

## *Le Havre*

El «Día D» de Aki Kaurismäki

Pilar Carrera

Esta es la última película (hasta la fecha) del finlandés Aki Kaurismäki, director de filmes memorables como *La chica de la fábrica de cerillas* (1990), *Contraté un asesino a sueldo* (1990), *Luces al atardecer* (2006), *Un hombre sin pasado* (2002) o la saga de esos seres a medio camino entre las criaturas picudas de El Bosco y Woody Woodpecker, los *Leningrad Cowboys*, entre otros muchos. Narrador genuino, milimétrico, agraciado con esa escasísima dádiva: la diferencia.

Podríamos empezar evocando el realismo traspasado de fábula para glosar someramente este ejercicio palimpséstico que es *Le Havre* (2011), en el que el afán citacional (o «vivificador») de Kaurismäki se alimenta, para la ocasión y en gran medida, de sus propios «textos», especialmente de *La vida de bohemia* (1992). Se ha hablado mucho, con tino, del reino de las hadas como «verdadera» faz de sus careos con las circunstancias «realistas» que abordan sus filmes, escenarios de lo concreto, de la circunstancia histórica, fre-

cuentando los lugares dilectos de la forma realista: paro, soledad, obreros no especializados, inmigración, pobreza...

Podríamos, pero no lo haremos (en esta ocasión).

En cambio, vamos a considerar, en primer lugar, el refinado ejercicio de autocita que convierte esta película en lugar de convocación de sus propios (sin obviar los ajenos) fantasmas fílmicos, en una especie de *parade* metatextual en la que las mieses del «pasado que vuelve» se amontonan en un París con aires de *Irma la dulce*. Muchas son las presencias que erraban por aquel París-Malakoff de *La vida de bohemia* y por otras plazas kaurismäkianas, que encontramos de nuevo: Marcel Marx (interpretado por André Wilms, conservando onomástica), bohemio sanguíneo y bondadoso transfigurado en limpiabotas; Yvette (interpretada por Evelyne Didi y evocando, lenticular, a la dulce Mimi de trágico destino, resucitada y ejerciendo de bondadosa panadera); Blanchéron de Nantes-Jean-Pierre Léaud, metamorfoseado en un vil delator; vuelve el «acento» de Rodolfo (Matti Pellonpää), el pícaro y entrañable pintor albanés, en boca esta vez de la rumana (*addenda* paratextual del propio Kaurismäki durante una entrevista) Arletty (Kati Outinen), criatura en la que converge asimismo el trágico destino de Mimi; o la bondadosa y flemática Claire (Elina Salo, una vez más regentando alguna variante hostelera: un castizo *biutrot* en esta ocasión). El cine alusivo de Kaurismäki, entregado a un generoso ritual de intertextualidad, en el que conmemora momentos fílmicos, literarios, musicales... intercalando por doquier retazos de cultura de masas, todos ellos perfectamente integrados en la sobriedad de su propio relato, se convierte en *Le Havre* en un calambur construido sobre su propio relatar, en una pirueta de su propia «filmicidad».

Todas ellas retornan, presencias abismadas, en esta película que se desarrolla, de nuevo, en suelo galo, y, por ende, en un territorio de épica memoria, adyacente a esa zonificación del pasado históri-

co que se sustancia en nombres como Normandía y Dunkerke, donde hace desembarcar Kaurismäki a su «ejército de sombras».

Cuenta *Le Havre* la historia de un limpiabotas, Marcel Marx, bohemio «rehabilitado», cuyo utillaje, de otoñal colorido, está perfectamente conjuntado con su chaqueta de ante y con el delantal de su paciente y dulce compañera, la devota y servicial Arletty, siempre «al servicio del guerrero», cocinando y planchando. Un entrañable vecindario, compuesto esencialmente de pequeños propietarios, trabajadores, humildes, honestos y solidarios, se despliega a modo coral. En paralelo, otra línea de acción se desarrolla y pronto converge con la primera: en un contenedor del puerto (presencia casi ineludible en las películas de Kaurismäki, punto de fuga y apertura simbólica a un incesante renovarse del relato, en forma de partida y recomenzar) la policía encuentra a varios inmigrantes ilegales. Uno de ellos, el joven Idrissa (Blondin Miguel), consigue escapar, alentado por su abuelo, y pronto el azar le guiará con mano firme a la vera de Marcel, convertido en su ángel de la guarda, poniendo toda su picaresca al servicio del reencuentro del joven subsahariano con su madre, inmigrante ilegal en el Whitechapel londinense y empleada en una lavandería china. Marcel recaudará, con la ayuda de sus amigos y Little Bob, viejo rockero, chupa roja mediante, el dinero para pagarle el «peaje» a Londres, encargándose su ayudante vietnamita de llevar a Idrissa al puerto, oculto en un carrito de verduras propiedad de uno de los comerciantes del barrio.

La profunda nostalgia que embarga estas imágenes, desentimentalizadas por obra y gracia del humor que oscila entre los gags a lo Buster Keaton y la réplica surrealista estilo Marx Brothers (el humor que ahorra, en palabras de Freud, «el despliegue afectivo»<sup>\*</sup>); la tristeza limpia, distanciada, resultado del propio declamar

\* «Para comprender la génesis del placer humorístico lo mejor es considerar el proceso que se opera en el oyente ante quien otra persona despliega su humor. Aquel ve a este en una situación cuyas características le permiten anticipar que producirá

y de la gestualidad de los personajes y de sus reacciones ante los acontecimientos, impiden que todos los elementos que, de seguir los parámetros habituales, convertirían a la película en un «dramón» de primer orden (pobreza, soledad, enfermedad, muerte, desolación, olvido, exilio, inmigración...), desemboquen en el habitual efecto melodramático. La ternura, la ironía, el humor, el amor propio de sus desclasados cowboys urbanos, la amistad y el cobijo de los amigos que sustituyen a esa familia siempre ausente («No estoy solo. Tengo amigos» –dirá Marcel) se llevan la palma en esta tragicomedia de sonrisa y melancolía, que no de carcajada y lloro. ¿Quién diría que el espectador sería capaz de permanecer sereno y con una apenas perceptible sonrisa en la boca, sin el menor atisbo ni de rictus sarcástico-metatextual ni de nudo en la garganta? ¿No hay que ser un gran artífice para conseguir llevar la contraria a todos los *patterns* de la representación y alumbrar este espectador modelo a partir de lugares y situaciones que antes parecerían conducir a un receptor transido y convulsionado, en estado de permanente laceración emocional?

Los colores del film son otoñales, crepusculares y son, al mismo tiempo, afilados, saturados, asaltando el ojo con su frialdad realista y su calidez mítica, consonantes, artificiosamente conjuntados, como es habitual, como quien pinta un cuadro. Armonizados todos ellos por el característico azul viral, membrana que recubre la película, como si de un cuadro de Patinir se tratase.

---

las manifestaciones de algún afecto: se enojará, se lamentará, expresará dolor, susto, terror, quizás aun desesperación, y el espectador-oyente se dispone a seguirla, a evocar en sí las mismas emociones. Pero esta disposición afectiva es defraudada, pues el otro no expresa emoción alguna, sino que hace un chiste (...) La esencia del humor consiste en que uno se ahorra los afectos que la respectiva situación hubiese provocado normalmente eludiendo mediante un chiste la posibilidad de semejante despliegue emocional». Sigmund Freud, «El humor» (1927), en *Obras Completas. Vol XXI*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998.

La panoplia de personajes secundarios es digna de mención, parecen tipos ficcionales encarnados en cuerpo humano, fisiognomías de fábula que por algún liminar pasadizo se hayan colado en lo histórico, en la realidad factual.

Como siempre, Kaurismäki hace avanzar la historia de manera inclemente, sin permitirse rodeos, deambulares otros que los de sus propios melancólicos *flâneurs*. «Quita de en medio» a Arletty, postrándola en la habitación número 13 del hospital Flaubert, bajo los cuidados del entrañable Dr. Becker (homenaje a aquel que era capaz de fascinar la mirada con los dedos diestros y mutilados de un expresidario interpretando a un prófugo en *La evasión* (*Le Trou*, 1960)), y del «drama de pareja» pasa al «drama de la inmigración», y el espectador sigue con ese mismo sonreírse sereno y cómplice y esa emoción de secano en el corazón. Asesinatos (el mafioso de *Luces al atardecer* reaparece y es tiroteado en la estación con los zapatos puestos y recién abrigados por Marcel), la compra diaria, el paseo del recurrente perro (Laika, propiedad de Kaurismäki, en logrado *remake* de la Laika de *La vida de bohemia* que interpretaba al can Baudelaire), la enfermedad... todo opera en idéntica longitud de onda, honrando ese lugar del no acontecimiento, allí donde, en palabras de Oteiza, la expresión es silenciada.

Kaurismäki, que ha homenajeado película tras película al objeto abolido, a la mercancía fuera de circulación, bardo de la industria cultural desglamourizada, de la banalidad objetual cotidiana, excelente escenógrafo (su puesta en escena «cósica» no desmerece en nada sus méritos con la dirección de actores), erige su altar a una lata *vintage* de caramelos «Les Véritables Bétises de Cambrai», carne de *marché aux puces*, cuidadosamente rehabilitada para la ocasión.

La desahuciada Arletty, milagrosamente (en sentido literal), recuperará la salud y volverá con Marcel a su humilde pero acogedora morada. Idrissa conseguirá escapar, con la colaboración del

mismísimo inspector Monet (Jean Pierre Darroussin), que impedirá que sus colegas le capturen en el barco que le llevará a Londres en el último momento, con un perentorio «la bodega está vacía». Monet, con perenne gabardina, sombrero y guantes negros, que atraviesa la película con su melancolía de sabueso: «Aunque le parezca difícil creerlo, hay un punto sensible en mi corazón», le dirá a Marcel. Las malas artes del vecino delator, interpretado por Jean-Pierre Léaud, no encontrarán recompensa. Triunfan los buenos.

Pero, tras ese final feliz, de cuento de hadas, en el que vemos a Marcel y Arletty volver a casa y admirar los cerezos en flor, mientras el amarillo flota por doquier, emerge el consabido y sutilísimo rictus. ¿Es todo un sueño de Marcel, una visión? Los indicios, la habitación vacía que le aguarda a su llegada al hospital, apuntan a que el fatal destino se habría consumado; una enfermera le indica a Marcel el camino al despacho del Dr. Becker. Allí, él y un médico más joven hablan de un inesperado desenlace dado el diagnóstico, pero el diagnóstico que se le había comunicado a Marcel, a petición explícita de Arletty, era positivo, esperanzador, muy distante de la cruda realidad. De repente, cambio de plano y vemos a Arletty, resplandeciente con su vestido amarillo, anunciar a Marcel que está curada, que la enfermedad se ha ido. Pero su «presencia», instaurada al modo de una aparición, rodeada de una especie de aura, no compartirá en ningún momento encuadre con la realidad doctoral. No sabemos si la vuelta a casa de la pareja, su felicidad tan profunda como discreta, es un hecho o una fantasmagoría, una proyección de los deseos de Marcel. De nuevo nos encontramos con la calculada ambigüedad de Kaurismäki, la misma que le permitía desdejar las, en principio, lógicas conclusiones del espectador, al afirmar que Iris, la chica de la fábrica de cerillas, no había cometido en realidad ningún crimen, porque la cantidad de matorras administrado no era suficiente para matar a nadie, y ningún

cadáver había sido mostrado, y que los crímenes deducidos estaban únicamente «en la cabeza del espectador».

De hecho, cuando vemos a los personajes regresar a su humilde hogar, no nos asombraría verlos atravesar la puerta cerrada, como fantasmas.

Acordeones, *jukeboxes*, latas de conserva, el aroma de lo *demodé*, de lo abolido, delicados pero ineludibles sobreentendidos, metódicamente administrados al espectador para que ate cabos extradiegéticos, actuaciones «en vivo», dejando, como siempre, que las canciones se desarrollen en su integridad... todas ellas «marcas de la casa» que anclan con concreción surreal ese estadio liminar, entre el sueño y la vigilia, que emerge del efectivo careo entre la forma realista (que no puede ser negada en nombre del cuento de hadas) y la «brisa fabuladora» que todo lo envuelve (y que tampoco puede ser negada en nombre del realismo). Y es en ese lugar mismo de la narración, entrambos mundos, en el que se sitúan las películas de Kaurismäki y, en concreto, esta de la que hablamos, ese *Le Havre* con iridescencias de Reino de Oz.

P. C.