

## Trabajo Fin de Grado

Historia de un suicida frustrado: una aproximación  
al humor de Aki Kaurismäki y Enrique Jardiel  
Poncela

History of an unsuccessful suicidal man: an  
approach to the humor of Aki Kaurismäki and  
Enrique Jardiel Poncela

*Autor/es*

Alejandra Garralaga de Foronda

*Director/es*

José Ángel Blesa Lalinde

HISTORIA DE UN SUICIDA FRUSTRADO:  
UNA APROXIMACIÓN AL HUMOR DE AKI  
KAURISMÄKI Y ENRIQUE JARDIEL PONCELA

---

HISTORY OF AN UNSUCCESSFUL SUICIDAL MAN: AN APPROACH TO THE HUMOR OF AKI  
KAURISMÄKI AND ENRIQUE JARDIEL PONCELA

---

Alejandra Garralaga  
Universidad de Zaragoza

## RESUMEN

El presente trabajo propone realizar un recorrido a través de aquellas obras que a lo largo de la historia del cine y la literatura han hecho del motivo del suicida frustrado fuente de inagotable productividad tragicómica; desde *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*, pasando por *¡Espérame en Siberia, vida mía!* hasta la más reciente película *I Hired a Contract Killer*, en un intento por encontrar nexos y puntos en común que nos permitirán, en última instancia, aproximarnos a las diferentes estrategias humorísticas que Aki Kaurismäki y Enrique Jardiel Poncela utilizan en sus respectivas obras.

## ABSTRACT

This paper proposes an itinerary throughout those works that, across the history of cinema and literature, have made of the unsuccessful suicidal man *motif*, a source of boundless tragicomic productivity; from *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*, through *¡Espérame en Siberia, vida mía!* towards the more recent film *I Hired a contract Killer*, in an attempt to find links and connections that will eventually allow us to approach the different humorous strategies used by Aki Kaurismäki and Enrique Jardiel Poncela in their respective works.

## ÍNDICE

|  |         |
|--|---------|
| 1. <i>¡ESPÉRAME EN SIBERIA, VIDA MÍA! Y LAS TRIBULACIONES DE UN CHINO EN CHINA</i> ..... | pág. 3  |
| 2. <b>HISTORIA DE UN SUICIDA FRUSTRADO</b> .....   | pág. 10 |
| 3. <i>CONTRATÉ UN ASESINO A SUELDO</i> .....   | pág. 19 |
| 4. <b>DE LA SERIEDAD DEL HUMOR: RISA Y PESIMISMO</b> .....                               | pág. 24 |
| 5. <b>EL HUMOR KAURISMAKIANO</b>   |         |
| DISTANCIA Y MECANIZACIÓN .....   | pág. 27 |
| TERNURA .....  | pág. 30 |
| SENCILLEZ Y SILENCIO .....   | pág. 33 |
| HUMILDAD Y DIGNIDAD PROLETARIAS .....  | pág. 37 |
| 6. <b>EL HUMOR JARDIELESCO</b>   |         |
| EN DEFENSA DEL NUEVO HUMORISMO .....   | pág. 40 |
| SORPRESA Y CONTRASTE .....   | pág. 41 |
| HIPÉRBOLE Y SÁTIRA .....   | pág. 45 |
| 7. <b>CONCLUSIONES</b> .....   | pág. 49 |
| <b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....  | pág. 50 |
| <b>FILMOGRAFÍA</b> .....   | pág. 53 |

## 1. ¡ESPÉRAME EN SIBERIA, VIDA MÍA! Y LAS TRIBULACIONES DE UN CHINO EN CHINA

*Quotation is a serviceable substitute for wit*

OSCAR WILDE

*Un asesinato baratísimo* es el título que Jardiel Poncela pensó en primer lugar para su segunda novela, escrita durante la primavera de 1929 y publicada en otoño de ese mismo año, y que tras pasar por diversas propuestas bautismales acabaría recibiendo, por consejo de su amigo y editor José Ruiz-Castillo, el título definitivo de *¡Espérame en Siberia, vida mía!*<sup>1</sup>. El argumento no era nuevo, ni siquiera para el propio autor: Jardiel, en colaboración con Felipe Moreno, había creado en 1928 una pequeña pieza cómica en tres actos titulada *No se culpe a nadie de mi muerte*<sup>2</sup>, cuyo argumento funcionaría posteriormente como germen para *¡Espérame en Siberia, vida mía!*. Es la historia de un suicida frustrado que, incapaz de poner fin a sus días, decide contratar un asesino a sueldo. El argumento, de una sencillez extraordinaria, roza esa genialidad que sólo las cosas sencillas son capaces de alcanzar. Tan universal se nos antoja este argumento que hemos tenido que buscar antecedentes; y como todo lo que se busca afanosamente acaba al fin por encontrarse, hemos dado con ellos.

Sabemos que Jardiel Poncela era gran lector y admirador de Julio Verne<sup>3</sup>. *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*<sup>4</sup> es una novelita de aventuras del autor francés publicada en 1879, de enorme despliegue fabulador, ambientada con todo lujo de

---

<sup>1</sup> Según Víctor Olmos, fue Joaquín Sama quién sugirió el título de *Tus labios y un ataúd*, pero al final Jardiel se decidió por el de *¡Espérame en Siberia, vida mía!* propuesto por Manuel Martínez Gargallo. En Juan Carlos Pueo, *Como un motor de avión: Biografía literaria de Enrique Jardiel Poncela*, Madrid, Verbum, 2016, p. 273.

<sup>2</sup> Enrique Jardiel Poncela, «No se culpe a nadie de mi muerte», en Manuel Ariza Viguera, *Enrique Jardiel Poncela en la literatura humorística*, Madrid, Fragua, 1974, pp. 213-288.

<sup>3</sup> Jules Verne en francés.

<sup>4</sup> Jules Verne, *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*, Al fin: Gauthier-Villars, 1879. A partir de ahora nos referiremos a ella con su título en español: *Las tribulaciones de un chino en China*.

detalles exóticos, porcelanas chinescas y paisajes orientales, en la que el aristócrata Kin-Fo, rico hasta la indiferencia y el desapego por la vida, encuentra solución a su hastío vital cuando su maestro, el filósofo Wang, decirle enseñarle una valiosa lección. Dada por pérdida su fortuna, el desesperado Kin-Fo contrata una generosísima póliza de seguros que también –y especialmente– contempla el suicidio, a la vez que encarga a su fiel maestro su propia muerte; con dos únicas condiciones: llevarla a cabo en el plazo convenido y de un modo absolutamente imprevisible. Pero el tiempo pasa, la tensión aumenta, el plazo se acerca y la muerte no llega. Finalmente, la noticia de que su fortuna no solo no se ha perdido sino que continúa aumentando llega a Kin-Fo, quien, recobrada la prestancia de ánimo y el gusto afable por la vida, y escoltado siempre por dos agentes de la Compañía de seguros *La Centenaria*, recorrerá la China incansablemente en busca de su desaparecido maestro-verdugo para rescindir tan amistoso acuerdo. Las concomitancias entre *Tribulaciones de un chino en China* y *¡Espérame en Siberia, vida mía!* son tan evidentes que no nos resistimos a la comparación.

Mario Esfarcies, protagonista de *¡Espérame...*, recibe por boca de su amigo y doctor Fäber la fatal noticia de un cáncer de estómago. Resuelto a aventajar a su epiteloma en la carrera de la muerte, intenta quince veces consecutivas el suicidio sin éxito. A saber: pistola, atropello, salto desde el viaducto, sublimado corrosivo, gas, cuerda, ahogamiento en el manzanares, éter, vías del metro, balcón, corte limpio de venas, otro salto (esta vez desde el edificio de Telefónica), morfina, puros en cantidades letales y mujer hermosa. Agotadas ya todas las posibilidades humanas para acabar dignamente con su vida, y felizmente iluminado por un anuncio en el periódico <sup>5</sup>, acude a la *Taberna del Vicente*, donde tiene lugar la *Unión General de Asesinos Sin Trabajo*. Tras una reunión no exenta de formalidades, muertes intermitentes y muchos términos en *argote* (sic), Mario Esfarcies, ante la algarabía y regocijo general, solicita un asesinato: el suyo. El agraciado en el sorteo y beneficiario del negocio resulta ser el *Poresosmundos*. Cerrados ya el contrato y un testamento mediante el que el suicida hace acreedor de su herencia a su amigo el doctor Fäber, la angustia por la muerte inminente y el amor por la radiante *vedette* (sic) y también admiradora Palmera Suaretti

---

<sup>5</sup> Más adelante, en el apartado correspondiente a *Contraté un asesino a sueldo*, veremos por qué este detalle es especialmente relevante.

asaltan simultáneamente a Mario Esfarcies; quien, movido por el amor y el terror, fuerzas implacables, huirá lejos, vivirá las más desorbitantes aventuras por Europa en una carrera con el *Poresosmundos* por escapar a un indefectible contrato —que su amigo y heredero universal, el doctor Fäber, se encargará personalmente de actualizar— no sin antes darse obligada cita con su amada *vedette* en Siberia. El absurdo existencial que recorre la novela culmina irremediabilmente en el desenlace; pues como ya pronosticaba el autor a modo de antídoto contra el optimismo del lector ingenuo: «*Quien se libra durante años enteros de morir atropellado por un camión, acaba muriendo atropellado por un triciclo.*»<sup>6</sup>

Tratándose de productos absolutamente originales, ambas obras comparten, sin embargo, un argumento básico que las emparenta estrechamente, y que podemos reducir fácilmente a una sencilla línea: el hombre que contrata un asesino a sueldo para acabar con su propia vida. Se trata de un motivo lo suficientemente sólido y eficaz como para constituir por sí mismo una trama, pero en ambas obras funciona como justificación y detonante de las muchas aventuras que ambos personajes vivirán a lo largo de sendas obras.<sup>7</sup> Ambos protagonistas comparten además una indiferencia vital, una visión del mundo hasta cierto punto cínica y amarga que les lleva a ambos a contemplar el suicidio como la única salvación digna posible. Tanto *Tribulaciones...* como *¡Espérame...* son, como hemos dicho, novelas de aventuras; el giro que dan los acontecimientos, la *peripeteia* o cambio de fortuna, aunque aparentemente dispares (la hacienda recuperada de Kin-Fo en *Tribulaciones...* y el amor recobrado de Mario en *¡Espérame...*) conducirán a ambos personajes a dos situaciones perfectamente paralelas: el apego por la vida y las ganas de vivir recobradas, invirtiéndose de este modo la inicial situación de hastío e indiferencia ante la realidad de una muerte inminente. Y es que, como dirá Jardiel: «El amor y la muerte se desean cuando no se tienen, se suplican cuando nos los

---

<sup>6</sup> Enrique Jardiel Poncela, «5 pensamientos afines con la idea de este libro» en *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 67. Cursiva en el texto.

<sup>7</sup> Como comprobaremos más adelante, la novelística soporta el posterior desarrollo aventuresco en diferentes localizaciones geográficas con mayor facilidad que el medio fílmico. En éste último, el motivo del *suicida frustrado* se establece como núcleo central del desarrollo narrativo, y la consiguiente huida del protagonista de su contratado verdugo se condensa, reduciéndose, por lo general, a un espacio limitado que normalmente no traspasa el escenario local.

niegan, se ansían en la desgracia y se rehúyen cuando nos los ofrecen»<sup>8</sup> Así pues, tanto Kin-Fo como Mario Esfarcies emprenderán, en sus respectivas búsqueda y huida, una disparatada serie de aventuras para lograr escapar a una muerte que ya se les antoja indeseable.

No obstante estas concomitancias argumentales, el tratamiento que reciben ambas obras es significativamente diferente: para Jardiel el humor es elemento indispensable y condicionante en buena medida del desarrollo narrativo; es por esto que sus novelas, siendo novelas de aventuras, son además y principalmente, novelas de humor. Verne, por su parte, aunque no reniegue nunca del humor —como todo buen escritor que se precie— otorga a la reflexión filosófica y al desarrollo de aventuras un mayor protagonismo. El humor en el autor francés es más discreto, más tímido y solapado; impregna la narración sutilmente con un tono entre tierno y amable, a la vez que hondamente reflexivo, pero carece de la extraordinaria entidad satírico-burlesca de las novelas de Jardiel. Es lógico, por tanto, que la estrategia narrativa que cada autor adopta (comicidad, meditación filosófica, tensión dramática, etc.) se convierta en mecanismo estructurante y configurador del desarrollo argumental. Así, la nota cómica y definitivamente patética que Jardiel imprime a su personaje, obligándole a asumir la derrota más insultante ante su incapacidad de suicidarse tras quince intentos frustrados, supone uno de las divergencias con respecto a *Tribulaciones...* más notables; Kin-Fo opta desde el primer momento por la *muerte sorpresa* a manos de su maestro, neutralizando así toda potencialidad cómica a favor de un aumento de la tensión dramática.

Deteniéndonos por el momento en el elemento cómico, no podemos dejar de mencionar el efecto patético que el desenlace de *¡Espérame...*, en oposición al desenlace feliz, epitalámico de *Tribulaciones...*, ejerce sobre su protagonista. El amor, es en ambas obras componente fundamental, ejerce sobre los personajes una fuerza gravitacional, ya apegándoles fuertemente a la vida, ya empujándoles violentamente hacia la muerte; y mientras que en *¡Espérame...* el amor de Mario por la *vedette* se traduce en ilusión y ansias recobradas, en *Tribulaciones...* el amor de Kin-Fo por la

---

<sup>8</sup> Enrique Jardiel Poncela, *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, ob. cit., p. 251.

joven viuda es —ante la ruina económica de ambos— motivo suficiente para desear la muerte. Y es precisamente aquí donde el efecto trágico se multiplica por oposición, pues paradójicamente, y haciendo uso tal vez de ese antiquísimo recurso poético que ya Aristóteles tuvo a bien llamar ironía dramática, el amor por la *vedette* en *¡Espérame...* se verá fatalmente entorpecido por la muerte inesperada y absurda de Mario y, contrariamente, resultará en felices bodas, en celebración de la vida y del amor en *Tribulaciones...* . El golpe de fortuna que conduce a Mario a la muerte más absurda al tropezarse en las escaleras de su casa, habiéndose reunido finalmente con la *vedette* y tras haber rehuido a la muerte en las circunstancias más inverosímiles, potencia el efecto patético-dramático, y por supuesto, enfatiza ese elemento humorístico tan perseguido por Jardiel.

Sería fácil pero inexacto afirmar que la intención didáctica, la moraleja de corte existencialista tan patente en la obra de Verne —una vez que el lector descubre que es el maestro Wang el responsable de urdir minuciosamente la trama para dar una lección vital a su infeliz amigo— es la razón fundamental por la que ambos protagonistas encuentran desenlaces tan dispares. Ciertamente es, y no cabe duda alguna, que la intención didáctico-moralizante en *Tribulaciones...* se patentiza abiertamente mediante declaraciones, diálogos y reflexiones filosóficas, pero no sería del todo legítimo afirmar que dicha textura metafísica permanece ausente en *¡Espérame...*, siendo la gratuidad del golpe humorístico el único condicionante del patético final de Mario Esfarcies. Aclaremos este último punto: Jardiel Poncela es un autor esencialmente cómico, pero esto no nos autoriza para asumir que el tono de sus obras sea frívolo o carente de profundidad filosófica. Nada más lejos de la realidad: *El humor será serio o no será humor*. Tras la aparente jovialidad cómica de las obras de Jardiel Poncela late una reflexión pregnante de profundidad filosófica, que se traduce en un nihilismo absurdo, en un pesimismo que irradia, por paradójico que pueda sonar, comicidad; y es que la paradoja se neutraliza cuando nos damos cuenta de qué próximo se encuentra el humor de la seriedad, de la trascendencia metafísica.

Jardiel Poncela es un humorista, y como buen humorista es también un grave pensador. La diferencia fundamental con la que nos encontramos al comparar ambas obras es una diferencia de tonalidad o *humor*, muy evidente por cierto, y que responde



íntimamente a la personal filosofía vital de cada autor: la tonalidad de *¡Espérame...*, pese a ser deudora de un radical pesimismo, es cómica, lúdica, fresca; es como si a lo largo de la narración dos fuerzas hercúleas se disputasen un pulso a muerte, en el que el humor quisiera imponerse, en un arrebatado de violenta alegría, a la acre seriedad; pero justo cuando creemos que el humor y el amor van a ganar la contienda al pesimismo, justo en el momento en que ya nos parece inevitable la derrota de la seriedad y la amargura, el absurdo da el *coup de grâce* definitivo. La muerte accidental de Mario Esfarcies es la victoria del absurdo, el triunfo de un pesimismo incólume. La moraleja está ahí, implícita, burlona, intachable: *El único antídoto contra el absurdo de la existencia es el absurdo del humor*. En *Tribulaciones...*, por el contrario, nos topamos cara a cara y desde el principio con una moraleja pura, optimista, neta, sin pliegues ni costuras: *Para disfrutar de la felicidad es necesario haber conocido previamente la desgracia*. Seria y llana. Kin-Fo, tras haber conocido la desdicha, es ahora capaz de disfrutar plenamente de la vida, y aunque el tono de la obra sea esencialmente serio, el desenlace, sin ser cómico, será feliz, rezumará optimismo.

Es interesante ver aquí, a la luz de estas dos obras, cómo el humor, contra la concepción generalizada, roza el erizado lomo de lo trágico y lo trascendente, y cómo la seriedad, en su univocidad simplista, se nos antoja muchas veces superficial e insuficiente. La capacidad reflexiva del humor —profunda, irónica, elegante— supera, como veremos más adelante, a esa solemnidad —absoluta, despótica, intransigente— con la que la seriedad quiere abordar los temas complejos de la vida. Para terminar con la comparación entre ambas obras y arrojando algo de luz a lo que más adelante veremos con mayor detenimiento, damos por finalizado este apartado con la siguiente fórmula:

*Puede haber enseñanza sin humor pero no hay humor que no constituya de por sí una enseñanza.*

## 2. HISTORIA DE UN SUICIDA FRUSTRADO

*O diem praeclarum!*

Tras la publicación de *¡Espérame en Siberia, vida mía!* en 1929, Jardiel proyectó una adaptación cinematográfica que jamás se llevaría a término. *¡Espérame...* tendría precisamente que *esperar* más de dos décadas hasta ver finalmente su primera adaptación cinematográfica asomar a la gran pantalla. Aunque ninguna de las dos películas que se estrenaron bajo su soporte argumental a siguieron de manera rigurosa la trama, los créditos de guión fueron reconocidos a Jardiel Poncela; si bien no fueron tanto adaptaciones en sentido estricto como guiones basados libremente en el argumento original de la novela. Ambas son comedias, estrenadas en México. La primera, bajo la dirección de Ismael Rodríguez, se estrenó en 1951 con el título de *¡¡¡Mátenme, porque me muero!!!*<sup>9</sup> introduciendo considerables variaciones en el argumento.<sup>10</sup> Dos años más tarde, una segunda versión, bajo la dirección de Chano Urueta, *Quiéreme, porque me muero*<sup>11</sup> retomaría el argumento básico de *¡Espérame...* con notables variaciones.<sup>12</sup> La adaptación definitiva, esta vez siguiendo fielmente la trama y manteniendo el nombre original de los personajes, se estrenó en 1971 de la mano de René Cardona Jr. con el título homónimo.<sup>13</sup>

Existe, no obstante, una película muy anterior, estrenada en Hollywood en 1916, cuyo argumento es perfectamente análogo. *Flirting With Fate*<sup>14</sup>, dirigida por Christy Cabanne, es la primera película que nos consta se basa en el argumento del suicida frustrado.<sup>15</sup> Una entrañable comedia de cine mudo<sup>16</sup> con Douglas Fairbanks como

---

<sup>9</sup> *¡¡¡Mátenme, porque me muero!!!*. Dir. Ismael Rodríguez. México, 1951.

<sup>10</sup> Esta vez se trataba de un ganador de lotería a quien dos mujeres convencen de tener una grave enfermedad.

<sup>11</sup> *Quiéreme porque me muero*. Dir. Chano Urueta. México, 1953.

<sup>12</sup> En *Quiéreme porque me muero* nos encontramos de nuevo con el caso del enfermo erróneamente diagnosticado, pero esta vez el médico responsable del falso diagnóstico es la misma mujer de la que el protagonista se enamora.

<sup>13</sup> *Espérame en Siberia, vida mía*. Dir. René Cardona Jr.. México, 1969.

<sup>14</sup> *Flirting With Fate*. Dir. Christy Cabanne, Perf. Douglas Fairbanks, George Beranger y Jewel Carmen, EE.UU., 1916.

<sup>15</sup> Teniendo en cuenta la antigüedad y universalidad de la obra del autor francés, no descartamos la posibilidad de una influencia de la novela de Verne sobre el *film*. No obstante,

estrella principal, que narra la historia de un pintor arruinado, August Holliday (Augie para los amigos) «*The hero of this story, an artist by profession, is long in temperament and short on funds. He can draw anything except a salary*»<sup>17</sup>, acompañado únicamente por unos fieles y mansos perros guardianes, y perdidamente enamorado de una joven núbil de la alta sociedad de nombre Gladys (Jewel Carmen). Hasta que el día fatal llega para August: un torpe malentendido hace que Gladys se entregue a los brazos de otro pretendiente; su amigo se ve incapaz de prestarle el dinero necesario para pagar el alquiler; y —colmo de la desgracia— el cotizado retrato de la joven Gladys que Augie pintara tan cariñosamente ha desaparecido del caballete. Desconsolado, abre el gas de las lamparillas, y tras media hora esperando a la muerte con los brazos abiertos, Augie comprueba que el gas no sale: la compañía lo ha cortado por impago.<sup>18</sup> El ahora suicida frustrado decide empapar sus penas en alcohol en el bar donde se encontrará con Automatic Joe, un desternillante George Beranger en el papel de asesino al que solicitará sus servicios profesionales para poner término a su vida sin más dilación<sup>19</sup>. De regreso a casa y dispuesto ya a encarar valerosamente la muerte, August se encuentra con que la policía ha recuperado su querido retrato, y recibe además tres cartas consecutivas —el efecto cómico se cuatricula aquí— que le informan de que su amigo se ve en condiciones óptimas para prestarle el dinero, de ser heredero universal de una fortuna familiar valorada en tres millones de dólares, y de que la encantadora Gladys le espera para recibirle esa misma noche. El patetismo de la situación, triunfo del absurdo de la existencia, se vuelve irresistible.

---

nos movemos en el terreno nebuloso de las conjeturas, puesto que en ningún momento se reconoce la idea original de Verne. Los créditos de guión corresponden a Robert M. Baker.

<sup>16</sup> Según un informe publicado por la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos: «el 70% de las películas mudas hechas en América se han perdido» en Library of Congress, *Library Reports on America's Endangered Silent-Film Heritage*, 2013. En línea: <<https://www.loc.gov/item/prn-13-209/>> [Consultado el 28.07.2017] Hecho que dificulta considerablemente nuestra tarea de encontrar películas que se remonten a fechas anteriores.

<sup>17</sup> Descripción correspondiente al primero de los intertítulos de la película.

<sup>18</sup> Es curioso comprobar que las obras que con mayor detenimiento nos proponemos analizar en este trabajo (*¡Espérame... y I Hired a Contract Killer*) comparten con *Flirting with Fate* este particular detalle: el oportuno corte de gas en el momento del suicidio.

<sup>19</sup> También aquí, como en *¡Espérame...*, el asesino hace alarde de su creatividad y propone a August varios métodos de muerte limpia, a cada cuál más efectivo. Y también aquí, como en *¡Espérame...* y *Tribulaciones*, tenemos nota de suicidio para eximir de responsabilidades al asesino. Pero en *Flirting...*, paupérrimo artista como es August, a diferencia de los ricos Mario y Kin-Fo, la negociación no superará los «50 últimos dólares».

El ahora *nihilista fugitivo* expone su situación a la policía, que confía el caso a un detective. Pero la imaginación y el terror desbordantes de Augie le harán creer que cada movimiento, señal y sombra es prueba inequívoca de la presencia de su siniestro ejecutor. Tras unas felices pero inquietas bodas, Augie —todavía amenazado de muerte— y su asesino se reconocen mutuamente. Pero el motivo por el que Automatic Joe le persigue ahora es muy diferente: «Sé que es un pecado romper nuestro contrato, —dice el sicario— pero ya no puedo ser un asesino a sueldo». Tras la dolorosa muerte de su madre, el asesino se ha dado al arrepentimiento y la contrición, y el motivo de su persecución no era otro que el de honradamente devolverle a Augie los 50 dólares del negocio.

En 1931 se estrena *Der Mann, Der Seinen Mörder Sucht*<sup>20</sup>, una comedia en blanco y negro dirigida por Robert Siodmak e inspirada en la obra teatral de Ernst Neubach *Jim, der Mann mit der Narbe*<sup>21</sup>. Los créditos de guión pertenecen a Billie (sic) Wilder junto con Curt Siodmak (hermano de Robert Siodmak) y Ludwig Hirschfeld. Narra la historia de Hans Herfort (Heinz Rühmann), un joven endeudado que se ve interrumpido por un incompetente ladrón en el momento preciso en que se dispone a acabar con su vida. El desesperado Herfort, solicita al ladrón su asesinato a cambio de una suma de dinero, pero semejante empresa excede las competencias profesionales del mangante común, quien, trémulo y vacilante, incapaz de empuñar la pistola y dar en el blanco, da sin embargo a Herfort su palabra de eliminarle antes de las doce de la media noche. En el ínterin, por supuesto, Herfort se enamora de una joven, Kitty (Lien Deyers). Enamorado e ilusionado, el ya arrepentido suicida quiere anular el contrato, pero el encargo ha sido asignado a otro asesino: *Jim, el hombre de la cicatriz*. En un intento desesperado por huir de la muerte, el protagonista buscará deliberadamente su encarcelamiento, pero el destino —y la fatalidad de inevitable efecto cómico— hará que ambos asesino y suicida se encuentren en la misma celda. Tras una forzada fuga del presidio de la mano de su supuesto ejecutor, Herfort logrará evitar la muerte y recuperar el amor por la muchacha en una desesperada carrera con tintes *slapstick*.

---

<sup>20</sup> *Der Mann, Der Seinen Mörder Sucht* (Aka: *Jim, der Mann mit der Narbe*). Dir. Robert Siodmak. Perf. Heinz Rühmann. Alemania, 1931. Conocida en inglés con el título *The Man in Search of his Murderer*.

<sup>21</sup> *Jim, el hombre de la cicatriz*.

Tanto *Der Mann, Der Seinen Mörder Sucht* (1931)<sup>22</sup>, *On Demande Un Assassin* (1949)<sup>23</sup> y *Man Lebt Nur Einmal* (1952)<sup>24</sup> son adaptaciones de la pieza teatral *Jim, der Mann mit der Narbe*, de Ernst Neubach, cuyo argumento básico podemos reducir sin dificultades a la novela de Verne *Tribulaciones de un chino en China*. No obstante la evidentes proximidad argumental, no nos consta que ninguna de las tres obras citadas reconozca los créditos de la idea original al autor francés.<sup>25</sup>

Sin pretender un estudio exhaustivo de todas las películas que tratan el mismo tema, ofrecemos a continuación una sumaria revisión argumental de los *films* que nos resultarán más representativos a la hora de analizar las posibles influencias entre las dos obras a las que dedicamos este estudio: *¡Espérame en Siberia, vida mía!* y *I Hire a Contract Killer*. Si hemos dedicado un espacio privilegiado a aquellas obras anteriormente citadas, se trata fundamentalmente de que éstas, bien por su antigüedad, bien por su calidad de clásicos cinematográficos, nos permiten establecer conexiones directas entre las dos que con mayor detenimiento tratamos de analizar aquí y conjeturar sobre posibles interferencias de un modo más riguroso y evitando complicaciones innecesarias.

*Time Out For Trouble* (1938)<sup>26</sup> narra la historia de Charly Chase<sup>27</sup>, un joven a punto de casarse cuyo matrimonio se ve entorpecido por un malentendido con una muchacha, mujer del mismo asesino a quien el protagonista, tras varios intentos frustrados de suicidio, contratará para matarle, pero después de que su prometida descubra la realidad del malentendido y le perdona, ya será demasiado tarde para anular el contrato.

---

<sup>22</sup> Robert Siodmak. ob. cit., 1931.

<sup>23</sup> *On Demande Un Assassin*. Dir. Ernst Neubach. Perf. Fernandel. Francia, 1949.

<sup>24</sup> *Man Lebt Nur Einmal*. Dir. Ernst Neubach. Alemania, 1952. Conocida en inglés con el título: *You only live Once*. Se trata en realidad de un *remake* de la alemana *Der Mann, Der Seinen Mörder Sucht*.

<sup>25</sup> Tim Bergfelder observa con perspicacia que: «las películas recientes *I Hire a Contract Killer* y *Bulworth*, aunque reclaman la idea original, también basan sus argumentos en una historia similar.» En *International Adventures: German Popular Cinema and European Co-productions in the 1960s*, Berghahan Books, Nueva York, 2005, p. 136.

<sup>26</sup> *Time Out For Trouble*. Dir. Del Lord. Perf. Charly Chase. EE.UU., 1938.

<sup>27</sup> Actor y personaje comparten nombre.

*The Whistler* (1944)<sup>28</sup> es un thriller de *film noir*, protagonizado por Earl C. Conrad (Richard Dix), un marido recién enviudado que encarga al contado su propia muerte a través de un mediador. Éste, tras la cita con el suicida, es asesinado; hecho clave que impedirá al protagonista anular el contrato una vez que descubra que su mujer, en realidad, sigue viva. El elemento cómico se neutraliza aquí en favor de una trama de suspense policíaco característico del cine negro: aquí no hay tentativas frustradas de suicidio, no hay pues motivo patético, la dicotomía héroe-antihéroe se anula y con ella la clásica dialéctica bueno-malo<sup>29</sup>: la figura del protagonista es ciertamente ambivalente (sobre él se cierne la sombra del homicidio de su mujer) y el asesino, por su parte, es irónicamente un necrofóbico que encontrará la muerte antes que el propio suicida.

*Comme Un Cheveu Sur La Soupe* (1957)<sup>30</sup> está protagonizada por Pierre Cousin (Louis de Funès) en el papel de cantautor fracasado que persigue sin éxito el suicidio. Una de sus tentativas frustradas resultará en salvar del ahogamiento a la también suicida y cantante Caroline Clement (Noëlle Adam). Decidido a poner fin a sus fatigosos días sin mayor dilación, contrata un asesino a sueldo; pero de la noche a la mañana Pierre se convierte en héroe nacional y sus canciones en éxitos de ventas. Inesperado giro de fortuna, tras el que Pierre lamentará su prematura decisión.

*Les Tribulations d'un Chinois en Chine* (1965)<sup>31</sup>, dirigida por Philippe de Broca y protagonizada por Jean-Paul Belmondo, es una adaptación de la novela homónima de Verne<sup>32</sup>. El elemento introducido en este film cómico de 1965 es que el protagonista,

---

<sup>28</sup> *The Whistler*. Dir. William Castle. Perf. Richard Dix. EE.UU., 1944. Corresponde a la primera de una serie de ocho películas producidas por Columbia Pictures, todas ellas protagonizadas por Richard Dix, y basadas en la versión radiofónica *The Whistler*, que fue retransmitida por la cadena de radio CBS entre mayo de 1942 y septiembre de 1955.

<sup>29</sup> La fórmula neutralizante de la clásica oposición bueno-malo sirve en muchos casos como estrategia potenciadora del elemento cómico. En *I Hired a Contract Killer* tampoco nos encontramos con la figura clásica del asesino protervo, más bien al contrario; el espectador empatiza con la figura *del malo*, que irónicamente acabará con su vida antes de quitar la del protagonista. Ya en la muda *Flirting with Fate*, el asesino acaba por darse al arrepentimiento y la honradez llegando incluso a devolver al suicida el dinero que había recibido por el negocio.

<sup>30</sup> *Comme Un Cheveu Sur La Soupe* (Aka: *Crazy in the noodle/Kindly Kill Me*), Dir. Maurice Régamey, Perf. Louis de Funès. Francia, 1957.

<sup>31</sup> *Les Tribulations d'un Chinois en Chine* (Aka: *Up To His Ears*). Dir. Philippe De Broca. Perf. Jean-Paul Belmondo y Ursula Andrews. Francia, 1965.

<sup>32</sup> Efectivamente, el guión es de Daniel Boulanger inspirado en *Les Tribulations D'un Chinois en Chine*. Se trata de la primera adaptación de la novela de Verne que reconoce los

Arthur Lempereur, un joven billonario —y de rasgos curiosamente occidentales— recién arruinado, que no encuentra el modo de quitarse la vida, se enamora de la hermosa vedete Alexandrine Pinardel (Ursula Andrews)<sup>33</sup>, después de haber acordado su muerte con su maestro Mister Goh (Valéry Inkijinoff) y contratado una póliza de seguros de dos millones de dólares en favor de éste y su prometida. Cuando las ganas de morir remiten en el joven Arturo, su carrera por eludir la muerte se convertirá en una aventura por la China acompañado siempre de la bella vedete y dos estópidos agentes de la compañía de seguros *La Centenaria*.

También el humorista Graham Champan, miembro del grupo cómico Monty Python, protagonizó una versión inglesa en 1978: *The Odd Job*<sup>34</sup>, donde Arthur Harris, abandonado por su mujer, se emborracha profusamente y decide suicidarse. Una de sus tentativas fallidas se ve oportunamente interrumpida por un asesino a sueldo que llama a su puerta solicitando un trabajo sucio que desempeñar. Tras contratar los servicios del susodicho asesino, la mujer de Arthur regresa inesperadamente para quedarse.<sup>35</sup>

En *Alles Im Eimer* (1981)<sup>36</sup> para Leo Bergert (Dieter Hallervorden), inventor frustrado y endeudado, sólo queda una única salvación: el suicidio, pero Leo es un perdedor nato, y ni siquiera el suicidio es capaz de llevar a buen término, de modo pone en manos de un profesional la última empresa de su vida. Pero en el momento decisivo, un giro de fortuna hace que Leo sienta de nuevo ganas de vivir.

*Shao ye de mo nan* (1987)<sup>37</sup> es un film chino-germano en el que de nuevo nos encontramos con la historia del billonario chino que arruinado encarga a su maestro su

---

créditos al autor francés. La trama, aunque introduce elementos novedosos, conserva el nombre original de los personajes y también se desarrolla en China.

<sup>33</sup> No sabemos con certeza hasta qué punto se trata de una feliz casualidad que tanto en *Tribulations* de Philippe de Brocca como en *¡Espérame en Siberia, vida mía!* la mujer de la que ambos protagonistas se enamoran sea una vedete. En cualquier caso, resulta interesante apuntar este detalle, pues confirma nuestra sospecha de que nos encontramos ante un motivo tan recurrente y universal que las interferencias entre obras son inevitables.

<sup>34</sup> *The Odd Job*. Dir. Peter Medak. Perf. Graham Champan. Reino Unido, 1978.

<sup>35</sup> La misma idea se utilizó previamente en 1971 para un episodio de la serie de televisión londinense *6 Dates with Barker*.

<sup>36</sup> *Alles Im Eimer* (Aka: *Up The Creek*). Dir. Ralf Gregan. Alemania, 1981.

<sup>37</sup> *Shao Ye De Mo Nan* (Aka: *Ein Chinese Sucht Seinen Mörder*). Dir. Yigong Wu, Jianya Zhang. China/Alemania, 1987.

propia muerte. El film, elaborado a partir de escenas típicas del *slapstick* asiático, reproduce con bastante exactitud la trama de *Tribulaciones de un chino en China* y reconoce en sus créditos haberse basado en la novela de Verne.

Después de este secular recorrido fílmico-literario sobre el *motif* de nuestro ya archiconocido suicida frustrado, hemos alcanzado el punto que nos interesaba en esta trayectoria: *I Hire a Contract Killer* (1990)<sup>38</sup>. No obstante, y para completar su triste pero fructuosa historia, hemos decidido anotar las películas que posteriores a *Contraté...*, han continuado —y seguro siguen hasta hoy— haciendo del suicida motivo de infalible productividad cómica.

Uno es, al menos, el film que posterior a 1990 ha reelaborado con mayor o menor suerte el tema. *Bulworth* (1998)<sup>39</sup> del director norteamericano Warren Beatty, es una comedia de sátira política protagonizada por él mismo en el papel de Jay Billington, senador californiano y representante del partido demócrata quien, decepcionado ante la falsedad del mundo político, decide contratar un asesino a sueldo para acabar con su vida, no sin antes dedicar una última campaña electoral a destapar la hipocresía imperante mediante nuevas y transgresoras fórmulas. Pero para sorpresa de Billington la campaña resulta ser un éxito y una joven Halle Berry hará que sus ganas de vivir recobren inusitada fuerza.

En todas las películas aquí expuestas más o menos sumariamente, nos encontramos con dos constantes irreductibles básicas: suicida (frustrado) y asesino a sueldo. Ahora bien, partiendo de esta estructura elemental, cada una de ellas se vale de un margen de variabilidad que se presta a la máxima reproductibilidad. Así pues, los elementos más versátiles y capaces de ofrecer a la trama un mayor nivel de elasticidad (y originalidad) van desde el motivo de la búsqueda deliberada de la muerte (ausencia de amor, enfermedad, hastío vital, frustración profesional, ruina económica, etc.), hasta el inesperado giro de fortuna que supondrá el motivo (o motivos) de fuerza mayor para que el protagonista-suicida desee anular el contrato: (enamoramamiento sorpresa, noticia

---

<sup>38</sup> *I Hire a Contract Killer*. Dir. Aki Kaurismäki. Perf. Henri Boulanger, Margie Clarke y Keneth Colley. Finlandia, 1990. A partir de ahora nos referimos a ella con su título en español *Contraté un asesino a sueldo*.

<sup>39</sup> *Bulworth*. Dir. Warren Beatty. Perf. Warren Beatty, Halle Berry. EE.UU., 1998.



de falso diagnóstico, fortuna recuperada, fama inesperada, etc.). El amor, tal vez por su calidad superior de objeto muscularmente activo, de espasmódica fuerza ventrílocua, constituye, salvo en muy contadas excepciones, motivo por excelencia de salvación existencial. Las tentativas frustradas de suicidio, aunque no siempre explícitas (sabemos, en todo caso que el suicida es —no puede ser de otro modo— suicida frustrado) favorecen el elemento cómico-patético, de ahí que las obras que se proponen mantener activo dicho elemento pongan especial énfasis en caracterizar al protagonista con un aura de *anti-héroe* que en muchos casos deviene cómica y hasta, en los más felices, entrañable. La figura del asesino a sueldo también se presta a la versatilidad cómica, dinamismo rayano a veces en el patetismo absurdo puesto que el asesino es, como su víctima, asesino frustrado, incapaz de llevar a término su empresa. Incluso en aquellos *films* en los que el elemento cómico no es tan patente parece que la densidad argumental del motivo se resiste a una formulación estrictamente seria. En *The Whistler, film*, como hemos visto, de sintáctica de cine negro, con su atmósfera tenebrista y su típica estructura dramático-policíaca, la comicidad parece querer asomar por entre el oscuro alcantarillado y el corrosivo humo ambiental: el mercenario es ávido lector de ensayos sobre necrofobia, *rara avis* de la camorra, nota cómico-irónica que contrasta con el monocromo tenebrismo de suspense policíaco tan característico del *film noir*.

El factor sorpresa parece establecerse en la mayoría —sino en todas— las obras citadas como elemento propiciador de la trama y desarrollo narrativo y psicológico: el suicida, perdedor insobornable, no quiere conocer el momento exacto de su muerte (esta es una constante), en otros casos desea ignorar también el modo (*¡Espérame...*, *Der Mann, der Seinen Mörder Sucht*), en otros, voluntariamente o no, desconoce también a su asesino, ya mediante la intervención de un mediador (*The Whistler*), ya por delegación del cometido a otro personaje (*Tribulaciones...* y adaptaciones). La imposibilidad del protagonista de comunicar al asesino su deseo de anular el contrato es un elemento indispensable activador de la búsqueda/huida, y condicionante en buena medida del desarrollo de la trama argumental. Por otra parte, observamos cómo en muchos de los *films* anteriores el argumento base constituye por sí solo la totalidad de la trama, bien como fórmula recurrente de plena efectividad cómica (ej. *Flirting with Fate*) bien como núcleo catalizador del suspense (ej. *The Whistler*) omitiendo, en su mayoría, el despliegue aventuresco que en las novelas —en parte por ser novelas y en parte por

ser precisamente novelas de aventuras— encuentra su justo espacio para desarrollarse en plenitud.

Dado que el motivo del suicida frustrado es, como hemos visto, una fórmula muy tratada y explotada a lo largo de la historia del cine y la literatura, no nos hemos propuesto aquí ofrecer una relación exhaustiva de todas las obras que lo han desarrollado. Sabemos que son muchas, y algunas seguramente desconocidas para nosotros, las películas que recurren a la misma trama argumental. Aunque la nómina que aquí exponemos es suficientemente extensa para darnos una idea aproximada de la recurrencia con la que el triste suicida comparece en la historia de la literatura y el cine, no nos sorprendería en ningún caso saber que la lista podría ampliarse, tal vez incluso, interminablemente.

### 3. CONTRATÉ UN ASESINO A SUELDO

*Su ingenuidad es tan espontánea que después de ser destruida por la conciencia, se presenta tan segura e incólume como si fuera natural*

OSKAR LOERKE sobre ROBERT WALSER

*I Hired a Contract Killer*, del director finlandés Aki Kaurismäki, está protagonizada por un melancólico oficinista de origen francés, Henri Boulanger (Jean-Pierre Léaud)<sup>40</sup>, que dedica su entera existencia al trabajo —alienante, descorazonador, brutal— y a cuidar con devoción de padre de unas plantas; sin más ambición que la inmediata supervivencia, aislado, solitario, excluido por sus compañeros de trabajo, extranjero en una fabril Londres suburbial<sup>41</sup>, lacónico e inexpresivo —como la mayoría de personajes-presencia que como espectros recorren las películas de Kaurismäki— sumido en \* qué reflexiones, comiendo té y pastas blandas, privado de libertad y de futuro; en definitiva, un no-muerto de entrañable franqueza y silencio. Así es Henri Boulanger, poco más que un hombre, menos que eso tal vez; como todos los personajes kaurismakianos: *un hombre sin pasado*. Y, qué decir tiene, sin porvenir. Así es —era— la existencia de Henri, hasta que después de quince años de servicio en una oficina de registro, la empresa para la que trabaja se ve en la necesidad de recortar personal. Por supuesto, los extranjeros son los primeros en caer bajo el peso aplastante de la lógica empresarial, y con ello, la vida, la supervivencia, el desamparo... Un reloj, un espurio

---

<sup>40</sup> Apunta Pilar Carrera que: «no es fruto del azar que Kaurismäki [...] escoja un autor ‘muy marcado’ como Jean-Pierre Léaud para desempeñar el papel de gris oficinista despedido, alternándose ‘*in the eye of the beholder*’ la persona, el personaje y el *remake* del personaje en una *mise en abyme* vertiginosa.» (En Pilar Carrera, *Aki Kaurismäki*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 250.). Efectivamente, el juego especular se desborda todavía más cuando añadimos la siguiente afirmación del propio Kaurismäki, quien abiertamente se declaraba deudor del actor francés: «Cuando era joven, muy joven, hicimos (mi hermano y yo) una película llamada *El mentiroso* (*Valehtelija*, 1981). Yo la escribí y actué, imitando a Jean-Pierre Léaud durante toda la película [...] Era mi héroe. [...] Y luego, trabajando con él en *Contraté un asesino a sueldo*, fui yo quien le dije como debía él actuar, pero en realidad lo que hacía era actuar como él actuaba, de modo que él acabó imitándome a mí imitándole a él. Así se completó el círculo.» (Extracto del documental para televisión *Léaud L'Unique*. Dir. Serge Le Péron, Perf. Jean-Pierre Léaud. Francia, 2001.)

<sup>41</sup> Kaurismäki muestra la cara más impersonal y deshumanizada de un Londres anónimo del que se omiten deliberadamente los puntos turísticos de referencia. «El Londres que nuestro es el del East End que va a ser destruido y reconstruido para convertirse en un barrio de negocios.» En *Tout Aki Kaurismäki, 25 ans de cinema*, 2008, DVD. *apud*. Pilar Carrera, ob. cit., p. 246.

reloj de oro como indemnización es todo lo que le queda a Henri; cinco libras al cambio. Con la impasible desesperación del que pela patatas se dirige a una tienda *DIY*, compra un pedazo de cuerda y de regreso a casa, anudándose impertérrito la soga a modo de corbata —hábito automático del eterno empleado—, intenta por primera vez el suicidio. Pero la resistencia del perdedor es implacable: la cuerda, mejor dicho, el gancho del que cuelga, cede, y con él toda esperanza de salvación. Recompuesto del fracaso, en traje y corbata impolutos, introduce la imperial cabeza en el horno y abre la llave del gas, pero —*¡ay, irónico destino!*— el gas se corta indefectiblemente. A la mañana siguiente titulares de periódico anuncian la oportuna huelga de gas que ha paralizado Londres <sup>42</sup>.

Pero Henri no se arredra ante la voluntad implacable del destino; solo tiene clara una cosa, y es que quiere morir, aunque ésta sea, ya que no saboreada victoria, voluntad última. Pues... ¿qué menos que concederle el derecho a la auto-negación al desdichado Henri? La idea brillante le llega a través de un anuncio en el periódico: «*CONTRACT KILLERS*» reza en sobrias letras uno de los titulares. Del momento de la iluminación a la realización fáctica sólo mediará un taxista y unos cuantos kilómetros, aunque eso sí, para alcanzar la puerta (o lo que queda de ella) de una sórdida tasca rodeada de escombros con el escalofriante nombre de *Honolulu Bar* en luminoso neón amarillo, deberá ir a pie.<sup>43</sup> Una vez allí, Henri se reúne con el cabecilla de la mafia, a quien, tras abonar en efectivo el precio por la tarifa vigente<sup>44</sup>, hace entrega de la foto de la víctima en cuestión (golpe de indudable efecto cómico que sumirá en la más absoluta

---

<sup>42</sup> Cremonini encuentra un parecido en la escena del corte de gas con una perteneciente a *Hard Luck* (1921) de Buster Keaton. (En Pilar Carrera, ob. cit., p. 246.) A nosotros nos trae indudables ecos de la muda *Flirting with Fate*, (Véase el apartado ‘Historia de un suicida frustrado’.) En *¡Espérame en Siberia...* el quinto intento de suicidio de Mario también se ejecuta mediante la técnica del gas, esta vez el gas del alumbrado, «que no tenía de gas más que el precio.» (Enrique Jardiel Poncela, *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, ob. cit., p.198.)

<sup>43</sup> Reminiscencias de *¡Espérame...!*: Mario, iluminado también por un elocuente anuncio en el periódico que reza: «*Unión General de asesinos sin trabajo*», se dirige a una mefítica «*Taberna del Vicente*», atravesando una «calle estrecha, [en la que] al fondo había un farol torcido, la valla rota de un solar y un montón de basura.» *Ibíd.*, p 209.

<sup>44</sup> «*Usually the price for easy cases is a thousand puns ahead.* —comunica el *gángster* a Henri— *We don't do politicians or bussiness men, too much hustle.*» En *¡Espérame...* la tarifa que el *Poresosmundos* muestra a Mario, mucho más extensa e hilarante, termina así: REGIOS, SOCIALES Y POLÍTICOS –LOS ATENTADOS CONTRA PRESIDENTES DE REPÚBLICA LLEVAN UN RECARGO DE 80 POR 100 A CAUSA DE LAS IDEAS REPUBLICANAS DEL PRESIDENTE DE LA SOCIEDAD. PARA MÁS DETALLES, PIDAN CATÁLOGO. – SE ENVÍA GRATIS. *Ibíd.*, p.231. ¿Inevitables interferencias o felices casualidades?

estupefacción al *gángster*). Cerrado el negocio, Henri abandona el *Honolulu* con la firme convicción de dejar lo antes posible este mundo, pero sus convicciones, como todo lo que toca, no tardarán en desvanecerse. La impaciencia y la inquietud asaltan a Henri esperando la muerte en el sofá de su apartamento. Resuelve entonces ir a tomar un té al bar de abajo, pero en un arrebatado de violento hedonismo no será té lo que tome Henri, sino Whisky doble y unas cuantas cajetillas de tabaco y una revitalizante dosis de amor bien correspondido encarnado en una joven y hermosa Margaret (Margi Clarke) vendedora de flores. Ebrio de placeres desconocidos, Henri, a quien los azules ojos de Margaret le han hecho considerar lo prematuro de su decisión, ya no quiere morir de ningún modo. Es ella quien le sugiere la brillante solución a su vital problema: anular el contrato; pero para desgracia de ambos, una pila de escombros, coronada por un cartel luminoso, es todo lo que queda del *Honolulu Bar* y sus mafiosos. Mientras tanto, el asesino a sueldo, un enjuto Keneth Colley, fumador empedernido, manifiesta los síntomas de una enfermedad terminal: manchas de sangre en un límpido pañuelo al toser. (La muerte va a la zaga indiscriminada de los personajes, sin conmiseración siquiera por *los malos*.) Henri, convertido ahora en fugitivo por partida doble tras un fatal malentendido, comienza a trabajar de camarero en una austera y colorida hamburguesería con especialidad en *french fries* —parece al fin y al cabo que la patria ofrece siempre simbólico asilo a sus exiliados— regentada por el mismísimo Serge Regianni y por donde Margaret no tardará en aparecer para proponer a Henri una huida juntos. Y no solo será el amor lo que aparezca por la puerta, la muerte, en gabardina color *beige*, también hace su exultante aparición pistola en mano. Finalmente asesino y suicida se encuentran en las inmediaciones de una iglesia abandonada. Tras unos interminables segundos de silencio entre Henri y su expectorante ejecutor; Keneth Colley (pues el asesino es, digámoslo ya, un verdadero sin nombre) rebusca en el bolsillo de su gabardina, y no será el revólver lo que empuñará primero, sino el pañuelo, que tras la fatídica tos, el esputo pintará de sangre:

—Cancer. I'll be gone in a few weeks time.

—I'm sorry.

—Why? It'll get me out of here.

—Don't you like it here?

—No, I 'm a loser.

—This time you won.

—That's what you think. Life's a disappointment. (Apunta a Henri con la pistola)

—Good-bye. (Cambia la dirección del cañón, apuntándose ahora a sí mismo y dispara)

Soberbio *twist ending*, pues el asesino se convierte irónicamente en el suicida de la historia, incapaz de ejecutar a Henri; no sabemos si porque al fin y al cabo todavía late algo de humanidad dentro de él o porque verdaderamente, como él dice, es un perdedor. O por ambas cosas. Lo que está claro es que en el universo Kaurismäki, melancólico, pesimista, de un humor negro implacable, siempre resplandece un atisbo de bondad, de ternura, de entrañable humanidad (hasta en *los malos*) y, siempre, sobretodo, un tenue destello de esperanza lo ilumina todo sutilmente. El destino de Henri parece prometer todavía algo de felicidad y salvación; incluso después de la escena final, en la que a la manera del protagonista de *Last Holliday*<sup>45</sup>, película de la que *Contraté...* es justa deudora, Henri evita un accidente de coche (que frena a escasos centímetros de él) para reencontrarse con su amor y emprender la esperada huida juntos a algún tipo de paraíso perdido, desconocido aún para los protagonistas y prometido, tal vez, al espectador.

Kaurismäki reconocía la impronta de *Last Holiday* (1950)<sup>46</sup>: «Realicé *Contraté un asesino a sueldo* porque vi la película de Henry Cass cuando tenía diez años, y nunca he logrado borrar la impresión que dejó en mi espíritu<sup>47</sup>. Sin embargo, es Peter Von Bagh, amigo del autor e importante historiador de cine finlandés quien figura entre los créditos como responsable de la idea original. Kaurismäki recordaba cómo había surgido la idea: «Me encontré encima del escritorio un trozo de papel dejado ahí por no sé qué crítico, donde figuraba la idea de un hombre que paga a un asesino a sueldo para hacerse asesinar». <sup>48</sup> El cineasta danés Lars Von Trier afirmaba por su parte haber inspirado la idea del *film* al autor de *Contraté un asesino a sueldo*:

Trier me dijo que se había encontrado con Kaurismäki en una ocasión en los ochenta, probablemente en Göteborg. Había llegado a sus oídos, a través del actor británico Michael Elphick (que había protagonizado el primer largometraje de Trier), una idea

---

<sup>45</sup> *Last Holliday* es una comedia de humor negro que narra la historia de George Bird (Alec Guinness), un vendedor que decide disfrutar de sus últimos días de vida tras haber sido diagnosticado con una extraña enfermedad terminal. Cuando Bird descubre su diagnóstico es erróneo, el pletórico protagonista muere accidentalmente en un trágico accidente de coche.

<sup>46</sup> *Last Holiday*. Dir. Henry Cass. Perf. Alec Guinness, Reino Unido, 1950.

<sup>47</sup> Declaraciones recogidas en Peter Von Bagh, *Aki Kaurismäki*, Cahiers du Cinéma, 2006, p. 123.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 119.

para una película, supuestamente original de los Monty Python, sobre un hombre que quería matarse pero no se atrevía a poner fin a sus días él mismo. El hombre contrató unos gánsteres para que le mataran en el momento en que ellos decidiesen. Trier dice que le contó a Kaurismäki la idea que es parecida a la de *Contraté un asesino a sueldo*. (Conversación con Trier, 20 abril de 2009). Kaurismäki, por su parte, atribuye la idea a Peter Von Bagh.<sup>49</sup>

Y efectivamente, Peter Von Bagh no desmiente esta supuesta autoría. En el estudio que dedica al cine de su amigo y colaborador Aki Kaurismäki, declaraba a propósito de *Contraté un asesino a sueldo*:

Yo figuro de forma genérica como autor de la sinopsis, y la idea reposa efectivamente sobre un trozo de papel ‘libremente utilizado para un film’ que yo dejé sobre los escritorios de Villealfa<sup>50</sup> en 1983. No conocía, en el momento en el que garabateé dicho texto, ninguna versión anterior del tema. No había visto aún *Der Mann der Seinen Mörder Sucht* (1932)<sup>51</sup> de Robert Siodmak, no había leído *Les Tribulations D'un Chinois en Chine* de Jules Verne ni visto la película que Philippe de Broca había estrenado en 1965.<sup>52</sup>

Conscientes de lo incómodo y poco higiénico de ponderar aquí la eterna problemática que rodea a una idea cualquiera en relación a su autoría original, nos abstendremos de cuestionar las palmarias —pero un tanto apologéticas— declaraciones de Von Bagh. No deja de sorprendernos por lo paradójico que un historiador de cine reconozca *post facto* la agotadora recurrencia con la que el motivo del suicida frustrado se ha empleado en la historia del cine y la literatura; pero qué mejor forma de dar por zanjada la polémica que aprovechando las palabras del propio Von Bagh (con nota al pie, eso sí) cuando tan acertada y resueltamente decía que:

«No podemos por menos de constatar que los grandes temas están en el aire.»<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> Peter Schepelern, «The Element of Crime and Punishment: Aki Kaurismäki, Lars Von Trier and the Traditions of Nordic Cinema» *Journal of Scandinavian Cinema* 1, núm. 1 (2010), pp. 87-130. *apud*. Pilar Carrera, ob. cit., p. 251.

<sup>50</sup> Villealfa es una productora de cine finlandesa fundada por Aki Kaurismäki y su hermano Mika.

<sup>51</sup> La fecha de estreno es 1931, no 1932.

<sup>52</sup> En Peter Von Bagh, ob. cit., p. 125.

<sup>53</sup> *Ibíd*, p.125.

#### 4. DE LA SERIEDAD DEL HUMOR: RISA Y PESIMISMO

*En el fondo no hay nada más serio  
que el humor, porque puede decirse de él que está  
ya de vuelta de la violencia y de la tristeza*

WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ

Si algo tienen en común *Contraté un asesino a sueldo* y *¡Espérame en Siberia, vida mía!* —y el motivo del suicida frustrado efectivamente lo propicia— es una visión desencantada de la existencia, irremediablemente pesimista, de la que no sabe esperar mayor salvación que aquella que la risa suscita. Los protagonistas de ambas obras son verdaderos hombres trágicos; pero su tragedia personal se ve de algún modo rebasada por un elemento cómico indiscutible que es precisamente esa capacidad irrisoria, esa estoica resignación con la que afrontan la propia existencia, y huelga decir, la propia muerte. Tanto Aki Kaurismäki como Jardiel Poncela parten de una misma justificación: el humor frente a la verdad. En este sentido tal vez nos resulte ilustrativa la afirmación de Freud: «El humor es un recurso para ganar placer a pesar de los afectos penosos que lo estorban»<sup>54</sup>

En efecto, el humor es en ambos autores dispositivo liberador del sufrimiento. Es esa desilusión ante la vida y sus injusticias, su amargura y su insulsez lo que provoca en el hombre de genio esa brusca sacudida, esa necesidad implacable de dirigir su espíritu hacia lo humorístico para evitar caer en la necia seriedad de aquellos señores de gran abdomen que no ríen casi nunca.<sup>55</sup> El humor para Jardiel, es el contrapunto necesario a un pesimismo existencial que de otro modo resultaría apenas soportable:

¿Que el fondo del corazón humano es negro?  
¡Risa!  
¿Que no hay nada en el mundo, ni lo más puro, que se doblegue al dinero?  
¡Risa, risa!  
¿Que todo está edificado sobre mentiras asquerosas, y mantenido por injusticias  
eternas? ¿Que lo inmutable se ciñe sobre nuestros actos? ¿Que la mujer es?... ¿Y el  
hombre es?..  
¡Risa, risa!

---

<sup>54</sup> Sigmund Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, en *O.C.*, Buenos Aires, Argentina, Amorrortu, 2000, Vol. VIII, p. 216.

<sup>55</sup> Enrique Jardiel Poncela, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, ob. cit., p. 11.



¿Que no hay categorías morales, sino sociales? ¿Que la traición y la envidia son el *leit-motiv* de la existencia? ¿Que hasta los hijos han de volverse algún día como enemigos implacables?...

¿Que todo va a acabar en un agujero solitario, lleno de mugre, de podredumbre y de barro?

¡Risa, risa, risa!...<sup>56</sup>

Necesidad existencial que también podría aplicarse a la cosmovisión kaurismakiana, quien por su parte, afirmaba:

No me tomo nada en serio. ¿Por qué iba a hacerlo? Viajo por el mundo y me dan bebida gratis. Tengo un humor muy negro, pero cuanto más pesimista me vuelvo, más optimistas son mis películas. Cuando ya no hay esperanza, tampoco hay motivo para ser pesimista. Río por no llorar.<sup>57</sup>

El motivo del suicida frustrado, que aproxima a estos dos autores aparentemente tan lejanos tanto en sus coordenadas geográficas como estéticas, no podría ajustarse mejor a sus temperamentos. Pesimistas natos, con una visión absolutamente descorazonadora de la existencia, y humoristas incorregibles; hombres, ambos, para los que el absurdo de la existencia solo puede ser superado a través del absurdo del humor, han encontrado en él la fórmula ideal que concentra, en idénticas proporciones, ese excedente de comicidad y amargura que caracteriza sus temperamentos. Nada más amargo ni trágico que la muerte, nada más desolador y triste que el suicidio. Nada más patético que la frustración de Mario y Henri ante sus vanos intentos por acabar con su existencia, ni nada más absurdo y ridículo, nada más cómico, en fin, que ese vertiginoso escapar una muerte encargada por uno mismo. El tema del suicida frustrado contiene justamente los ingredientes necesarios para dar con la receta ideal del humorismo: altas dosis de pesimismo y una generosa ración de humor. Todo ello, cocinado al fuego lento de la expresión artística.

Partiendo de un eje argumental muy próximo, ambas obras, son, sin embargo, productos absolutamente originales e independientes que presentan rasgos y peculiaridades privativas de los medios que las reproducen, en este caso, el medio fílmico-audiovisual y su correlato literario. Pero no podemos adentrarnos en el estudio

---

<sup>56</sup> Enrique Jardiel Poncela, *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, en *O.C.*, Barcelona, AHR, tomo VI, 1970, pp. 13-14.

<sup>57</sup> Entrevista a Aki Kaurismäki: «Me gusta la gente, pero detesto la humanidad». *El periódico*. Madrid, 27 de diciembre de 2011.

comparativo de ambas obras por la vía exegética de la adaptación filmica, pues si no osábamos sacar conclusiones definitivas acerca de una posible influencia del texto de Verne sobre la película de Aki Kaurismäki —ante las palmarias declaraciones de Von Bagh— tampoco podemos hacerlo con *¡Espérame en Siberia, vida mía!*. Nuestra incursión en el estudio comparativo de ambas obras no se desarrollará en términos estrictamente proxémicos, sino que lo utilizaremos —tal vez sea pertinente decirlo ya— como nexo común y justificación para acercarnos a la obra de ambos autores, y más concretamente, para justificar nuestra voluntad de profundizar en las estrategias de las que cada uno de ellos se vale para producir el efecto humorístico, a cuyo detenido estudio dedicamos los siguientes apartados.

## 5. EL HUMOR KAURISMAKIANO

*No me gustan los héroes: arman demasiado estrépito*

VOLTAIRE

### DISTANCIA Y MECANIZACIÓN

El humor en Aki Kaurismäki, —y toda su obra apunta en esta dirección—no es un mero recurso retórico; es efectivamente, postura vital, declaración y reivindicación de una particular metafísica en la que el humor es poco menos que una personal teología. Se le ha caracterizado de «cineasta independiente, autor, desencantado, escéptico, original, radical pesimista, minimalista, *enfant terrible*, orfebre, *lakomiker*, provocador, último nihilista existencial, maestro de lo sardónico, poeta borracho del pueblo, melancólico, excéntrico, estoico, espartano, austero, cineasta del absurdo, fetichista, provocador, esquizofrénico, etc.»<sup>58</sup>. Se habla de su inimitable estilo minimalista, de su gusto por lo *kitsch* y lo pasado de moda, de su voluntad irreverente y trasgresora... Kaurismäki es esto y más. Pero es sobretudo un gran humorista, con un sentido finísimo para la ironía, esa ironía escurridiza que no se patentiza explícitamente pero que sin embargo late velada, soterrada y mordaz. Decía el propio autor: «No tengo sentido del humor, pero de la ironía sí, aunque prefiero el sarcasmo, la ironía es cínica. Yo soy simplemente un escéptico, no veo porvenir para este mundo. No hay ironía en esta actitud.»<sup>59</sup>

Jamás tomemos al pie de la letra las declaraciones de un ironista: Kaurismäki sí tiene sentido del humor, finísimo además —tanto que a veces pasa desapercibido—, y perfectamente sincretizado en una visión del mundo amarga y pesimista. Apuntaba Pilar Carrera, en su apartado dedicado al humor en Kaurismäki, que:

Su propedéutica del humor [...] se encamina también a bloquear los mecanismos de la empatía, del sentimiento, a cortocircuitar el efecto melodramático. El humor es un efectivo instrumento distanciador. Enfría el relato sistemáticamente, liberándolo de la carga empática, haciendo virar hacia lo cómico, cuando no hacia lo surrealista,

<sup>58</sup> Pilar Carrera, ob. cit., p.18.

<sup>59</sup> Michel Cietutat, Michel Ciment, «Entretien avec Aki Kaurismäki: 'Je ne vois aucun avenir dans ce monde'», *Positif*, núm. 501 (2002), pp. 16-20. *apud*, Pilar Carrera, ob. cit., p. 44.

situaciones que, *per se*, antes serían calificadas de trágicas y manifiestamente deprimentes.<sup>60</sup>

Sin embargo, no creemos que el humor sea un medio para alcanzar ese distanciamiento «cortocircuitador de la empatía del espectador» sino precisamente un fin en sí mismo: el método infalible para crear esa deliberada comicidad que emana de sus películas y personajes. El humor no es coartada, es nada menos que el móvil — pasional— del crimen. La distanciada indiferencia, la frialdad prototípica con la que sus personajes comparecen en sus films, con esa parquedad de palabras, ese gesto inmóvil en el que apenas una ceja arqueada o una comisura contristada revela sus sentimientos, esa búsqueda deliberada del *dry humour* o el *deadpan*, al modo de un Buster Keaton, la imperturbabilidad, en definitiva, que caracteriza a sus criaturas responde precisamente a una fórmula infalible de hacer humor: el distanciamiento. El humor es tomar distancia, objetivizar la realidad expurgándola de todo elemento emotivo. Reconocemos en sus criaturas a autómatas de una rigidez imperturbable, que nos recuerdan a esos muñecos articulados de los que Bergson hacía motivo infalible del humor. El bloqueo de la emoción, la ruptura sorpresiva de la expectativa son mecanismos básicos y ampliamente conocidos para activar la risa. Según uno de los teóricos más respetados del siglo XX «es la desviación de la vida en dirección a lo mecánico la causa de la risa»<sup>61</sup>. Es ese «mecanismo sobreimpuesto a lo viviente» la base del humor kaurismakiano, que toma distancia, desvirtúa la realidad, objetivizándola a los ojos del espectador, neutralizando el efecto emotivo de lo melodramático y evitando la contracción fácil del lagrimal.

El gesto automático, el ritmo pautado que irrumpe en sus películas bajo la forma de ruido mecanizado (las máquinas de escribir acompasadas de *Contraté...*) o en formato visual (el paisaje fabril de una Londres suburbial) contribuye a potenciar el efecto de extrañamiento del individuo con su entorno. Kaurismäki reconocía su fascinación por la maquinaria industrial, por todas aquellas manifestaciones del deshumanizado ritmo de la moderna celeridad; declaración estética que alberga en su seno una muestra de su compromiso ético con el individuo:

---

<sup>60</sup> Pilar Carrera, ob. cit., p. 136.

<sup>61</sup> Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, p.38.

También la puesta en escena kaurismakiana se eleva al nivel de una reflexión moral, sólo que no ya sobre la historia narrada, sino sobre sus formas de representación. Reflexión que alcanza a la propia experiencia espectral en la medida en que el espectador no sabe muy bien cómo situarse frente a lo visto y lo narrado, una vez cortada su complicidad emocional, pero al mismo tiempo afectado por la extraña forma de realismo que no puede negar ante lo que ve.<sup>62</sup>

El hecho de descubrir tras la reificación o automatización del hombre un mecanismo humorístico (por otra parte ampliamente conocido), es una muestra más de que efectivamente la mecanización se dirige contra y especialmente esa «alienante rutina». El humor es un gran agente correctivo: Kaurismäki adopta la vía del humor, tan válida o más como cualquier otra propuesta —incluida la de esa insufrible sentimentalidad grandilocuente con la que los graves temas suelen tratarse—, para presentar las consecuencias de la degradación de la realidad contemporánea.

El credo ético-estético kaurismakiano apuesta por los parajes y personajes deshabitados, por las ruinas objetuales y humanas, por la soledad e incomunicación del desempleado solitario como una reivindicación a la vez estética y ético-sociológica encaminada hacia una poética del humor. Pese a que sus temas predilectos sean eminentemente trágicos (paro, soledad, aislamiento, suicidio, desamor...) es precisamente el modo de abordarlos, de contemplar ese absurdo existencial, esa insalvable incongruencia entre el pensamiento y la realidad (Schopenhauer) lo que les confiere un estatuto incuestionable de obras cómicas, profundamente humorísticas, que cabalgan con un pie en el estribo de la alegría y otro en el de la tristeza.

---

<sup>62</sup> José Enrique Monterde, «Naúfragos del proletariado. Nuevas formas de representación para la clase trabajadora» En *Emociones de Contrabando: El cine de Aki Kaurismäki*. Ed. Carlos F. Heredero, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1999, p.35.

## TERNURA

Sin embargo, la distancia por sí sola no activa el efecto humorístico (el cielo es pura distancia y no por ello es cómico). Las teorías intelectualistas sobre el humor de teóricos como Kant «La risa es una emoción que nace de la súbita transformación de una espera ansiosa en nada» o Theodor Lipps, ven en el mecanismo humorístico el resultado de una expectativa defraudada. En el humor kaurismakiano, como hemos visto, la distancia funciona como mecanismo defraudador de la expectativa; pero para que esa particular expectativa se instale en la mente del espectador ha debido darse antes un condicionante especial, que constituye una de las bases fundamentales del humor: la ternura.

### *Exordio: la ternura*

*La ternura no es un estado, la ternura es propiedad, cualidad, la cualidad inmanente del ser tierno. No es textura ni apariencia, es una consistencia de la materia o del carácter, una consistencia apenas percibida por el ojo, apenas intuida por el tacto, una blandura que está por debajo de la carne, más allá de la apariencia visible, pero que parece insinuarse en cada gesto, advertirse en cada palabra, pronunciarse en cada movimiento. La ternura no es pues superficie, la ternura nunca puede fingirse como puede modificarse o pintarse o cubrirse una superficie porque es pura consistencia, pura profundidad, puro significado íntimo del ser tierno. Es un tipo particular de resistencia del ser ante el mundo, no una resistencia dura, rígida, áspera, impenetrable, sino una resistencia que cede, que se vuelve blandura de carne, que incita a ser acariciada, que quiere ser penetrada suavemente, y que regresa a su estado natural y original sin perturbarse lo más mínimo. Permanece siempre en una proximidad inalcanzable, que es la peor de las cercanías; pero no vive en las apartadas montañas como aquella voz femenina que gritara: «Fuego soy, apartado, y espada puesta lejos» No, la ternura no es masculina ni femenina, sino eminentemente humana, ni cómica ni irónica, sino eminentemente humorística. Comparte espacio vital con el hombre, deambula por su reino descalza y lo tienta, le saca la lengua, una lengua rosada a*

*medio camino entre la ingenuidad y la ironía, una lengua ambivalente como la de la bífida serpiente del humor y después desaparece, risueña, jovial, siempre un poco triste, un poco melancólica, cándida. La ternura es una especie de elasticidad, parecida a la elasticidad del muelle de la criolla (Ortega), pero no una elasticidad insolente, no esa elasticidad volátil, pérfida y fugaz que planea sin jamás adherirse, sin jamás decidirse a tocar, parecida a esa frivolidad pragmática del ironista que no quiere adherir, ni pesar, [...] [que] cuando está enamorado, sólo ama con una pequeña porción de su alma [...] [que] juega con todos los sentimientos pero nunca insiste.<sup>63</sup> La ternura sí se adhiere, la ternura es algo más que roce alusivo, es suave adherencia, pero sólo aparentemente —y aquí es donde radica el insoportable magnetismo de la ternura— se posa, toca, palpa, tantea curiosa, acaricia inocente, mariposea divertida, y una vez que nos instala en el espíritu esa sensación de cálida ternura, ese roce tibio del amor, una vez que nos ha insinuado la existencia de un misterio hasta entonces desconocido, entonces la ternura se aleja, con la determinación incuestionable del niño, la implacable sencillez del niño, silenciosa, sabiamente ingenua; y entonces nos damos cuenta de que su sabiduría, su sencillez, es apenas aprehensible, apenas un hálito; el suyo es un verdadero «arte de rozar». La ternura es la ingenuidad primigenia, sin ella no hay amor, sin ella el humor se hiela, pudriéndose, en la verde boca pálida del viejo sarcasmo; sin ella la ironía, la sangre coagulada de la roja ironía, agarrota el corazón del ironista, paralizándolo. La ternura es el humor cálido y amable del niño: sin maldad, pero de una lucidez cruel.*

El carácter castellano no admite esa blandura que hay siempre en el humor. Fuerte, seco, rígido, enamorado de las abstracciones, tiene un concepto trágico de la vida. [...]Ocurre, sin embargo, un fenómeno curioso. En medio de esta temperamental lejanía del humor, [...] es en España donde se produce la más asombrosa obra de humor. [...] Nos despedimos sin afecto del Lazarillo y llegamos a la última página del gran Tacaño sin que Pablillos haya conseguido nuestra simpatía [...] pero cuando el Caballero de la blanca Luna desmonta a Quijano el Bueno -¡el Bueno!- y pone con el vencimiento fin a sus aventuras, sentimos la melancolía de su fracaso vital. Riéndonos de él hemos aprendido a amarle y a comprender que, a la vez, nos reíamos también de nosotros. Después ya no le olvidaremos jamás, y de sus dichos y hechos haremos normas educativas. Y esto es así porque su autor supo envolverlo en ternura.<sup>64</sup>

<sup>63</sup> Vladimir Jankélévitch, *La ironía*, Madrid, Taurus, 1986, p. 32.

<sup>64</sup> Wenceslao Fernández. *El humor en la literatura española: discurso leído ante la Real Academia española*, 1945, p.22.

Sus criaturas son niños eternos de sentimientos sencillos, no hay complejidades ni ambigüedades en sus actos, destilan una pureza desprovista de todo artificio. Como el propio Kaurismäki, continuación de su imaginario filmico, saben razonar con cautela sus recursos, no involucran en ellos a todo su cuerpo, permanecen a una prudente distancia de su propio *pathos* resistiéndose con un silencio imperturbable a la sentimentalidad, a la inflamable grandilocuencia de los gestos y las palabras. Y sin embargo son criaturas sumamente vulnerables, profundamente humanas, tímidas hasta el patetismo (pensemos por ejemplo en la forma en que Matti Pellonpää enciende el cigarrillo de la joven en *Agárrate el Pañuelo*, *Tatiana* sin siquiera atreverse a mirarle a los ojos, o en la aquiescente resignación de Henri cuando es despedido).

Pero no sólo los personajes, también los objetos, los decorados, los colores en perfecta armonía, reciben un tratamiento especial, casi paternal. Las composiciones de cada escena están milimétricamente dispuestas, cada objeto cuidadosamente seleccionado, hasta las estancias parecen asumir vida propia. Paredes llenas de desconchones, pintadas en rojos, azules, amarillos chillones, infunden al espectador la familiar nostalgia de algún olvidado pretérito; la iluminación, las formas simples y sobrias, todo queda reducido a una especie de candidez esencial, como si la cámara filmase, a través de los ojos sencillos de la infancia, una vida en la que los colores y los objetos todavía no han palidecido, que se muestran en todo su fulgor, en todo su brillo y pureza.

Kaurismäki reconocía su objetofilia, o para ser más justos con el propio autor cuando decía: «necesito ruinas para poder encuadrar»<sup>65</sup>, su *ruinofilia*. No se trata de un mero afán coleccionista: Kaurismäki rescata objetos huérfanos, pequeñas ruinas cotidianas que han compartido espacio vital con el hombre, respirando, junto a él, en su pasividad sencilla. Pensemos en la escena en la que Henri toma el té en su cocina: una tetera vieja de latón, una destartada cocina de hornillos. La escena, con Henri a la mesa mirando por la ventana, es el epítome de la soledad y la melancolía, pero lejos está de una fría e impersonal tristeza; las pastas que Henri se lleva solemnemente a la boca, su gesto impasible, su aura de entrañable perdedor, las ruinas cotidianas de las que se rodea, esa

---

<sup>65</sup> Von Bagh, *Aki Kaurismäki*, ob. cit., p. 98.



radio antigua, de la que suena inesperadamente una canción de *R&B*, todo contribuye a crear una atmósfera de familiaridad y cercanía, de humana y entrañable calidez.

## SENCILLEZ Y SILENCIO

Distancia y ternura son manejados sabiamente para crear un tipo de humor que podríamos calificar, si se nos permite el oxímoron, de una compleja sencillez. Pues nada hay en el arte más difícil de conseguir que esa sencilla naturalidad. Las tramas son lineales, las escenas de una sobriedad libre de todo artificio. Su estética del minimalismo permite dotar a cada elemento, por nimio que sea, de una insólita densidad. Esta es la ventaja —y la belleza— de la sencillez, que eleva cada elemento, palabra o gesto a su máxima significación, que no se deja confundir por la grandilocuencia de las infinitas posibilidades, que es exacta, precisa y hermosa en toda su simplicidad. Todo lo que acontece es puramente esencial e indispensable, tanto en términos narrativos como visuales. Así hablaba el propio autor de su particular método minimalista: «Soy muy japonés en mi trabajo. Nada de decoración: la base de todo es la disminución».<sup>66</sup> Kaurismäki reduce a su mínima expresión cada toma, purificándola, esencializándola. El movimiento estático de la cámara, las escenas fijas, permiten a su vez focalizar la atención y reconocer de una pasada la presencia estable de todos los elementos, capturando de inmediato esa armonía estructural, sin distracciones ni accesorios superfluos.

Vástago del frío laconismo nórdico, Kaurismäki es un maestro de lo inefable, de esa sencillez emotiva para la que ninguna palabra o gesto es fiel sustituto, porque sabe — como buen finlandés amigo de las pocas palabras— que la verbalización es la mayoría de las veces tiranía, desviación del sentido íntimo de la emoción, una traición a la pureza original del sentimiento. Fiel a su estricta estética de la economía, los diálogos

---

<sup>66</sup> Jean-Sébastien Chauvin, «Recontre avec Aki Kaurismäki: ‘Je suis très japonais dans mon travail’», *Cahiers du Cinéma*, núm. 573 (2002), pp. 72-73.

son breves y concisos, rayanos en el laconismo y hasta en el mutismo: «las palabras no hacen ninguna falta. En realidad el cine no es más que un juego de sombra y de luz, la palabra sólo es una novedad inútil que se sumó posteriormente.»<sup>67</sup> El silencio, como apuntaba Pilar Carrera, es un verdadero artefacto retórico en el cine del realizador:

El silencio no es un fin en sí mismo en el caso que nos ocupa. Es, entre otras cosas, caja de resonancia para las contadas palabras que se pronuncian. Cuando sus personajes son decididamente parcos en palabras, las que se pronuncian adquieren categoría de acontecimiento.<sup>68</sup>

Pero las implicaciones de su gusto por lo silente —su fascinación por el silencio, dice, le viene de pequeño— van más allá de los efectos prácticos: las escasas palabras pronunciadas, el sistemático ahorro de recursos expresivos, la ironía y el sarcasmo, todos estos elementos se conjugan también en el personaje Kaurismäki. El silencio es toda una declaración de principios estéticos, elemento indispensable de esta su poética del minimalismo. La ley bressoniana del «menos es más» es para el autor finlandés poco menos que consigna o fórmula programática, parte integrante e indisoluble de su apuesta por lo mínimo, de su estética de la austeridad y la contención. No podría ser de otro modo; a la economía narrativa, a la sencillez argumental, a la austeridad de los planos y la ausencia de *pathos*, nada puede acompañar mejor que la elocuencia de un imperial silencio.

Este silencio tiene, en efecto, mucho de elocuencia: es un silencio poblado de emotividad contenida. Por un movimiento paralelo al de la intensificación de lo verbal, el silencio potencia dramáticamente (y luego veremos que también se desvía hacia la comicidad) la emotividad de los personajes, pues «si el filme se sintoniza a un nivel minimalista, incluso el sonido de la tos puede ser dramático.»<sup>69</sup> No solo las palabras se vuelven acontecimiento, también los gestos, las miradas, los movimientos, se llenan de significación. «Es una interpretación muy fina, la sientes más que la ves.»<sup>70</sup> Kaurismäki sabe perfectamente cómo manejar sus recursos para hacer del silencio un mecanismo de

---

<sup>67</sup> «Entrevista a Aki Kaurismäki: ‘Sólo puedo ser fiel a mi idea del cine’» En Carlos F. Heredero, ob. cit., p. 93.

<sup>68</sup> Pilar Carrera, *Aki Kaurismäki*, ob. cit., pp. 121-122.

<sup>69</sup> En «Finland's Buster Keaton. Don't say a Word» *The Economist*, 15 de enero de 1998.

<sup>70</sup> «Entrevista a Aki Kaurismäki: ‘Sólo puedo ser fiel a mi idea del cine’» en Carlos F. Heredero, ob. cit., pp. 88-89.

fuerte carga semántica y tensión dramática. Recordemos esa escena, de enorme efecto cómico, en la que Henri entra al Honolulu Bar:

La voz de Billie Holliday suena mientras Henri baja ceremoniosamente las escaleras. Murmullos de los asiduos. La voz de Billie Holliday se corta justo en el momento en que hace su entrada espectacular frente a la horda de matones. Éstos dejan sus cartas y sus licores para mirar al intruso. Se hace un silencio sepulcral. Henri avanza impassible hacia la barra y pide *–¡nada menos!–* que un *Ginger Ale* y lo hace con la impassible serenidad del condenado a muerte. El silencio continúa. La tensión dramática aumenta exponencialmente. Entonces Henri desafía las miradas de los presentes y pronuncia las palabras inmortales: «De donde yo vengo, comemos sitios como este para desayunar». Y aquí, precisamente aquí, mágicamente, simultáneamente, se reanudan los murmullos, todo regresa a su habitual normalidad, los matones vuelven a sus a sus cartas y sus licores, reasumen sus posturas originales, la melodiosa voz de Billie Holliday suena de nuevo...

La potencialidad dramática de esos silencios, milimétricamente dispuesta, está soberbiamente aprovechada. El efecto dramático se interrumpe bruscamente por el efecto indiscutiblemente cómico que las palabras de Henri ejercen sobre la escena. ¿De dónde surge esa comicidad, que en cualquier película de *gángsters* habría resultado en infeliz desafío? Del doble movimiento de la expectativa defraudada y el contraste sorpresa: sorpresa porque no esperábamos de nuestro pusilánime protagonista tan lapidarias y desafiantes palabras, y contraste, porque pocos perdedores tienen un sentido tan elevado de la dignidad y el honor. El contraste héroe–antihéroe es efectivamente el mecanismo propiciador del golpe cómico, la imperturbable dignidad con la que comparecen sus perdedores es el mecanismo por excelencia propiciador de la risa.

Kaurismaki gusta de poner a prueba la resistencia del silencio (y la del espectador) como si fuera una goma elástica. Tira de ella hasta que la tensión se vuelve insoportable, y entonces, cuando está a punto de romperse *–¡bang!–*, la suelta y deja que golpee en las narices al espectador activando el corte brusco de la emoción mediante la música. Canciones de culto americanas, Rock and Roll, R&B y tangos finlandeses

emergen directamente de aparatos de radio antiguos y luminosas jukeboxes<sup>71</sup>. Cualquiera ocasión es buena para introducir música en vivo: al mismísimo Joe Strummer a la guitarra, por ejemplo, mientras Henri se toma un zumo de tomate en un bar cualquiera. La música, que para el realizador es un efectivo recurso «manipulador de la emoción del espectador», en ocasiones como la siguiente propicia el golpe humorístico mediante un hilarante efecto de *distancia y contraste*:

Henri, sentado a la mesa de su destartalado apartamento, perdido en su silencio, comiendo té y pastas blandas, triste y solo, el mundo una fatal mentira, su vida una insignificancia, la ventana abierta, y una radio, una vieja radio de la que de pronto, activada por un mecanismo divino, suena la voz de Little Willie John cantando *Don't play with love*. Las notas saltarinas, alegres, vivaces, golpean al espectador, sacudiéndole de encima la tristeza, despertándole del letargo de la melancolía, y golpean también a Henri, que sin embargo permanece estático en su silencio. Esa brusca ruptura de lo melodramático, esa deliberada distancia que neutraliza toda sentimentalidad es precisamente la clave del humor kaurismakiano, y precisamente la clave de todo humor vital, de toda metafísica del humor, de toda filosofía, en fin, que se dirija con triste sonrisa al corazón del hombre.

## HUMILDAD Y DIGNIDAD PROLETARIAS

Sus personajes han abandonado la bohemia intelectual de sus primeras incursiones fílmicas para instalarse en un tipo de bohemia *blue collar*, despojándose del componente artístico-intelectual —con excepciones como *La Vie de Bohème* (1992) — han ido a parar finalmente a los deshumanizados parajes industriales de la clase obrera. Entre escombros y cajas de cerillas, entre carne de matadero y pilas de documentos;

---

<sup>71</sup> En más de una ocasión ha mostrado su desdén por la industria americana de Hollywood. Sin embargo Kaurismäki abraza con fervor toda manifestación musical y cultural de la América de los años 70. Cadillacs y jukeboxes, entre otros objetos, forman parte de su particular «fetichismo» fílmico.

cajeras de supermercado, basureros y vigilantes nocturnos han de someterse a la rutinaria y alienante mecanización de su propia existencia.

Cineasta del pueblo —se declaraba admirador de Jaques Prévert, poeta del pueblo, a cuyo espíritu errabundo dedicó *La Vie de Bohème*— ha sabido captar la esencia finlandesa sin incurrir en la prototípica manufactura de exportación nórdica, poblada por renos y paisajes nevados, sino a través del espíritu de contención, melancolía y silente tristeza que caracteriza el *ethos* finlandés. Pero lo cierto es que, pese al marchamo de realismo social que acompaña a su obra, la crítica subyacente no se dirige tanto a la sociedad como al individuo, no se inserta en la eterna problemática social, sino que arremete directamente contra el hombre-colectivo, contra una inane colectividad: «Yo no la calificaría de trilogía proletaria<sup>72</sup>, es una trilogía de los perdedores, un escalafón por debajo del proletariado.»<sup>73</sup> Como bien apuntaba Pilar Carrera:

Kaurismäki ha liberado al trabajador ‘sin atributos’ de su habitual gregarismo, atribuyéndole la fuerte individualidad que normalmente se concede a gánsteres, vaqueros, detectives privados, artistas o aristócratas, les ha dotado de ironía, elegancia un indudable refinamiento moral. De la solidaridad de clase ha pasado a la solidaridad a título individual y al ensalzamiento de la libertad.<sup>74</sup>

Su ideología —si es que efectivamente hay alguna— es un individualismo. Se dirige al hombre que hay detrás del obrero no especializado, a permanecer firme ante la colectivización, a permanecer humano frente a la masificación de la conciencia, íntegro en su soledad y ajeno a los movimientos erráticos de la masa, a imponer la imposible dureza de su silencio a los gritos ensordecedores de la muchedumbre.

La razón por la que hemos tenido en cuenta la cuestión proletaria en este apartado referido al humor no es por una mera constatación de los valores kaurismakianos (él es ante todo un escéptico, no concede a la humanidad más crédito que al individuo) sino porque se integran en esa fórmula para desatar la particular ternura del humor. La

---

<sup>72</sup> Su «trilogía proletaria» o «trilogía de los perdedores», como él prefiere llamarla, la componen: *Nubes pasajeras* (Kauas pilvet karkaavat) 1996, *Un hombre sin pasado* (Mies vailla menneisyyttä) 2002 y *Luces al atardecer* (Laitakaupungin valot) 2006.

<sup>73</sup> Extracto de la entrevista a Aki Kaurismäki para Cinema Cinèmas, 1990. En línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=ECiCiUcMNRtE>> [Consultado el 28.07.2017]

<sup>74</sup> Pilar Carrera, ob. cit., p. 91.

humildad de sus obreros, de sus cerilleras y oficinistas, más allá de su humana benevolencia, provocan la identificación directa del espectador, despertando en él esa tierna simpatía por el «humilde enternecedor y enternecido»<sup>75</sup> que difícilmente podrían despertar el corredor de bolsa o el agente inmobiliario: «En mis películas hablo de la clase obrera. Ellos son los que conozco. No conozco a los banqueros, ni ganas que tengo. ¿Qué diálogo iba a escribir en una película sobre ellos?»<sup>76</sup> Esta última afirmación ratifica el hecho de que la ética kaurismakiana es inseparable de su estética: la cotidianidad naturalista tiene tanto de reivindicación como de propuesta formal, tanto de sociología como de estética, tanto de estilización de lo humilde como de trascendentalización de lo banal.

En *Contraté un asesino a sueldo*, como en la mayoría de largometrajes del realizador, todos, asesino incluido, autor incluido, son rematados perdedores: «Soy un perdedor, sí, pero no en Cannes. Mi trilogía sobre los perdedores fue muy fácil de hacer, porque es sobre mí mismo. Sé cómo perder. Tengo una suerte de rutina para eso.»<sup>77</sup> *Outcasts* de profesión, marginados que han fracasado en las exigencias de la vida social y laboral, lacónicos anónimos que tampoco rechazan un buen trago de vez en cuando. En cierto sentido son perdedores, Henri ha perdido su trabajo, su patria y hasta su voluntad, ha sucumbido hasta el punto de ver su vida reducida a mera inercia fisiológica, pero en sentido estricto es un vencedor: ha sido capaz de mantener íntegra la dignidad de un firme individualismo. Jamás pierde Henri, ni siquiera en el momento decisivo de la muerte, ese semblante solemne, esa dignidad propia de los espíritus más nobles; ni una señal de vergüenza, ni una llamada al dolor al arrepentimiento, ensombrecen su rostro. La resignación del hombre que asiste impasible al el rancio espectáculo de su existencia, como si de una película de bajo presupuesto se tratase, es a la vez digna de la mayor admiración y de la risa más sincera.

---

<sup>75</sup> Wenceslao Fernández Florez, ob. cit., p. 26.

<sup>76</sup> En «Entrevista a Aki Kaurismäki: ‘El cine es uno de los últimos lugares donde ser libre.’» *Instituto iberoamericano de Finlandia*. En línea: <<https://madrid.fi/aki-kaurismaki/>> [Consultado el 16.08.2017]

<sup>77</sup> En «Entrevista a Aki Kaurismäki: ‘Confesiones de un tímido perdedor’.» *Revista de cine Mabuse*, N° 90.

El humor kaurismakiano no es un humor autodegradante de fácil manufactura. La ternura de este humor tiene su base lejos de esta autoflagelación cómico-patética, es un humor que conmueve porque es humano, porque tiene un trasfondo filosófico y humano y porque se asienta firmemente sobre las majestuosas columnas dóricas de un radical pesimismo. Sus héroes (o anti-héroes, según desde qué óptica se mire) nos recuerdan a la entrañable humanidad de un Alonso Quijano o de un Chaplin. Nada tiene que ver con ese humor surgido de la superioridad que experimentamos frente al reconocimiento de la inferioridad del prójimo (Richter), sino con aquel que nace del placer derivado del reconocimiento de una fraternal igualdad, tal vez más próximo al placer lúdico que emana de la regresión al país de la infancia del que Freud hacía fuente inagotable de risa.

## 6. EL HUMOR JARDIELESCO

*Una carcajada vale por diez mil silogismos*

H.L. MENCKEN

### EN DEFENSA DEL NUEVO HUMORISMO

El humorismo para Jardiel «no es una escuela, es una inclinación analítica del alma, la cual resuelve en risa su análisis». Y más adelante añadía:

Absurdo considerar el humorismo como una tendencia sometida a reglas absolutas, porque absurdo es clasificar y reducir a límites el alma. El humorismo no es un aspecto de la literatura, es una singularidad del espíritu. Y por todo ello se puede ser humorista y no escribir.<sup>78</sup>

Jardiel reivindicaba para el humor su estatuto privilegiado de filosofía del espíritu, el digno estatuto que corresponde a un arte que es a la vez ético, estético y dietético,

En cuanto al humorismo a mi modo de ver es un desinfectante: el antídoto de la pedantería, de la suficiencia, de la rigidez, de la inflexibilidad, de la tiesura, del hinchamiento, y en el fondo, de la estupidez humana.<sup>79</sup>

En España, el terreno para la aceptación vigorosa del fenómeno humorístico en las artes por parte de una nueva generación de escritores que ansiaba la renovación de las enquistadas fórmulas había sido ya abonado por los grandes teóricos del humor en los albores del siglo XX. El nuevo siglo irrumpía a mandíbula batiente, abriéndose paso de la mano de teóricos del humor como Freud, Bergson y Lipps. La nueva literatura, juguetona, transgresora e irreverente, fue introducida en España al compás de artistas que, inspirados por las vanguardias extranjeras, se alistaban con fervor entusiasta en las filas de los Ismos. Ramón Gómez de la Serna se convertiría en el referente indiscutible de una generación de escritores que veían en el humor el arma ideal con la que combatir la lógica tradicional del viejo orden e instaurar en su lugar una suerte de metafísica inversa basada en el absurdo, la irreverencia cómica, la parodia y la ironía:

---

<sup>78</sup> Enrique Jardiel Poncela, 'Prólogo' a *Tres comedias con un solo ensayo*, Madrid, Biblioteca nueva, 1934, pp. 73-74.

<sup>79</sup> En Alberto Canay, «Enrique Jardiel Poncela o el humorismo serio», en *Recuerdo y presencia de Enrique Jardiel Poncela*, 1958, p. 27.



La nueva inspiración es siempre, indefectiblemente cómica. Toda ella suena en esta sola cuerda y tono. La comicidad será más o menos violenta y correrá desde la franca clownería hasta el leve guiño irónico, pero no falta nunca. Y no es que el contenido de la obra sea cómico –esto sería recaer en un modo o categoría del estilo ‘humano’-, sino que, sea cual fuere el contenido, el arte mismo se hace broma.<sup>80</sup>

Wenceslao Fernández Florez también preconizaba con poético entusiasmo la importancia del humor en las Artes, aludiendo no sólo a su potencial estético y retórico, sino a su extraordinaria fuerza catártica y enaltecedora del espíritu humano, esa ligera fuerza con la que el humorismo sabe elevarse sobre la violencia y la injusticia, sobre la amargura y la tristeza, y su capacidad de censurar con airosa elegancia los mayores males que acechan al hombre: la vulgaridad, la mediocridad y la ignorancia.

En 1923 Jardiel era ya colaborador habitual de la revista *Buen Humor*, desde 1921 — primero esporádicamente, después con mayor frecuencia— venía publicando relatos, artículos e ilustraciones humorísticas que enseguida le valieron el aplauso del público. Allí, bajo el mecenazgo artístico de su director, el dibujante Sileno, conoció a sus compañeros de promoción, los también humoristas Edgar Neville, Tono, Mihura, Herreros, Menda y una larga lista de colaboradores que encontraron en las páginas de la revista el canal que les permitía expresarse libremente. En efecto, fue gracias a la revista *Buen Humor*, además de otras publicaciones como *La Codorniz*, las que con su éxito y proyección nacional fomentaron, y en última instancia posibilitaron la asimilación del humor en el ámbito literario e intelectual de principios del siglo XX.

## SORPRESA Y CONTRASTE

Schopenhauer sostenía que «la risa es el resultado que surge de la percepción repentina de la incongruencia entre un concepto y los objetos reales que en algún respecto se

---

<sup>80</sup> José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* en *O.C.*, Madrid, Alianza editorial/Revista de Occidente, vol. III (1917-1295), 1983, pp. 381-382.

habían pensado con él»<sup>81</sup>. A este respecto, cabe mencionar la célebre máxima horaciana que cobró especial vigencia con las vanguardias y la llegada del absurdo, cuya deliberada ruptura de la unidad y del orden provocaba invariablemente un efecto cómico y sorprendente:

Si un pintor quisiera añadir a una cabeza humana un cuello equino e introdujera plumas variopintas en miembros reunidos alocadamente de tal modo que termine espantosamente en negro pez lo que en su parte superior es una hermosa mujer, ¿podrías, permitida su contemplación, contener la risa, amigos?<sup>82</sup>

Jardiel, como buen humorista, siempre fue reacio a hablar «en serio» de aquello que por naturaleza se resiste a ser formulado seriamente: «definir el humorismo es como pretender clavar por el ala una mariposa, utilizando de aguijón un poste de telégrafo.»<sup>83</sup> Solo bajo presión definiría la risa como un fenómeno puramente intelectual surgido del enfrentamiento entre dos supuestos contradictorios:

A saber: la gracia brota siempre de dos supuestos contradictorios. Hay quien no sabe esto y tiene gracia.; y hay quien lo sabe y tiene menos gracia que un duro por el reverso; porque «la gracia» del duro está en el anverso. Y sobretodo, la gracia del duro está en que nos pertenezca.<sup>84</sup>

Los juegos de palabras, las situaciones absurdas e inverosímiles no agotan las posibilidades humorísticas de un Jardiel que no escatima en recursos para pillar siempre desprevenido al lector. Precisamente, una de las características más llamativas del humor en la novelística jardielesca es el protagonismo que se otorga al lector: las acotaciones, las notas a pie de página, aclaraciones de términos y explicaciones, grafías llamativas e ilustraciones (como aquella en la que acompaña la descripción de los ojos de Palmera Suaretti con una ilustración o aquella en la que dedica dos páginas en negro para dar la impresión de la oscuridad de un túnel) apelan directamente a un lector cuya complicidad se busca constantemente. Al comienzo de la segunda parte de *¡Espérame en Siberia, vida mía!* el lector llega a interrumpir la acción para exigir al autor que acelere el ritmo de la narración:

---

<sup>81</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* (1819), vol. II, Madrid, Trotta, 2005. p. 123.

<sup>82</sup> Horacio, *Arte Poética*, Madrid, Editora Nacional, 1984, p.123.

<sup>83</sup> Enrique Jardiel Poncela, *Amor se escribe sin hache*, en *O.C.*, Barcelona, AHR, tomo VI, 1970, p. 432.

<sup>84</sup> Enrique Jardiel Poncela, *La caza del marido y otros escritos de humor*, Madrid, Verbum, 2017, p.173.

UN LECTOR. - ¿Me va usted a hacer el favor de decir de una vez lo que hacían Curcio Pavanelli y Musia Spoletto?

EL AUTOR. - Con mucho gusto, pero habrá que retroceder un poco para tomar carrerilla. Decía que...<sup>85</sup>

La sorpresa, como mecanismo humorístico, puede emplearse tanto a nivel situacional como a nivel lingüístico. Las situaciones inverosímiles, disparatadas y absurdas (como la aparición del sentido oso *Mussolini* o la *Unión General de Asesinos sin Trabajo*, en la que los asesinatos se suceden como rosquillas) insertadas dentro de la lógica interna de la narración provocan la risa del lector por lo inesperado. Pero en lo que Jardiel demuestra una singular maestría es en su uso de la sorpresa y del absurdo a nivel lingüístico. Su uso de la dilogía es constante, su capacidad para expresar el lenguaje y aprovechar las ambigüedades que resultan del potencial semántico de una misma palabra produce los efectos más hilarantes; la solemnidad de un tema tratado, la seriedad con la que se narran ciertos acontecimientos se rompe bruscamente por un doble sentido inesperado. Jardiel rastrea minuciosamente las implicaciones léxicas de una misma palabra, juega con los equívocos y las ambigüedades, retorciendo el lenguaje y sorprendiendo al lector con insólitas diáforas. Ejemplos de este tipo son innumerables en *¡Espérame...*, pero no nos resistimos a mencionar algunos:

La vedette vivió la vida infernal de quien ama sin correspondencia.

¿Sin correspondencia? La verdad es que Palmera le escribió a Mario cuarenta y dos cartas.<sup>86</sup>

Y en su mesilla de noche se hacinaron treinta frascos y cinco cajitas de hojalata con rótulos acabados en ina, en ía, y en ón, como los versos de los malos poetas.<sup>87</sup>

En algunos casos, las anfibologías lingüísticas y las respuestas absurdas se ponen en boca de sus personajes a través de ingeniosos diálogos en los que el juego de palabras quiere ser prueba de su agilidad mental. Réplicas y contrarréplicas ingeniosas, rápidas y punzantes del tipo:

—Y si yo se lo dijera, ¿me creería? ¿O es que no cree usted en la sinceridad de las mujeres?

—Creo más fácilmente en la inteligencia de los barítonos.<sup>88</sup>

<sup>85</sup> Enrique Jardiel Poncela, *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, ob. cit., p. 268.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 120-121.

Viran hacia el absurdo, hasta el punto de resultar ingeniosas por lo insólito:

- ¿Qué hace usted? (...)  
—Estoy abrazando a esta muchacha, señora – replicó sosegadamente Mario. (...)  
—¿Y por qué la abraza?  
—Pchss... Porque es martes.  
—¡Ah! ¿Dedica usted los martes a abrazar a las doncellas?  
—¡Qué más quisiera yo! Pero no es posible. Por desgracia vivimos en una época de tal desenfreno que ya en el Mundo quedan muchas menos doncellas que martes.<sup>89</sup>

En otras ocasiones la brillantez de los diálogos reposa sobre el uso inesperado de una paronomasia:

- Y cuando los hombres discuten, lo hacen por instinto de conservación  
—Es verdad. Mientras que las mujeres discutís por instinto de conversación.<sup>90</sup>

O una discusión de envergadura lingüística se zanja impecablemente con ingeniosos calambures:

- Se dice *se me*  
—El presidente le miró de un modo torvo y pegando con el bote en el borde del tonel, aulló:  
—Se dice *me se*, bestia.  
—Una pausa. El Presidente continuó:  
—Cuando ibas al café a comer, ¿qué pedías, *entremeses* o *entresemes*?  
—Entremeses —confesó el secretario anonadado.  
—¡Pues entonces! Y hablando de Julio, Agosto y Septiembre, cómo se dice *¿los meses de verano* o *los semes de verano*?  
—Los meses— replicó el otro sin aliento.  
—¿Y aún te atreves a porfiar que se dice *se me*? ¿Sabes lo que manda el Reglamento que se haga con el que discute las palabras de la presidencia?<sup>91</sup>

Ejemplos de este uso sorpresivo del lenguaje los encontramos en numerosas construcciones que rompen con la máxima de información, pero grulladas de gran efecto cómico por la lógica aplastante y la irrelevancia informativa de ciertos enunciados:

- Se alzó bruscamente y al alzarse tiró sin querer la figurita del siglo XVIII, que se rompió exactamente igual que si hubiera sido de este siglo.<sup>92</sup>

---

<sup>89</sup> *Ibíd.*, p. 118.

<sup>90</sup> *Ibíd.*, p. 268.

<sup>91</sup> *Ibíd.*, p. 215-216.

<sup>92</sup> *Ibíd.*, p. 144.

Igualmente sorprendente y deliberadamente antipoético es el uso que Jardiel hace del símil, aprovechando las analogías más inesperadas para dar con enunciados de gran efecto humorístico:

Y Palmera fue hacia Mario como la espada de Carlos I en Mühlberg: victoriosa, cimbreante y desnuda.<sup>93</sup>

## HIPÉRBOLE Y SÁTIRA

Otra fórmula recurrente de plena efectividad cómica en la novelística jardielesca es la exageración o el recargamiento de situaciones y personajes. El tratamiento hiperbólico que reciben episodios concretos responde a una voluntad expresa de ridiculizar ciertos comportamientos, tópicos, y actitudes sociales. Así, los quince intentos de suicidio consecutivos de Mario Esfarcies o la atropellada huida por Europa en un intento por escapar a la muerte que el mismo Mario ha solicitado, con el *Poresosmundos* pisándole constantemente los talones, son ejemplos de cómo el recargamiento de las situaciones, en inverosímil concatenación, resaltan el absurdo y el patetismo de una existencia que aborta la posibilidad de toda lógica. Igualmente hiperbólicas son las muertes intermitentes de los miembros de la *Unión General de Asesinos sin Trabajo*, la lista interminable de miembros que Jardiel se afana en presentar con prolija comicidad (presidente, vicepresidente, vocales y consonantes incluidos) y su irreprochable uso del caló, del que Jardiel se muestra tan conocedor hasta el punto de traducir *ad hoc* algunas expresiones. Pero la sátira jardielesca hacia grupos marginales y delictivos no pasa de una burla inocua y benevolente; como inocua y gratuita —pero inevitablemente hilarante— es la burla que Jardiel dirige contra ciertas variedades musicales:

Sobre la mesa yacía el testamento —ológrafo— redactado minutos antes. Era un testamento algo extraño.

Mario Esfarcies dejaba ordenado en él lo siguiente: convocar a aquellos ciudadanos españoles, mayores de veinticuatro años, que demostrasen aborrecer con toda su alma el CANTE flamenco. Una vez convocados, el notario debería darles un número a cada uno; después se verificaría un sorteo en combinación con el próximo de la Lotería Nacional; y

---

<sup>93</sup> *Ibíd.*, p. 145.

el ciudadano enemigo del CANTE flamenco cuyo número se aproximase menos al número del ‘gordo’, sería considerado como heredero universal del joven suicida.<sup>94</sup>

Pero no todas las invectivas jardielescas nacen de la indulgencia. El amor, tema por excelencia, recibe en su novelas un tratamiento del todo paródico y desmitificador. Como ya anunciara el autor en su primera novela:

Las novelas de amor ‘en serio’ sólo pueden combatirse con las novelas de amor ‘en broma’ [...] Hay que reírse de las novelas de amor al uso. Riámonos. Lancemos una carcajada de cuatrocientas cuartillas.<sup>95</sup>

Lo cierto es que Jardiel había tenido varias decepciones amorosas, algunas de los cuales, como en el caso de *¡Espérame...* habrían de constituir la materia prima de su arte —y, muy a su pesar— el blanco de sus desencantadas burlas. Jardiel, para quien «un hombre que se enamora es siempre un imbécil elevado al cubo»<sup>96</sup>, parodia y ridiculiza abiertamente toda manifestación de sentimentalidad y vacuo romanticismo. Ejemplos de ello los encontramos en la caracterización de un infame marqués del Corcel de Santiago, enamorado hasta el ahogo de Palmera, al que se le atribuyen los rasgos de la estupidez y el infantilismo más degradantes, o en los patéticos intentos de la *vedette* por aprovecharse de un etílico Mario Esfarcies, o en los amores enfermizos de Curcio Pavanelli y Musia Spoleto, o en las interminables aventuras por Europa que Mario, en su deseo por reunirse de nuevo con su amor, tendrá que superar hasta ver sus esperanzas rotas por la fatalidad del destino. La muerte inevitablemente absurda que espera a Mario en las escaleras de su casa es efectivamente la constatación de la imposibilidad de un amor, que como la vida, acaba inesperadamente con un tropezón. *Eros y Thánatos*: temas vertebrales de *¡Espérame en Siberia...*, a los que Jardiel dedicaría en el capítulo quinto unos certeros axiomas para poner de relieve su inseparable naturaleza:

#### EL AMOR Y LA MUERTE:

..... SE DESEAN CUANDO NO SE TIENEN;  
..... SE SUPLICAN CUANDO NOS LOS NIEGAN;  
..... NOS PARECEN GROTESCOS EN LOS DEMÁS;  
..... SE NOS ANTOJAN EXCEPCIONALES CUANDO SON NUESTROS;

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>95</sup> Enrique Jardiel Poncela, Prólogo a *Amor se escribe sin hache*, ob. cit., p. 98.

<sup>96</sup> Enrique Jardiel Poncela, *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, ob. cit., p. 85.

..... NOS HACEN SUPERSTICIOSOS;  
 ..... NOS HACEN COBARDES;  
 ..... SE ANSIÁN EN LA DESGRACIA;  
 ..... SE ADORAN CUANDO NO SON POSIBLE; Y  
 ..... SE REHÚYEN CUANDO NOS LOS OFRECEN.<sup>97</sup>

Las mujeres tampoco escapan a la severidad de la pluma de Jardiel: sus personajes femeninos no pasan de ser criaturas frívolas y superficiales, casi caricaturescas, hermosos objetos de deseo materialistas y caprichosos. Y si el amor no representaba para Jardiel más que una pantomima propia de los espíritus débiles, una cojera del alma de trágicas consecuencias, tampoco para la amistad queda reservada la categoría de sublime sentimiento: encarnada en la relación de Mario y Fäber, la amistad también se presenta en *¡Espérame...* estropeada por la mácula de la vanidad y el egoísmo. La viciada hipocresía de los amigos que secretamente se regocijan con las desgracias ajenas, de aquellos que con fingida simpatía buscan el beneficio propio a expensas del sufrimiento de los suyos, todo el pintoresco cuadro de insoportables envidias, falsedades e hipocresías que rodean a las relaciones entre seres humanos, todo lo que ensucia, corrompe y pervierte los sentimientos más puros; Jardiel, con su incansable cinismo y certera burla pone al descubierto. Enrojecemos de vergüenza y tristeza al ver al doctor Fäber, cegado por el beneficio económico, urdir con vil frialdad la muerte de su amigo y conservar la cantidad suficiente de cruel cinismo para no desfallecer en el momento en que:

Se apoyó en un brazo de Mario y susurró con repugnante ternura fingida:  
 - Muy feliz sería con esa fortuna, Mario. Pero créeme, prefiero tu amistad a tu dinero.<sup>98</sup>

El sarcasmo Jardielesco es implacable. Mordaz y explosivo, acre y violento, no hay colectivo que se resista a la precisión quirúrgica con la que Jardiel empuña el escalpelo del humor. Las hordas de turistas a bordo del *Mariette Pachá*, representantes de la «burguesía anodina y zafia»<sup>99</sup>, son objeto de la burlas más despiadadas:

---

<sup>97</sup> *Ibíd.*, p. 251.

<sup>98</sup> *Ibíd.*, p. 240-241.

<sup>99</sup> *Ibíd.*, p. 272.

- SE LLAMAN TURISTAS UNOS BICHOS QUE RECORREN EL MUNDO EN MANADAS, ALIMENTÁNDOSE EXCLUSIVAMENTE DE UN PIENSO DENOMINADO 'BAEDEKER' Y ANDANDO EN DOS PIES PARA DESPISTAR.<sup>100</sup>

La estulticia y el idiotismo, la mediocridad y la pedantería humanas, matemáticamente infinitas, estadísticamente apabullantes, son en la novelística Jardielesca minas inagotables de ácido humor. La parodia que hace Jardiel de los escritores, poetas e intelectuales, de su pedantería y grandilocuencia, mediante giros poéticos ante los que él mismo se deslumbra, referencias eruditas, irrelevantes citas paródicamente atribuidas a personajes notables y descripciones que quieren ser poéticas y se quedan en el intento («Era el alba, con su sensación de cosa que nace, era el alba con sus alfombras sacudidas sobre los transeúntes».<sup>101</sup>) son una muestra más de la capacidad de un humorista para quien el ejercicio de la ironía era tan sano y natural como el respirar.

---

<sup>100</sup> *Ibíd.*, p. 272.

<sup>101</sup> *Ibíd.*, p. 143.



## 7. CONCLUSIONES

*¡Apolo! Si en tu grandeza sientes un  
impulso dadivoso concédeme —no te  
pido más— un toque de genuino humor*  
TRISTAM SHANDY

El recorrido que hemos hecho a lo largo de este trabajo de la mano de nuestro ya conocido —y sufrido y querido— suicida frustrado nos ha llevado a abordar uno de los temas más serios de la literatura y la vida: el humor. Empezábamos analizando la novela de Verne *Tribulations d'un Chinois en Chine*, primera aparición en la literatura de nuestro infeliz amigo, para descubrir después, con la novela de Jardiel Poncela *¡Espérame en Siberia, vida mía!* que su humano pesimismo y tierno humor iban a convertirse en universales dentro de la historia del cine y la literatura. No en vano hemos recorrido más una docena de películas, en las que ha quedado demostrada la versatilidad de nuestro suicida; unas veces cómico y alegre, otras pesimista y desesperanzado, unas veces cínico, otras romántico, unas veces ingenioso y otras un solemne perdedor. Así, casi sin advertirlo, nos hemos adentrado en la mirada kaurismakiana, abrumadoramente sencilla, visualmente sintética, enternecedora, de una implacable dureza ante la miseria y la injusticia del hombre y su mundo, pero cuya poética se encamina hacia a la liberación del hombre mediante la risa, mediante la potencia siempre redentora del humor. Hemos visto cómo es esa *frialdad poética*, libertadora, desmitificadora, la que hace del humor kaurismakiano un verdadero arte de la elegancia y la sutileza; un humor tierno, sencillo, delicado, que no mueve a la carcajada pero conmueve el espíritu. Con Henri y Mario hemos reído y llorado a partes iguales, pero tal vez hayamos sufrido y temido más por éste último, porque su creador, humorista implacable donde los haya, no le concediera una segunda oportunidad; porque su desencantado pesimismo privase también a Mario de disfrutar del amor y de la vida. Así es, en el humor jardieleesco, acre, mordaz y violento, con su base en el exceso y el recargamiento, en la humorada lingüística, en el ingenio aplastante y la sátira burlona, apenas queda un resquicio para el amor; es un humor demasiado inteligente, demasiado astuto, hábil y refinado, que hace suya la célebre contradicción de que: *Nada en la vida es más serio que el humor.*

## Bibliografía

- «Aki Kaurismäki: ‘El cine es uno de los últimos lugares donde ser libre.’», *Instituto iberoamericano de Finlandia*. En línea: <<https://madrid.fi/aki-kaurismaki/>> [Última consulta 16.08.2017]
- «Aki Kaurismäki: ‘Sólo puedo ser fiel a mi idea del cine’», en Carlos F. Heredero *Emociones de Contrabando: El cine de Aki Kaurismaki*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1999. pp. 71-103.
- BERGFELDER, Tim, *International Adventures: German Popular Cinema and European Co-productions in the 1960s*, Nueva York, Berghahan Books, 2005.
- BERGSON, Henri, *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- BIÉNZOBAS, Pamela, «Entrevista a Aki Kaurismäki: ‘Confesiones de un tímido perdedor’», *Revista de cine Mabuse*, N° 90. En línea: <<http://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=86576>> [Última consulta 20.08.17]
- CANAY, Alberto, «Enrique Jardiel Poncela o el humorismo serio.», en *Recuerdo y presencia de Enrique Jardiel Poncela*, Buenos Aires, Editorial sudamericana, 1958.
- CARRERA, Pilar, *Aki Kaurismäki*, Madrid, Cátedra, 2012.
- CHAUVIN, Jean-Sébastien, «Recontre avec Aki Kaurismäki: ‘Je suis très japonais dans mon travail’», *Cahiers du Cinéma*, núm. 573 (2002), pp. 72-73.
- CIETUTAT, Michel y CIMENT, Michel, «Entretien avec Aki Kaurismäki: ‘Je ne vois aucun avenir dans ce monde’», *Positif*, núm. 501 (2002).

FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao, *El humor en la literatura española: discurso leído ante la Real Academia española en la recepción del Excmo. Sr. D. Wenceslao Fernández Florez el día 14 de mayo de 1945 y contestación del Excmo. Sr. D. Julio Casares*, Madrid, Imprenta Sáez, 1945.

F. HEREDERO, Carlos, *Emociones de Contrabando: El cine de Aki Kaurismaki*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1999.

«Finland's Buster Keaton. Don't say a Word» *The Economist*, 15 de enero de 1998.

FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, en *O.C.*, vol. VIII, Buenos Aires, Amorrortu, 2000.

HORACIO, *Arte Poética*, Madrid, Editora Nacional, 1984.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La ironía*, Madrid, Taurus, 1986.

JARDIEL PONCELA, ENRIQUE, *Amor se escribe sin hache* (1928), en *O.C.*, Barcelona, AHR, tomo VI, 1970.

— *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, Madrid, Cátedra, 2012.

— *La caza del marido y otros escritos de humor*, Madrid, Verbum, 2017.

— «No se culpe a nadie de mi muerte», en Manuel Ariza Viguera, *Enrique Jardiel Poncela en la literatura humorística*, Madrid, Fragua, 1974.

— *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, en *O.C.*, Barcelona, AHR, tomo VI, 1970.

— *Tres comedias con un solo ensayo*, Madrid, Biblioteca nueva, 1934.

Library of Congress, *Library Reports on America's Endangered Silent-Film Heritage*, 2013. En línea: <<https://www.loc.gov/item/prn-13-209/>> [Última consulta 28.07.2017]

MONTERDE, José Enrique, «Náufragos del proletariado. Nuevas formas de representación para la clase trabajadora», en *Emociones de Contrabando: El cine*

*de Aki Kaurismäki*, ed. Carlos F. Heredero, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1999, pp. 31-34.

ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte*, en *O.C.*, Madrid, Alianza editorial/ Revista de Occidente, vol. III (1917-1925), 1983.

PUEO, Juan Carlos, *Como un motor de avión: Biografía literaria de Enrique Jardiel Poncela*, Madrid, Verbum, 2016.

SALVÀ, Nando «Aki Kaurismäki: ‘Me gusta la gente, pero detesto la humanidad.’». *El Periódico*. Madrid, 27 de diciembre de 2011. En línea <http://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20111227/aki-kaurismaki-me-gusta-la-gente-pero-detesto-la-humanidad-1289261> [Última consulta 18.08.2017]

SCHEPELERN, Peter, «The Element of Crime and Punishment: Aki Kaurismäki, Lars Von Trier and the Traditions of Nordic Cinema», *Journal of Scandinavian Cinema* 1, núm. 1 (2010), pp. 87-130.

SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación* (1819), vol. II, Madrid, Trotta, 2005.

VERNE, Jules, *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*, Al fin: Gauthier-Villars, 1879.

VON BAGH, Peter, *Aki Kaurismäki*, Paris, Cahiers du Cinéma/ Festival International du Film de Lorcano, 2006.

## Filmografía

BEATTY, WARREN, *Bulworth*, perf. Warren Beatty, EE.UU., 1998.

CABANNE, CHRISTY, *Flirting With Fate*, perf. Douglas Fairbanks y George Beranger, Estados Unidos, 1916.

CARDONA JR., RENÉ, *Espérame en Siberia, vida mía*, México, 1969.

CASS, HENRY, *Last Holiday*, perf. Alec Guinness, Reino Unido, 1950.

CASTLE, WILLIAM, *The Whistler*, perf. Richard Dix, EE.UU., 1944.

CHASE, CHARLY, *Time Out For Trouble*, perf. Charly Chase, EE.UU., 1938.

Cinema Cinèmas, *Entrevista a Aki Kaurismäki*, 1990. En línea:  
 <<https://www.youtube.com/watch?v=ECiCiUcMnrE>> [Consultado el  
 28.07.2017]

DE BROCA, PHILIPPE, *Les Tribulations d'un Chinois en Chine* (Aka: *Up To His Ears*), perf. Jean-Paul Belmondo y Ursula Andrews, Francia, 1965.

GREGAN, RALF, *Alles Im Eimer* (Aka: *Up The Creek*), perf. Dieter Hallervorden, Alemania, 1981.

KAURISMÄKI, AKI, *I Hired a Contract Killer*, perf. Henri Boulanger, Margie Clarke y Keneth Colley, Finlandia, 1990.

— Kauas pilvet karkaavat (Aka: *Nubes pasajeras*), perf. Kati Outinen, Kari Väänänen y Elina Salo, Finlandia, 1996.

— Laitakaupungin valot (Aka: *Luces al atardecer*), perf. Janne Hyytiäinen, Maria Järvenhelmi y Maria Heiskanen, Finlandia/Alemania/Francia, 2006.

- *La Vie de Bohème*, Matti Pellonpää, Evelyne Didi, André Wilms y Kari Väänänen, Francia/Alemania/Suecia/Finlandia, 1992.
- *Mies vailla menneisyyttä* (Aka: *Un hombre sin pasado*, perf. Markku Peltola y Kati Outinen, Finlandia/Alemania/Francia, 2002.
- *Pidä huivista kiinni, Tatjana* (Aka: *Agárrate el pañuelo, Tatiana*), perf. Kati Outinen, Matti Pellonpää, Kirsi Tykkyläinen y Mato Valtonen, Filandia/Alemania, 1994.

KEATON, BUSTER, *Hard Luck*, perf. Buster Keaton, EE.UU., 1921.

LE PÉRON, SERGE, *Léaud L'Unique*, perf. Jean-Pierre Léaud, Francia, 2001.

MEDAK, PETER, *The Odd Job*, perf. Graham Champan, Reino Unido, 1978.

NEUBACH, ERNST, *On Demande Un Assasin*, perf. Fernandel, Francia, 1949.  
*Man Lebt Nur Einmal*, Alemania, 1952.

RÉGAMEY, MAURICE, *Comme Un Cheveu Sur La Soupe* (Aka: *Crazy in the noodle/Kindly Kill Me*), perf. Louis de Funès, Francia, 1957.

RODRÍGUEZ, ISMAEL, *¡¡¡Mátenme, porque me muero!!!*, México, 1951.

SIODMACK, ROBERT, *Der Mann, Der Seinen Mörder Sucht* (Aka: *Jim, der Mann mit der Narbe*), perf. Heinz Rühman, Alemania, 1931.

URUETA, CHANO, *Quiéreme porque me muero*, México, 1953.

WU, YIGONG y ZHANG, JIANYA, *Shao Ye De Mo Nan* (Aka: *Ein Chinese Sucht Seinen Mörder*), China/Alemania, 1987.