


El conservadurismo paradójal de Aki Kaurismäki. Trabajo, género, amor y vitalidad en *Hojas de otoño*


O conservadorismo paradoxal de Aki Kaurismäki. Trabalho, gênero, amor e vitalidade em *Folhas caídas*

Aki Kaurismäki's paradoxical conservatism. Labor, gender, love, and vitality in *Fallen leaves*

Nicolas Lema Habash¹

0000-0003-1912-8234 

Giovana Suárez Ortiz²

0000-0002-8635-4955 

¹ Departamento de Filosofía, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de los Andes, Bogotá.

² Programa de Filosofía, Facultad Ciencias Humanas y Bellas Artes, Universidad del Quindío, Colombia.

Autor correspondente: n.lemahabash@uniandes.edu.co

Resumen. Proponemos un estudio del filme *Hojas de otoño* (2023) de Aki Kaurismäki en términos de una reflexión cinematográfica acerca de cómo es posible perseverar afectivamente en el mundo contemporáneo dominado por la lógica de la extracción de plusvalía por medio del trabajo asalariado. Luego de una contextualización de este filme dentro la obra de Kaurismäki, donde destaca una reflexión sobre el mundo laboral contemporáneo, argumentamos que en su cine se da una revalorización del amor romántico. Aunque ciertamente escenificado por motivos heterosexuales tradicionales, se trata de una forma de amor romántico que implica un intento rupturista por encontrar una suerte de refugio afectivo en medio de una estructura de la sociedad y el mundo que tiende a la aniquilación de la vitalidad. De ahí que propongamos la idea de un “conservadurismo paradójal” en los motivos del amor romántico en Kaurismäki: paradójal, puesto que las formas tradicionales del amor con las cuales piensa *Hojas de otoño* implican formas de potenciamiento afectivo y no simplemente la mantención del statu quo.

Palabras clave: Trabajo. Amor. Género. Vitalidad. Kaurismäki.

Resumo. Propomos um estudo do filme *Folhas caídas* (2023) de Aki Kaurismäki em termos de uma reflexão cinematográfica sobre como é possível perseverar afetivamente no mundo contemporâneo dominado pela lógica da extração de mais-valia através do trabalho assalariado. Após uma contextualização deste filme dentro da obra de Kaurismäki, onde se destaca uma reflexão sobre o mundo laboral contemporâneo, argumentamos que em seu cinema há uma revalorização do amor romântico. Embora certamente encenado por motivos heterossexuais tradicionais, trata-se de uma forma de amor romântico que implica uma tentativa disruptiva de encontrar uma espécie de refúgio afetivo em meio a uma estrutura da sociedade e do mundo que tende à aniquilação da vitalidade. Daí que proponhamos a ideia de um “conservadorismo paradoxal” nos motivos do amor romântico em Kaurismäki: paradoxal, pois as formas tradicionais do amor com as quais pensa *Folhas caídas* implicam formas de potencialização afetiva e não simplesmente a manutenção do status quo.

Palavras-chave: Trabalho. Amor. Gênero. Vitalidade. Kaurismäki.

Abstract. We propose a study on Aki Kaurismäki's *Fallen leaves* (2023). We argue that the film is a cinematic reflection on how it is possible to persevere affectively in a contemporary world dominated by the logic of surplus value extraction through wage labor. After contextualizing this film within Kaurismäki's work, which features a reflection on the contemporary labor world, we contend that his cinema involves a reevaluation of romantic love. Although certainly depicted through traditional heterosexual motifs, it is a form of romantic love that implies a rupturist attempt to find a sort of affective refuge in the midst of a societal and worldly structure that tends towards the annihilation of vitality. Hence, we propose the idea of a "paradoxical conservatism" in the motifs of romantic love in Kaurismäki. We argue it is paradoxical, because the traditional forms of love through which *Fallen leaves* thinks involve modes of increase of affective power and not merely the maintenance of the status quo.

Keywords: Labor. Love. Gender. Vitality. Kaurismäki.

1. Hojas caídas

La primera escena del filme *Hojas de otoño* (2023) del director Aki Kaurismäki ofrece una imagen inquietante: en primerísimos primeros planos trozos de carne empaquetada deslizándose por la banda de la caja de un supermercado. La escena no solo refiere a la sobreproducción y el desperdicio de alimentos, sino, como lo mostrará el resto de la película, a la reducción de los individuos a objetos de consumo, valorados únicamente por su utilidad y eventualmente descartados como sobrantes no deseados en el sistema consumista. Esta representación se enfrenta directamente con el que será uno de los temas fundamentales del filme: un diálogo paradojal con el amor romántico, el cual aparece, sin embargo, regido por la lógica del trabajo y el consumo. Este tipo de amor, como los productos de un supermercado, ubica a los seres humanos en el mismo plano de productos comercializables y fácilmente descartables.

La trama se adentra en la vida de Ansa, reducida a la rutina de trabajo en un supermercado de Helsinki y a la búsqueda de una pareja en un mercado sexoafectivo, donde se exhiben cuerpos, recursos y habilidades. En un bar karaoke, Ansa conoce a Holappa, obrero solitario que consume alcohol de manera excesiva. Kaurismäki sitúa a la protagonista como el individuo que va moldeando las posibilidades de la relación entre ella y Holappa. Ansa se rehúsa a tener una relación marcada por el consumo y la superficialidad y, debido a experiencias familiares pasadas, se resiste a vivir junto a un alcohólico.

Hojas de otoño lleva por título original en finés *Kuolleet lehdet* que significa literalmente "hojas muertas". ¿Conlleva esto un simbolismo que se encarnaría en lo que la película nos muestra? ¿Serían los personajes principales del filme, ambos de clase proletaria, aquellas hojas muertas? Si esto es así, ¿qué implica esta idea de muerte en este contexto? ¿Se trata de una muerte irreversible, de una postura negativa respecto de lo que aquellos personajes pueden? ¿O bien el filme nos muestra formas de perseverancia y vivificación que eventualmente saca a los protagonistas de la muerte y permite afirmar

una existencia con nuevos horizontes y posibilidades? ¿Puede ser el amor entre ellos el afecto que construya aquellas nuevas posibilidades?

La pista del título de la película en finés, y la respuesta a algunas de estas interrogaciones a partir del nombre original del filme, podrían ser analizadas también a la luz de su título internacional más reconocido: en inglés, la película ha circulado con el nombre de *Fallen leaves* (literalmente “hojas caídas” u “hojas que han caído”). Si bien ambos títulos, en finés y en inglés, dan cuenta a unas entidades (“hojas”) que se encuentran en un estado particular aparentemente sin movimiento (“muertas” o “caídas”), la presencia del participio verbal *to fall* en inglés nos parece que marca una diferencia entre las dos versiones del título y permite leer la idea de la “muerte” en Kuolleet lehdet bajo otra luz.

La idea de que algunas hojas “han caído” o de “hojas caídas” (*fallen leaves*) indica el movimiento por el que han llegado a ese estado. La idea de *fallen leaves* restituye, al menos imaginariamente, el proceso mediante el cual aquellas entidades naturales, las hojas, han caído desde los árboles en donde crecieron. Puede que las hojas estén inmóviles y muertas, pero a la luz del título en inglés podemos establecer cómo han llegado hasta ahí.

La razón por la cual hacemos estas anotaciones sobre el título del filme y lo leemos en distintos idiomas es porque nos permite introducir y restituir un principio de vivificación de aquellas hojas que parecieran estar muertas. Aquella vivificación se verifica justamente en el proceso mediante el cual las hojas caen. Pues las hojas no caen solas y aisladamente. El título en castellano del filme permite completar esta idea: *Hojas de otoño* marca una pluralidad de hojas que están cayendo o se encuentran ya en el suelo. Se trata, en cierta medida, de una comunidad de hojas que caen al mismo tiempo. Pensado en términos materialistas, podemos evocar la lluvia de partículas pensada por Lucrecio (2000) en *De rerum natura*. Si bien las partículas son unidades aisladas, caen con una desviación o inclinación (*clinamen*) que genera encuentros y permite la configuración de las cosas a partir de estos encuentros. La lectura de los títulos del filme en distintos idiomas nos permite resaltar el proceso de caída de las hojas que se cruzan en el aire, chocan entre sí, se encuentran. Por muy tenue que sean los contactos que surgen entre ellas, estos encuentros establecen conexiones inusitadas. Para decirlo con Spinoza, se trata siempre de encuentros que implican el acto de afectar y ser afectado de diferentes maneras. Incluso si pensamos que se trata de hojas que ya están caídas en el suelo, ellas se encuentran en montoncitos y las fuerzas de la naturaleza (como el viento o los insectos que las habitan) están siempre modificándolas, haciendo que aquellas hojas, aparentemente muertas, entren en contactos inusitados las unas con las otras.

Lo vivificante de esta lectura es que enfatiza los encuentros entre las hojas, encuentros que permiten componer y recomponer trayectorias diferentes, no predeterminadas por la muerte. Así, *Kuolleet lehdet* de Aki Kaurismäki aparece como una exploración de formas en las cuales individuos aparentemente aislados entre sí, caídos, o incluso, podríamos decir, existencialmente muertos, encuentran formas de perseverancia y vitalidad en una lógica de encuentros, más o menos aleatorios, pensados mediante procedimientos cinematográficos. *Hojas de otoño* es entonces un filme, no simplemente acerca de individuos muertos o caídos, sino fundamentalmente acerca de cómo, en el proceso de

su caída, ciertos encuentros afectivos permiten formas de vitalidad en medio de las dificultades políticas, sociales y culturales marcadas específicamente por un contexto económico caracterizado por el trabajo asalariado y el neoliberalismo que define aquella estructura laboral.

Se trata de una reflexión cinematográfica acerca de cómo es posible perseverar afectivamente en aquel mundo dominado por la lógica de la extracción de plusvalía. En este sentido, sostenemos que Kaurismäki articula una reflexión crítica acerca de formas de sufrimiento social y afectivo en el contexto del neoliberalismo contemporáneo. A la vez, articula un pensamiento sobre formas de resistencia afectiva respecto de aquel régimen que inflige sufrimiento. De ahí que el amor surja como una forma de vitalización; y de ahí también que podamos, como se mostrará en la última sección de este artículo, establecer un cruce entre este pensamiento cinematográfico y la propuesta de una “pragmática vitalista” esbozada por Verónica Gago (2014), al estudiar formas de autogestión laboral y afectiva dentro de un contexto de desregulación y financiarización de la vida cotidiana. En el cine de Kaurismäki, instancias de una pragmática vitalista se hacen visibles por medio del dispositivo cinematográfico, más allá de formas de argumentación teórico-filosóficas.

Es a partir de principios signados por una tendencia a la vitalidad y a mantener la perseverancia en el ser que podemos decir que en Kaurismäki se da una revalorización del amor romántico. Aunque ciertamente escenificado por motivos heterosexuales tradicionales, se trata de una forma de amor romántico que implica un intento rupturista por encontrar una suerte de refugio afectivo en medio de una estructura de la sociedad y el mundo que tiende a la aniquilación de la vitalidad. De ahí que propongamos la idea de un conservadurismo paradojal en los motivos del amor romántico en Kaurismäki: paradojal, puesto que las formas tradicionales del amor con las cuales piensa *Hojas de otoño* implican formas de potenciamiento afectivo y no simplemente la mantención del statu quo.

2. Volatilidad y desencuentros

Hojas de otoño se inscribe en al menos dos trayectorias dentro del cine de Kaurismäki.

En primer lugar, el filme actualiza el tratamiento sobre la temática del trabajo en su cine. Como es sabido, Kaurismäki realizó un grupo de películas que se han reconocido bajo el nombre de la “trilogía del proletariado”, comprendiendo los filmes *Sombras en el paraíso* (*Varjoja paratiisissa*, 1986), *Ariel* (1988) y *La chica de la fábrica de cerillas* (*Tulitikkutehtaan Tyttö*, 1990). Todas ellas tratan sobre personajes de clase trabajadora y las relaciones sentimentales que viven en medio de las dificultades de su vida laboral. Junto con estas películas de la trilogía, podemos mencionar otras que también tematizan fragmentos de la vida de sujetos de clase trabajadora, principalmente en Finlandia, tales como *Nubes pasajeras* (*Kauas pilvet karkaavat*, 1996) y *Un hombre sin pasado* (*Mies vailla menneisyyttä*, 2002).

Kaurismäki ha señalado que, a pesar del nombre con el que ha sido reconocida la trilogía del proletariado, él discrepa de su uso puesto que la idea de “proletariado” implica

un marcador identitario de clase que es ajeno a los personajes de estas películas (Nestingen, 2013). Se trata, en todos estos filmes, de tematizar la vida fluctuante de gente que, como diría Marx, no tiene más que la posibilidad de vender su propia fuerza de trabajo para sobrevivir y, a la vez, de problematizar las distintas instancias de “fuga” que estos personajes tienen para sobrevivir a sus condiciones de vida. Puede tratarse de una fuga literal (como en *Ariel*, cuando los personajes principales intentan escapar hacia México al final de la historia) o de fugas existenciales, muchas veces trágicas, como cuando la protagonista de *La chica de la fábrica de cerillas* intenta liberarse dramáticamente de un entorno opresivo asesinando a quienes lo componen. Ahora bien, dentro de este tratamiento de las vidas de sujetos de clase obrera, Kaurismäki tiene razón en decir que en ningún caso encontramos un marcador fuerte de pertenencia a una clase. Se trata de personajes que viven vidas laborales altamente precarizadas, que no participan de agrupaciones políticas obreras y, tal vez lo más importante, no manifiestan una conciencia explícitamente clasista.

Hojas de otoño podría considerarse una cuarta entrega que se añadiría a la (mal llamada) trilogía del proletariado (Labbas, 2024). Encontramos en ella una suerte de aceptación tácita de la necesidad de trabajar para sobrevivir en medio de un ambiente quasi-policial en cada ambiente laboral, acompañado de condiciones extremadamente precarizadas. Ansa, trabajadora en un supermercado, es constantemente supervisada por el vigilante al punto en que finalmente pierde su trabajo de manera absurda porque es acusada de robar comida envasada ya vencida. Por su parte, el personaje principal masculino, Holappa, trabaja en el sector de la construcción y está constantemente expuesto a la vigilancia de su jefe quien le reprocha incumplimientos que ni siquiera han tenido lugar. Sufre un accidente debido a la negligencia de su patrón, pero aun así es despedido debido a su ingesta de alcohol. A pesar de que ambos encuentran mecanismos de solidaridad en compañeras y compañeros de trabajo (por ejemplo, las amigas de Ansa renuncian solidariamente al supermercado cuando ella es despedida), no encontramos una idea de conciencia de clase fuerte de ninguno de estos personajes o una marca de identidad clasista, tal como señala Kaurismäki para las películas que comprenden la llamada trilogía del proletariado.¹

En efecto, al igual que los personajes de *Sombras del paraíso*, *Ariel* y *La chica de la caja de cerillas*, en *Hojas de otoño* encontramos a personajes que comprenden que ya se encuentran dentro de un entramado de venta de fuerza de trabajo y que, más que oponerse a él a partir de una posición social o política, deben vivir en ese contexto. Es por ello que vemos que, ante la pérdida sucesiva de un trabajo tras otro, Ansa se pone a la tarea constante, y prácticamente frenética, de buscar (y siempre encontrar) un nuevo

¹ En este sentido, concordamos con el análisis de Federico Galende, quien señala que el cine Kaurismäki tiende a liberar a sus personajes de una identidad fija de clase. Por ejemplo, para el caso de *Un hombre sin pasado*, Galende dice en esta película:

...las notas de añoranza por la comunidad perdida se difuminan lentamente en la acción de un solitario que reconstruye su mundo distanciándose, ya sin nostalgia, tanto de la precariedad que produce un sistema financiero salvaje, como del peso de tener que asimilar una identidad de clase. En el cine de Kaurismäki, la cuestión obrera no es ninguna *cuestión*. (2016, p. 28)

trabajo: la vemos pasar del supermercado, a la cocina de un bar, hasta llegar a un trabajo con maquinaria pesada en una fábrica. Desde este punto de vista, Kaurismäki no ensaya, al menos en este grupo de películas, una ilustración de formas de resistencia radical a la idea de trabajo en su conjunto y ni siquiera de las maneras en que se podría dar oposición organizada a las condiciones de trabajo dadas.² Aquí lo que se ensaya son más bien formas de ilustrar las maneras en que se vive, sobrevive y persevera dentro de un entramado de venta de fuerza de trabajo ya existente, lo cual no descarta formas de resistencia dentro de ese entramado.

La segunda trayectoria en la cual se inscribe *Hojas de otoño* dentro del cine de Kaurismäki corresponde a una tendencia de orden político-económica que critica la progresiva neoliberalización de la sociedad finlandesa desde la década de 1980 en adelante; una tendencia que, por lo demás, se inscribe dentro de una orientación económica mundial. Tal como ha señalado Andrew Nestingen (2013), considerado como un cine de crítica social, el trabajo de Kaurismäki tiene un giro desde algunas de sus películas de finales de la década de 1980 y principios de la de 1990 en adelante. Antes, con filmes como *The saimaa gesture* (*Saimaa-ilmiö*, 1981), *Calamari union* (1985) y *Leningrad cowboys go America* (1989), Kaurismäki se había posicionado como un implacable crítico del estado de bienestar finlandés y del consenso basado en el desarrollo de una clase media a nivel económico, social y moral. Sin embargo, con la progresiva desregulación de la economía en Finlandia y el mundo entero, su crítica tiende hacia aspectos económico-políticos del nuevo orden social establecido por el neoliberalismo. Incluso vuelve sobre la idea del estado de bienestar con otra mirada, criticando la progresiva falta de protección social para los ciudadanos. Las películas de la trilogía del proletariado se integrarían dentro de este contexto de crítica económico-política al neoliberalismo; y, muy especialmente junto con ellas, *Nubes pasajeras*, la cual tematiza la precarización laboral de sujetos de clase trabajadora en el contexto de la crisis económica de principios de la década de 1990.

Asimismo, si bien en *Hojas de otoño* no hay, como hemos señalado, una crítica clasista colectiva a las condiciones laborales de la clase obrera, sí encontramos un principio de crítica a la precarización del trabajo asalariado dentro de este nuevo contexto neoliberal, ahora correspondiente al siglo XXI. El elemento fundamental que permite dar cuenta de esta contextualización temporal se ilustra con las noticias en tiempo real que llegan sobre la guerra entre Rusia y Ucrania (la cual comenzó en febrero de 2022) y que, dada la globalización e interdependencia de la economía mundial, afectan directamente las condiciones de vida de la protagonista del filme, progresivamente incapaz de cubrir los costos de energía en su hogar.

La precarización de las condiciones laborales aparece dada, no solo por una escasa representación de una organización obrera fuerte, sino especialmente por la volatilidad e inestabilidad de los personajes en sus lugares de trabajo. Ansa es despedida del supermercado porque roba comida ya vencida (que de todas formas no se podría vender) puesto que, colegimos, ella no tiene recursos para comprar alimentos por su cuenta, al

² Galende (2016, pp. 24-25) señala una suerte de tendencia antiproductivista en el cine de Kaurismäki y concordamos con su análisis, pero especialmente para otros de sus filmes y no necesariamente para la trilogía del proletariado u *Hojas de otoño*.

punto que luego, en uno de los encuentros de cortejo con Holappa, ella misma reconoce que está hambrienta. A su vez, los personajes reconocen contratos laborales precarios, propios de su extrema flexibilización, como los contratos de cero horas.³ La búsqueda frenética de un nuevo trabajo impulsa a Ansa a endeudarse para poder pagar un tiempo de internet y poder buscar laburo en los clasificados.⁴ Cuando consigue un trabajo informal lavando y recogiendo vasos en un bar, aquel dura muy poco porque el bar es cerrado por la policía que descubre al patrón del lugar como traficante de drogas. Ansa no alcanza siquiera a recibir su primera paga y se queda en la calle de nuevo, obligada a movilizarse por un nuevo trabajo. Se trata de una temática que reactualiza lo que Kaurismäki ya había desarrollado en *Nubes pasajeras*, donde también se ilustraba la extrema dependencia y vulnerabilidad de las trabajadoras y los trabajadores respecto de sus patrones. Sin protección social fuerte ante el progresivo declive del estado de bienestar, perseverar con la propia venta de fuerza de trabajo implica siempre un riesgo, dado por la incapacidad de seguridad ante las instancias y personas que ofrecen ese trabajo.

Pero si la volatilidad define la trayectoria laboral de muchos de los personajes ilustrados por Kaurismäki y, especialmente, la trayectoria de los personajes de *Hojas de otoño*, el cineasta ofrece también una especie de contracara mucho más afirmativa a partir de esa lógica de volatilidad. En un ejercicio que complementa la idea de sobrevivir y perseverar económicamente (por ejemplo, en el caso de Ansa, con formas de microendeudamiento o de búsqueda frenética de cualquier nuevo trabajo, por informal que este sea), la película ilustra unas formas de esfuerzo que, a nivel afectivo, impulsan a perseverar *dentro* de los marcos dados por la economía neoliberal. Volvemos al título del filme: los personajes se encuentran en una constante caída, son hojas de otoño; están a la deriva constantemente, volatilizados por las condiciones físicas y sociales en las que se encuentran. Pero, de la misma manera como van cayendo, esa volatilidad, prácticamente sin planeación previa, los lleva a encontrarse con otros seres, encuentros afectivos tenues que colaboran y co-ayudan con la perseverancia económica.

El encuentro y el posterior desarrollo de la relación (que a veces toma la forma de una no-relación) entre Ansa y Holappa ilustra este punto. Como señalamos al comienzo, la película podría simplemente reseñarse como una historia de amor entre estos dos personajes. Sin embargo, a nivel cinematográfico lo que interesa destacar es cómo aquella relación se inicia y desarrolla con encuentros que también están marcados por vínculos volátiles e inestables, al igual como se configura la trayectoria laboral de estos personajes.

Hojas de otoño comienza separando a los dos personajes principales. A ella, nos la muestra trabajando como cajera y revisando los productos en un supermercado. A él, se

³ Los contratos de cero horas ofrecen flexibilidad tanto para empleadores como para empleados. En estos acuerdos, no se establece un número mínimo de horas de trabajo por semana o mes, lo que permite adaptarse fácilmente a las fluctuaciones del mercado laboral. Las trabajadoras y los trabajadores pueden gestionar su tiempo de forma más autónoma, mientras que los empleadores pueden ajustar su fuerza laboral según las necesidades operativas, optimizando así la productividad y eficiencia en el trabajo.

⁴ Este proceso de búsqueda frenética y cambio de trabajo, pasando por modalidades de endeudamiento ante intermediarios para la contratación laboral, ya lo había mostrado Kaurismäki en *Nubes pasajeras* (especialmente con la personaje principal, Ilona), película situada en pleno contexto de crisis económica finlandesa a principios de la década de 1990, marcado por procesos de desregulación financiera y privatización.

nos lo muestra trabajando en un sitio de construcción y luego haciendo una pausa para fumar un cigarrillo acompañado de un colega de trabajo. Entre ambas escenas, lo único que liga a los dos personajes es el hecho de que son trabajadores en labores precarizadas. El primer encuentro fortuito entre ambos se da en un bar de karaoke. Aquello no tendría nada de especial, si no es por la manera inesperada en que Kaurismäki nos permite hacer la conexión entre ambos personajes. Cuando se nos muestra la escena del bar, el enfoque es primero sobre Holappa y su amigo. Este último, luego de cantar, se sienta y comienza a hablar con una mujer sentada a su derecha, la cámara hace un leve movimiento y, de repente, reconocemos que Ansa y Holappa están en el mismo espacio. Si previamente la película nos había mostrado a los personajes por separado, es el solo movimiento de cámara, al ponerlos en el mismo espacio de manera totalmente inesperada, el que nos anuncia que el filme probablemente se tratará sobre su encuentro y una posible relación. Ansa y Holappa se ven por primera vez mientras alguien canta una canción de amor, la *Serenata de Schubert*; entre tanto, la cámara va y viene haciendo primeros planos en un juego de plano y contraplano.

Como las hojas de otoño, estos personajes caen sin planificación. En efecto, a pesar de que el filme nos da pistas de que puede crearse entre ambos un encuentro y eventualmente una relación, Kaurismäki vuelve a hacer una digresión que aleja a los personajes. Cuando se encuentran nuevamente, ella parece reconocerlo mientras él duerme borracho y habiendo sido asaltado en una parada de tranvía. Él ni siquiera se da cuenta de que ella lo ha tratado de ayudar. Luego, cada cual es nuevamente filmado en su propio entorno laboral. Tras su paso por el supermercado y el trabajo en el bar que no alcanza a ser remunerado por la captura de su jefe, Ansa simplemente *aparece* de repente al lado de Holappa. Ambos se encuentran de la nada y él la invita a tomar un café, a comer algo y luego al cine.

¿Qué tiene de extraño que dos personajes como estos simplemente se encuentren? En sí mismo, no hay nada de extraño. Lo que hace el encuentro especial y enfatiza la inestabilidad de la relación es lo *fortuito* del encuentro. Kaurismäki viola la norma tradicional con la que comienza la estandarización del teatro occidental; norma dictada por Aristóteles en la *Poética* (1966, 9.1451b35, p. 16) donde se señala que los eventos de una trama deben estar contruidos de acuerdo a los principios de “probabilidad” (*eikos*) y “necesidad” (*anagkē*). Nada de esto se cumple en el encuentro entre los personajes principales de *Hojas de otoño*, al punto en que los espectadores podríamos incluso discutirle al filme un cierto encuentro “forzado” entre ambos personajes. En efecto, se encuentran de manera fortuita: no es ni probable ni necesario que se vuelvan a ver. Kaurismäki es más cercano al materialismo de Lucrecio que a los dictados aristotélicos: el encuentro entre átomos es contingente e incluso, podríamos decir, aleatorio,⁵ sin un plan predeterminado ni una idea que le dé una forma *a priori* al encuentro. El énfasis del filme está puesto justamente en aquella idea según la cual por muy fortuitos, volátiles e inestables que sean aquellos encuentros, ellos intentan ser aprehendidos y explotados afectivamente por los protagonistas.

⁵ Para esta noción de “aleatoriedad” de los encuentros, que aquí relacionamos con el atomismo lucreciano, pero que vale para todo nuestro argumento en este artículo, nos inspiramos de la noción de “materialismo aleatorio” de Louis Althusser (1988).

Aquella volatilidad del encuentro tiene una prolongación en la manera en que el juego de seducción se da entre ambos después, en la sala de cine. Sin que ninguno conozca el nombre del otro, ella coquetamente le entrega su número de teléfono anotado en un trozo de papel y le dice que la llame para que vayan a cenar a su casa. A la manera de una hoja de otoño cayendo del árbol, la película nos muestra cómo el papel se pierde luego de caer del bolsillo de Holappa tras sacar un paquete de cigarrillos.

Si bien *Hojas de otoño* se sitúa en pleno siglo XXI, los medios tecnológicos *no corresponden* con esta época. Bastante se ha escrito sobre esta particularidad en el cine de Kaurismäki, quien tiende a crear una suerte de desfase entre el momento en que se sitúa la diégesis del filme y los medios tecnológicos y los espacios con que cuentan los personajes, normalmente escenificados de manera minimalista. Aquello se ha interpretado con una forma de nostalgia por un tiempo pasado (Nestingén, 2013). Sin embargo, la lectura que proponemos de esta *no correspondencia* supone una interpretación alternativa. La escenificación (ciertamente ficticia) de la falta de medios tecnológicos disponibles por parte de los protagonistas y, especialmente, de teléfonos inteligentes y de conexión fácilmente accesible a internet (dos elementos que consideraríamos como probables e incluso necesarios en la Finlandia del siglo XXI), conforman un dispositivo cinematográfico que permite enfatizar la volatilidad y la contingencia en el encuentro de los personajes.

En efecto, considerado de manera más verosímil según el desarrollo tecnológico de la sociedad finlandesa del siglo XXI, no hubiese sido complicado para Holappa conseguir el número de teléfono o algún contacto (e-mail, Facebook, Instagram, etc.) de Ansa, aun cuando no conociera su nombre. El hecho de no poder entrar en contacto producto de una tecnología que se mueve más en un registro arcaizante que en el plano de la hipercomunicación del siglo XXI permite a Kaurismäki poner a los personajes y a los espectadores en una situación donde lo que prima es la aleatoriedad y la volatilidad del encuentro. Se enfatiza la incertidumbre de que aquel encuentro podría, de hecho, nunca ocurrir de nuevo. Aquella instancia del encuentro aleatorio se ilustra cuando se nos muestran distintos momentos fuera de la sala cine donde Holappa espera a Ansa, y viceversa, sin suerte en su encuentro, sin nunca tener seguridad de que éste ocurrirá. Kaurismäki escenifica entonces una sucesión de momentos de espera, donde prima la incertidumbre del encuentro, enfatizado por la falta de medios tecnológicos que lo permitirían de manera más sencilla y directa.

Si bien ambos finalmente se encuentran fuera de la sala de cine y pactan una cena en la casa de Ansa, el punto no es simplemente aquel de la posibilidad de eventualmente (incluso fortuitamente) encontrarse cuerpo con cuerpo. Se trata más bien de la *escenificación cinematográfica de la dificultad con la que se establecen los vínculos afectivos* dentro de una sociedad nórdica y, en general, neoliberalizada. En efecto, la noción que hemos estado trabajando acerca de estos encuentros fortuitos y aleatorios, sin probabilidad ni necesidad, supone una representación de la dificultad de entablar relaciones afectivamente duraderas y estables en este contexto. La trama del filme enfatizará nuevamente que la vinculación romántica entre ambos personajes principales deberá pasar por nuevas digresiones, comenzando por un primer desencuentro y separación de ambos debido al alcoholismo de Holappa; y, luego, por un segundo

desencuentro debido a su accidente fortuito yendo a cenar a la casa de Ansa luego de haber devenido una persona sobria. Ante la imposibilidad de saber por qué él no llegó a su casa, de manera igualmente fortuita ella se encuentra con Raunio, amigo de Holappa, simplemente caminando por la calle, ante lo cual él le dice que está en el hospital, a dónde ella llega para cuidarlo.

A cada momento de aquellos (des)encuentros aleatorios entre estos personajes, la posibilidad del amor romántico se traduce en un esfuerzo, si bien difícil de llevar adelante, clave para poder persistir y afirmar la existencia en un ambiente social y laboral hostil. Podríamos decir que, en su conjunto, el filme describe esta trayectoria afirmativa del amor que intenta configurarse a partir de la lógica de encuentros aleatorios que hemos estado describiendo, con el fin de componer una relación que vaya más allá del aislamiento al que empuja la sociedad neoliberal, al punto que los personajes están obligados a cambiar estructuras de comportamiento para establecer una relación romántica más duradera. Esto último se puede decir de otro modo también: la actitud de cada cual respecto de la otra persona y el interés por alimentar la relación se da por cómo cada cual es moldeado o perfilado por el otro individuo; cada individuo es de alguna manera *empujado* a un esfuerzo para poder estar con el otro.

Tal vez el hecho que más ilustra este asunto es la superación del alcoholismo por parte de Holappa. El tratamiento del consumo de alcohol y el alcoholismo es algo recurrente en el cine Kaurismäki.⁶ Se trata de una manera en que el cineasta ha participado en un debate sobre el consumo de alcohol que se ha dado en Finlandia desde fines del siglo XIX. A partir de este momento, se configura una política estatal de moderación y a veces prohibición del consumo de alcohol que recorre el siglo XX. Esta política se relaciona con un principio de asentamiento de valores burgueses y de clase media. Sectores conservadores vieron en el consumo de alcohol una de las causas de la poca sofisticación y el escaso desarrollo del sector rural, generando un movimiento elitista para su control. Al mismo tiempo, movimientos de clase obrera desarrollaron sus propias ideas respecto del consumo inmoderado del alcohol, también culminando en propuestas de prohibición. Se configura entonces una política prohibicionista a nivel nacional que da cuenta de una lógica paternalista en torno al problema de la llamada “ebriedad finlandesa” (*suomalainen viinapäät*) (Nestingen, 2013).

El cine de Kaurismäki discute estas premisas e ilustra un consumo de alcohol cuyo control está en general regido y manejado por una lógica social y relacional, no paternalista ni estatal (Nestingen, 2013). *Hojas de otoño* participa de esta tendencia con algunos elementos singulares que conviene destacar, ya que entroncan con la idea que hemos estado planteando en torno a un esfuerzo por sostener el amor romántico entre los personajes principales.

Aquella restricción al consumo de licor es impulsada por Ansa, quien asume una agencia y esfuerzo particular en la forma de llevar adelante la relación afectiva. En efecto, no se trata solamente de que ella *diga* a Holappa que no continuará la relación con él si este no deja de beber; se trata, también, durante la cena en que ambos comparten en su

⁶ Sin ser exhaustivos, mencionamos, por ejemplo, los siguientes filmes donde este asunto aparece tematizado: *The saimaa gesture*, *Contraté un asesino a sueldo* (*I hired a contract killer*, 1990), *Nubes pasajeras* y *Un hombre sin pasado*.

casa, de *mostrar* otra manera de tomar. Ella compra una pequeña botella de *prosecco* para beber como aperitivo; ante la demanda por más alcohol por parte de Holappa, ella dirá que no hay más. Al insistir Holappa en seguir bebiendo y al darse cuenta Ansa de su alcoholismo inmoderado, ella señala que, así, ella no puede tener una relación con él puesto que ya ha sufrido la muerte de su padre y su hermano a manos del alcohol. Holappa se va de la casa de Ansa señalando que no recibirá órdenes de nadie.

Sin embargo, ante esta ruptura amorosa y el posterior despido de su trabajo por consumir alcohol durante la jornada laboral, Holappa decide él mismo devenir sobrio para poder eventualmente estar con Ansa. Al igual que en otros filmes de Kaurismäki (como *Nubes pasajeras*, por ejemplo), se trata de ilustrar una manera en que el alcoholismo es moderado por un principio relacional entre las comunidades de personajes que componen la historia y no por organismos de prohibición gubernamental.⁷ A la vez, la restricción del consumo inmoderado de alcohol es representada, no como un asunto paternalista o moral, sino como una forma de recomposición vital. Por muy tradicional que este motivo pueda parecer, se trata de la posibilidad de afirmar un vínculo vital entre potenciales amantes.

3. Deseo sin final feliz

La exploración de la relación afectiva entre Ansa y Holappa resuena con el análisis de las complejidades del amor romántico que Eva Illouz ha examinado en su obra. Ella define el amor romántico como una manera específica de concebir y vivir el amor en la sociedad occidental moderna, caracterizada por la idealización de este como una fuerza poderosa que proporciona felicidad, plenitud y sentido a la vida. Este tipo de amor se basa en la pasión, la entrega total, la exclusividad y la búsqueda de la pareja ideal. En palabras de Illouz: “El amor se representa hace tiempo ya como una experiencia que supera y excede la voluntad, una fuerza irresistible que no se puede controlar” (Illouz, 2012, p. 32).

Illouz también menciona que, en el análisis de la relación entre el amor y el capitalismo tardío, se explora cómo los bienes influyen en la experiencia romántica. Desde el siglo XX, se ha observado una creciente fusión entre el consumo y las emociones románticas, donde los bienes se integran al vínculo amoroso, actuando como un “elemento invisible” que guía los encuentros amorosos. Este proceso de “mercantilización del romance” se ha desarrollado a lo largo del tiempo, con diversos medios (2012, p. 31).

El examen de Illouz sobre la idealización excesiva del amor romántico en la sociedad contemporánea resuena con *Hojas de Otoño*. Tanto Illouz como Kaurismäki cuestionan la percepción del amor y la relación romántica como una meta definitiva en la vida. En la película, estas cuestiones se tratan con un estilo melancólico y a menudo irónico. Por su parte, Illouz atribuye una función importante a la melancolía dentro del amor romántico, pues se trata de una sensación de pérdida o nostalgia por un amor

⁷ En el caso de *Nubes pasajeras*, el consumo inmoderado de alcohol por parte del cocinero es moderado mediante mecanismos de restricción y cuidado que provienen del grupo de colegas con los que trabaja en el restaurante.

idealizado y difícil de alcanzar. Esta idealización extrema del amor conduce a expectativas poco realistas sobre las relaciones, ya que se promueve la idea de que el amor debe ser *siempre* apasionado, emocionante y satisfactorio en todos los aspectos. Esta visión utópica puede generar decepciones y conflictos cuando la realidad de las relaciones no coincide con estas expectativas idealizadas, dando lugar a una sensación de melancolía por lo que se cree que debería ser pero que no llega a ser o simplemente no es.

Ahora bien, esta idealización del amor también se presenta de forma irónica en *Hojas de otoño*. La ironía se hace presente al mostrar cómo la “utopía romántica” puede resultar en situaciones paradójicas o cómicas. El filme dista mucho del glamour, la diversión y otras formas afectivas y de consumo que promueven, por ejemplo, las comedias románticas de Hollywood. La marca de la pobreza en que viven los obreros rasos europeos impide cualquier forma de sofisticación: Ansa debe comprar platos y cubiertos para poder invitar a cenar a Holappa en su pequeña vivienda, un área reducida donde cocina, sala, comedor y habitación se apretujan en un solo espacio. Holappa, cuando se entera de que ella es propietaria de este espacio, le dice: “Así que eres una heredera”.

La idea de la “utopía romántica” como una expectativa donde se promueve la idea de que el amor debe ser siempre apasionado, emocionante y satisfactorio en todos los aspectos puede llevar a decepciones y conflictos cuando la realidad de las relaciones no coincide con estas expectativas idealizadas. En *Hojas de otoño*, vemos cómo los personajes experimentan la ruptura de sus propias ilusiones románticas y enfrentan la complejidad y el dolor que conlleva el amor en la vida, una vida que no promete un final feliz como en las novelas rosa. Kaurismäki muestra relaciones que están marcadas por la soledad, la desilusión y la dificultad para comunicarse de manera efectiva. Estos elementos resuenan con la crítica de Illouz hacia la utopía romántica, ya que evidencian que el amor no siempre es fácil ni perfecto, y que las relaciones reales implican trabajo, compromiso y aceptación de las imperfecciones del otro.

En las sociedades capitalistas, el amor contiene una dimensión utópica que no puede reducirse con tanta facilidad a la idea de ‘falsa conciencia’ ni al supuesto poder de la ‘ideología’ para encauzar el deseo. Por el contrario, los anhelos utópicos que constituyen el núcleo del amor romántico presentan una afinidad profunda con la experiencia de lo sagrado. (Illouz, 2010, p. 26)

En la relación que se muestra entre capitalismo y amor romántico, Illouz analiza cómo el mercado y las relaciones amorosas se entrelazan en la sociedad contemporánea, especialmente a través de la cultura de consumo y las dinámicas de poder. El capitalismo industrial ha transformado la experiencia amorosa de varias maneras. Por un lado, ha ocurrido una “romantización de los bienes de consumo”. Esto significa que los productos, gracias a la publicidad y al cine, adquieren un aura romántica, vinculándose con emociones intensas asociadas al amor. Esta romantización crea la ilusión de que el consumo de ciertos productos puede conducir a experiencias emocionales profundas y satisfactorias. En *Hojas de otoño*, la cita en la sala de cine independiente (bien de consumo), rodeada de posters de películas emblemáticas del cine romántico y dramático,

junto con la proyección de una comedia de zombis contemporánea, *Los muertos no mueren* (*The dead don't die*, Jim Jarmusch, 2019), subraya la complejidad de las relaciones humanas y la diversidad de experiencias que pueden influir en el amor y el desencanto. *Hojas de otoño* no solo dialoga con la historia del cine y sus diferentes géneros, sino que también cuestiona la idea de la “utopía romántica” al mostrar la vida de los personajes y sus luchas para enfrentar las adversidades. El cine como lugar de encuentro y bien de consumo se convierte en un espacio de respiro para Ansa y Holappa; un espacio donde se desconectan del encierro de su mundo laboral y se encuentran de nuevo, escapando momentáneamente de las limitaciones del mundo material y explorando la posibilidad de un renacimiento afectivo.

La perspectiva de Illouz sobre la “mercantilización del romance” nos lleva a reflexionar sobre cómo, en el amor contemporáneo, las relaciones se ven afectadas por la lógica mercantil, donde las personas buscan parejas que cumplan con ciertos atributos económicos y culturales. Se transforma así al amor en un producto sujeto a intercambio. Esta realidad tiene profundas implicaciones en la manera en que las personas experimentan y perciben el amor, ya que las expectativas se moldean según los estándares de consumo y la cultura de masas. Esta dinámica puede conducir a idealizaciones poco realistas y a relaciones superficiales basadas en la utilidad y el valor de cambio. Para ejemplificar esta realidad, podemos remitirnos a escenas cotidianas como la representada en *Hojas de otoño*, donde la ya reseñada escena inicial en el supermercado con trozos de carne empaquetada simboliza la reducción de las personas a meros objetos de consumo, midiendo su valor únicamente por su utilidad en el mercado. Esta deshumanización del sistema consumista tiene un impacto directo en las relaciones personales, al enfocarse más en aspectos materiales y utilitarios que en la autenticidad y profundidad de los vínculos afectivos.

No obstante, es importante señalar que, dentro de este contexto de mercantilización, también podemos identificar resistencias y desafíos a estas dinámicas impuestas. Judith Butler, en su obra *Lenguaje, poder e identidad*, plantea “que aquel que actúa lo hace dentro de un campo lingüístico de restricciones que también pueden ser posibilidades” (Butler, 2009, p. 37). Esta idea nos lleva a reflexionar sobre la capacidad humana de reinterpretar y resignificar las narrativas culturales y lingüísticas que moldean nuestras percepciones sobre el amor. En *Hojas de otoño*, esta resistencia se manifiesta a través de la relación entre Ansa y Holappa. A pesar del uso por parte de Kaurismäki de instancias que apuntan irónicamente hacia formas estereotipadas del amor romántico, Ansa se resiste a estar en una relación basada en la superficialidad y rechaza la idea de vivir junto a un hombre alcohólico. Ello refleja una búsqueda de autenticidad y profundidad en sus relaciones, desafiando así las dinámicas impuestas por el entorno consumista en el que se desenvuelve y trabaja.

Ansa y Holappa se presentan como agentes activos que reconfiguran sus propias experiencias y significados en el ámbito del amor y las relaciones. En este sentido *Hojas de otoño* revela algunos elementos que permiten discernir gestos críticos que permiten desafiar las convenciones de género tradicionales y así cuestionar normas y expectativas establecidas respecto del amor romántico. Por un lado, Ansa, como personaje femenino central, se destaca por su activismo y su rechazo a asumir un papel pasivo de espera ante

su amante. En cambio, sigue adelante con su vida, estableciendo vínculos significativos y mostrando agencia en sus decisiones, como su relación afectiva con un perrito que adopta. Por otro lado, Holappa, el protagonista masculino, experimenta una transformación al alejarse de la bebida, mostrando así un cambio en su estilo de vida y una ruptura con ciertos comportamientos vinculados a la masculinidad hegemónica. Esta representación contrasta claramente con personajes literarios tradicionales como Emma Bovary y Catherine, de *Madame Bovary* y *Cumbres borrascosas* respectivamente. Ambas representan facetas diferentes del sufrimiento romántico en la literatura. Emma, desilusionada por un amor no correspondido y un matrimonio desapasionado, busca la emoción y la pasión fuera de su relación matrimonial, lo que la lleva a un estado de insatisfacción y desesperanza. Por su parte, Catherine se debate entre su amor verdadero y las expectativas sociales, enfrentando un conflicto emocional y un sufrimiento al no poder conciliar sus sentimientos con las normas preestablecidas. *Hojas de otoño* ofrece una visión más compleja de las relaciones humanas, destacando la agencia individual y la resistencia a las normas impuestas como temas centrales que desafían las convenciones románticas tradicionales y las dinámicas socioeconómicas contemporáneas.

4. Amor, trabajo y pragmática vitalista

A pesar de algunos de los desafíos que hemos planteado a la lógica del amor romántico por parte de Kaurismäki y a pesar de las disyunciones y los giros irónicos que *Hojas de otoño* plantea entre la idea utópica del amor romántico y las relaciones realmente existentes dentro de un contexto dominado por la venta de la fuerza de trabajo, los motivos del amor romántico en el filme siguen pareciendo conservadores. Se haría difícil entonces, al menos a primera vista, hacer una lectura crítica a partir de este cine.

En efecto, al comentar *Hojas de otoño*, hemos observado que el énfasis en la aleatoriedad de los encuentros comprende, dentro de todo, formas de relacionamiento tradicionales. Más allá de la subversión de ciertos patrones en los roles de género que hemos destacado, se trata de un amor heterosexual, con tendencia monogámica, entre sujetos blancos, que, si bien pertenecen a una capa precarizada, viven en una sociedad rica para estándares mundiales. A su vez, la manera en que se perfila y moldea el amor entre Ansa y Holappa implica, también, elementos tradicionales dentro de las categorías del amor romántico: la sobriedad de Holappa, necesaria para entablar un vínculo de amor y eventualmente incluso de familia; asimismo, dejar el consumo de alcohol se supone como requisito para que Holappa pueda entrar nuevamente al mundo del trabajo. Se configura entonces una estructura de comportamiento que fortalecería valores tremendamente tradicionales a partir del amor romántico: familia nuclear y necesidad de trabajo productivo masculino. Si esta fuese la única interpretación posible de *Hojas de otoño*, entonces podríamos decir que, a pesar de los elementos irónicos respecto del amor romántico en *Hojas de otoño* y a pesar de algunos principios de subversión en los roles de género expresados por Kaurismäki, aun así no hay salida emancipadora por parte del amor romántico.

Ahora bien, en contraste a esta interpretación posible proponemos una lectura distinta de la lógica del amor romántico en Kaurismäki y, más específicamente, en *Hojas*

de otoño, como un filme que tematiza las instancias de persistencia afectiva dentro de un contexto laboral neoliberal. La idea que proponemos acerca de un “conservadurismo paradójal” en el trabajo de Kaurismäki implica que, a pesar de que los motivos del amor que se ilustran en su cine corresponden a situaciones y matrices de relacionamiento tradicional y conservador, ese conservadurismo es ambiguo en la medida en que las situaciones específicas en la que se viven suponen formas de perseverancia y resistencia a las condiciones impuestas por la vida obrera en el neoliberalismo. Por lo tanto, en línea con Verónica Gago (2014) y a partir de su noción de pragmática vitalista, diremos que *Hojas de otoño* es un filme que justamente re-escenifica aquellos encuentros y motivos románticos tradicionales como formas de afirmación y perseverancia vital.

Gago desarrolla la idea de una pragmática vitalista para un contexto diferente del que encontramos en *Hojas de otoño*. En *La razón neoliberal*, Gago se enfoca en las economías populares que se despliegan en una de las ferias más grandes de América Latina: La Salada, ubicada en Buenos Aires. Para ella, es crucial tematizar formas de autogestión económica y social popular en medio de un entorno neoliberal de desregulación, financiarización y endeudamiento. La gestión económica dentro de este contexto, que es diverso en términos de su estructura operativa y que cuenta con una participación fundamental de sujetos migrantes y de una economía feminizada, implica para Gago una forma de “neoliberalismo desde abajo”. Este enfoque de gestión supone utilizar las mismas herramientas financieras promovidas por instituciones como la banca y el Estado, pero con el propósito de ampliar la extracción de plusvalía y su uso en la autogestión de la vida, más allá de estas instituciones.

Según Gago, con esa forma de:

...neoliberalismo desde abajo me refiero entonces a un conjunto de condiciones que se concretan más allá de la voluntad de un gobierno, de su legitimidad o no, pero que se convierten en condiciones sobre las que opera una red de prácticas y saberes que asume el cálculo como matriz subjetiva primordial y que funciona como motor de una poderosa economía popular que mixtura saberes comunitarios autogestivos e intimidad con el saber-hacer en la crisis como tecnología de una autoempresarialidad de masas. La fuerza del neoliberalismo así pensado acaba arraigando en los sectores que protagonizan la llamada economía informal como una *pragmática vitalista*. (2014, p. 14)

Esta idea de una pragmática vitalista no rechaza en bloque la organización del capitalismo, pero sí lo gestiona de una manera más autónoma y pragmática respecto de las instituciones tradicionales como el estado o los partidos políticos (Gago, 2014).

Gago plantea una idea de “cálculo” como instancia que no se reduce a una forma de utilitarismo capitalista, sino como una forma de resistencia deseante ante de las condiciones adversas y precarizadas en las que se expresa esta forma de economía popular en los albores del siglo XXI. La noción de una resistencia deseante se deriva del concepto spinozista de *conatus* como lo que constituye a todos los seres existentes en tanto sujetos

deseantes y perseverantes⁸. Más específicamente, se sigue aquella tradición que ha leído en el concepto de *conatus* un esfuerzo por perseverar en el ser que implica siempre fricción con las estructuras dadas que impiden llevar adelante esa perseverancia y deseo y que, por consiguiente, se perfila como una potencia estratégica de resistencia afirmativa.⁹

Desde una perspectiva ontológica spinozista, no es posible establecer un *a priori* ético o moral¹⁰ sobre los elementos o comportamientos que se pueden utilizar para llevar adelante esta estrategia conativa, la cual es conceptualizada como una forma de cálculo por parte de Gago. Por lo mismo, esta ontología spinozista permite establecer de manera certera una suerte de negociación afectiva entre la agencia individual (ya muy subjetivada en formas de auto-emprendimiento y aspiraciones de ascenso social) y las influencias externas que constriñen y definen las herramientas para llevar adelante aquellas formas de agencia. La importancia de los encuentros, las conexiones y la capacidad de uso y gestión creativa de los elementos implicados en el neoliberalismo aparecen como elementos esenciales para afirmar estas formas de cálculo resistente, incluso en un contexto marcado por la heteronomía y la exclusión. No se trata entonces de prácticas o formas de perseverancia que en bloque rechazan la estructura neoliberal dada (como señala Gago [2014] al indicar que el neoliberalismo desde abajo no es anticapitalista *per se*), sino de estrategias que buscan afirmar la vitalidad individual y comunitaria mediante mecanismos de acomodación y creatividad dentro de dicho marco estructural.

Hay un elemento de la pragmática vitalista de Gago que nos gustaría destacar en este contexto. Se trata de los esfuerzos por no “moralizar” las prácticas de autogestión que entraña el neoliberalismo desde abajo:

Trazamos con esta perspectiva una clara estrategia opuesta a la victimización de los sectores populares. Tal victimización, que aparece como moralización y judicialización, es el modo en que se organiza un determinado campo de visibilidad de la cuestión del trabajo migrante en Argentina y, más amplio aún, para sugerir un tipo de vinculación entre norma y economía popular, que tiene como efecto la moralización (y condena) del mundo de los llamados pobres. (2014, p. 27)

Desde una perspectiva política, aquella moralización entronca con una crítica que se podría hacer desde una matriz de izquierda a la noción de neoliberalismo desde abajo: la estrategia y el cálculo en el uso de la gestión de las herramientas de la economía neoliberal en clave comunitaria no haría más que permitir la reproducción y expansión del capitalismo neoliberal. En este sentido, a nivel estructural, pueden considerarse como herramientas de supervivencia, pero no necesariamente como formas de lucha afirmativa por un nuevo orden social ya que “fallan” (y he aquí el principio moralizante) en su potencia de cambio más global y estructural. Lo que hacen es permitir (sobre)vivir en un orden dado, pero suponen conservar ese orden.

⁸ “El conato con el que cada cosa se esfuerza en perseverar en su ser, no es nada más que la esencia actual de la misma” (Spinoza, *Ética* III, proposición 7, 2000).

⁹ Gago (2014, pp. 15-16) utiliza de manera fundamental los análisis sobre resistencia y afirmación conativa de Laurent Bove (1996) en su libro *La estrategia del conatus*.

¹⁰ De ahí que Gago hable de una perspectiva “extra-moral” (2014, p. 27).

Sin romantizar las economías populares, el trabajo de Gago rechaza aquella moralización de estas formas de gestión y vida dentro del neoliberalismo. La idea afirmativa que radica en el centro de su propuesta tiene que ver con que no se despliegan formas solamente de supervivencia, sino de expansión vital y del deseo que radican en una premisa que Gago también extrae de Spinoza: se echa mano de aquello que puede ser *útil* para vida (y, especialmente, aquellas cosas que pueden nutrir el cuerpo¹¹), entendiendo que, si no se hace, no hay vitalidad posible: “La pragmática vitalista que emerge tiene un gran sentido *utilitario*. Un primer punto es justamente desmoralizar lo útil como cálculo mezquino” (Gago, 2014, p. 209). De ahí que una crítica radical a esta forma de utilitarismo termina siendo una forma de negar medios de afirmación vital y culmina en lo opuesto de lo que Gago propone: sería una pragmática de la muerte.

Podríamos entonces hablar, también, de una suerte de “conservadurismo paradójal” en la idea de un neoliberalismo desde abajo, al igual que en el caso de Kaurismäki. En este punto, nuestra lectura de *Hojas de otoño* saca a relucir igualmente estrategias pragmáticas de afirmación vital. Esta conceptualización de un conservadurismo paradójal no traicionaría la tradición spinozista desde en la cual nos estamos situando, ya que proviene de un brillante comentario acerca de la idea de transformación, cambio y revolución en la filosofía de Spinoza, escrito por François Zourabichvili y justamente publicado bajo el título de *El conservadurismo paradójal de Spinoza* (2002).

Nuestra idea de un conservadurismo paradójal implica que, a pesar de que las herramientas que se utilizan para desplegar formas de afirmación vital puedan parecer conservadoras y tradicionales, cuando ellas se interpretan desmoralizadamente en función de una pragmática afirmativa de la vida y como resistiendo situadamente a formas de muerte y precarización, esas herramientas son ambiguas (o paradójales) porque no necesariamente implican mantener (o conservar) los mismos ritmos afectivos, ya que lo que producen son formas de expansión de la perseverancia que pueden (o no) tener repercusiones más estructurales.

De la misma manera en que Gago desmoraliza las herramientas utilizadas por un neoliberalismo desde abajo, lo que proponemos es una perspectiva isomórfica respecto de la suya, es decir, también desmoralizante, en lo que concierne a las estrategias de afirmación del amor romántico en el cine de Kaurismäki y, más específicamente, en *Hojas de otoño*.

El esfuerzo por devenir sobrio de Holappa responde entonces a un asunto que no lo involucra solo a él, sino que implica afirmar una relación amorosa más allá de encuentros fortuitos y aleatorios. Terminar con su alcoholismo no es un asunto moralista, sino que obedece a una pragmática de afirmación vitalista dentro del contexto de la podredumbre social del neoliberalismo. Aquella pragmática vitalista es impulsada, primero, por parte de Ansa, para salir del círculo de muerte que ha rodeado a su familia y su relación con el

¹¹ Se echa mano a *Ética IV*, apéndice 27:

...son útiles ante todo aquellas [cosas] que pueden alimentar y nutrir el cuerpo, de suerte que todas sus partes puedan cumplir correctamente su función. Porque cuanto más apto es un cuerpo para ser afectado y afectar de múltiples maneras a los cuerpos externos, más apta es el alma para pensar. (Spinoza, 2000)

alcohol: la pérdida de su padre y hermano, así como también la de su madre, quien, según la protagonista, murió de tristeza ante esta trágica situación. Aquel esfuerzo por escapar de la muerte en el caso de Ansa, hace que se moldee, también, el esfuerzo de Holappa por dejar el alcohol y afirmar la relación entre ambos.

Ansa, como protagonista femenina, es una figura bastante inusual en el cine de Kaurismäki. Como se ha señalado (Nesting, 2013; Kvimäki, 2012), es difícil proponer para su cine una perspectiva abiertamente feminista, por el rol normalmente supeditado al hombre que le asigna a sus personajes femeninos. Tal vez con la excepción de las protagonistas en los filmes *La chica de la fábrica de cerillas* y *Nubes pasajeras*, donde las personajes principales de Iris e Ilona adquieren una agencia crítica poco común en el cine de Kaurismäki, es cierto que comúnmente el agente de crítica social es un varón o un grupo de hombres. Es el caso, por ejemplo, del grupo de hombres en *Calamai union*, donde los personajes femeninos aparecen como objetos que deseo que tienden a desarmar la confraternidad masculina. Asimismo, en películas como *Juha* (1999), *Un hombre sin pasado*, *Sombras en el paraíso* o *Ariel*, las mujeres tienden a ocupar roles que, si bien a ratos escenifican una autonomía en términos de su vida laboral y sexual, terminan por ponerse más o menos pasivamente a disposición de los proyectos y planes de los personajes masculinos.

Casi como si Kaurismäki estuviese intentando resarcirse de críticas que se le pudiesen lanzar desde una perspectiva feminista por esta característica de la política de género en su cine, propone algo diferente en *Hojas de otoño*. Aquí, los criterios para poder formalizar la relación entre Ansa y Holappa son formulados por Ansa y, aunque no de manera pasiva, es él quien tiene que responder a la agencia de ella. Tal como hemos mencionado, es Ansa quien se transforma en un agente crítico de las condiciones laborales en las que vive y es ella, también, quien se acomoda a las más distintas labores para poder seguir trabajando. En un filme donde se repiten los reclamos acerca de los hombres¹², en el caso de la relación entre ella y Holappa es *ella* quien pone las condiciones para que puedan estar juntos, comenzando por la necesidad de dejar el alcohol y aprender a beber de otra manera.

Pero si el rol asignado a Holappa por parte de la ficción creada por Kaurismäki (a saber, volverse sobrio y eventualmente poder volver a trabajar) obedece una imagen prototípica de una figura masculina bien establecida, el cineasta no hace menos con el rol que le asigna a Ansa hacia el final del filme, a pesar del papel novedoso que le asigna a su protagonista femenina durante toda la película. En efecto, ante el accidente de Holappa, Ansa asume el rol tradicionalmente femenino de *cuidadora* durante su estancia en el hospital. Acompañado de las enfermeras, se trata de un cuidado que se concentra en intentar hacer despertar a Holappa, quien se encuentra en coma luego del accidente. A la imagen prototípicamente masculina del “buen hombre que ha dejado de tomar”, Ansa responde con una imagen igualmente prototípica de la “buena mujer que cuida al hombre”. Se trata de una respuesta que asume el uso de aquel rol de género femenino con un fin igualmente vitalista que el papel asumido por Holappa. Vitalista, decimos, en dos

¹² Ansa y su amiga concuerdan en que los cerdos son más inteligentes que los hombres; la enfermera que atiende a Holappa le regala la ropa que era de su ex-pareja masculina, dando a entender su mal comportamiento en la relación.

sentidos: respecto de que Holappa pueda despertar y recuperarse de un accidente casi mortal; e igualmente respecto de poder llevar adelante una relación que, en una lógica afectiva, permita potenciar la vida de ambos.

Kaurismäki escenifica un uso de ciertos roles de género tradicional y del amor romántico que, dentro de un contexto determinado por relaciones laborales neoliberalizadas, es fuente de afirmación vital. Si hablamos de conservadurismo paradójico, lo hacemos porque, siguiendo a Gago, aquellos usos de elementos tradicionalmente considerados como conservadores, no están sometidos a una crítica moralizante. Se trata de llevar adelante formas de relacionamiento que están pragmáticamente a la mano de los personajes que constituyen la ficción del filme y que conforman modalidades de potenciamiento, vivificación y de revivificación de las relaciones humanas, incluso si ellas se dan de manera aparentemente conservadora.

Ciertamente que la comparación con las ideas desarrolladas por Gago acerca de formas de neoliberalismo desde abajo encuentra algunos límites, siendo tal vez el más evidente el tipo de comunidad que se teje en un contexto como el latinoamericano y, en otro, como el finlandés en el cual se sitúa Kaurismäki. Se trata, no de la creación de vínculos comunitarios extensos o extensibles por medio del uso de herramientas de un sistema económico neoliberal, sino que, en el caso de *Hojas de otoño*, Kaurismäki escenifica vínculos afectivos tenues¹³ y donde tal vez su única posibilidad de afirmación sea mediante estrategias de romance enmarcadas dentro de roles de género aparentemente conservadores.

Aún de esta manera, observamos en este conservadurismo paradójico una forma no de “muerte”, sino de posibilidad de encuentros y vivificación afectiva. La caída de las hojas de otoño, en reminiscencia con las dificultades y “caídas” existenciales de los personajes en un contexto laboral neoliberal, no implican el estancamiento en la muerte, sino el intento por afirmar vitalmente los encuentros tenues, fortuitos y aleatorios.

Referencias

- Althusser, L. (1988). *Filosofía y marxismo. Entrevista por Fernanda Navarro*. Siglo Veintiuno.
- Aristóteles (1966). *Aristotelis de arte poetica liber*. Clarendon.
- Bove, L. (1996). *La stratégie du conatus. Affirmation et résistance chez Spinoza*. Vrin
- Butler, J. (2009). *Lenguaje, poder e identidad*. Editorial Síntesis.
- Gago, V. (2014). *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Tinta Limón.
- Galende, F. (2016). *Comunismo del hombre solo. Un ensayo sobre Aki Kaurismäki*. Banda Aparte.
- Illouz, E. (2010). *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Katz Editores.
- Illouz, E. (2012). *Por qué duele el amor. Una explicación sociológica*. Katz Editores.

¹³ Respondiendo, de manera más general, a la tendencia minimalista del cine Kaurismäki en otros planos también. Sobre su minimalismo cinematográfico, véase Seppälä (2016).

- Jarmusch, J. (2019). *The dead don't die (Los muertos no mueren)*. Focus Features.
- Kaurismäki, A. (1981). *The saimaa gesture (El gesto del Saimaa)*. Filmitakomo.
- Kaurismäki, A. (1985). *Calamari union (La unión Calamari)*. Villealfa Filmproductions Oy
- Kaurismäki, A. (1986). *Varjoja paratiisissa (Sombras en el paraíso)*. Villealfa Filmproduction Oy
- Kaurismäki, A. (1988). *Ariel*. Villealfa Filmproduction Oy
- Kaurismäki, A. (1989). *Leningrad Cowboys go America (Los Leningrad Cowboys van a América)*. Villealfa Filmproductions Finnkino
- Kaurismäki, A. (1990). *Tulitikkutehtaan tyttö (La chica de la fábrica de cerillas)*. Villealfa Filmproductions e Intituto de cine Sueco
- Kaurismäki, A. (1996). *Kauas pilvet karkaavat (Nubes pasajeras)*. Sputnik Oy
- Kaurismäki, A. (2002). *Mies vailla menneisyyttä (Un hombre sin pasado)*. Sputnik Oy
- Kaurismäki, A. (2023). *Kuolleet lehdet (Hojas de otoño)*. Sputnik Finnish Film Foundation
- Kvimäki, S. (2012). Working-class girls in a welfare state. Finnishness, social class and gender in Aki Kaurismäki's workers' trilogy (1986–1990). *Journal of Scandinavian Cinema*, 2(1), 73-88.
- Labbas, A.-V. (2024). For Aki Kaurismäki, class politics shape everyday life. *The Jacobin*. <https://jacobin.com/2024/02/aki-kaurismaki-class-politics-everyday>
- Lucrecio (2000). *De rerum natura /Acerca de la naturaleza de las cosas* (L. Pégolo, Trad.). Las Cuarenta.
- Nestingén, A. (2013). *The cinema of Aki Kaurismäki. Contrarian stories*. Wallflower Press.
- Seppälä, J. (2016). Doing a lot with little. The camera's minimalist point of view in the films of Aki Kaurismäki. *Journal of Scandinavian Cinema*, 6(1), 5-23. https://doi.org/10.1386/jsca.6.1.5_1
- Spinoza, B. (2000). *Ética demostrada según el orden geométrico* (A. Dominguez, Trad.). Trotta.
- Zourabichvili, F. (2002). *Le conservatisme paradoxal de Spinoza. Enfance et royauté*. Presses Universitaires de France.

[recebido em 26 de junho de 2024 e aceite para publicação em 13 de março de 2025]