

**LA CREACIÓN DE UNA CONSTELACIÓN DIALÉCTICA EN EL CINE A
TRAVÉS DE LA TRAGEDIA POSMODERNA:
“LA CHICA DE LA FÁBRICA DE CERILLAS”.**

M^a Soliña Barreiro González
Universitat Pompeu Fabra
msolinabarreiro@hotmail.com

ABSTRACT: Cada momento de renacimiento de la tragedia la ha terminado modificando; en las narraciones trágicas contemporáneas se reflejan estos cambios sociales. En la época postmoderna, la redefinición que de la tragedia hace Kaurismäki para el cine, es una condición constituyente de una constelación dialéctica en su película. Redefine la tragedia para que esta cree una dialéctica dentro del filme entre posmodernidad opresora y modernidad liberadora; Kaurismäki en La chica de la fábrica de cerillas ha convertido la tragedia personal en una cosmovisión de la sociedad capitalista posindustrial.

La constelación dialéctica del film se construye a través del choque de las dos cosmovisiones: la película presenta una sociedad que le niega a la protagonista tanto una identidad como la posibilidad de crearla. El espectador, en vista de la tragedia sórdida que ella sufre (ni la poesía le resta como compensación) reacciona como un hombre moderno en el sentido de la contemplación del futuro y de la razón útil como herramientas de mejora de la vida tal como la vive Iris, la protagonista: la catástrofe es visible y el mundo de ensueño es construido por el espectador.

La tragedia posmoderna es desolada, es apática. La sociedad se recoge sobre si misma, ya no sufre en público ni clama a los dioses; enmudece impotente y avergonzada de ser tan ínfima. Y estas características las emplea Kaurismäki para construir una constelación dialéctica en la que la constatación de estas transformaciones sociales posmodernas, lleve al espectador a reclamar de nuevo a la razón como transformadora social.

Aki Kaurismäki en su película *La Chica de la Fábrica de Cerillas* (1989) redefine la tragedia posmoderna para emplearla como condición constituyente de una constelación dialéctica en su film.

Su revisión de la tragedia construye un movimiento dialéctico en el que posmodernidad opresora y modernidad liberadora chocan; este hecho lleva al espectador a reaccionar como un hombre moderno en el sentido de la contemplación del futuro y de la razón útil como herramientas de mejora de la vida: la catástrofe es visible y el mundo de ensueño es construido por el espectador.

Para trabajar sobre esta tesis emplearemos dos conceptos como guía metodológica: la constelación dialéctica según Walter Benjamin y una variación de la idea de tragedia vista por Steiner.

Las condiciones que tiene que cumplir una imagen (en sentido amplio) para constituirse en constelación dialéctica según Benjamin son las siguientes:

1. “La imagen dialéctica es aquella en la cual comparecen en una constelación el pretérito con el presente (...) Hay que buscarla (...) allí donde la tensión entre las oposiciones dialécticas es máxima. Por consiguiente, el objeto mismo construido en la exposición materialista de la historia es la imagen dialéctica [y] justifica que se le haga saltar del continuo de la historia”¹, asegura Benjamin. Debido a esta característica, dicha imagen permite conocer el proceso económico que dio lugar a esa configuración visual y da lugar a que, al tocarse en ella el pasado y el presente, prenda la llama de la posibilidad de transformación.
2. Esta característica produce el choque que sacudiría al público para que actualizara fuera del sueño y ya en la vigilia las imágenes de su mundo de ensueño.
3. A continuación, se produciría el proceso de Iluminación. La cultura y la organización burguesas serían deconstruidas y repensadas para construir la cultura alternativa; para ello los trabajadores han de “hacer estallar el *continuum* histórico”.

¹ BENJAMIN, Walter; *Libro de los Pasajes*. Ed. Akal; Madrid. 2005. Página: 478, N10a3

4. Podremos considerar concluido el proceso con la praxis; que llega al espectador después de la fase de iluminación. La praxis es la posibilidad de actuación del público para avanzar hacia el ensueño una vez que percibe la posibilidad de cambio a través de la observación de la “materia fracasada” (la sociedad posmoderna en el caso de la película de Kaurismäki).

Como se verá a continuación, *La chica de la fábrica de cerillas* cumple estas condiciones. El empleo de la tragedia, redefinida para la época posmoderna, es el instrumento para la construcción de esta constelación.

La inconstancia del género trágico, sus apariciones fulgurantes e intermitentes a lo largo de la historia, nos hacen plantearnos su relación con el contexto social; los reflejos de la sociedad en el género para luego analizar el porqué de sus cambios en la posmodernidad.

“Lo trágico, la teatralización, el ritual, lo imaginario, son considerados categorías sociales, porque la existencia social sólo existe cuando se deja ver y cuando toma forma. Por ello lo que guía el proceso de conocer no es solo lo que un *objeto es*, sino la manera en que se *deja ver*, con lo cual la investigación social debe destacar el valor de los colores, la arquitectura, el ambiente intenso y trivial de la vida cotidiana. Así la forma permitirá captar tanto la imagen como su imposición en lo social.”². Y es por esto mismo, que los cambios en la tragedia delatan cambios sociales: cómo es el sufrimiento trágico y cómo se deja ver la tragedia como género.

En cada obra de arte, tratado de historia o de economía podemos excavar hasta ver reflejado en el fondo el contexto histórico que lo vio e hizo nacer; ya que cada obra es hija de su tiempo o responde al “aire de su tiempo”. En definitiva, “el índice histórico de las imágenes dialécticas no sólo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad”³

² CASSIÁN, Nizaiá Ma; Escobar, Gisela; Espinoza, Ricardo; García, Raúl; Holzknecht, Martín y Jiménez, Carolina; “*Imaginario Social: Una aproximación desde la obra de Michel Maffesoli*”. Athenea Digital, n°9, primavera 2006. Página 7.

³ BENJAMIN, Walter; *Libro de los Pasajes*. Ed. Akal; Madrid. 2005. Página 465; N3,1.

Poesía, catarsis y grandeza son las características de la tragedia clásica según Aristóteles en su *Poética*. Los héroes trágicos hablaban en verso, algo que delataba su grandeza y la importancia de sus avatares, el lenguaje poético excluía lo cotidiano como tema tratado. Las pérdidas más recurrentes de estos héroes eran la ciudad, la libertad y la vida buena; en definitiva, la pertenencia a la colectividad, el control sobre el propio destino y las condiciones de vida. Su pérdida no podía ser recompensada, “donde hay compensación, hay justicia, no tragedia”, asegura Steiner⁴.

La representación pública es otro de los rasgos de la tragedia clásica: en la valentía desaparece el pudor, en lo ejemplar no hay intimidad. Las representaciones trágicas eran una enseñanza vital que pretendía desencadenar una catarsis personal. La tragedia posmoderna de Kaurismäki, pública pero a la vez recogida en la sala de cine oscura, pretende desencadenar una catarsis social a partir de una constelación dialéctica.

Frente al gran héroe clásico, Kaurismäki nos presenta a una obrera sumisa y silenciosa. Iris, la protagonista de la película, es un héroe-miserable que vive una tragedia-lumpen. Sus desgracias no acontecen en el plano de lo extraordinario, ni con fuerza pasional desbridada, sino en la más burda cotidianeidad.

Su sufrimiento no la redime, su nada es tan absoluta que no le resta ni la poesía ni la grandeza que poseen después de la tragedia los héroes clásicos. Ella no sólo no habla en verso, sino que reconcentra en silencio de la pantalla. No tiene nada que decir, no hay nadie que la escuche. La abstracción y exaltación expresiva de la poesía se ve sustituida por la concentración silenciosa de palpitations que se encuentran con un héroe exhausto y abandonado que carece de fuerza para expresarlas. En su acto final de rabia, Iris envenena a aquellos que la habían hecho sufrir; este acto, previsiblemente fallido, resulta tan intrascendente como el resto de sus acciones: continúa yendo a la fábrica y es detenida.

La chica de la fábrica de cerillas está dominada por la fatalidad en la época de la ciencia. La soledad, la insolidaridad y el egoísmo son presentados por Kaurismäki como endémicos de la sociedad. El director convierte una tragedia personal en una

⁴ STEINER, George; *La muerte de la tragedia*; ed. Azul, Barcelona, 2000. Página 9.

cosmovisión de la sociedad capitalista postindustrial. La tragedia de Iris se articula desde la perspectiva de que habita en una sociedad que le niega tanto una identidad como la posibilidad de crearla.

En este momento, el espectador se plantea la praxis. Si en la tragedia clásica “el personaje trágico es destruido por fuerzas que no pueden ser entendidas del todo ni derrotadas por la prudencia racional”⁵, qué hacer en la época de la ciencia. La tragedia y el mito nacieron en una época de conocimiento precientífico, pero en la época moderna, la idea del *fatum* o destino ya no es una forma de explicación de la desgracia, aunque la razón no aflore a simple vista. “La necesidad sólo es ciega en la medida que no entendida”, aseguraba Marx; y Kaurisimaki lo afirma en su cerillera miserable, que sufre con una vida sórdida, desposeída y solitaria, que convive con un trabajo gris e intrascendente; y que, habiendo aceptado siempre las normas y todo tipo de explotación (especialmente a la que la someten en su casa), toma la decisión radical de dejar de ser sumisa por un día y acabar con aquellos que han ejecutado sufrimiento. Y aún así sigue sin liberarse del dolor. El espectador se replantea la praxis, el sólo empleo de la razón asumiendo el contexto posmoderno no es eficaz.

Viendo *La chica de la fábrica de cerillas*, el espectador todavía se siente un Hombre moderno, en el sentido de la contemplación del futuro y de la razón útil como herramientas de mejora de la vida: la catástrofe es visible y el mundo de ensueño es construido por el espectador.

En esta constelación dialéctica se pueden leer los cambios que han sido producidos por el transcurso de la historia y se pueden vislumbrar también las brechas que se abren hacia el futuro, puesto que en esta constelación se vuelve visible el presente como instante revolucionario. Y en caso de este filme, el instante revolucionario del presente es doble: social, en cuanto a la tristeza industrial posmoderna, y personal, en cuanto al sufrimiento por aquello que la *kulturindustrie* le vendía a Iris a través de sus novelas y revistas y que era, en sus condiciones, inalcanzable.

⁵ STEINER, George; *La muerte de la tragedia*; ed. Azul, Barcelona, 2000. Página 12.

Como se ha visto, *La chica de la fábrica de cerillas* cumple estas condiciones. Se erige en una didáctica transformadora y no en una pedagogía de asunción serena como sucedía en el mundo clásico.

La polisemia que la poesía contenía en la época griega es sustituida por la ambigüedad dialéctica en las constelaciones modernas, ya que esa ambigüedad que, según Benjamin “es la manifestación alegórica de la dialéctica (...) y es propia de las circunstancias y productos de esa época [la Modernidad]”⁶. Una ambigüedad alegórica que contiene difusos en el interior de la obra un mundo soñado y otro de catástrofe.

El desencanto es el nuevo sustrato emocional de la tragedia posmoderna. En esta película de Kaurismäki ese desencanto nihilista pretende hacer reaccionar a través de un choque dialéctico.

Las características necesarias para que la tragedia arraigue en *La Chica de la Fábrica de Cerillas* y funcione como desencadenante de una constelación dialéctica son: 1. personajes miserables y solitarios, 2. exclusión de estos personajes de la red social, 3. ausencia de una enseñanza para la asunción de la desgracia, 4. silencio insustancial, una resignación tal que ya no se debate con el destino, 5. desaparición del futuro, 6. cinematógrafo como medio vehicular de la nueva tragedia.

La Chica de la Fábrica de Cerillas es una tragedia porque carece de compensación. Ni siquiera queda la poesía, ni siquiera queda la emoción, ni siquiera queda la palabra. La tragedia posmoderna es desolada, es apática. Y pese a ello, es la chispa de la constelación dialéctica: produce un choque en el espectador, que ve tocarse el presente y el futuro en las modificaciones estructurales y sociales- Modernidad y Posmodernidad comparecen en enfrentamiento_ que el film muestra, la iluminación se produce, tomando consciencia de cuál es la posición del espectador en relación a la situación que se describe y se inicia la articulación mental de la praxis.

⁶ BENJAMIN, Walter en BUCK-MORSS, Susan; *Walter Benjamin, escritor revolucionario*; ed. Interzona, Buenos Aires, 2005. Página 30

Bibliografía:

BENJAMIN, Walter; *Libro de los pasajes*; ed. Akal, Madrid, 2005.

BUCK-MORSS, Susan; *Walter Benjamin, escritor revolucionario*; ed. Interzona, Buenos Aires, 2005.

CASSIÁN, Nizaiá Ma; Escobar, Gisela; Espinoza, Ricardo; García, Raúl; Holzknicht, Martín y Jiménez, Carolina; “Imaginario Social: Una aproximación desde la obra de Michel Maffesoli”. Athenea Digital, nº9, primavera 2006.

RUZÉ, Françoise y AMOURETTI, Marie-Claire; *El mundo griego antiguo*. Akal, Madrid, 2000.

STEINER, George; *La muerte de la tragedia*; ed. Azul, Barcelona, 2000.

VON SZELISKI, John; “Pessimism and Modern Tragedy”; *Educational Theatre Journal*, vol 16, nº1 (marzo1964), pp. 40-46

★ Kaurismaki, Aki; *La chica de la fábrica de cerillas* (1989).