercársele.

Como ya lo señalamos, la música en clave de tango establece relaciones entre dos escenas bien distintas, pero que contrapuestas, pueden leerse como un comentario irónico del autor: en la escena del salón de baile Iris espera en vano ser sacada a bailar, lo cual sucede al final de la película, cuando es llevada por los policías. Pero más explícitamente son las letras de esas mismas canciones las que de alguna manera marcan la atmósfera del relato; se trata de cantos románticos y trágicos, que evocan nostalgias de sueños rotos y de amores marchitos. En ocasiones, las letras parecen interpelar directamente a Iris: uno de los rockandroll ironiza “Pero aunque no seas exactamente la chica ideal, tienes ese algo, nena”; “ya no brilla la flor del amor, tu mirada fría y tu gélida sonrisa la han matado”. En otros casos funcionan como proyección de su pensamiento o de su situación: “Pero no soy pájaro y no puedo volar; soy prisionero de estas tierras, y sólo puedo alcanzar en sueños ese paraíso anhelado”; “...El hielo ha aniquilado mi fe”. De todas maneras, la música de tango que escuchamos en las dos ocasiones del film son expresiones de una honestidad entregada pero herida, en contraste con los ritmos “bailables” del pub, que invitan a entablar relaciones falsas y desechables. La Sinfonía *Patética* de Tchaikovsky tiene una breve cabida en un dial de la radio antes de que Iris cambie la sintonía al tango final con el cual va a presenciar la muerte fuera de cuadro de las figuras paternas. La identificación del personaje tiene que ver con la cultura popular, el tango que hace referencia explícita a sentimientos desgarrados.

Las tonadas de jazz, por otro lado, forman parte del mundo de Aarne: las escuchamos en su departamento y en el restaurante al que lleva a Iris a comer. Estos espacios y este personaje se revelan, a fin de cuentas, como pertenecientes a otro mundo al que Iris no se le permite acceder: un mundo refinado, la alta cultura (también la música clásica), el mundo de la burguesía que acaba siendo altanero y traicionero.

Si tenemos que definir el estilo de Kaurismäki de alguna forma, a partir de los elementos descritos, tendría que ser como minimalista. Aun en sus films más “barocos” (como *Hamlet goes business*, donde abundan los movimientos de cámara, los encuadres “enfáticos” e incluso los efectos ópticos), persiste una voluntad más bien ascética. Cuando utilizamos el término *minimalista*, lo hacemos no en el sentido de cierta estética que se ha venido instalando en el cine, con el advenimiento de la tecnología digital y que, con cierta razón, critica Josep Maria Catalá¹⁰⁹. Esta estética se refiere a una *estética de la carencia*, que se ha venido a instalar a partir del movimiento Dogma 95 (y que tiene sus antecedentes en el *underground* estadounidense¹¹⁰) y que promueve de alguna manera una inmediatez del producto fílmico, en detrimento de la utilización de los recursos cinematográficos más clasicistas. Más allá de la validez de la propuesta, debemos establecer la diferencia entre un minimalismo que rechaza, o al menos pone en segundo plano, los elementos tradicionales de la puesta en escena (iluminación, decorados, etc.) con un minimalismo que sí se vale de éstos para su sistema de representación, pero reduciendo su impacto visual en términos argumentales, apoyando el desarrollo de la trama, sí, pero ordenados de tal forma que no potencian un carácter explícito de esta si no su opuesto, lo implícito y lo sutil. Es en este sentido en que el minimalismo de Kaurismäki es un *minimalismo funcional*, emparentado con un estilo de representación que tiende al expresionismo visual, e incluso a la abstracción, en el sentido de un rechazo al realismo y los elementos que lo

¹⁰⁹ CATALA, op. cit., p. 288.

¹¹⁰ *Cine underground estadounidense*: corriente cinematográfica que se desmarca completamente del estilo clásico que predomina en aquel momento. Nace a principios de los años 50, dentro de los círculos artísticos vanguardistas de Nueva York. Tiene representación en los films de Andy Warhol (*Sleep*, 1963), Shirley Clarke (*The connection*, 1962), Jonas Mekas (*The brig*, 1964), los primeros de John Cassavetes (*Shadows*, 1959), entre otros. Se caracteriza por un completo despojamiento de artificialidades a la hora de filmar.

refuerzan, como la profundidad de campo y la perspectiva. Para Dreyer, el camino de la renovación artística en el cine es la abstracción, y ésta se alcanza justamente mediante una voluntad de simplificación de la imagen¹¹¹.

6.3. Elipsis

Todos los elementos que hemos identificado contribuyen en mayor o menor medida a la construcción de una elipsis; consideramos que ésta no se da espontáneamente, o al menos no genera un sentido completo el tomarla y analizarla por sí misma, como un “salto de tiempo”. Es en este punto del trabajo donde es necesario precisar cuáles son los mecanismos específicos mediante los que el espectador inferirá el paso radical del tiempo dentro del relato en el cine de Kaurismäki, y muy en particular en *La chica de la fábrica de cerillas*.

Partamos, por muy obvio que parezca, reconociendo el film como una instancia en donde se narra una historia, la cual hemos descrito más o menos en detalle al comienzo. Esto nos lleva a buscar e identificar la figura que origina la narración: se trata del narrador implícito, al cual nos referimos antes. En este caso se trata de un narrador que es todo él: el relato nace de él y pasa directamente a nosotros sin delegar la narración en ningún personaje.

El narrador se delata a sí mismo como tal constantemente, por lo que la *aparente transparencia* del relato queda neutralizada a favor de la denuncia del M.R.I., constatándose así la posición ideológica del autor a este respecto y que ya hemos expuesto anteriormente. Los elementos que ponen de manifiesto la intervención del narrador tienen relación, principalmente, con los procedimientos de montaje, y muy en particular con la utilización de la elipsis.

6.3.1. Punto de vista narrativo

Hablábamos antes de una *aparente transparencia* del relato de *La chica de la fábrica de cerillas*, y es en el aspecto del punto de vista narrativo donde podemos

¹¹¹ VIDAL ESTÉVEZ, Manuel, *Carl Theodor Dreyer*, Madrid, Cátedra, 1997. pp. 61-62.

comprobar tal hecho; nos referimos a la voluntad de transparencia y no a su transgresión, considerando que ésta, ya lo dijimos, se da en otros aspectos formales del film.

Primeramente, reconocemos que la atención del relato está, sobre todo, centrada en la figura de Iris, tanto visualmente (aparece en todas las escenas) como cognitivamente (paridad espectador-personaje). En términos narratológicos, tenemos predominio de una *ocularización cero* y de una *focalización interna fija*. Maticemos, ahora.

Hablamos de *ocularización cero* en la medida en que lo captado por la cámara no se puede adjudicar a la mirada de personaje alguno. Se trata, por el contrario – y durante la mayor parte del film –, de una mirada perteneciente a un observador neutral. Nos referimos ya a una cierta frontalidad de la cámara con respecto a los personajes. A esto podemos agregar el parámetro de la altura de la cámara al nivel de los ojos y el tipo de objetivo que ésta utiliza, de focal ni muy larga ni muy corta. Son contados los casos en que la altura de la cámara varía con respecto a las convenciones que establece el mismo film (planos 56 y 152, en que la cámara encuadra en picado los recorridos de Iris). Ahora bien, en otros momentos de la narración tenemos una *ocularización interna secundaria*; ésta se refiere más bien a un mecanismo de sutura (que asegura la transparencia del relato fílmico): lo tenemos dentro de la película en las contadas situaciones de campo/contracampo, fundamentalmente conversaciones (Iris con su hermano en la cocina, la humillación de Aarne en el restaurante) y algunas ocasiones en que la mirada de algún personaje hacia el fuera de cuadro es actualizada con el contracampo correspondiente, respetando el eje de mirada (el cruce de miradas en el primer encuentro de Iris con Aarne en el pub; cuando ella lo divisa bajando las escaleras del edificio). Como podemos ver, en este sentido no se pone en evidencia de manera notoria la enunciación narrativa. Podríamos decir que en este aspecto formal encontramos en Kaurismäki la referencia al clasicismo cinematográfico.

En cuanto a la focalización del relato, dijimos que ésta es *interna*: nuestro saber está limitado al espacio de Iris como personaje central. Esta focalización no responde a un uso suspensivo (“hitchcokiano”¹¹²), sino más bien a un uso psicológico, en el sentido de que está centrado en las vivencias del personaje y a su mundo experiencial.

¹¹² GAUDREULT, JOST, op. cit. p. 149.

Podríamos decir también sobre la focalización interna que ésta domina la mayor parte del film, pero encontramos momentos en que se producen variaciones al respecto. Nos habíamos referido ya, por ejemplo, a los campos vacíos dispuestos a lo largo del film, determinados, fundamentalmente, por la presencia o no de Iris en el cuadro. Además de ser un parámetro que cuestiona la transparencia de la narración, un campo vacío también pasa a formar parte del espacio del conocimiento del espectador y no del personaje. Se trata de pequeños atisbos de focalización espectadora. También podemos no tener un cuadro vacío, aunque Iris salga de escena o no esté participando de la acción; de estos casos encontramos menor cantidad: algunos ejemplos que podemos señalar corresponden a los momentos en que Iris envenena a Aarne y al sujeto del bar (en ambas situaciones ella sale de escena antes de que los hombres consuman el veneno, cosa que nosotros sí vemos¹¹³); a la mañana siguiente de haber pasado la noche con Aarne, éste le deja dinero a Iris en el velador, de lo cual Iris ni siquiera se entera: en este caso concreto, el espectador se entera antes que Iris de la clase de hombre con que se ha relacionado, y de ahí que luego no nos sorprenda que no la llame de vuelta o la displicencia con que la invita a cenar; de esta manera, lo relevante para el relato es la ilusión (y luego frustración) de la mujer.

6.3.2. *Elipsis. Marcas, funciones y efectos*

Consecuente con el estilo minimalista que describimos, Kaurismäki no espectaculariza el recurso elíptico, ni visualmente (remarcándolo con efectos ópticos complejos) ni tampoco explicitando sentidos intelectuales (como veremos, son pocos los momentos en que deja traslucir un discurso evidente por medio elipsis de carácter discursivo). Lo que haremos a continuación es analizar el uso de la elipsis desde distintos ángulos: la elipsis como marca en el texto en el sentido puntuativo y demarcativo, como tuvimos oportunidad de ver en el capítulo 5¹¹⁴; la elipsis según la función (narrativa, retórica, discursiva) que cumple en el texto; y la elipsis según el efecto que busca en el espectador. Debemos delimitar bien la diferencia entre estos dos últimos caracteres de la elipsis: la *función*, aunque apela a la participación del

¹¹³ Aquí, si cabe, podemos establecer el matiz de que Iris sabe de antemano que los hombres van a morir, pues así lo espera. En este sentido su conocimiento no está limitado.

¹¹⁴ Ver 4.2. **Puntuación, demarcación.** p. 40.

espectador, no lo hace de manera tan directa como el *efecto*, que busca una reacción específica (como la carcajada o la perplejidad), más que sólo la comprensión del relato.

Comenzamos reconociendo los 3 recursos técnicos de montaje que, en principio, refuerzan el fenómeno elíptico y que constituyen las marcas puntuativas y demarcativos del texto: corte limpio o directo, fundido a negro y corte a negro.

- a) Corte limpio o directo. Tenemos corte directo cuando pasamos, sin transición de ningún tipo, de un plano a otro. En el esquema del cine clásico, el corte directo implica una continuidad inmediata entre dos planos. El mejor ejemplo es el recurso del campo/contracampo o plano/contraplano, donde dos personas en una misma escena conversan entre sí. Durante muchos años, fue menos común dentro de este esquema su utilización para unir escenas distintas, a menos que fueran rigurosamente continuas. Por ejemplo, en *Escrito sobre el viento*, Kyle y Lucy vuelven de su luna de miel; en el edificio de la compañía, el padre de él pide quedarse a solas con Lucy para hablarle; luego de la conversación, pasamos por corte directo a la oficina de Mitch, donde se encuentran éste y Kyle; se establece una continuidad entre ambas escenas, teniendo en cuenta que antes ambos han salido de la otra oficina para dejar a Lucy y a su suegro conversar solos.

En *La chica de la fábrica de cerillas* tenemos una predominancia del corte directo, por sobre las transiciones *suaves*, para pasar de una escena a otra.

- b) Fundido a negro. Este es el segundo recurso de montaje que encontramos en el análisis. Consiste en el desvanecimiento paulatino de un plano, hasta quedar la pantalla completamente en negro. Esta imagen negra (*no-imagen*) persistirá durante algunos cuadros o segundos, entendiéndose como una suspensión momentánea del relato. Ya veremos como esta supuesta suspensión del relato se ve subvertida en algunos momentos por el uso del sonido, de manera que reta a la convención de *no-imagen=no-relato*.

Sabemos ya que dentro de la normativización clásica existían funciones bien específicas para los fundidos y encadenados: ambos se utilizarán durante

mucho tiempo e invariablemente para significar el paso de una cantidad de tiempo mayor y menor, respectivamente. Es claro que estos usos no son extensivos para todo el cine narrativo de ficción, pudiendo cada film establecer los códigos propios de uso de cualquier recurso cinematográfico. Vimos, por ejemplo, que en *Escrito sobre el viento* encontramos los usos convencionales que ya mencionamos, mientras que en *Al azar Baltasar* el fundido a negro es utilizado específicamente para pasar del día a la noche y viceversa.

En el film que analizamos, nos encontramos con que la determinabilidad de la cantidad de tiempo elidido por un fundido a negro no está dada por la figura en sí misma. Tendremos que recibir información a través de otros aspectos de la puesta en escena para situar el tiempo del relato. Así mismo, es posible que tampoco podamos determinar con claridad cual es la cantidad de tiempo omitida. Por ejemplo, no se explicita cuánto tiempo pasa exactamente desde el último encuentro de Iris con Aarne hasta que ella se entera de que está embarazada. El mismo recurso no nos sirve de guía, en este sentido: hacia la segunda mitad del relato, es utilizado de forma más sistemática para separar locaciones, mientras que en el resto del film, la lógica detrás de su utilización es más ambigua, ya que el tiempo de historia que encubre puede a veces resultar mucho menor que el que se borra con un corte directo.

Cabe señalar que el hecho de que la imagen se desvanezca trae implícito el hecho de que volverá a aparecer. Esta es una expectativa constante por parte del espectador, que sólo se verá frenada cuando lo que siga a continuación de una imagen sean los créditos finales del film. En el caso que estudiamos, el plano que siga a cualquier fundido a negro aparecerá en pantalla por corte directo desde el cuadro oscurecido, sin la transición inversa – esto sería que la imagen entrara por fundido.

- c) Corte a negro. Las transiciones de tiempo indicadas por un corte a negro son aún más escasas, concentrándose exclusivamente en la segunda mitad del film. Podemos contabilizar cuatro cortes a negro, incluyendo el paso del plano final a los créditos de cierre. Podría decirse que tiene una naturaleza más violenta y que se da justamente en momentos determinantes del film,

cumpliendo una función de cierre de una situación crítica y a la vez abriendo una posibilidad fatal. Los planos 158 (madre de Iris acompañándola después de la humillación), 208 (Iris compra veneno), 212 (Iris fumando en la oscuridad) y 243 (plano final) cierran con un corte a negro.

Dentro del film, el evento de un corte a negro, por poco usual, tiene características añadidas, como la especial utilización del sonido para enlazar los dos planos interrumpidos por una serie de cuadros negros.

Podemos establecer un paralelo entre las elipsis dadas en los planos 158 y 212. Ambos planos terminan con un corte a negro, que se ve complementado por el contenido temático: en 158, la madre de Iris, mientras fuma, mira a ésta cuando ha llegado humillada de la cena con Aarne; en el plano 212 vemos a Iris en la misma disposición, fumando y mirando al vacío.

6.3.2.1. Funciones

- a) Función narrativa. Ante todo, hay un predominio de la funcionalidad narrativa en la utilización de la elipsis. Queremos decir que a través de este recurso se privilegian aspectos como el avance de la historia (el relato nos muestra nada más y nada menos que los momentos más importantes de ésta), los detalles relativos a la vida y actividad diaria de los personajes, las relaciones causa-efecto, etc. En este sentido, y así descrito, no podemos decir que nos estemos alejando mucho del modelo clásico del que hemos dicho que Kaurismäki se desmarca. La diferencia aquí radica en la planificación de las escenas; en varios segmentos del film encontramos una sucesión de escenas resueltas en un solo plano fijo, de manera que, al pasar de una a otra mediante elipsis, se produce un efecto de extrañamiento, e incluso humorístico, sin perder la funcionalidad narrativa. Revisemos el segmento que incluye la primera secuencia del film con parte de la segunda (en total, planos 1 al 35) y veamos como se da la narratividad.

El film abre con una serie de 26 planos que, para comodidad del análisis, hemos optado no separar en escenas – pese a que de hecho cada plano corresponde a un set diferente. Lo que vemos en ellos corresponde en su

totalidad al proceso de elaboración de los fósforos (cabe resaltar acá la vocación casi documental del registro de este proceso – podríamos pensar que se trata de un video institucional). Desde esta perspectiva, preferimos acudir al término de sumario o recapitulación para referirnos a esta serie de planos.

Ya en esta primera secuencia se plantea el relato como altamente fragmentado, al mismo tiempo espacial y temporalmente: el proceso de elaboración de los fósforos es segmentado en cada una de sus partes, en distintos eventos que, suponemos, se sustenta en el orden real del proceso de manufacturación del producto. Esto no implica, sin embargo, que vayamos a entender por completo el proceso; más bien se da a entender la idea global de un *proceso*. La potencia de la idea es tal, que incluso podríamos considerar la secuencia siguiente (Iris realizando lo que parece ser el resto de su rutina diaria) como parte de ese proceso, e imaginar que éste (compuesto nada más que por esas dos secuencias) se repite – hasta el infinito – una y otra vez. Sin embargo, esta serie de planos nos lleva a otra problemática: ¿son estos planos estrictamente continuos en el tiempo? ¿O podemos decir que se produce una elipsis entre corte y corte? El estilo del film nos podría llevar a asegurar esto último, pero así mismo podemos sospechar su simultaneidad, como en los cuadros vacíos de Antonioni y Ozu: podemos pensar que esta serie de planos “no tienen continuidad diegética ni narrativa, sólo temporal: son por lo tanto segmentos de espacio-tiempo de una realidad que se produce al unísono, pero que nosotros no podemos captar más que parcialmente y de forma sucesiva”¹¹⁵. Lo mismo podría decirse en el caso de los *planos de situación* (en el film, planos 31, 105, 133 y 159), en que el relato instala la fachada exterior del lugar donde ocurrirá la acción.

Después de este segmento, cada plano, del 30 al 35, será una escena distinta. Aquí se establece la elipsis como manifiesta, es decir, no se oculta. “La irrupción brusca de la escena, *in media res*¹¹⁶, así como su interrupción no menos injustificada (desde una perspectiva naturalista)” se convierte en el *leit motiv* del relato, y establece el estilo dramático del film.

¹¹⁵ CATALÁ, op. cit., p. 313.

¹¹⁶ CATALÁ, op. cit., p. 315.

Desde el punto de vista narrativo, lo más importante es que se establece con esta secuencia una información importante respecto a Iris y su entorno, que es la rutina, la monotonía, el trabajo repetitivo que domina su vida, y que el resto de las escenas en este segmento terminan de completar: la salida del trabajo, el viaje en tranvía, las compras, preparar la cena para los padres en casa, la televisión...

b) Función retórica. Encontramos pocos casos en los que podamos señalar que la elipsis desempeña una función retórica. Ya hemos dicho que, contradictoriamente, Kaurismäki evade toda espectacularización del significante, incluido el recurso elíptico. A raíz de esto, los cortes de una escena a otra aparecen secos, produciéndose una relación, más que de continuidad, de contraste entre los distintos espacios. Revisemos los casos en que sí se da un uso retórico de la elipsis y bajo qué parámetros.

- Música. En ciertos casos, la música es utilizada para enlazar planos que transcurren en distintos espacio-tiempos. En el plano 46 (Iris maquillándose) comienza a sonar la música del salón de baile antes de que seamos introducidos visualmente a aquel espacio, en el plano 47. Por un lado, se suaviza la transición entre ambos espacios (la casa y el salón), aunque también podríamos hablar de un extrañamiento, al no poder constatar en un primer momento la procedencia de la música que comenzamos a escuchar. En este caso concreto, podríamos también hablar de una función discursiva de la elipsis, en la medida en que la música se sobrepone notoriamente como presencia sonora frente al relato noticioso que emite la televisión: éste narra hechos relevantes que se ven superados por la “banalidad” del baile, constatándose el hecho de la poca importancia que para Iris representa el mundo de la contingencia noticiosa. Otro ejemplo parecido ocurre en el plano 127, en que Iris atraviesa caminando el cuadro cuando en mitad de éste comienza a sonar el rockandroll del plano siguiente, en el café. El plano 240, sin embargo, supone una variación con respecto a los

ejemplos anteriores. En este plano, Iris prende la radio, y comienza a sonar una música que se mantendrá hasta (y durante) el plano final, 243, adquiriendo importancia absoluta incluso sobre el ambiente diegético de éste último.

- Sonido. Ya habíamos hecho alusión a la función del sonido en las elipsis ejecutadas por un corte a negro. El sonido del plano 158 (madre de Iris) se funde con el del 159 (Fábrica) antes de que éste se constituya en imagen. El plano 208 cierra abruptamente con el sonido de la caja registradora, cuyo final sirve para introducir igual de violentamente el plano 209, en que Iris comienza a diluir el veneno. De igual manera, vamos a escuchar la radio de Iris aún un momento después de que el plano 212 se haya convertido en pantalla negra.
- Imagen. Podemos hallar algunas elipsis de una naturaleza más plástica, pero asimismo cabe decir que no abundan. Uno de éstos ejemplos corresponde a la transición que ocurre entre los planos 59 y 60: en el primero Iris lee una revista mientras toma cerveza en el café, y el corte nos lleva a una lavandería donde Iris, sentada, ojea otra revista mientras espera que su ropa esté lista. El corte es abrupto, tanto más porque el sonido del plano 59 se detiene en seco (siguiendo, en todo caso, el estilo del film). Otra elipsis de características similares, pero con efecto distinto, ocurre entre los planos 152 y 153: el primero, en exterior, termina con Iris entrando a su casa de noche, y el segundo empieza con la apertura de una puerta; encontramos acá un cierto efecto de desubicación para el espectador, pues al enlazar los planos de tal forma, pudiera desprenderse en primera instancia que en el segundo plano es Iris quien abre la puerta, hipótesis que es desechada casi de inmediato cuando vemos que se trata de su madre.

c) Función discursiva. Tenemos algunas elipsis de naturaleza discursiva que creemos, y dada la escasez de las mismas dentro del texto, vale la pena

señalar. La lectura que podamos desprender en estos casos es completamente personal, de ahí su potencial riqueza como generador de sentido.

La primera que nos parece importante, y ya la anunciamos como tal, es la elipsis que se produce entre los planos 46 y 47, cuando pasamos de la casa de Iris al salón de baile. Proponíamos que la yuxtaposición del contenido noticioso que emana del televisor con el tango que empieza a sonar y que pertenece al ambiente “recreativo” del salón de baile señala la poca importancia que para Iris (y probablemente para su entorno hogareño, ya que el visionado de la televisión puede ser leído como un ritual sin mayor valor para sus padres) representa el acontecer mundial. Otra lectura, ya no dentro de la diégesis, sino que dentro del discurso autoral, constata a un Kaurismäki consciente de su propio tiempo histórico, preocupado por él, pero señalándolo como un mundo caótico (en este sentido, las noticias hablan por sí mismas), al que pueden no ajustarse sus personajes (ni él mismo). No podemos dejar de indicar, a pesar de su obiedad, la importancia gravitante que representan los hechos mostrados en la televisión (las revueltas estudiantiles en China, muerte de Jomeini) y que se encuentran significativamente cerca de otros, el más importante siendo la caída del Muro de Berlín.

Dentro de la misma línea política podemos instalar la segunda elipsis, que se da entre los planos 61 y 62. Aquí pasamos de una lavadora directamente a la pantalla de televisión en casa de Iris, que seguirá relatando los hechos noticiosos del día. La primera asociación que podemos hacer entre los dos planos es al nivel del objeto representado: “artefacto eléctrico”. Creemos, sin embargo, que la interpretación puede (debe) ir un poco más allá, al menos dentro de la diégesis del film. Nos parece, de esta manera, que la asociación de ambos aparatos tiene implícita la mirada de Iris, en el sentido de que ambos, nuevamente, no le suscitan mayor interés (en la lavandería ella lee una revista y en su casa se ocupa de planchar la ropa). Por otro lado, esta mirada es trasladada forzosamente al espectador; esto se da porque en la lavandería nadie, sino nosotros, mira la lavadora (ya que Iris está leyendo en el plano 60), en un nuevo ejemplo de focalización espectadora. Debemos recalcar el hecho de que el plano 61 dura cinco segundos, durante los cuales estamos

obligados a ver el funcionamiento de la lavadora, evocando una sensación de hastío, que luego se trasladará al plano siguiente, el del televisor transmitiendo las noticias.

La tercera elipsis de este tipo se da casi inmediatamente, entre los planos 64 y 65. El primero termina con el célebre plano del hombre parado frente a los tanques en Plaza Tiananmen, al cual se yuxtapone Iris trabajando en la fábrica. Se puede incluso extraer un sentido humorístico en este montaje, pero resulta interesante que la imagen del hombre se convertirá luego en la metáfora de la situación de Iris hacia el final del relato.

Una última elipsis, más parecida a la función metafórica de la anteriormente expuesta, se da casi al final del film, en la por otra parte misteriosa escena del jardín botánico. Antes nos encontramos con una serie de planos con la que debemos contextualizarla. En el plano 229, Iris entra a cuadro y se detiene, mira fuera de cuadro y su mirada es actualizada por el plano 230, que es el detalle de una flor amarilla. Volvemos a Iris en 231, encuadrada en un plano muy parecido a 229; se sienta y la escena cierra con 232 que encuadra desde atrás a Iris sentada; fundido a negro. Entonces entra por corte 233, que es un plano detalle de una flor marchita; ésta sale por fundido. En este caso la metáfora parece más obvia: la flor marchita representa en cierto modo el estado de descomposición al que ha llegado la vida de Iris en los aspectos familiar, amoroso, social, moral, etc. (¿político, religioso?). La canción final refuerza retroactivamente la figura: “La frágil flor de mi amor se ha marchitado...”.

6.3.2.2. Efectos

Así como de las funciones narrativas, podemos referirnos a distintos efectos producidos por las elipsis. Podemos identificar efectos humorísticos y de desubicación o extrañamiento.

- a) Efecto Humorístico. El humor es un elemento muy presente dentro del film, como en toda la filmografía de Kaurismäki. Sin embargo, se da en menor medida por efectos de montaje que por aspectos de la puesta en escena, como diálogos y acciones de los personajes. Encontramos, de todas maneras, un par

de ejemplos dentro del film. Uno de ellos ya lo mencionamos, el paso más bien irónico del hombre de Tiananmen a Iris realizando su monótono trabajo en la fábrica. Un segundo caso se da entre los planos 112 y 113: en el primero Iris hace su labor en la cadena de producción, la vemos sonriendo, probablemente ilusionada tras el encuentro con Aarne; el corte nos lleva a Iris sentada, ya de noche y vestida para irse a casa, esperando consternada al lado del teléfono de la fábrica. Se produce el efecto tragicómico por el fuerte contraste entre ambas situaciones. Cabe señalar que si consideramos estos ejemplos dentro de un punto de vista humorístico, es bajo nuestro propio criterio, y el lector podrá estar de acuerdo o no; un rasgo importante dentro del estilo de Kaurismäki es su humor seco, más bien soterrado, y en este caso bastante negro, lo que lleva al error de considerar el film como una tragedia, aunque ciertamente es una de las obras más “oscuras” de su filmografía.

- b) *Efecto de Desubicación*. Como causa de este efecto participan en igual medida la planificación de las escenas y la puesta en serie de los encuadres. A la planificación ya hicimos referencia anteriormente; veamos como entran en juego con el recurso elíptico. Señalemos primeramente que el narrador evita todo lo posible los planos de situación, o planos que sirvan para introducir el espacio en que se ejecuta la acción (planos generales). Volviendo, por ejemplo, a la primera secuencia, luego de la serie de planos que muestran el recorrido de los fósforos, lo que vemos en el plano 27 son las manos de Iris, luego su rostro en el 28 y sólo después, en el 29, un plano más contextual. En este sentido, la planificación, además de la notoria fragmentación con que actúa, tiende a un tratamiento centrífugo, en el sentido de que empieza mostrando el detalle para llegar a lo general. Lo mismo ocurre con la serie de planos 116, 117 y 118, que tiene la misma planificación que 28, 29 y 30; en este caso venimos del plano 115, que aparece desubicado espacialmente y del cual lo que nos lleva a reconocer el espacio es la relación que podemos establecer con el argumento (Iris entrega el dinero que su hermano le cedió). Al entrar por corte a una planificación de este tipo, se produce una descontextualización con respecto a la escena anterior o al plano anterior. Esta pérdida de coordenadas espaciales y temporales es llevada al extremo, por ejemplo, al pasar del plano

179 (Iris nuevamente sentada cerca de un teléfono en la fábrica) al plano 180, en que una carta es depositada en el piso para que varios segundos después sea recogida por Iris. Se produce, aunque momentáneamente, un efecto de extrañamiento, y el consiguiente distanciamiento emocional. El relato, así planteado, se opone entonces a las prácticas del modelo institucional, cuyos mecanismos de sutura, de encubrimiento de la figura del narrador, tienden, sobre todo, a una contextualización inequívoca del espacio escenográfico.

6.3.3. Información explícita e implícita. Determinabilidad de las elipsis.

Hacíamos alusión, al comienzo de este capítulo, a la sutileza con que la información del argumento nos es entregada. Por un lado nos referimos a los antecedentes de los personajes, a sus lazos sociales: recordemos que el padrastro de Iris nunca es mencionado como tal, sólo es referido por el hermano como “ese hombre”, y esto bien entrado el relato; así mismo, la relación de parentesco entre Iris y su hermano tampoco queda explícitamente establecida, se trata más bien de una inferencia posible (dados los diálogos, la más posible de todas, en todo caso)¹¹⁷. En este caso se trata de información más bien implícita, que en estas situaciones concretas se transmite en forma de diálogos. Por otro lado, la narración misma se encarga de omitir todo aspecto que no entregue información relevante, aunque debiéramos decir que *reduce* la información a lo esencial; así, el plano 34 se limita a mostrar un momento específico – ilustrativamente, la parte donde no hay diálogo – de toda una sucesión de acciones que en el M.R.I. constituirían la misma escena.

¹¹⁷ Cabe señalar acá otro de los elementos temáticos que aparecen en Kaurismäki: se trata justamente de la figura de la familia, que juega un rol bien particular; la mayor parte de las veces, la familia se constituye en una ausencia o, de estar presente, en una figura trastornada. En *Sombras en el Paraíso*, la hermana de Nikander aparece brevemente, internada en una clínica mental; en *Hamlet goes business* el ambiente familiar se transforma en una intriga policial; los Leningrad Cowboys parecen ser hermanos, pero a la vez conforman un grupo muy disfuncional; el lazo conyugal aparece de manera más constante, como opción a la carencia de familia (*Ariel*, *Juha*, *Nubes pasajeras*, etc.). En *La chica de la fábrica de cerillas* están ambos extremos del lazo familiar: la figura problemática, castrante, encarnada en los padres, y el cariño, encarnado en el preocupado hermano, que sin embargo no puede estar al lado de Iris todo el tiempo.

Supongamos: Iris entra al almacén, pide lo que va a llevar, la vendedora le informa el total a pagar, Iris paga, sale del almacén.

La televisión aparece como la única fuente de información explícita, especialmente porque nos sitúa en un tiempo muy concreto, el año 1989, e incluso podríamos señalar las fechas concretas en que toman lugar las dos escenas en que el artefacto cobra protagonismo. Por extensión, quedan implícitas las fechas de los días restantes de la historia; esto, hasta la mitad del film, en que una elipsis nos traslada hasta el momento en que Iris se da cuenta de que está embarazada. Hasta ahí parece llegar la entrega de datos hacia el espectador. Luego se producen otras situaciones que también quedan elípticas. Por ejemplo, el destino del bebé de Iris luego del accidente parece indeterminado; por el tono dramático (o más bien, cómicamente fatalista) de la narración podemos pensar que lo ha perdido, hipótesis que se vislumbra posible en su última conversación con Aarne (“Todo está en orden y no volveremos a vernos nunca, ya no tienes por qué preocuparte”).

Las elipsis permiten en gran medida ocultar información, con una finalidad no suspensiva, como ya hemos señalado, sino para mantener en la ambigüedad ciertos aspectos, respondiendo al estilo total del film, que casi carece de diálogos y donde nunca podemos acceder directamente a los pensamientos o a los intereses de Iris, los cuales sólo podemos desprender de elementos visuales, como objetos (las carátulas de los libros que lee revelan sus ilusiones románticas) y acciones. En algunos casos, de estas últimas tampoco podremos desprender un sentido completo sino es por su sucesión. Tomemos como ejemplo dos escenas contiguas: en la primera de ellas, Iris compra veneno para ratas y en la segunda lo diluye en agua. Una suposición lógica, dada la desdichada cadena de eventos que ya han acaecido sobre el personaje, es que Iris se va a suicidar, suposición que continúa durante el momento en que la vemos diluyendo el veneno. La hipótesis se va desbaratando a medida que avanza esta última escena: vacía el veneno diluido a un recipiente pequeño, lo guarda en su bolso, y luego fuma en la oscuridad. Ahora la pregunta cambia: ¿qué va a hacer con el veneno? En la escena siguiente, Iris espera afuera del departamento de Aarne... En definitiva, por medio del montaje y del uso de la elipsis, no se nos permite acceder directamente a las intenciones de Iris. Pero tenemos, como siempre, un caso que se sale de esta regla: en el plano 69, Iris se detiene frente a una tienda, y por única vez en el film, la vemos

manifestando de forma espontánea una intención y ejecutando de inmediato su resolución. Acá, exclusivamente, la regla se invierte: toma la decisión (que la actriz-personaje exterioriza mediante algunas gesticulaciones) de comprar el vestido, entra a la tienda y tras el fundido con el que cierra el plano, la vemos llegando a su casa con el paquete en las manos. Durante el resto del film el esquema omite el momento en que Iris toma una determinación y vemos sin preámbulos la ejecución de la acción. De ahí que de la forma en que vemos a Iris ejecutar sus acciones se desprenda una cierta naturaleza de automatismo, que evoca al cine de Bresson.

Ahora bien, ¿no estamos hablando entonces aquí de una *focalización externa* – ya que hasta cierto punto no podemos acceder al mundo interior del personaje – y no interna, como habíamos planteado? A partir de estas constataciones podemos dejar abierta la posibilidad, pero resaltando el hecho de que este tipo de focalización se manifiesta a partir, justamente, de las escenas que hemos puesto como ejemplo en adelante. De todas maneras, aunque no se nos permite acceder con antelación a las intenciones de Iris y no podamos prever exactamente lo que hará, sí estamos en contacto con su sentir (que exterioriza en variadas ocasiones), lo cual nos parece más importante desde el punto de vista del discurso del relato. (Y puesto así, nos encontraríamos frente a una – imposible – simultaneidad de focalizaciones).

Un siguiente aspecto referente a la entrega de información por parte del relato corresponde a la determinabilidad de las elipsis. Nos referimos a la posibilidad de establecer el tiempo de historia elidido por la narración en ciertos momentos. Ya mencionamos el hecho de que la información que emite el aparato de televisión nos ayuda a ubicarnos temporalmente. Así nos damos cuenta de que la elipsis por sí misma no nos da pistas concretas para esta ubicación. Algunas, en todo caso, son más explícitas que otras. Tenemos, por ejemplo, aquella que da a entender que Iris ha pasado la noche con el hombre del pub, ya que pasamos desde la pareja bailando (plano 88) al exterior de *un* apartamento (plano 89) y luego al interior de éste (planos 90 en adelante); puesto de esta manera, podemos inferir con seguridad de que se trata de la *mañana siguiente*. De igual manera, cuando Aarne accede a llevar a Iris a cenar al día siguiente (plano 132) y se produce el cambio de escena, sabemos inmediatamente de que el relato ha pasado justamente al día siguiente a los momentos previos a dicha cena.

Por otro lado, ya nos referimos a las elipsis donde el tiempo omitido permanece indeterminado. El ejemplo del tiempo que transcurre entre el último encuentro de Iris con Aarne hasta el momento en que se entera del embarazo; tampoco podemos saber con exactitud el tiempo que pasa Iris en el hospital luego del accidente, hasta que regresa a casa para mudarse.

7. CONCLUSIONES

7.1. Estilo elíptico

Ahora bien, considerando todos los elementos que hemos descrito a lo largo del capítulo anterior ¿cómo pasamos a reconocer la elipsis como recurso estilístico?

Lo que nos parece es que podemos abordarlo de dos maneras, ambas complementarias: por un lado, desde el aspecto puramente formal de la narración, donde la elipsis se convierte en un procedimiento cinematográfico recurrente y reconocible, y por otro lado, destacando que el uso de la elipsis va ligado a la figura del autor del film, como manifestación de su visión del mundo y de su discurso personal.

7.1.1. Aspectos narrativos

Considerando los elementos descritos anteriormente, podemos determinar que el estilo elíptico en Kaurismäki se da en dos ejes que giran en torno a la unidad dramática de las acciones: por un lado, se da una *minimalización* de ésta, y por otro, una *fragmentación* de la acción. Ambos términos llevan finalmente a un mismo cometido, que es la supresión y sincopamiento del relato a sus elementos esenciales.

- a) *Minimalización*. Con este término queremos referirnos a una reducción de la acción dramática a sus aspectos nada más que esenciales para ser comprendida. Ya hemos dado algunos ejemplos más radicales dentro del film que estamos analizando: el plano 115 nos muestra a Iris que devuelve a su madre el dinero que gastó en el vestido; esta sencilla acción es mostrada nada más que por el encuentro de las manos en plano detalle haciendo el traspaso del billete. También es el caso de gran parte de los *planos-escena* presente a lo largo del film, donde la acción es nada más que esbozada o mostrada en sus aspectos esenciales: el plano 34 (escena 6), donde todo el conjunto de pequeñas acciones que componen el acto de comprar en el almacén, es reducido a un momento particular.

Este es un gesto recurrente a lo largo de toda la filmografía de Kaurismäki. En *La vida bohemia* encontramos un ejemplo parecido (que además es un claro homenaje a *Pickpocket* [1959] de Robert Bresson): cuando Rodolfo y Mimi toman el metro para ir a cenar, a él le roban la billetera, acción resumida en dos planos muy cerrados.



1. El ladrón sustrae la billetera.



2. Se la guarda en el bolsillo.

Como vemos, se trata de una completa reducción a nivel de encuadre y puesta en escena, ya que nunca vemos el metro, sólo escuchamos su sonido (sabemos además que la pareja se traslada en él porque un plano anterior la muestra bajando las escaleras de la estación). Lo mismo sucede con la ida a la ópera de Mimi y la novia de Marcel, donde no vemos el proscenio sino que sólo escuchamos la representación.

El efecto de minimalización se ve reforzado justamente porque unidades como éstas están delimitadas por elipsis que las yuxtaponen a escenas de construcción más tradicional, con mayor cantidad de planos, etc.

- b) *Fragmentación*. en estos casos, una escena se sincopa por la utilización de elipsis, sin que por ello debamos considerar escenas distintas. Antes habíamos descrito el ejemplo de la escena 20 (planos 70 al 79), la cual debemos considerar unitaria, a pesar de encontrar notorias elipsis en su construcción. La escena 8 (planos 36 al 42) es un caso parecido, donde encontramos 2 subsegmentos, Iris preparando la cena y luego la cena en sí, delimitados por una elipsis.

En algunos casos, vamos a tener que ambos ejes, minimalización y fragmentación, actúan de manera conjunta. En *Sombras en el Paraíso* encontramos un

ejemplo cuando Nikander e Ilona quieren abrir la caja del supermercado. En ese instante, Nikander le dice que espere un momento y sale de cuadro. En el plano siguiente, un montón de herramientas caen encima del sillón.



1. Nikander e Ilona intentan abrir la caja.



2. Nikander llega con herramientas.

Por un lado tenemos la fragmentación de una misma escena, pues el plano de las herramientas, a pesar de proceder por elipsis, no puede decirse que no pertenezca a la acción que se desarrollaba antes. Luego, este mismo plano, es un ejemplo de la tendencia reductiva del relato, pues la sola figura de las herramientas cayendo sobre la caja reemplaza todo el proceso posterior de intentar abrirla y que por ende no es necesario mostrar. En *Ariel* hallamos un ejemplo parecido cuando Taisto y Mikkonen logran escapar de la cárcel; luego de que evaden a la policía y salen empapados del agua, vemos la vitrina de una tienda que de repente es violentada.

Casos como los descritos tienen en común una vocación metonímica de la imagen, que encuentra su expresión máxima por medio del mecanismo elíptico.

7.1.2. Aspecto discursivo

Cuando hemos revisado a otros autores en el capítulo 5, lo hemos hecho para ver las distintas maneras en que ciertos procedimientos cinematográficos, los elípticos, como parte importante de la forma, influyen en la construcción de la obra. Algunos directores son más cautos que otros a la hora de manipular el material fílmico, lo que no quita que su forma de abordarlo fuera la precisa, según la concepción artística individual. Todos ellos han dejado su huella como autores, incluso los que llevaban a cabo su labor dentro de un sistema de producción restrictivo, como es el

estadounidense en cierta época de su historia. Lo que los hace reconocibles es justamente el estilo que cada uno desarrolló.

A través del estilo, “la forma bajo la que se expresa la inspiración artística”¹¹⁸, dice Dreyer, el autor es capaz de entregar una mirada propia del mundo que experimenta. Desde esta perspectiva, creemos que el uso de la elipsis, en conjunción con otros procedimientos cinematográficos que ya hemos descrito, es consecuente con el contenido de los films de Kaurismäki, con sus temáticas y con su discurso.

Ciertamente no podemos asegurar con exactitud cuánto de la personalidad del autor revela un film, pero al menos podemos extraer una visión particular del mundo, y que se revela no sólo a partir de la historia que se cuenta, de sus personajes y la realidad en que viven; podemos asegurar que también parte de este discurso nace del aspecto formal de la narración. De esta manera queda claro que forma y fondo son inseparables y que no es procedente “dividir lo que el artista jamás dividió”¹¹⁹.

Esta aseveración nos parece lógica a partir de la forma en que describe Kaurismäki el mundo en *La chica de la fábrica de cerillas*: fragmentado, silencioso, frío, en cierta manera estático, sin dejar de ser inclemente. La crudeza a la que se ve sometida la protagonista es traspasada al espectador por la dureza con que las elipsis sincopan el relato. Esta mirada se mantiene constante en cada uno de sus films; si en algunos casos, como *Sombras en el Paraíso*, *Ariel*, *Nubes pasajeras* y *El hombre sin pasado*, el cierre es un final feliz, el futuro no es menos incierto, porque el mundo no se vuelve más acogedor¹²⁰; son los personajes los que encuentran cierto equilibrio en el otro, cosa que no sucede con Iris en *La chica de la fábrica de cerillas*. En la otra esquina se encuentran aquellos films que apuestan por una desesperanza generalizada: ahí están *Crimen y castigo* (tal vez el más descarnado de todos), *Calamari Union*, *Hamlet goes business*, *La vida bohemia*, *Juha* (estos cuatro, coincidentemente, fotografiados en blanco y negro).

¹¹⁸ VIDAL ESTÉVEZ, Manuel, Carl Theodor Dreyer, Madrid, Cátedra, 1997. p. 57.

¹¹⁹ SANCHEZ, Rafael, *Montaje cinematográfico, Arte del movimiento*, Buenos Aires, La Crujía, 2003. p. 33.

¹²⁰ En *Sombras en el Paraíso* y *Ariel* los personajes navegan literalmente hacia lo incierto, pues sus planes de viaje han sido hechos espontáneamente; en *Nubes pasajeras*, el matrimonio logra salir adelante ¿pero cuánto puede durar la estabilidad económica en un mundo que de un momento a otro les quita su fuente de ingresos?; *El hombre sin pasado* deja abiertas mejores perspectivas para sus personajes apoyándose en un idealismo romántico, pero tomando en cuenta el resto de la filmografía de su director, bien podría leerse como una jugarreta.

7.2. Conclusiones generales

A través del cine de Kaurismäki hemos querido acercarnos a una modalidad de narración que se desmarca de la generalidad de las películas que inunda las salas comerciales. Para comprobar esto, baste decir que en Chile, de toda la filmografía de este director, sólo *El hombre sin pasado* ha sido estrenada, con el aval, eso sí, de una nominación al premio Oscar, lo cual no dice poco respecto a los criterios de los distribuidores y exhibidores a la hora de programar su cartelera. Este es un hecho que provoca un aislamiento cultural de nuestro país en materia cinematográfica, y que lamentablemente se refleja en nuestra propia producción; del cine que se hace en otras latitudes sólo tenemos noticias cuando las salas de cine-arte logran poner en circulación algunas de esas muchas obras que año a año renuevan el panorama cinematográfico, especialmente europeo y oriental. En este sentido, Internet se ha revelado como una instancia alternativa donde se puede tener acceso a un cine otro, aunque podrá discutirse – en un trabajo de investigación distinto, por cierto – si es lo ideal o no.

Por nuestra parte, la investigación realizada en la construcción de este trabajo nos lleva a las siguientes conclusiones:

- 1) El *estilo* constituye una marca autoral que en Kaurismäki es particularmente evidente, gracias a elementos técnicos descritos anteriormente, como la planificación, la visualidad, elementos temáticos, etc., más otros en los que no hemos profundizado, como el sentido del humor seco y sutil, que por un lado hace guiños a la comedia de Buster Keaton y Jacques Tati, y por el otro coquetea con el humor negro de Luis Buñuel. Se trata de un estilo que no se acopla a una escuela o movimiento cinematográficos, aunque se alimenta de muchas fuentes. De ahí que este estilo no tenga un nombre oficial, y que nosotros hemos optado por llamar *minimalista*, o más exactamente, un *estilo narrativo atenuado*, porque reduce los elementos constituyentes del cine. Consciente o inconscientemente, Kaurismäki se ha mantenido apegado a una misma propuesta estética desde sus primeros films. Es por esto que existe una gran probabilidad de que un estilo bien marcado dentro de una filmografía sea

un aliciente para que ésta sea considerada o reconocida por el público, primer paso para elaborar una visión crítica y un juicio de valor frente a la obra del autor.

- 2) El cine narrativo de Kaurismäki está construido a partir de una especial, aunque no idiosincrásica, utilización de los procedimientos cinematográficos. En el análisis del film, anteriormente, nos referimos a ellos: el sobrio trabajo de cámara y encuadre, el despojo de los diálogos, etc. Estos tienden, en una primera etapa, al naturalismo cinematográfico (es decir, a una voluntad de objetividad omniciente y clasicista), especialmente en *Crimen y castigo*, para luego ir tomando forma dentro de un estilo que tiende hacia el minimalismo, la neutralidad, e incluso hacia la abstracción (recordamos que, según Dreyer, a ésta se llega por medio de la *simplificación*); hacia una *planitud bressoniana* que no por eso pierde ciertos rasgos de expresionismo visual. Uno de los elementos que moldean este estilo es la planificación elíptica.
- 3) En relación al punto anterior, el atractivo del cine de Kaurismäki radica en su sencillez estilística de cuyos elementos componentes ya hemos hecho mención, y que no carece de antecedentes. Narrativamente, es deudora del cine clásico estadounidense, evocando elementos como la linealidad del relato, cierta sobriedad de la planificación (encarnada en figuras como John Ford, Howard Hawks, William Wyler) que apunta hacia una ilusión de invisibilidad del narrador, y por su carácter revisionista dada la sistematicidad con que acude a la codificación del relato a través de distintos géneros. Del cine moderno europeo también toma elementos, especialmente de Robert Bresson, así como de autores que no se inscriben dentro de movimientos ni escuelas (Ozu, Dreyer, Buñuel). Su cine se revela como un sincretismo de todas estas influencias, y muchas más. Las trampas visuales y argumentales quedan fuera de su concepción del cine. Se trata fundamentalmente de un cine directo, no en el sentido del realismo, sino porque no presenta florituras o adornos que entorpezcan los aspectos esenciales del relato.
- 4) Hemos destacado la importancia de la elipsis en el cine de Kaurismäki, resaltándola además como parte de su estilo. Pero lo cierto es que la elipsis alcanza esta posición de privilegio en la medida en que actúa simultáneamente

con todos o algunos de los elementos del conjunto de procedimientos cinematográficos que hemos señalado, como el encuadre, la iluminación, el sonido, etc.

- 5) **El estilo de un autor es parte fundamental de su identidad como tal.** A este respecto, cabe señalar que uno de los objetivos en los que se pensó al comienzo de este trabajo, y que luego fue desechado, era trazar un paralelo entre las realidades cinematográficas chilena y finlandesa, por ciertas semejanzas entre la producción de las dos naciones: ambas estrenan más de 10 films por año¹²¹, consideran una fuerte participación de apoyo fiscal y son cinematografías relativamente desconocidas en el resto del mundo. Rápidamente nos damos cuenta de que el paralelo que pudiera hacerse contiene, más que semejanzas, discordancias fundamentales que difícilmente hace comparables la producción fílmica de ambos países. Nos encontramos ante realidades completamente distintas en todos los niveles: demográficas, económicas, políticas, religiosas, incluso geográficas y climáticas. Tales diferencias son tema para un trabajo de interés ajeno al que desarrollamos aquí, pero podemos aventurarnos a esbozar algunas reflexiones en torno al asunto.

Si Kaurismäki se ha destacado como un director importante en el panorama europeo es por una serie de factores que aún están por darse en Chile, sin quitarle mérito a su individualidad como artista. Se puede ennoblecer la profesión de cineasta argumentando lo difícil que es sacar adelante una película, en especial por la escasez de dinero, pero aún hay diferencias notables entre el embarcarse a hacer una película en Chile y Latinoamérica y el hacerlo en Europa. Sólo baste ver la proporción *población/nº de films por año* que ya hemos señalado para constatarlo. El aspecto económico no es menor, ya que influye en la frecuencia con que un director puede llevar a cabo sus proyectos fílmicos y, en consecuencia, desarrollar un estilo propio y consolidarlo a través de una *filmografía*. Aunque se puede estudiar el estilo de un texto individual (como en parte hemos hecho en el capítulo anterior), el concepto

¹²¹ La proporción demográfica, sin embargo, dista de ser semejante: Chile tiene 16 millones de habitantes y Finlandia 5 millones.

adquiere aún mayor importancia cuando se puede aplicar dentro de un *corpus* fílmico completo, ya sea resaltando la rigurosidad con que es ejecutado de obra en obra, o señalando su evolución y sus contrastes. Nuestra apuesta es que, en un país sin industria, quiérase o no, son las figuras individuales de directores y autores, en términos estilísticos, los que destacan la cinematografía de una nación. En cierta medida así ha sucedido en Chile con directores *de trayectoria*, como Silvio Caiozzi o Miguel Littin.

Esta conclusión no es un llamado a que la labor del cineasta sea la búsqueda engeñecida de un estilo propio; una vocación de este tipo, por lo forzosa, pudiera desembocar en resultados irregulares. Recordemos que el estilo de un film va íntimamente ligado a su contenido; de ahí que su búsqueda sea una labor reflexiva, a la vez que práctica e intuitiva.

8. ANEXO 1: Breve reseña del cine finlandés¹²²

La historia del cine de Finlandia va, en un comienzo, de la mano con los países con los que colinda, y que han tenido intermitentemente épocas de esplendor. El primer cineasta de renombre nacido en Helsinki fue Mauritz Stiller (1883 - 1928). Stiller, proveniente del teatro, ejerció su profesión en Suecia, país donde se convirtió en uno de los pilares de la industria nórdica, junto a su colega Victor Sjöström, también actor y director. Fuera de sus films, a Stiller se le adjudica el mérito de haber descubierto para el cine a Greta Garbo, confiándole su primer papel importante en la película *La leyenda de Gosta Berling* (Gösta Berlings saga, 1924).

La industria cinematográfica finlandesa se hace parte de la crisis que afecta al cine en los años '50, siguiendo una tendencia mundial. Hasta los años '80 la tendencia no pudo revertirse, primero haciendo frente a la elección de la televisión por parte del público, luego por la llegada del video casero. Para paliar la situación, se determinó a fines de los '50 que el Estado debía hacerse parte para resolver la problemática, otorgando subsidios. Así, a principios de los '60, el primer apoyo llega en forma de Premios Estatales. Al final de la década se forma la Fundación Cinematográfica de Finlandia, cuyo sistema de apoyos se ha ido estabilizando con el tiempo. La Fundación no produce films, sino que más bien se ocupa de los financiamientos y regula los préstamos de fondos que incluyen, en primer lugar, subvenciones estatales para las artes, y secundamente, honorarios por la venta de derechos a la televisión y una parte de los ingresos en la taquilla.

Cuando el sistema de producción, dominado por grandes compañías, colapsó a comienzos de los '60, surgió una “nueva ola finlandesa”, con películas producidas a escala pequeña y con una personalidad cinematográfica propia. Todo esto se produce siguiendo una tendencia mundial, a la par con la *nouvelle vague* francesa, el *free*

¹²² Véanse: ASTALA, Erkki, *El cine contemporáneo finlandés*, [en línea], Virtual Finland – Your window on Finland, Febrero de 2003, <<http://virtual.finland.fi/netcomm/news/showarticle.asp?intNWSAID=27035&intSubArtID=16286>> [Consulta: 1 de noviembre de 2006] y TOIVAINEN, Sakari, *SEA: the Finnish Film Archive: Cinema in Finland*, [en línea] Suomen elokuva-arkisto, 20 de noviembre de 2003. <<http://www.sea.fi/english/cinema.html>> [Consulta: 1 de noviembre de 2006]

cinema inglés, el nacimiento del cine independiente y *underground* en Estados Unidos de la mano de John Cassavetes, y el Nuevo Cine Latinoamericano.

Esta generación de transición dirigió la industria cinematográfica finlandesa hasta la siguiente década, hasta que se vio forzada, también, a dar un paso al lado por diversos motivos. En la actualidad, algunos personajes de aquella generación han muerto, otros no han filmado desde comienzos de los '80 y otros parecen tener muchas dificultades para poder llevar a cabo sus proyectos.

La generación de recambio hizo su aparición a principios de los '80, década durante la cual hubo una treintena de *operas primas*, muchas de las cuales también fueron la última para sus realizadores. Los hermanos Mika y Aki Kaurismäki se ponen a la cabeza del nuevo cine y, aunque no son los únicos, sí son los principales responsables de que la industria finlandesa haya alcanzado cierto reconocimiento, por lo menos dentro de Europa.

9. ANEXO 2: *Découpage de La chica de la fábrica de cerillas*¹²³



Títulos (00:00:00)



1 (00:00:57)



2 (00:01:08)



3 (0:01:17)



4 (0:01:26)



5 (0:01:38)



6 (0:01:44)



7 (0:01:48)



8 (0:01:50)



9 (0:01:55)



10 (0:01:59)



11 (0:02:02)



12 (0:02:06)



13 (0:02:10)

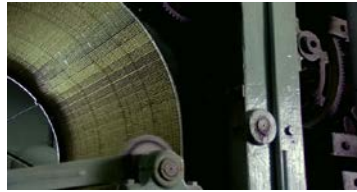


14 (0:02:16)

¹²³ Cada recuadro tiene indicado a qué plano corresponde y el tiempo (h:mm:ss) en que entra en pantalla.



15 (0:02:20)



16 (0:02:27)



17 (0:02:31)



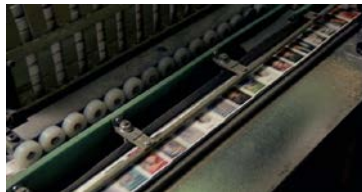
18 (0:02:35)



19 (0:02:40)



20 (0:02:46)



21 (0:02:53)



22 (0:02:57)



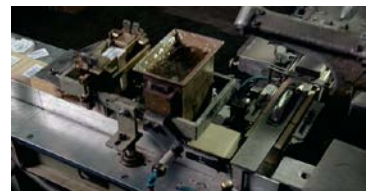
23 (0:03:02)



24 (0:03:07)



25 (0:03:12)



26 (0:03:16)



27 (0:03:22)



28 (0:03:37)



29 (0:03:45)



30 (0:03:59)



30b



31 (0:04:10)



32 (0:04:14)



33 (0:04:34)



34 (0:04:42)



35 (0:04:52)



35b



36 (0:05:04)



37 (0:05:24)



38 (0:05:35)



39 (0:05:43)



39b



40 (0:06:12)



40b



41 (0:06:18)



42 (0:06:40)



43 (0:06:55)



44 (0:07:31)



45 (0:07:37)



46 (0:08:00)



46b



47 (0:08:22)



48 (0:09:24)



48b



49 (0:10:08)



50 (0:10:29)



51 (0:11:02)



51b



52 (0:11:21)



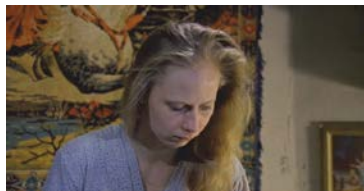
53 (0:11:45)



53b



54 (0:11:57)



55 (0:12:01)



55b



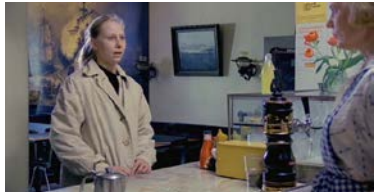
56 (0:12:29)



57 (0:12:39)



58 (0:12:52)



58b



59 (0:13:03)



60 (0:14:03)



61 (0:14:15)



62 (0:14:20)



63 (0:14:50)



64 (0:15:26)



65 (0:15:42)



66 (0:15:53)



67 (0:15:59)



68 (0:16:08)



69 (0:16:19)



70 (0:16:58)



71 (0:17:31)



72 (0:17:36)



72b



73 (0:17:50)



73b



74 (0:18:13)



75 (0:18:25)



76 (0:18:31)



77 (0:18:35)



78 (0:18:40)



79 (0:18:42)



80 (0:18:45)



81 (0:18:54)



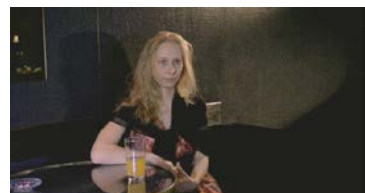
82 (0:19:02)



82b



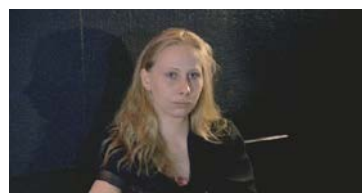
83 (0:19:19)



83b



84 (0:19:51)



85 (0:19:59)



86 (0:20:07)



87 (0:20:13)



88 (0:20:41)



88b



89 (0:21:19)



90 (0:21:26)



91 (0:21:50)



92 (0:21:54)



93 (0:21:56)



94 (0:22:12)



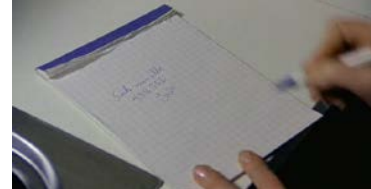
94b



95 (0:22:21)



95b



96 (0:22:32)



97 (0:22:55)



98 (0:23:04)



99 (0:23:08)



100 (0:23:17)



101 (0:23:22)



102 (0:23:28)



103 (0:23:24)



104 (0:23:43)



105 (0:23:46)



106 (0:23:50)



107 (0:24:02)



108 (0:24:10)



109 (0:24:13)



110 (0:24:18)



111 (0:24:24)



112 (0:24:32)



113 (0:24:47)



114 (0:25:05)



115 (0:25:18)



116 (0:25:25)



117 (0:25:38)



118 (0:25:51)



119 (0:26:02)



120 (0:26:09)



121 (0:26:27)



122 (0:26:30)



123 (0:26:42)



123b



124 (0:27:01)



125 (0:27:04)



125b



126 (0:27:26)



127 (0:27:32)



128 (0:27:44)



129 (0:28:36)



130 (0:28:55)



131 (0:29:08)



132 (0:29:17)



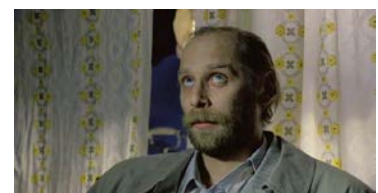
133 (0:30:05)



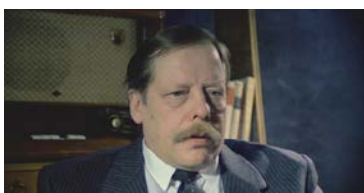
134 (0:30:09)



135 (0:30:19)



136 (0:30:23)



137 (0:30:29)



138 (0:30:35)



139 (0:30:40)



140 (0:31:53)



140b



141 (0:32:27)



142 (0:32:41)



143 (0:32:47)



144 (0:32:52)



145 (0:32:57)



146 (0:33:02)



147 (0:33:07)



148 (0:33:12)



149 (0:33:16)



150 (0:33:18)



151 (0:33:22)



152 (0:33:34)



152b



153 (0:33:47)



154 (0:33:52)



155 (0:33:54)



156 (0:33:56)



157 (0:34:14)



158 (0:34:19)



159 (0:34:39)



160 (0:34:45)



161 (0:34:54)



162 (0:35:08)



163 (0:35:33)



164 (0:35:38)



165 (0:35:49)



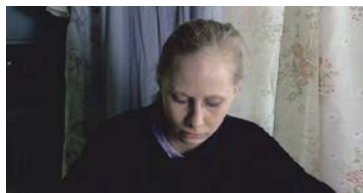
166 (0:35:57)



167 (0:36:26)



167b



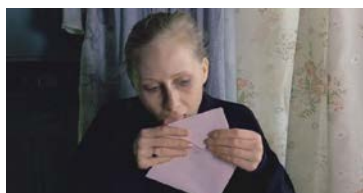
168 (0:37:06)



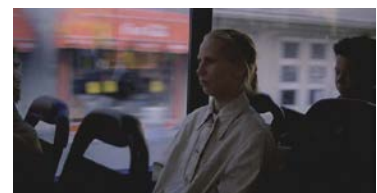
169 (0:37:40)



170 (0:38:20)



171 (0:39:01)



172 (0:39:22)



173 (0:39:43)



174 (0:39:53)



175 (0:39:53)



176 (0:40:03)



177 (0:40:14)



178 (0:40:16)



179 (0:40:19)



180 (0:40:33)



180b



181 (0:40:43)



182 (0:41:03)



183 (0:41:15)



183b



183c



184 (0:41:33)



185 (0:41:37)



186 (0:41:40)



186b



187 (0:41:56)



188 (0:42:15)



189 (0:42:20)



190 (0:42:25)



191 (0:42:35)



192 (0:43:18)



192b



193 (0:43:42)



194 (0:43:46)



195 (0:43:49)



196 (0:43:50)



197 (0:43:59)



198 (0:44:05)



198b



199 (0:44:26)



199b



200 (0:45:09)



201 (0:45:38)



201b



202 (0:46:50)



203 (0:47:29)



204 (0:47:41)



205 (0:47:54)



206 (0:47:59)



207 (0:48:01)



208 (0:48:09)



209 (0:48:18)



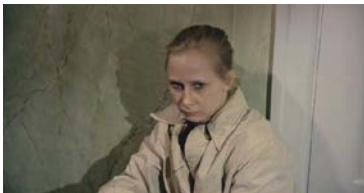
210 (0:49:00)



211 (0:49:12)



212 (0:49:29)



213 (0:49:49)



214 (0:49:56)



215 (0:50:01)



216 (0:50:13)



217 (0:50:21)



218 (0:50:27)



219 (0:50:43)



220 (0:50:56)



221 (0:51:15)



221b



222 (0:51:32)



223 (0:52:58)



223b



224 (0:53:20)



225 (0:53:49)



225b



226 (0:54:53)



227 (0:55:14)



228 (0:55:30)



229 (0:55:42)



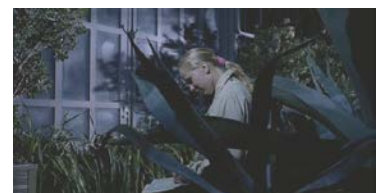
230 (0:55:50)



231 (0:55:54)



231b



232 (0:56:11)



233 (0:57:18)



234 (0:57:23)



235 (0:57:31)



235b



235c



236 (0:57:53)



237 (0:58:02)



238 (0:58:10)



239 (0:59:07)



239b



240 (0:59:40)



241 (1:01:06)



242 (1:01:15)



243 (1:01:19)



243b



Créditos finales (1:03:21)

Duración total: 1:05:53

10. BIBLIOGRAFÍA

10.1. Obras citadas

- ALLEN, Robert C. y GOMERY, Douglas, *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós, 1995.
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin, *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 2002.
- BORDWELL, David, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996.
- BORDWELL, David, *Ozu and the poetics of cinema*, New Jersey, Princeton University Press, 1988.
- BRESSON, Robert, *Notas sobre el cinematógrafo*, México D.F., Era, 1979.
- BURCH, Noël, *Praxis del Cine*, Madrid, Fundamentos, 1998.
- CALABRESE, Omar, *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1994.
- CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1996.
- CATALÁ, Josep Maria, *La puesta en imágenes*, Barcelona, Paidós, 2001.
- CORRALES, Osvaldo y DEMICHELI, Guido, *Lenguaje: capacidad fundamental para los procesos de comunicación humana*, Apunte para Psicología de la Comunicación I, Universidad de Valparaíso, Facultad de Medicina, Escuela de Psicología, [sin año].
- COURSDON, Jean-Pierre, "La evolución de los géneros", en *Historia General del Cine Volumen VIII Estados Unidos (1932-1955)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1996.
- COURSDON, Jean-Pierre, "La evolución de los géneros", en Apunte "Los géneros clásicos", recopilado por Udo Jacobsen, [sin año].
- DONDIS, Donis A., *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997.
- GAUDREAUULT, André y JOST, François, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.

- GÓMEZ Tarín, Francisco Javier, *Lo Ausente como Discurso: Elipsis y Fuera de Campo en el Texto Cinematográfico*, Tesis (Doctor en Comunicación Audiovisual). Valencia, Universitat de València, Facultad de Filología Departamento de Teoría de los Lenguajes, 2003.
- JACOBS, Lewis, *El Arte del cine: una antología de ideas sobre la naturaleza de la cinematografía*, Buenos Aires, Peuser, 1963.
- JURGENSON, Albert y BRUNET, Sophie, *La práctica del montaje*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- MARTIN, Marcel, *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 2005.
- METZ, Christian, "Puntuaciones y demarcaciones en el filme de diégesis", en *Ensayos sobre la significación en el cine (1968 - 1972) volumen 2*, Barcelona, Paidós, 2002.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.
- SÁNCHEZ G., Cristián, "El viento sopla a favor de Bresson", en *Revista de Cine*, nº 6, Santiago, Departamento de Teoría e Historia del Arte de la Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2004.
- SÁNCHEZ, Rafael C., *Montaje cinematográfico, Arte del movimiento*, Buenos Aires, La Crujía, 2003.
- STAM, Robert, BURGOYNE, Robert, FLITTERMAN-LEWIS, Sandy, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1999.
- VIDAL ESTÉVEZ, Manuel, *Carl Theodor Dreyer*, Madrid, Cátedra, 2001.

10.2. Otros libros consultados

- AUMONT, Jacques y MARIE, Michel. *Análisis del Film*. 2ª ed., Barcelona, Paidós, 1993.
- AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1996.
- BURCH, Noël, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1999.
- CARMONA, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Cátedra, 2000.
- CARRIÈRE, Jean-Claude, *La película que no se ve*, Barcelona, Paidós, 1997.

- DELEUZE, Gilles, *La Imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1991.
- DELEUZE, Gilles, *La Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós, 1991.
- GUBERN, Román, *Historia del Cine*, 4ª ed., Barcelona, Lumen, 2001.
- MUÑOZ, Ernesto, *¿Qué es el cine?*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1999.
- ZUNZUNEGUI, Santos, *La mirada cercana*, Barcelona, Paidós, 2001.
- ZUNZUNEGUI, Santos, *Robert Bresson*, Madrid, Cátedra, 2001.

10.3. Referencias *On-Line*

- ASTALA, Erkki, El cine contemporáneo finlandés, [en línea], Virtual Finland – Your window on Finland, Febrero de 2003, <<http://virtual.finland.fi/netcomm/news/showarticle.asp?intNWSAID=27035&intSubArtID=16286>> [Consulta: 1 de noviembre de 2006]
- CANO CUBILLOS, Rocío, *La crónica roja: esbozo de un estudio cultural*, Tesis, (Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica), [en línea], Universidad de Chile, Santiago, 2004, <http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/cano_r/html/index-frames.html> [Consulta: 31 de enero de 2007]
- LEIGH, Danny, *'I'm a lousy film-maker'* [en línea] Guardian Unlimited Film, 17 de enero 2003. <<http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,,875954,00.html>> [Consulta: 12 de julio de 2006]
- MONTELOUP, A WEB SITE dedicated to Anne and Serge Golon [en línea] [sin fecha] <<http://monteloup.free.fr/>> [consulta: 12 de diciembre 2006]
- NANO, Chiara, *"Cut & Print!"* [en línea], Cineuropa, 22 de mayo 2002. <<http://www.cineuropa.org/interview.aspx?documentID=311&lang=en>> [Consulta: 8 de junio de 2006]
- PIROZZI, Antonio, *Entrevista al regista Aki Kaurismaki* [en línea], [sin fecha] 2006.

<http://portalegiovani.comune.fi.it/pogio/jsp/webzine_publish/interviste_dettaglio.jsp?ID_REC=2959 > [Consulta: 30 de junio de 2006]

- SAMUELS, Charles Thomas, *Encountering directors: Robert Bresson* [en línea], [sin fecha] <<http://www.mastersofcinema.org/bresson/Words/CTSamuels.html>> [Consulta: 24 de enero de 2007]
- SANTORO, Paola, *Intervista Kau ris ma ki* [en línea], octubre 2002, <<http://www.dweb.repubblica.it/dweb/dweb/2002/10/12/attualita/attualita/062kau32162.html>> [Consulta: 8 de junio 2006]
- SANTORO, Paola, *Kaurismaki suona il rock* [en línea] marzo 2004. <<http://www.dweb.repubblica.it/dweb/dweb/2004/03/27/attualita/dshow/060roc39460.html>> [Consulta: 16 de julio 2006]
- THE WORLD OF ANGELIQUE – The official website for the Angélique stories written by Anne Golon [en línea] [sin fecha] <www.worldofangelique.com> [Consulta: 12 de diciembre de 2006]
- TOIVAINEN, Sakari, *SEA: the Finnish Film Archive: Cinema in Finland*, [en línea] Suomen elokuva-arkisto, 20 de noviembre de 2003. <<http://www.sea.fi/english/cinema.html>> [Consulta: 1 de noviembre de 2006]
- TSPDT'S 1,000 GREATEST films companion, Version: December 2006, [en línea] <http://www.theyshootpictures.com/Top1000_CriticsChoices.pdf> [consulta: 2 febrero de 2006]
- WATKINS, Peter, *The Media Crisis* [en línea]: 3. *The American MAVM, Hollywood and the Monoform*, Agosto 2003. <<http://www.mnsi.net/~p Watkins/hollywood.htm>> [Consulta: 6 de mayo de 2006]