

Espejo de Monografías

ISSN: 2660-4213 Número 8, año 2022. URL: espejodemonografias.comunicacionsocial.es

MONOGRAFÍAS DE ACCESO ABIERTO
OPEN ACCESS MONOGRAPHS

COMUNICACIÓN SOCIAL
ediciones y publicaciones

ISBN 978-84-17600-50-1

La identidad europea en las artes audiovisuales (2021)

Javier Figuro Espadas, Roberto Gelado Marcos (editores)

Separata

Capítulo 8

Título del Capítulo

«Dos fábulas europeas de Aki Kaurismäki: *El Havre* (2011) y *El otro lado de la esperanza* (2017)»

Autoría

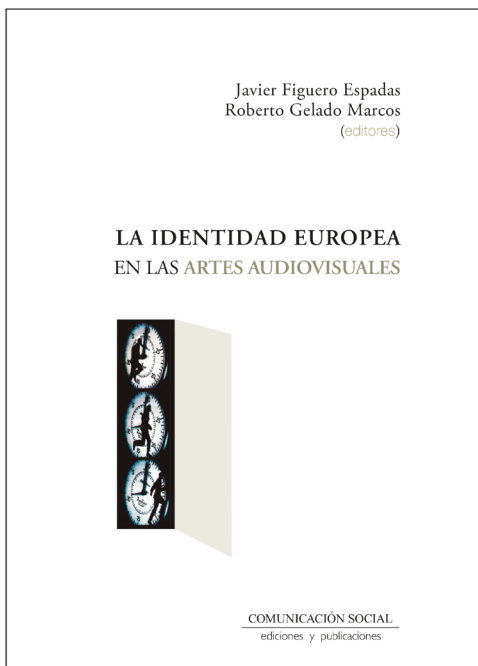
Antonio Sánchez-Escalonilla

Cómo citar este Capítulo

Sánchez-Escalonilla, A. (2021): «Dos fábulas europeas de Aki Kaurismäki: *El Havre* (2011) y *El otro lado de la esperanza* (2017)». En Figuro Espadas, J.; Gelado Marcos, R. (eds.), *La identidad europea en las artes audiovisuales*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones. ISBN: 978-84-17600-50-1

D.O.I.:

<https://doi.org/10.52495/c8.emcs.8.c41>



El libro *La identidad europea en las artes audiovisuales* está integrado en la colección «Contextos» de Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

¿Existe una identidad europea?

¿Qué es lo que caracteriza a esa noción de identidad, si es que la hay? Conscientes de que el audiovisual es un potente constructor de significados, los autores que firman estos ocho ensayos abordan dichas construcciones para acercarnos a esa idea identitaria.

Afirmaba Wendy Everett que «la identidad europea y sus cines es múltiple, inestable, y en constante cambio; hecho que, de por sí, explica la fascinación que provoca y constituye, quizás, su fortaleza final».

Es dicha naturaleza cambiante y fascinadora de la identidad europea la que justifica el regreso a su estudio sin pretender encontrar respuestas definitivas.

Los ensayos que conforman *La identidad europea en las artes audiovisuales* buscan ofrecer una radiografía poliédrica de la identidad europea, profundizando en la creación de los imaginarios colectivos de dicha identidad en manifestaciones artísticas como la fotografía, el cine o las series de televisión. Así, sus autores abordan este empeño desde perspectivas variadas que, en su conjunto, ahondan con eficacia en el núcleo constitutivo de la identidad europea actual.

Consulte el lector el sumario de esta obra y sumérjase en la prosa limpia de unos textos que le abrirán la puerta de un viaje cautivador por las artes del audiovisual europeo.

Sumario

Introducción. Europa ante la encrucijada de su identidad	
<i>por Roberto Gelado Marcos; Javier Figuro Espadas</i>	9
<i>Los autores</i>	16
<i>Bibliografía</i>	22
1. El anhelo de una utopía: El cine postsecular de Robert Guédiguian	
<i>por Pablo Alzola Cerero</i>	25
<i>Robert Guédiguian, un cineasta europeo postsecular</i>	28
<i>Motivos cristianos en los filmes de Guédiguian</i>	31
<i>La necesidad ignorada de Dios</i>	39
<i>Bibliografía</i>	42
2. Um filme falado (Manoel de Oliveira, 2003): una clase de historia sobre la identidad de Europa	
<i>por Agustín Gómez; Nekane Parejo</i>	45
<i>Pasado: Miles de años de civilización</i>	49
<i>Presente: diálogos occidentales</i>	54
<i>Interpretar el futuro: Que Idade Média é agora?</i>	58
<i>Bibliografía</i>	62
3. Visiones románticas tardías de Europa: cruzados, La danza de la muerte y la peste en El séptimo sello (Ingmar Bergman, 1957)	
<i>por Ruth Gutiérrez Delgado</i>	67
<i>Tiempos históricos y tiempo alegórico: la expresión de la causa del fin</i>	71
<i>Revisión del pensamiento religioso, dudas de fe y confesión de los pecados</i>	75

<i>Las pinturas sobre tabla, el ajedrez y la danza macabra</i>	80
<i>Entre predicadores y flagelantes, la quema de la bruja</i>	83
<i>Cruzados, declive de la caballería y pérdida del ideal</i>	86
<i>Bibliografía</i>	90
4. La percepción como identidad	
<i>por Pilar Irala Hortal</i>	95
<i>Cultura, identidad y percepción</i>	96
<i>Acercarse a la imagen compartida</i>	100
<i>Icono y significado</i>	102
<i>El Síndrome de Barthes y análisis de las imágenes</i>	105
<i>Conclusiones</i>	113
<i>Bibliografía</i>	114
5. La metrópolis humanizada: Relaciones estéticas e ideológicas entre <i>Manhatta</i> (1921) y las sinfonías urbanas europeas	
<i>por Jorge Latorre Izquierdo; Marcos Jiménez González</i>	119
<i>La inclusión de lo artificial en el paisaje: reciprocidad e influencia artística entre continentes</i>	119
<i>La ambigüedad europea frente a la visión optimista estadounidense</i>	123
<i>El paradigma americano: en principio fue <i>Manhatta</i> (1921)</i>	124
<i>La visión ambigua europea: diferencia entre estilos e identidad cultural</i>	127
<i>La escisión alemana</i>	129
<i>El optimismo soviético de <i>El hombre de la cámara</i> (1929) en relación con la perspectiva europea y la americana</i>	134
<i>Recapitulación</i>	138
<i>Bibliografía</i>	140
6. Turismo es democracia. Henri Cartier-Bresson y la imagen de Europa en la revista <i>Holiday</i>	
<i>por Javier Ortiz-Echagüe; Araceli Rodríguez Mateos</i>	145
<i>Europa sigue allí</i>	145
<i>Americanos en Europa</i>	148
<i>Viajar a través de la cámara</i>	151
<i>La cuna de la civilización occidental</i>	156
<i>De la revista al libro</i>	161

<i>El brillo de Europa</i>	162
<i>Viajes, libros y revistas</i>	164
<i>Bibliografía</i>	166
7. Pillorying the Pillars: the EU identity crisis through the lens of Italian contemporary film and TV drama	
<i>por Paolo Russo</i>	171
<i>Destination Italy: the victim paradigm and the clash/encounter of cultures</i>	171
<i>In search of an audience</i>	178
<i>The real paradigm shift: serial drama</i>	181
<i>Pillorying the Pillars: what serial dramas tell us about the crisis of the EU identity</i>	188
<i>References</i>	191
8. Dos fábulas europeas de Aki Kaurismäki:	
<i>El Havre (2011) y El otro lado de la esperanza (2017)</i> <i>por Antonio Sánchez-Escalonilla</i>	195
<i>El Havre (2011). Una fábula desde el extremo occidental del continente</i>	196
<i>En el peldaño más bajo de la sociedad</i>	198
<i>El puerto como microcosmos europeo</i>	200
<i>El espíritu de Jacques Tati</i>	203
<i>El otro lado de la esperanza (2017). Una fábula desde el extremo oriental del continente</i>	204
<i>Migrantes sumergidos en agua y carbón</i>	206
<i>Humor en claroscuro y gastronomía multicultural</i>	208
<i>«Hostipitality»: hospitalidad y hostilidad</i>	211
<i>Bibliografía</i>	212
Los autores	215

Dos fábulas europeas de Aki Kaurismäki:
El Havre (2011) y
El otro lado de la esperanza (2017)

Antonio Sánchez-Escalonilla
 Universidad Rey Juan Carlos

Hacia el final de su carrera cinematográfica, el cineasta finlandés Aki Kaurismäki (Orimattila, Finlandia, 1957) se ha aproximado a las odiseas de migrantes ilegales y refugiados con dos títulos memorables: *El Havre* (2011) y *El otro lado de la esperanza* (2017). Con este último, Kaurismäki anunció su despedida como director y resulta significativo que sus dos últimas historias establezcan una comparación entre protagonistas migrantes y nativos europeos, todos ellos unidos por una necesidad de reunión familiar donde, sin embargo, se pone en evidencia la desintegración de la sociedad de acogida.

En estos dos títulos, el cineasta plantea con su característico estilo sensorial dos fábulas con tintes de realismo mágico que abundan en el humanismo de las personas con independencia de su procedencia cultural, al tiempo que emplea una clave humorística deudora de Tati, Chaplin o Lubitsch para realizar un diagnóstico sobre la identidad incierta de los huéspedes europeos, ya vivan en Francia o en Finlandia: los dos extremos del continente explorados por el director.

El crítico Jonathan Romney (1997) se ha referido al «efecto Kaurismäki» como un fenómeno experimentado habitualmente por los espectadores de su cine: una vez visto el primer filme, el impacto de un estilo y sensibilidad peculiares siempre da paso, tras el visionado de los dos o tres siguientes, a la sorpresa de advertir cómo las piezas del universo del cineasta encajan hasta crear un entorno familiar. Si, como aseguró tras su estreno, *El otro lado de la esperanza* es en verdad su última

película, quizás nos encontremos ante un relato definitivo para la exploración del genio creativo y misterioso del director en el momento álgido de su carrera.

El interés de Kaurismäki se ha centrado en los últimos años en Europa y en su crisis migratoria, que durante la segunda década del siglo ha afectado no solo a los miles de refugiados llegados al continente sino también a la identidad de unos europeos indiferentes ante el drama, más preocupados por blindar sus fronteras y salvaguardar su bienestar. La implicación del director en los problemas de los migrantes le llevó a declarar que «la actitud [negativa] hacia ellos es un crimen contra Europa» (Deisaterik, 2017). El presente capítulo aborda el análisis de los dos únicos largometrajes dirigidos por Kaurismäki en la segunda década del siglo, sin duda convulsa para un continente cuyas gentes y geografía conoce muy bien.

El Havre (2011). Una fábula desde el extremo occidental del continente

Aki Kaurismäki rehabilita en *El Havre* a uno de sus viejos personajes, el artista Marcel Marx (André Wilms) de *La vida de bohemia* (1992), para asignarle el singular papel de un limpiabotas convertido en huésped de un adolescente africano. Con este título, el cineasta contribuye a las narrativas del encuentro tratadas en la primera década del siglo por otros directores europeos como Suzanne Bier (*En un mundo mejor*, 2010) y Philippe Lioret (*Welcome*, 2009). Marcel se define como un tipo «tirado en el arroyo» que lleva una existencia precaria pero feliz junto a su esposa Arletty en la ciudad portuaria de El Havre. Los puertos, uno de los escenarios favoritos del realizador, son encrucijadas, lugares animados donde coinciden personas que inician o concluyen sus tránsitos, y Marcel ha recalado en la ciudad de Normandía veinte años después de sus andanzas en París, cuando fue desahuciado por el impago del alquiler de su cuarto y luchaba por abrirse camino como poeta.



Imagen 1. *El Havre* (Aki Kaurismäki, 2011). Sputnik, Pyramide Productions, Pandora Film.

Idrissa (Blondin Miguel) y Arletty (Kati Auttinen) integran un eje dramático que se completa con el limpiabotas Marcel Marx (André Wilms).

El trío protagonista constituye la comunidad en miniatura donde prende la cultura del encuentro, que inspira la fábula de Kaurismäki en el puerto de El Havre: doble símbolo de cobijo y lugar de paso.

Marcel también asegura con dignidad que el oficio de limpiabotas es el único que se ajusta a las bienaventuranzas del Sermón de la montaña, aunando de ese modo en su personaje a los perseguidos, los misericordiosos, los hambrientos y los pacíficos. Este retrato, unido a los avatares de su pasado, le convierte en el tipo perfecto para acoger a Idrissa (Blondin Miguel), un preadolescente gabonés que acaba de entrar en el país oculto en un contenedor junto a otras familias africanas. Francia es solo una escala en la odisea del muchacho, que desea continuar hasta Londres para reunirse con su madre, empleada en una lavandería china. Marcel se convierte en el primer rostro sonriente que ayuda a Idrissa en su periplo y le ofrece una habitación en su hogar.

La llegada del joven llena el vacío que ha dejado Arletty en la casa, pues la esposa de Marcel acaba de ingresar en el hospital debido al cáncer que padece. Rodríguez Pérez y Bayón (2018) se refieren así a este intercambio: «El hogar humilde de Marcel en *El Havre* es la encrucijada de estos dos destinos inicialmente desahuciados: el del inmigrante y el de la enferma. Son dos cuerpos amenazados por dos formas distintas de inseguridad radical; dos cuerpos en tránsito» (17-18). En efecto, Idrissa se convierte en una suerte de *alter ego* de Arletty (Kati Auttinen), pues los dos son de procedencia extranjera y desean reunirse con sus familiares. Marcel no puede curar a Arletty y tan solo debe esperar, pero entretanto toma al joven gabonés bajo su tutela y cura su desnutrición alimentándolo con sus escasos recursos. Uno de los trabajadores del puerto ha denominado a los inmigrantes hallados en el contenedor como «muertos vivientes», y esta ominosa referencia podría aplicarse de igual modo a Arletty cuando ingresa en el hospital, si bien solo ella conoce la gravedad de su situación.

En el peldaño más bajo de la sociedad

La trama de *El Havre* se desarrolla en torno al trío protagonista Idrissa-Marcel-Arletty, una comunidad en miniatura donde tiene lugar la cultura del encuentro. En su núcleo se encuentra el limpiabotas de espíritu artista, que comparte su hogar con la compañera de su vida y con el transeúnte para hacer realidad la reflexión de Ponzanesi (2011: 88): «En teoría, todos somos extranjeros, como igualmente casi todo el mundo es un desplazado o un inmigrante debido a la creciente movilidad global.» La sencilla casa de Marcel guarda, por otro lado, un simbolismo con la vieja Europa como tierra de acogida, y su ubicación en un lugar emblemático como la población de El Havre remite al concepto de puerto como lugar de cobijo pero también como sitio de paso. Sin embargo, la movilidad que, de acuerdo con Ponzanesi, concede a todos la categoría de ciudadanos del mundo se halla amenazada por la reducción del migrante a la

categoría de intruso, y este es el sino de Idrissa tras su llegada a Europa y su consideración automática de ilegal.

Diken (1998: 124) asegura que «gracias a los extranjeros, nos conocemos a nosotros mismos». Así sucede con el protagonista europeo de Kaurismäki, pues Marcel reconoce en Idrissa su pasada condición de desahuciado en París y, al mismo tiempo, su presente soledad en un hogar sencillo y humilde: apenas una cocina y una alcoba que dista mucho de la mansión soñada años atrás, cuando imaginaba que su trabajo de escritor le permitiría costear los servicios de un criado que sacase brillo a sus zapatos. Por ironías del destino, Marcel ha terminado remontando el Sena para afincarse en el puerto de su desembocadura y ejercer como limpiabotas. «Mi éxito solo fue artístico», confiesa con cierta nostalgia al referirse a los tiempos de *La vida de bohemia*.

Kaurismäki resume así la caída y ascenso moral de su viejo protagonista:

Quizás se trate de una broma personal, pero el personaje principal es el mismo Marcel Marx cuyos sueños de triunfar como escritor en París se han esfumado. Es el mismo bohemio veinte años más tarde. En cierto modo, ha abandonado todas sus esperanzas. Y ahora experimenta un ascenso moral cuando, después de tantos años, empieza a responsabilizarse de algo. Ha llegado al peldaño más bajo de la sociedad. Podría emplearse en una mejor ocupación y ganar más dinero pero, según sus propias palabras, desea estar más cerca de la gente. Cuando se arrodilla ante sus pies, es entonces más humilde (Von Bagh, 2011).

Tras su salida del contenedor, Idrissa irrumpe de modo repentino en Europa pero enseguida advierte que su aspecto en modo alguno se parece a la tierra imaginada en Gabón. De entrada, el grupo de migrantes ha recalado en el país equivocado y las familias que lo componen son de inmediato identificadas como elementos «potencialmente peligrosos». Los medios difunden esta imagen sensacionalista de los pacíficos africanos, contraste que el cineasta sugiere con humor sutil.

El ascenso moral de Marcel se produce cuando introduce al muchacho en la comunidad de acogida, representada al modo fabuloso del director como una hibridación de realidad y atmósfera surreal. El espectador se siente entonces inmerso con Idrissa en el escenario de un *déjà vu* donde la familiaridad y el sobrecogimiento coexisten de manera asombrosa.

Por un lado, la sensación familiar de cercanía se transmite en el filme mediante la nostalgia de tiempos pasados y la eliminación de signos de modernidad en el diseño, la tecnología, las modas o la arquitectura. Esta nota característica del estilo de Kaurismäki adquiere un significado especial en *El Havre*, pues toda la ciudad queda envuelta en una bruma atemporal para mostrar extrañamente la naturaleza del sueño europeo ante el recién llegado. Kääpä explica que el tono *vintage* introducido en los filmes del director mediante modelos viejos de automóviles, electrodomésticos en desuso, *jukeboxes* y vestuario de otro tiempo se ha considerado como «una forma de representación posmoderna o como un recurso nostálgico que disocia la diégesis del presente del espectador» (Kääpä, 2020: 42-43). En *El Havre*, el diseño artístico apela al espectador europeo para que rebusque en sus recuerdos a través de objetos, colores y máquinas asociados a viejas rutinas, de manera que Idrissa pueda incorporarse a esa memoria de forma natural, como si siempre hubiese estado allí y no necesitase presentación.

El puerto como microcosmos europeo

El migrante arriba a una localización imposible, transida de realismo mágico, donde unos personajes que parecen salidos de viejas novelas o de viejas películas lo convierten en el protagonista de una historia de héroes y villanos, o en el naufrago de una odisea donde insospechados aliados lo protegerán de agentes hostiles. Entre los primeros se encuentran Marcel y el resto de los vecinos, que protegen a Idrissa y promueven un concierto benéfico para que continúe su viaje hasta Londres.

Entre los segundos, los funcionarios del orden y la burocracia de extranjería que controlan y vigilan celosamente el tránsito a través de los puertos europeos.

Kaurismäki viajó por la costa europea en busca de una ciudad que representara a todo el continente, y finalmente se decidió por el puerto francés:

En realidad, la historia podría transcurrir en cualquier país de Europa, excepto en el Vaticano, o quizá allí más que en ningún otro sitio. Por lógica, habría debido rodar en Grecia, Italia o España porque son los tres países donde la presión es mayor. Recorrí toda la costa desde Génova a Holanda, y descubrí lo que quería en la ciudad del blues, el soul y el rock'n'roll, en El Havre (Masson, 2011).

La comunidad vecinal de El Havre se presenta como un microcosmos de la naciente sociedad europea, llamada a superar las amenazas de la xenofobia y la insolidaridad. Para Rascaroli, la comunidad que acoge a Idrissa «resulta poderosamente simbólica y es una muestra del colectivo multinacional y multicultural que está por venir, cohesionado por la solidaridad, por el rechazo de los principios mayoritarios y por el reconocimiento de sus profundas diferencias» (Rascaroli, 2013: 334). La Europa donde recalca Idrissa es una sociedad envejecida y amable, construida sobre un universo fílmico poblado de arquetipos que Rodríguez Pérez y Bayón (2018) relacionan con el cine clásico francés más admirado por Kaurismäki, y donde es posible reconocer homenajes a Robert Bresson, Marcel Carné y Jean Pierre Melville. A propósito de esta recreación de la sociedad europea, los expertos explican:

Es como si [Kaurismäki] dijera al espectador: está Vd. ante una película localizada en Francia que ama profundamente al cine francés y desde ese amor quiere comenzar a hacer justicia a la representación de una realidad terrible, asumiendo un tono que es muy preciso con las circunstancias históricas narradas (Rodríguez Pérez y Bayón, 2018: 18-19).

El adolescente gabonés se introduce en un vecindario popular que habita en viviendas pequeñas y pintorescas, situadas en un barrio de pescadores donde no faltan tiendas de comestibles, una panadería o un café. Los vecinos acogen a Idrissa y, de inmediato, se pone de manifiesto el contraste generacional junto a las evidentes diferencias culturales y sociales. Para Gómez Gómez (2016) resulta llamativo que todos los personajes de *El Havre* sean mayores o en edad de jubilación, con excepción del adolescente protagonista y otro limpiabotas asiático, y este contraste subraya el envejecimiento de Europa o incluso su atraso frente a la llegada de jóvenes migrantes en busca de un futuro mejor.

La opción por un diseño de producción anclado medio siglo atrás refuerza este panorama donde el tiempo parece detenido, mientras los personajes han madurado y se mantienen fieles a costumbres de otra época. En realidad, Idrissa responde al perfil de joven migrante llegado a Europa durante la segunda década del siglo. Según datos de Eurostat, el número de menores no acompañados entre los buscadores de asilo en Europa creció desde 10.610 en 2010 a 95.208 en 2015. Entre 2014 y 2018, al menos 1.600 menores murieron o desaparecieron durante sus viajes migratorios (Migration Data Portal, 2020).

De todas las oportunidades que Europa puede ofrecer a los migrantes, el sueño de un hogar nuevo o reconstruido es sin duda la promesa más poderosa. En *El Havre* coinciden los viejos soñadores de la casa europea y los nuevos habitantes de un sueño más joven, llegados del otro lado del mar. Idrissa y Arletty pertenecen a uno y otro grupo de moradores. En los desenlaces de sus tramas respectivas se produce un doble milagro que, además de reflejar el optimismo vital del director, muestra una visión integradora de hogar e identidad en los éxodos de los antiguos y modernos migrantes europeos.

El espíritu de Jacques Tati

El vecindario de Marcel sortea los impedimentos legales y la vigilancia policial para hacer realidad el deseo del adolescente gabonés. Más aún, se implica en la recaudación de los fondos necesarios para que continúe su viaje hacia Inglaterra como un ciudadano europeo más en su tránsito por el continente.

La pequeña comunidad francesa, que aparece en el filme como heredera de los arquetipos cinematográficos de la posguerra, parece rebelarse contra la indiferencia ante los nuevos migrantes con un tono digno de Jacques Tati. En el filme de Kaurismäki no resultaría extraño encontrar al cartero de *Día de fiesta* (1949), y entre los vecinos se advierte una sana simplicidad basada en la educación, la fuerza de voluntad y el buen corazón de Monsieur Hulot en *Mi tío* (1958) o en *Las vacaciones del Sr. Hulot* (1953). Como si el mítico personaje se hubiera multiplicado entre los habitantes que rodean a Marcel en *El Havre*. El espíritu del director francés también se advierte en el humor surreal y extravagante de los gags, así como en la sobriedad de la realización y en el minimalismo de la puesta en escena.

Junto a este tono de comedia provinciana y costumbrista, en el guion también late el impulso solidario que animaba el cine de Frank Capra ambientado en los escenarios de la Gran Depresión, cuyos héroes eran capaces de movilizar a la comunidad contra las estructuras sociales injustas —caso de George Bailey en *¡Qué bello es vivir!* (1946) o de Longfellow Deeds en *El secreto de vivir* (1936)—, o incluso invitarla a participar en un fraude colectivo para proteger a sus miembros más débiles —*Un gángster para un milagro* (1961)—.

La gesta de Marcel en *El Havre* tiene por objeto la reunión familiar de Idrissa, propiciada en último término gracias a la connivencia del comisario Monet, un personaje que, además de recordar a los agentes de Jean-Pierre Melville, también evoca el *happy end* de Renault en *Casablanca* (Michael Curtiz, 1940). Resuelta la trama del joven migrante gracias a la intervención del policía, el guion retoma la historia de Arletty para

rematar el filme con un último milagro inesperado: la curación de su cáncer terminal.

Este giro supone el colofón de otros milagros previos. El primero de ellos tiene como insólito protagonista al propio Marcel: un maduro ciudadano europeo de vida precaria que entrega sus ahorros al africano desconocido que ha encontrado bajo los muelles del puerto. El siguiente milagro sucede como resultado de su acción, que despierta el altruismo de sus vecinos y, además, propicia la reconciliación de una pareja de artistas implicados en la organización del concierto. El tercer prodigio se produce con la conversión del comisario Monet, que facilita la partida de Idrissa hacia Inglaterra.

La sorpresa de los médicos ante la curación de Arletty certifica la realización de todos los milagros previos, pero la verosimilitud de este giro solo podría interpretarse desde la fábula con que Kaurismäki relata su historia europea. Al término de *El Havre*, Marcel recibe en su hogar a su esposa y se restablece la sencilla armonía familiar, reflejo de la armonía comunitaria que ha encontrado en el recibimiento de los migrantes un remedio para la apática ciudadanía continental. Así lo advierte Rodríguez Chico (2012) en su interpretación del desenlace:

En realidad, hemos asistido a un milagro de humanidad —que plásticamente se refleja en ese cerezo florecido, al final de la cinta—, que es el que posibilitan personas que salen de sí mismas para mirar alrededor y comprometerse, en un escenario tan entrañable, reconfortante y fructífero como el que un día pudimos presenciar en Milán de la mano de Vittorio De Sica, o en *Casablanca* [...], o incluso en el que vivían los personajes de Capra en medio de una crisis económica o de valores.

El otro lado de la esperanza (2017). Una fábula desde el extremo oriental del continente

En su siguiente filme, Aki Kaurismäki retornó a su Finlandia natal para relatar una segunda fábula sobre el encuentro entre migrantes y europeos, en otra ciudad portuaria como escena-

rio. Helsinki sustituía esta vez a la ciudad francesa, y tanto la trama como los temas, así como el surrealismo característico del cineasta, sugerían una continuidad con su largometraje previo.

El filme se estrenó en España como *El otro lado de la esperanza*, si bien el sentido original del título en finlandés, algo así como «Espero más que esto», expresa con mayor contundencia el desencanto de quien hace balance de la vida en un momento dado. Esta parece ser la premisa de los protagonistas, Waldemar Wilkström y Khaled: el primero, un maduro vendedor de camisetas de Helsinki que acaba de abandonar a su esposa; el segundo, un joven refugiado sirio en busca de asilo político que desea reunirse con su hermana.

Tanto el tándem protagonista como sus situaciones de partida recuerdan de entrada la fórmula dramática empleada en *El Havre*. Como Marcel, Waldemar (Sakari Kuosmanen) también experimenta una separación de su esposa aunque los motivos no son impuestos por una enfermedad terminal sino por la ruptura de la pareja después de años de convivencia. El protagonista finlandés deja su hogar sin mediar palabra con la mujer, en una escena marcada por la frialdad. Tras vender las camisetas que le quedan, Waldemar abandona su antigua profesión y decide apostar todo su dinero en una partida de póker. A continuación, invierte sus ganancias en la compra del restaurante «The Golden Pint» y contrata a los antiguos empleados del local, que no parecen muy motivados con su trabajo.

La afabilidad y discreción de Marcel contrastan con el aspecto hosco de Waldemar, taciturno y ceñudo en el trato con los demás personajes y siempre envuelto en un punto de misterio. Esta apariencia lo convierte, a primera vista, en un tipo de huésped europeo poco idóneo para la acogida de un migrante necesitado como Khaled (Sherwan Haji), que arriba al puerto de Helsinki de manera accidental. Como Idrissa, el joven sirio también busca el reencuentro con un familiar, su hermana Miriam en este caso, y aunque realmente no desea iniciar una nueva vida en Finlandia, se ve obligado a someterse al exigente protocolo de extranjería.



Imagen 2. *El otro lado de la esperanza* (*Toivon tuolla puolen*, Aki Kaurismäki, 2017). Sputnik, Oy Bufo Ab, Zweites Deutsches Fernsehen.

El joven sirio Khaled (Sherwan Haji) es acogido por Waldemar (Sakari Kuosmanen) en su restaurante de Helsinki, después de un encuentro accidentado deudor de la mejor *screwball comedy*. Debido

a la guerra que asola su país, Khaled busca asilo político en Finlandia para reunirse con lo que queda de su familia: una de las motivaciones recurrentes en los protagonistas de Kaurismäki.

Migrantes sumergidos en agua y carbón

Con su sobria habilidad para tejer el melodrama, Kaurismäki introduce a Khaled en el filme empleando un tono humorístico que transforma el dramatismo de su odisea. Al relatar sus primeros avatares en Helsinki, adonde arriba como polizón a bordo de un mercante, el director parece evocar a los vagabundos interpretados por Buster Keaton y Charles Chaplin en sus comedias mudas. Khaled surge literalmente entre el carbón de un contenedor, con las ropas y el rostro tiznados de manera grotesca, y se presenta más tarde ante unos funcionarios de aduanas que, sentados ante sus máquinas de escribir, se esfuerzan por parecer autómatas de la burocracia más gris.

En *El Havre*, los medios y la policía francesa ponían la nota de humor surreal al referirse a las familias de migrantes gaboneses como elementos peligrosos. En *El otro lado de la esperanza*, el cineasta ridiculiza la gestión deshumanizada de los centros de internamiento y el trato recibido por refugiados que, como Khaled, tampoco constituyen una amenaza para la seguridad de los países europeos. En ambos filmes, el agua y el carbón actúan como recursos alegóricos para introducir a los protagonistas migrantes.

Así, la presentación de Idrissa se produce bajo los muelles del puerto y se muestra al adolescente sumergido en el agua hasta la cabeza. Khaled, por su parte, aparece en el filme enterrado en carbón. De manera simbólica, el agua remite al drama de los migrantes africanos que a menudo encontraban la muerte en sus travesías de los estrechos, mientras que el carbón establece una asociación con los escombros calcinados que sepultaban a los civiles durante la guerra de Siria.

Una vez registrado en el censo de inmigrantes, el joven sirio pasa a ser un número más. En *El Havre*, Kaurismäki ya había señalado esta condición de anonimato a través del limpiabotas vietnamita compañero de Marcel, que se refería de modo irónico a las paradojas burocráticas: «Es difícil expulsar a un hombre anónimo —aseguraba a Marcel—. En el Mediterráneo hay más documentación que peces.» La amargura de esta consideración cobraría un relieve especial cuatro años después del estreno del filme, cuando la guerra de Siria provocó el colapso de millares de refugiados en los pasos de Turquía y Grecia. A este respecto conviene recordar que, en 2015, la Organización Internacional para las Migraciones consideró Europa como el destino más peligroso del planeta para la migración irregular, debido al alto número de víctimas (más de 3.700 fallecidos en las travesías) y al hacinamiento sufrido en los campos de refugiados.

Kaurismäki refleja en *El otro lado de la esperanza* la indiferencia institucional de los estados europeos ante un conflicto que provocó el desplazamiento de doce millones de sirios: casi la mitad de la población del país. Khaled ingresa en el centro de internamiento y allí permanece mientras se procesa su caso,

con escasas esperanzas de que prospere su petición de asilo y, por tanto, de encontrar alguna pista sobre su hermana Miriam (Niroz Haji). El cineasta subraya de nuevo en el filme la necesidad de los refugiados de reconstruir su hogar en una tierra de acogida que, sin embargo, dista mucho de serlo a juzgar por las conclusiones del Council on Foreign Relations recogidas en un informe de 2015: «Pese al alto número de víctimas, la respuesta colectiva de los países de la Unión Europea al flujo migratorio ha sido coyuntural, y más preocupada por asegurar las fronteras del bloque comunitario que en proteger los derechos de migrantes y refugiados» (Park, 2015).

Como Khaled relata en un momento dado, el misil que ha destruido su hogar en Aleppo ha matado a toda su familia y a su prometida. Su hermana Miriam es todo cuanto le queda, pero la perdió de vista mientras cruzaban Hungría después de atravesar Turquía, Macedonia y Serbia. Cuando el gobierno finlandés finalmente deniega la petición de Khaled, el joven consigue escapar del centro de internamiento y, tras perderse por las calles de Helsinki, se refugia entre los contenedores del restaurante de Waldemar.

Humor en claroscuro y gastronomía multicultural

La relación entre Khaled y Waldemar provoca desde el principio diversas situaciones de humor que, como es habitual en Kaurismäki, remiten a clásicos del cine. Así, el encuentro junto al contenedor de un garaje entre ambos protagonistas recuerda la controvertida relación entre Chaplin y el millonario alcohólico de *Luces de la ciudad* (Charles Chaplin, 1931), que también derivará en una singular relación de amistad. Waldemar termina por aceptar a Khaled como empleado del restaurante, y las aventuras del joven sirio en su nuevo trabajo abren en el filme un bloque donde el humor evoca de nuevo la sutilidad y el encanto de Tati.

Algunas escenas sugieren el estilo de la *screwball comedy*, como la secuencia en que los empleados ocultan a Khaled du-

rante la inspección del local, o el episodio en que Waldemar decide convertir «The Golden Pint» en un restaurante de comida japonesa, rebautizado como «Imperial Sushi». Por otro lado, Kaurismäki también hace una referencia significativa a Lubitsch cuando, como en *Ser o no ser* (1942), un personaje finlandés parece imitar a uno de los actores de la compañía polaca que representan *Hamlet* y, refiriéndose al trato que reciben los refugiados como Khaled, dirá con Shylock: «¿Acaso no sangro o muero cuando me envenenan?» La referencia gana en sentido cuando un *skin* ataca a Khaled en plena calle y lo denomine «judío» por equivocación.

El local «The Golden Pint» adquirido por Waldemar se convierte en la sede de un encuentro entre cuatro nativos finlandeses y un refugiado sirio, que reconvertirán en restaurante de comida japonesa cuando el negocio marche mal. La situación ofrece, de por sí, una premisa en clave cómica sobre los nuevos escenarios de la globalización a través de un curioso multiculturalismo gastronómico.

La armonía entre los empleados y el encargado del restaurante, además de contrastar con la hostilidad de las autoridades y de ciertos sectores sociales, proporciona a Khaled un marco de acogida similar al ofrecido a Idrissa por el vecindario del barrio de pescadores. A propósito de «The Golden Pint» como punto de encuentro cultural, Kaurismäki explicaba así su interés en utilizarlo como emblema de un cambio de mentalidad:

La cuestión del restaurante me interesaba mucho. Jean Renoir afirmó que con *La gran ilusión* intentó detener la segunda guerra mundial. Pero más tarde dijo: «Fue un pésimo fracaso, no pude evitarlo». El cine no tiene una influencia tan grande. Pero soy sincero en mi intento de conseguir que las dos o tres personas que vayan a ver esta película comprueben que todos somos iguales, que todos somos humanos y que mañana serás tú el refugiado (Desiaterik, 2017).

En comparación con su película previa, *El otro lado de la esperanza* presenta un aspecto oscuro y deshumanizado que se

advierde en las atmósferas nocturnas o en los interiores de sus escenas. *El Havre*, sin embargo, mostraba a sus personajes durante encuentros al aire libre bajo la luz del sol, en calles iluminadas donde resaltaban los colores primarios tan habituales en el diseño artístico de Kaurismäki. No sucede así con Khaled, sumido en un entorno ominoso que recuerda a cada momento la incertidumbre de su vida. Ciertamente, Idrissa y Khaled necesitan el reencuentro familiar para seguir adelante, pero la tragedia que el migrante sirio ha dejado atrás no es comparable con la historia previa de Idrissa.

Al reflejar la atmósfera de su país, el director mantiene una nota dominante de pesimismo incluso en los momentos de mayor comicidad en el restaurante. Turner se refiere de este modo a este contraste emocional entre los puertos de ambos filmes:

El Havre se abre hacia la extensión del océano: hay puestas de sol, gaviotas y una escena en un campamento a la intemperie sobre un acantilado cubierto de hierba. Helsinki, en cambio, es marcadamente claustrofóbico. La luz natural es rara y, desde la llegada de Khaled, la ciudad aparece frecuentemente de noche. Muchas escenas tienen lugar bajo tierra, en estacionamientos cavernosos o laberínticas estaciones de tren (Turner, 2020).

La trama en torno a Waldemar resulta igualmente oscura desde el comienzo: así se refleja en la escena del sucio apartamento donde vive con su esposa, en los lugares que posteriormente frecuenta y en el restaurante «The Golden Pint», si bien en esta última localización surge su relación amistosa con Khaled. El protagonista finlandés es un personaje errante que, una vez en la calle, se pierde en la noche para perseguir un futuro tan incierto como el del refugiado sirio. Sin embargo, el hastío que lo embarga desaparecerá cuando, días después del encuentro con Khaled, le ayude a contactar con su hermana y gestione su viaje desde Lituania a Finlandia, adonde llegará escondida en un camión.

«*Hostipitality*»: *hospitalidad y hostilidad*

El desenlace de la trama de Khaled y Miriam coincide con la reconciliación de Waldemar y su esposa, en un giro final que replica el patrón dramático de *El Havre*. Pero a diferencia de lo que sucede en el filme previo, el reencuentro de los Winkström no cierra esta vez el relato y Kaurismäki reserva una nota oscura para concluir su fábula. En efecto, el final feliz de las dos tramas se ve ensombrecido cuando el miembro de un grupo de supremacistas blancos, denominado «Ejército de Liberación de Finlandia» —nombre ficticio que bien podría ser un remedo de los extremistas *Soldados de Odín*—, apuñala a Khaled y lo deja malherido.

A propósito de este desenlace Shambu (2018) señala una paradoja habitual en los guiones del cineasta, donde los protagonistas responden al patrón de luchadores desvalidos que experimentan una tensión entre la acogida y la agresión:

[Kaurismäki] es, por un lado, un humanista comprometido cuya actitud hacia sus personajes es de amor y generosidad. Sus películas presentan un compromiso continuo con los tipos de la otredad: solitarios introvertidos, bohemios inconformistas, desempleados... En la última parte de su carrera, estos personajes a menudo son agredidos o abandonados por la sociedad. Como consuelo, en sus películas se les concede la amistad de bienhechores y de perros bondadosos. Pero la amenaza del nihilismo nunca está lejos, y es de rigor que una película de Kaurismäki incluya una escena donde el protagonista es brutalmente golpeado por matones blancos, casi siempre sin motivo (Shambu, 2018).

Esta mezcla de aceptación y rechazo del migrante responde a un concepto acuñado por Derrida (2000), mencionado por Heide (2019) en su estudio sobre el filme: la *hostipitality* o combinación incongruente de hospitalidad y hostilidad hacia el otro. En efecto, esta paradoja se refleja en el plano final de *El otro lado de la esperanza*, que muestra a un Khaled feliz, sentado bajo un árbol frente al puerto después de haber puesto

a salvo a su hermana Miriam. Pero Khaled está gravemente herido en el vientre debido a las puñaladas recibidas, y la historia concluye sin que se nos revele su auténtico desenlace. Tan solo acompaña al joven sirio la perrita que, escenas atrás, fue acogida en el restaurante y ahora le lame el rostro.

Heide (2019) se refiere a este desenlace ambiguo como un símbolo de la propia confusión de la sociedad finlandesa en su trato hacia el «huésped-migrante-refugiado». Koza (2017), por su parte, estima que el plano final refleja el título del filme a la perfección, pues el otro lado de la esperanza es en efecto «oscuro y doloroso», pero esto no ensombrece la felicidad de Khaled una vez cumplida su meta: «Cuando la perrita se acerca para saludar a Khaled, que descansa apoyado sobre el tronco de un árbol, podemos sentir la totalidad del amor que existe en este mundo sin caer en un chantaje emocional» (Koza, 2017).

El cine de Kaurismäki puede compendiarse en una firme declaración de fe en la humanidad y en el cine. Por eso, a la vuelta de cuarenta años de filmografía, el cineasta apelaba a la ética de los europeos con contundencia, sin complejo alguno, mientras les invitaba a mirarse en el espejo de sus fábulas repletas de personajes honestos pero también siniestros: «Miren el último siglo: no tenemos ninguna cultura de humanidad. Todo lo que existe es solo una forma de organización democrática que se cae a pedazos desde hace diez años, porque no somos honrados en modo alguno» (Desiaterik, 2017).

Bibliografía

- «Child and Young Migrants» (2020): Migration Data Portal, 17-7-20. <<https://migrationdataportal.org/themes/child-and-young-migrants#footnoteref3jz4g8e8>>
- Desiaterik, Dmytro (2017): «The Other Side of Hope by Aki Kaurismäki Premieres in Europe», *Humanity*, 20-12-17. <<https://day.kyiv.ua/en/article/culture/humanity>>
- Derrida, Jacques (2000): «Hostipitality», *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities*, vol. 5, núm. 3: pp. 3-18.
- Diken, B (1998): *Strangers, ambivalence and social theory*, Ashgate. Londres.
- Gómez Gómez, Agustín (2016): «Le

- Havre* (Aki Kaurismäki, 2011). Un cuento de hadas sobre solidaridad e inmigración ente la bohemia y la bonhomía», en *Imaginarios audiovisuales de la crisis*, Parejo, Nekane y Sánchez-Escalonilla, Antonio (eds.), Pamplona: Eunsa, pp. 67-77.
- Heide, Markus (2019): «Kaurismäki: The Other Side of Hope», *Hospitality and European Film*. <<https://hostfilm.usal.es/index.php/aki-kaurismaki-the-other-side-of-hope/>>
- Käpä, Pietari (2020): «Three Ecologies of Kaurismäki», en *The Films of Aki Kaurismäki: Ludic Engagements*, Austin, T. (ed.), Londres: Bloomsbury, pp. 57-75.
- Koza, Roger (2017): «The Visitors: On The Other Side of Hope». Fipresci, 26-12-17. <<http://www.conlosoj-sabiertos.com/the-visitors-on-the-other-side-of-hope/>>
- Masson, Christine (2011): Entrevista con Aki Kaurismäki, *Pressbook de El Havre*, Sputnik Oy, Pyramide International y Pandora Film Produktion.
- Migration Data Portal (2015). <<https://migrationdataportal.org/data?t=null>>
- Park, Jeanne (2015): Europe's Migration Crisis, Council on Foreign Relations, 30-9-15. <<https://www.cfr.org/background/europes-migration-crisis>>
- Ponzanesi, Sandra (2011): «Europe in motion: migrant cinema and the politics of encounter», *Social Identities*, vol. 17, núm. 1: pp. 73-92.
- Rascaroli, Laura (2013): «Becoming-minor in a sustainable Europe: The contemporary European art film and Aki Kaurismäki's *El Havre*», *Screen*, vol. 4, núm. 3, pp. 323-340.
- Rodríguez Chico, Julio (2012): «Europa busca su milagro en el cine humanista», *FilmHistoria Online*, vol. XXII. <<http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2012/1/for01.html>>
- Rodríguez Pérez, María Pilar; Bayón Martín, Roberto (2018): «Ficciones de inmunidad en el cine contemporáneo europeo. Dos lecturas de los marcos sociales de la inmigración desde *Welcome* y *El Havre*», *International Journal on Collective Identity Research*, vol. 2018, núm. 1: pp. 1-25.
- Romney, Jonathan (1997): «The Kaurismäki Effect», *Sight and Sound*, vol. 7, núm. 6, pp. 10-14.
- Shambu, Girish (2018): «The Other Side of Hope: No-Home Movie», *The Criterion Collection*, 14-5-18. <<https://www.criterion.com/current/posts/5662-the-other-side-of-hope-no-home-movie>>
- Turner, Lindsay (2020): «Hiding Spaces: On Aki Kaurismäki's *The Other Side of Hope*», *Literature, The Humanities & The World*, Stanford University. <<https://arcade.stanford.edu/blogs/hiding-spaces-aki-kaurismakis-other-side-hope>>
- Von Bagh, Peter (2011): «Common People: Aki Kaurismäki. Finland's Master of bleak Comedy Opted for a Fairy-Tale Optimism in *Le Havre*», *Film Comment*, septiembre-octubre.

