

Narváez Torregrosa, Daniel C., Guerra civil finlandesa. La representación de la mujer en el caso del film *Sotapolulla* (T. Pakkala, 1922), *Metakinema. Revista de cine e historia*, nº 26, 2022, pp. 23-33.

**METAKINEMA** Revista de Cine e Historia  
Número 26 2022 (ISSN 1988-8848)

*Sección 3 A propósito de...*

GUERRA CIVIL FINLANDESA  
LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN EL CASO DEL  
FILM *SOTAPOLULLA* (T. Pakkala, 1922)

*Guerra civil finlandesa*  
*The representation of women in the film Sotapolulla*  
*(T. Pakkala, 1922)*

Dr. Daniel C. Narváez Torregrosa  
Historiador  
Universidad de Burgos

*Recibido el 11 de Julio de 2022*

*Aceptado el 1 de Diciembre de 2022*

**Resumen.** En 1917, Finlandia obtuvo la independencia del Imperio Ruso, pero al mismo tiempo sufrió una Guerra Civil entre conservadores y una alianza de izquierda. Esta guerra involucró por un lado a las tropas imperiales alemanas, que apoyaban a los conservadores, y por el otro, a los bolcheviques. Fue una guerra corta pero cruel en la que las mujeres tomaron un papel especial, sobre todo, en el lado rojo, donde eran combatientes. Durante la guerra y después, la propaganda conservadora mostró la imagen de las “mujeres malvadas” del bando rojo. La película *Sotapolulla* es una de las primeras películas finlandesas rodadas después de la guerra. El director, Teuvo Pakkala, realizó una narrativa cinematográfica contra las mujeres del bando rojo, cambiando el sentido de la Historia real utilizando personajes femeninos.

**Palabras clave.** Historia de Finlandia, Cine e Historia, Estudios de género, Guerra y mujer.

**Abstract.** In 1917, Finland gained independence from the Russian Empire, but at the same time, a Civil War began between conservatives and a left-wing alliance. This war involved on the one hand the German imperial troops, who supported the conservatives, and on the other hand the Russian Bolsheviks. It was a short but cruel war in which women played a special fighting role, especially on the Red side. During the war and afterwards, conservative propaganda portrayed the image of “evil women” on the Red side. The film *Sotapolulla* is one of the first Finnish films made after the war. The director, Teuvo Pakkala, builds a cinematic narrative against women on the Red side, changing the meaning of real history by using specific female characters.

**Keywords.** Film and History, Finland History, Gender Studies, Woman and War.

## Introducción: el marco histórico

Desde 1809 Finlandia formaba parte del Imperio Ruso en calidad de Gran Ducado. En virtud de este estatus Finlandia contó con una Asamblea creada en 1863 a instancias de Alejandro II, zar que legisló una serie de medidas que favoreció algunos intereses finlandeses como el uso de una moneda propia, el reconocimiento del finés como lengua oficial y la creación de un ejército propio (Jutikkala & Pirinen 1962).

No obstante, durante el gobierno de posteriores zares, la situación del Gran Ducado de Finlandia cambió. Bajo los reinados de Alejandro III y Nicolás II se implementó un proceso de rusificación cuya finalidad era imponer el idioma y la cultura rusa eliminando la identidad cultural finlandesa (Polvinen 1995).

A pesar de ello, en 1906 la Asamblea se transformó en Parlamento adoptando el Gran Ducado un sistema representativo unicameral e incorporando gran cantidad de medidas de carácter innovador, entre ellas otorgar todos los derechos políticos y sociales a las mujeres, hecho que se materializó en la aplicación del sufragio universal y en la incorporación -por primera vez en la Historia- de 19 mujeres parlamentarias en un órgano de representación.

Aunque el zar disolvió el Parlamento en 1906 asumiendo las riendas del poder en el Gran Ducado, en 1917 la situación volvió a cambiar, en esta ocasión debido a la Revolución Bolchevique. Así, la desaparición de la estructura zarista dio a los finlandeses la oportunidad de conseguir la independencia, objetivo político que había sido reivindicado tanto por conservadores como por socialdemócratas. El 6 de diciembre de 1917 el Parlamento finlandés propuso una declaración de independencia que fue aceptada y reconocida por Lenin (Haapala 2014).

La declaración de independencia no consiguió apaciguar las desavenencias entre las dos facciones políticas dominantes. Muestra de la creciente radicalización de las posturas fue la creación de unidades paramilitares: la Guardia Blanca o Suojeluskunta en el bando conservador y la Guardia Roja o Punakaarti entre las filas de izquierdas. Cada una de estas formaciones ejercía influencia en determinadas áreas del país. La Guardia Roja era especialmente activa en Helsinki y el sur del país, donde se concentraba la mayor parte de la infraestructura industrial. La Guardia Blanca, por el contrario, será mayoritaria en el norte, la mayor zona agrícola del país (Tepora y Roselius 2014).

Tras una serie de enfrentamientos puntuales, el 27 de enero de 1918 se produjo un combate por el control de la línea ferroviaria que unía Viipuri con Tampere y San Petersburgo. De esta manera comenzó la guerra civil; un conflicto que se alargó durante cerca de tres meses y medio y que movilizó a fuerzas extranjeras ya que tanto la Rusia bolchevique como el Imperio Alemán participaron con tropas en unos combates que se caracterizaron por lucharse en zonas urbanas y en los que participaron, en el bando rojo, numerosas mujeres en un activo papel combatiente.

La guerra se saldó con 38.000 muertos -muchos de ellos en ejecuciones sumarias realizadas por ambos bandos-, y una represión feroz que envió a campos de concentración a cerca de 80.000 personas (Tepora y Roselius 2014).

Tras finalizar la guerra, Finlandia, regida por un gobierno conservador, inició un camino de reconstrucción y un lento cierre de las heridas sociales producidas por el conflicto. La cultura, desde un primer momento, fue utilizada para consolidar la identidad de una nación en la que aún se podía rastrear la influencia sueca y rusa. Creadores literarios como Silanpää, Kailas, Lehtonen y Pakkala se volcaron en esta tarea, iniciándose de esta manera una larga tradición de colaboración entre escritores

y la industria cinematográfica fruto de la cual en años posteriores participaron autores como Mika Waltari y Väinö Linna (Sundholm 2012).

Al esfuerzo por crear un discurso nacionalista se unió el cine, nueva expresión artística, como indica Hupaniittu (2016): “Filmmakers wanted to take an active part in the creation of Finnishness and a national culture. Simultaneously, film sought the status of legitimized art by adapting nationally significant literatura and engaging prominent writers, actors and directors from the world of literatura and drama” (p. 26).

### La película y el autor: cuestiones de producción

En este sentido, Teuvo Pakkala, en calidad de escritor, fue un pionero ya que colaboró con la política cultural de carácter nacionalista. En 1921 realizó el film *Sotapolulla* basado en un guion propio. Fue la primera película finlandesa en referirse al reciente conflicto si bien no el primer filme sobre el tema ya que apenas un año antes el director danés Carl Th. Dreyer había incluido un episodio ambientado durante este conflicto en su obra *Blade af Satans bog*.

Teuvo Pakkala (1862 – 1925), era un conocido escritor, periodista y dramaturgo autor de obras de éxito como *Oulua soutamassa* (1886), *Vaaralla* (1891), *Lapsuuteni muistoja* (1895) y *Elsa* (1899). Su estilo literario, identificado igualmente en el guion de la película, estaba influenciado por el realismo literario, en el que sobresalen personajes muy definidos: “the contrast between the decent people of humble means and the uncomprehending bourgeois wives who reside in the town’s center” (Laitinen 1998: 95).

Comprometido con un estilo literario, en la narración cinematográfica es posible identificar no solo a personajes de contrastes ideológicos, sino también personajes principales que se caracterizan por su juventud, puesto que era una característica de sus relatos literarios (Laitinen 1998). Al mismo tiempo, el producto final se revela como una realización cinematográfica de fuerte valor propagandístico (Tepora 2014), aunque utilizando el recurso de una historia romántica en la trama. Por otro lado, el filme contó con rótulos tanto en finés como en sueco, recibiendo el título de *På krigsstråt* en este idioma.

El interés de Teuvo Pakkala por adaptar su novela al formato cinematográfico motivó que creara la productora Finn Film a principios de 1921 en la ciudad de Oulu, siendo de esta manera un pionero de la industria cinematográfica finlandesa ya que, como señala Cherchi Usai (1997), desde 1907 la incipiente industria cinematográfica había dependido de cineastas suecos y noruegos.

El filme, por razones técnicas, fue rodado durante los meses de agosto y septiembre en las localidades de Kajaani, Paltamo y Mikeli. Al haberse filmado en verano el resultado ofrece unas imágenes muy nítidas debido a la iluminación. Incluso las escenas nocturnas, de las cuales el espectador es advertido por medio de rótulos o por las acciones de los personajes, destacan por un exceso de luz. Si Pakkala hubiera filmado la película en la época del año en que ocurrieron los hechos, esto es: de enero a mayo, la iluminación hubiera sido mucho más pobre, y el rodaje en la nieve hubiera dificultado no solo esta actividad sino también la actuación de los actores.

El montaje fue efectuado por el mismo Pakkala en colaboración del artista Johan W. Mattila logrando imprimir ambos un ritmo narrativo, como se verá más adelante, cercano al modelo clásico. La incursión de Mattila en la realización cinematográfica también fue efímera. Tras colaborar en *Sotapolulla*, realizó el documental *Häidenvietto Karjalan runomailia (Wedding in Poetic Karjala)* en 1921, una obra de carácter rudimentario, pero de gran valor étnico e innovadora

por contar con música compuesta expresamente para la película por el compositor operístico Armas Launis (Glöd staf 2018).

## Argumento

La película retrata las aventuras de la joven Elina durante los últimos momentos de la Guerra Civil. La narración se inicia con la presentación de Jurtta, líder comunista a quien una adivina le augura un prometedor futuro como caudillo militar. Tras este momento se presenta al héroe de la narración: Karunka, conocido por los revolucionarios comunistas como el Diablo Blanco, un hábil e intrépido espía del bando blanco o conservador. Muestra de sus habilidades es la captura de un campamento rojo dirigido por Jäykkä, un antiguo compañero de la escuela. Tras capturar el campamento, libera a los prisioneros blancos entre los que se encuentra la doctora Aira. El Diablo Blanco promete ir a la ciudad a comunicar a los familiares de Aira que ya está libre. Entre estos familiares figura Elina, sobrina de la doctora. En este momento también se muestra a un personaje que será fundamental: la guerrillera rebelde.

Mientras estos hechos tienen lugar, Elina está en la ciudad en casa de otra tía donde reside. Esta tía trata de casar a su sobrina con Jänisvaara, el alcalde de la ciudad, un hombre ambicioso que está en contacto tanto con rojos como con blancos con tal de asegurar su permanencia en el puesto. Ante los ruegos del alcalde, Elina deja claro que está enamorada del Diablo Blanco, al que había conocido en la ciudad. Decidida a demostrar sus sentimientos, Elina se disfraza de chico para poder estar cerca de su enamorado y ayudarlo en la lucha contra el bando rojo. No tarda en dar muestras de su valor al conducir a un pelotón rojo a una emboscada donde son apresados por estudiantes blancos.

El comandante Jurtta envía a la guerrillera a que capture al Diablo Blanco al tiempo que ordena mantener como rehén al hijo de la doctora Aira, el joven Jorma, primo de Elina. No obstante, esta logra engañar a los guardianes y libera a Jorma, iniciando una huida en dirección al campamento donde se organiza el ejército blanco. Tras numerosas peripecias consiguen llegar al campamento al tiempo que Jurtta es informado por el alcalde de la llegada de un importante número de soldados enemigos.

Una vez en el campamento y reunida la familia Aira, Elina es felicitada por los oficiales y recupera sus ropas femeninas. Se traslada al encuentro del Diablo Blanco que, debido a que ha sido acusado por el alcalde, es prisionero de los blancos. Junto al alcalde se encuentra la guerrillera que para no delatarse no aporta información que pudiera liberarlo. El Diablo Blanco lo entiende y recuerda que son amigos de la infancia. Para poder liberarlo, ella se suicida. En la confusión generada por este hecho, el Diablo Blanco se escapa solo para ser capturado por los rojos.

Elina, que se ha disfrazado de zíngara, consigue infiltrarse en el campamento rojo aprovechando el ataque de los blancos. Gracias a que Jurtta espera recibir algún nuevo augurio sobre su futuro, Elina consigue ganarse su confianza. Mientras Jorma engaña a los rojos difundiendo rumores sobre las posiciones de los blancos, Elina localiza al Diablo Blanco y engaña a Jurtta haciéndole creer que lo ha matado. Tras esto, Elina regresa a la ciudad con su familia, justo para llegar en el momento que el ejército blanco libera la ciudad.

El final de la película muestra a Elina declarando su amor al Diablo Blanco y éste aceptándola. Momento que se produce junto a la entrada de una casa en la que ondea la bandera finlandesa.

## La estructura narrativa

La copia visionada, proporcionada por el National Audiovisual Institute de Finlandia, dura 51 minutos 32 segundos, algo menos que la original (cuya duración era de 1 hora y 32 minutos) ya que se ha perdido metraje original a lo largo del tiempo.

La película se divide en seis partes. Dicha división obedece más a un fraccionamiento temporal por la propia exhibición que a una fragmentación narrativa ya que numerosas secuencias son seccionadas sin que hayan concluido y continúan en la siguiente parte.

A pesar de ciertos rasgos primitivos en la narración, ésta es ofrecida desde una focalización cero, ya que en todo momento la acción se desarrolla de manera objetiva. El montaje final corresponde a un modelo narrativo invertido puesto que, si bien el desarrollo de la historia se hace de manera lineal, se incluyen algunas analepsis que aclaran determinadas situaciones relacionadas con los personajes. El montaje contiene las características clásicas: “transparencia, simplicidad en la narración a través del respeto de la linealidad y de la continuidad, gradación de planos, puntos de vista sucesivos que otorgan al espectador la mejor visión posible de la acción, puntuación simple y clara para explicitar el paso del tiempo y rúcord de movimiento, dirección y mirada” (Tollian 2019: 122).

## La película y la Historia: el papel de la mujer en la guerra civil

La relación del filme con la Historia es la de un producto posicionado desde el bando conservador. En consecuencia, el bando rojo es presentado como caótico e indisciplinado, sin que se llegue a mostrar, por otro lado, un componente ideológico político claro en ninguno de los bandos.

En este sentido, la secuencia inicial en la que se presenta el campamento rojo es un claro ejemplo de lo indicado. La representación de Jurttá, líder comunista, es la de un supersticioso que acude a una vidente para conocer su futuro, estableciendo de esta manera una conexión entre las ideas de izquierda y la superstición, máxima expresión de lo irracional. Este apunte por parte del director no es accidental, ya que el concepto que surge en contraposición es la del bando conservador: ordenado, garante de la identidad nacional en las que las creencias cristianas son fundamentales.

La imagen de Jurttá, una vez convertido en comandante de las tropas rojas, no deja de ser peculiar puesto que, en contra de los testimonios fotográficos de la época en los que se pueden observar a los milicianos de izquierda vistiendo ropas civiles, la propuesta de Pakkala lo lleva a vestir un uniforme de fantasía a medio camino entre el uniforme ruso y el kitsch, destacando sobre todo un brazalete rojo -a juzgar por la tonalidad oscura- adornado por una calavera que puede identificarse plenamente con la piratería. Esta referencia es desarrollada en el filme al presentar a los soldados rojos como ladrones que arrebatan las posesiones materiales a sus enemigos.

La imagen del campamento es, como se apuntaba, la de una soldadesca indisciplinada y borracha. La presencia de un soldado ruso llamado Iván, viene a ilustrar la presencia de tropas bolcheviques en el bando rojo, aunque la aparición fugaz de este personaje está más relacionada con la representación de la mujer que con el aspecto militar o ideológico. Así, Iván se adentra en el bosque con dos mujeres para mantener relaciones sexuales. Un hecho incluido a conciencia por Pakkala, ya que dentro del imaginario del bando blanco las mujeres del bando enemigo eran simplemente consideradas, tal y como publicaba el diario *Aamulehti* el 24 de abril de 1918: “whores and Russian brides”.

Debido a que las mujeres tuvieron una implicación directa en este conflicto, es necesario analizar la propuesta efectuada por el film de Pakkala toda vez que aparecen dos personajes femeninos de importancia.

## La guerrillera: personaje vs Historia

Uno de los personajes con protagonismo en la película es la Guerrillera. Es denominada de esta manera en la historia con este apelativo, omitiéndose cualquier referencia a su nombre, mostrando de esta manera el desprecio que generaban las mujeres del bando rojo tal y como sostiene Lintunen: “Red women transformed into dreadful beasts when they became warriors” (Lintunen 2008: 108).

La guerrillera, una mujer de unos treinta años, aparece durante toda la historia con un vestido oscuro destacando, al igual que ocurriría con el personaje de Jurttu, un brazalete rojo con la calavera. A partir de la quinta parte del filme, el vestido se adorna con un bordado en forma de langosta, símbolo de inspiración bíblica que se relaciona con aspectos negativos y que se aplican al bando rojo: maldad, robos, saqueos y devastación.

El temperamento de la guerrillera es vacilante, lo que revela desde un principio una falta de compromiso total con causa en la que milita. Así, vemos rasgos burgueses cuando mantiene una discusión con un oficial rojo al que solicita una bañera para poder asearse. Este carácter vacilante se resuelve más adelante en la narración por medio de un flashback conectado con su backstory, tal y como se explicará más adelante. También relacionado con su carácter hay que mencionar que este personaje no aparece vinculado a acciones de combate quedando reducido su papel durante buena parte de la narración a ser compañera del líder rojo y como mucho a realizar alguna labor de espionaje.

En el plano del backstory, Pakkala presenta por medio de un flashback cómo la Guerrillera y el Diablo Blanco se conocían desde la infancia ya que ambos pertenecían al mismo grupo social. Queda sin resolver, no obstante, el motivo por el cual ella milita en el bando comunista.

Por lo que respecta a su motivación, con la entrada en escena del Diablo Blanco, la guerrillera demuestra que su principal motivación es el ambiguo sentimiento que tiene hacia él: rechazo desde un punto de vista ideológico y amor idealizado en cuanto que es un viejo amigo de la infancia. Los sentimientos pasionales ganarán este conflicto interior y la guerrillera, en un intento por ayudarlo, termina suicidándose, permitiendo así que el Diablo Blanco escape.

Con todo, la representación cinematográfica que hace Pakkala de la mujer en el bando rojo dista mucho de ajustarse a la realidad. Las pocas mujeres que aparecen en el campamento lo hacen realizando tareas consideradas tradicionalmente femeninas: lavando ropa, cocinando y, tal y como se ha mencionado, compañeras sexuales para los soldados y el oficial ruso. No es casualidad que Pakkala incluya esta referencia pues dentro del imaginario conservador, de fuerte carácter nacionalista, una mujer que mantuviera relaciones con un ruso no era más que una traidora a la nación y la raza finlandesa (Lintunen 2014: 220). Tanto en esta secuencia como en otras, Pakkala insiste en presentar la amoralidad de las mujeres encuadradas en el bando rojo, tal y como promulgaba la propaganda conservadora, de ahí que el personaje que crea para el bando blanco sea totalmente acorde con los predicados conservadores.



© Finn-Film

Lo cierto es que cuando comenzó la guerra, el bando rojo reclutó mujeres de mediana edad y casadas para ocuparse de tareas de intendencia (Lintunen 2014: 213); pero las mujeres más jóvenes, siguiendo el ejemplo de sus camaradas rusas, “saw a new option in front of them: if they could not assist the men, they would join them as equals on the front line” (Lintunen 2014: 214). Así, en un primer momento, el mando de la Guardia Roja y la Unión Antibélica de Mujeres Socialdemócratas se opusieron a ello. No obstante, el 13 de marzo el gobierno rojo reconoció la existencia de dichas unidades, aunque prohibió la formación de nuevas unidades, prohibición que no llegó a cumplirse (Narváez 2019, 61). De esta manera y hasta el final de la guerra:

Armed women guarded the towns in order to prevent the Whites from sabotaging strategically important objectives [...] when the Reds suffered defeat after defeat, they were ready to take women from the reserve to front line attacks. Women took part in the last battles in southern Finland, especially in the cities of Helsinki, Tampere and Viipuri. All in all, there were 2,000 combatants, women in the Red Guard during the Civil War (Lintunen 2008: 179).

Una realidad que es ignorada de manera consciente por el director para incidir no en aspectos negativos, sino en la imagen propagandística creada en el bando blanco sobre este colectivo de mujeres.

Otro aspecto que Pakkala cambia de manera deliberada se refiere al atuendo. Acorde con los testimonios fotográficos y escritos las mujeres de la Guardia Roja vestían pantalones, prenda que se asociaba desde el siglo XIX a la liberación femenina y la lucha por la igualdad (Mattingly 2002). Pero esta particularidad era percibida por los conservadores como un rasgo no solo negativo sino maligno, tal y como recoge el comandante de las tropas alemanas que colaboraron con el bando blanco, el general alemán von der Göltz: “Women in trousers in the front line, many Russian uniforms. The situation was extremely serious. The French are said to have attacked so briskly as these fanatic supporters of the new evangelism of unculture” (Von der Göltz 1920: 69).

### Elina: personaje vs Historia

En contraposición a la guerrillera, Pakkala crea un personaje idealizado para el bando conservador que reúne una serie de características totalmente alejadas del rigor histórico.

En primer lugar, el personaje tiene nombre: Elina, variante finlandesa del nombre de origen griego Helena y que actúa haciendo honor a su significado, brillante o deslumbrante, en cuanto que se revela como una mente lúcida que apoya al bando correcto. Este personaje, interpretado por Lisi Carén, se ajusta a la edad real de la actriz, unos 19 años, por lo que su fisonomía y actitud ante los hechos coincide con los de una adolescente intrépida y curiosa. De igual manera, el enamoramiento idealizado hacia el Diablo Blanco encaja dentro de los comportamientos de esta edad, toda vez que él cumple la premisa de ser un personaje masculino paradigma del hombre conservador que lucha por los valores patrióticos entre los que se encuentra proteger a la mujer cumplidora de su rol social.

A diferencia de los personajes femeninos asociados con el bando rojo, Elina sí emplea ropas masculinas en la segunda parte del filme. Esta concesión que hace Pakkala al crear al personaje se justifica por el hecho de identificar estas ropas como un disfraz, una simulación para poder infiltrarse en las líneas enemigas y no como una opción de género. Es más, cuando Elina se viste con pantalones adopta un papel masculino, dando a entender que cambia su voz y adopta gestos rudos. Esta simulación es magnificada por el hecho de que su propia tía la confunde con un chico. El posicionamiento de Pakkala al respecto es obvio: este tipo de ropas son inadecuadas para la mujer y solo cuando se emplea con un carácter impostado, como es el de la secuencia, tiene su razón de ser. No en vano, acabada la secuencia de la infiltración, Elina vuelve a usar ropa femenina.

Elina es presentada como una mujer intrépida que asume un papel combativo. Su backstory, aunque algo confuso, muestra a una chica joven que debe ser huérfana de padres, que vive con su tía la cual quiere casarla con el alcalde de la ciudad, algo que no entra en los planes de Elina no por disconformidad con el matrimonio en sí mismo, sino porque su intención es casarse con el Diablo Blanco. Sentimientos, en definitiva, que son los que articulan su meta y motivación.



© Finn-Film

La propuesta de Pakkala con el personaje de Elina dista también de ajustarse a los hechos históricos. En el bando blanco la participación de la mujer en el conflicto se ciñó mucho más a los roles tradicionales de género tal y como señala Lintunen (2014), es decir: tareas de enfermería, aprovisionamiento de tropas y la tarea más dura de todas: preparar los cadáveres de los soldados antes de ser enviados a sus familiares. La fugaz petición de algunas mujeres para combatir en las filas del ejército fue frenada por el propio general Mannerheim, líder del ejército blanco:

*I expect help from the Finnish women for the various dreadful needs of the army like nursing, making clothes, taking care of the home and comforting those who have lost their loved ones. Whereas armed fighting at the front I regard as an exclusive privilege and duty of a man* (Lutinen 2014: 208).

Pakkala subvierte la realidad de los hechos al identificar a Elina como una mujer que participa en acciones de combate y espionaje con el resultado de que las tropas blancas inician un fulminante ataque contra el enemigo.



© Finn-Film

## Conclusiones

La película *Sotapolulla* se revela como una realización de gran interés para la historia del cine del periodo mudo por varios motivos.

En primer lugar, se trata de una película que se enmarca en la primera producción finlandesa. Con anterioridad a la independencia de la nación no existía una industria cinematográfica organizada más allá de algunos pioneros puntuales. En 1906 surgió la primera productora autóctona, Atelier Apollo, creada por Teuvo Puro, responsable de la película *Salaviinanpolttajat* (Teuvo Puro y Louis Sparre, 1907). Desde momento y hasta finales de 1917, las películas, si bien presentaban temas fineses y contaban con rótulos en este idioma, pertenecían al Imperio Ruso. Tras la independencia se dieron los pasos para crear una cinematografía nacional. La gran productora del momento fue Suomi Filmi a la que se unieron otras de menor entidad como Finn Film creada por Pakkala. En cualquier caso, la incipiente cinematografía finlandesa tuvo que enfrentarse a la competencia del cine escandinavo en especial con el sueco. De ahí el acierto de Pakkala de distribuir la película como una doble versión de rótulos en finés y sueco.

En segundo lugar, la película de Pakkala destaca por emplear una narrativa inspirada en el modelo que se está imponiendo en Hollywood: una estructura lineal con el recurso de la analepsis para ampliar la información sobre algunos personajes. Un recurso que le era familiar por su faceta de escritor y que viene a demostrar la influencia de los mecanismos de la literatura en la configuración de la narración fílmica.

Junto a ello, Pakkala desarrolla en su film temas que son del gusto del público, teniendo así presente la faceta comercial del cine. El público de las primeras películas sentía predilección por los dramas ambientados en zonas rurales con amplias descripciones de los paisajes, así como las adaptaciones literarias, tal y como sucede en *Sotapolulla*. También el público finlandés estaba familiarizado con personajes femeninos alrededor del cual giraba la historia, aspecto que se cumple en esta realización.

Destaca también que *Sotapolulla* es la primera realización finlandesa sobre el reciente conflicto civil, un tema que, como se ha indicado, había sido tratado apenas unos meses antes por el cineasta danés Carl Theodor Dreyer en el filme *Blade af Satans Bog* (1921). En el caso de Pakkala resulta interesante su propuesta debido al fuerte carácter propagandístico que tiene el filme, ligado al bando conservador.



© Finn-Film

Por último, volviendo sobre el tema del personaje femenino, Pakkala organiza un discurso ideológico acorde con su punto de vista y la visión del bando vencedor en el conflicto. Por un lado, tras lo señalado en el análisis del personaje de Elina, se hace patente el papel que debe cumplir la mujer en el esquema conservador, es decir, el de una persona que debe ser tutelada y protegida por un ente superior que es la nación y cuyas riendas, al menos en este momento fundacional de Finlandia, recaen en buena parte en el hombre. Pero, también se identifica claramente la importancia de la participación de la mujer en los acontecimientos sociales y políticos que conforman a la nación. Pakkala, como hombre de su tiempo y por muy vinculado que estuviera al movimiento nacionalista conservador, no puede obviar una realidad que se ha manifestado de manera pionera en Finlandia: la aprobación en 1906 del sufragio igualitario y universal; y la elección de las primeras mujeres parlamentarias de la historia en 1907.

En definitiva, Elina es un tímido homenaje a los nuevos tiempos que se han iniciado y que deberían contar con la presencia y participación de la mujer.

## Bibliografía

- AUMONT, J., *Análisis de film*, Paidós, Barcelona, 1991.
- CHERCHI USAI, P., “The Scandinavian style” Nowell-Smith, GEOFFREY (ed.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford University Press, Oxford, 1997.
- DYER, R., *Las estrellas cinematográficas*, Paidós, Barcelona, 2001.
- FIELD, S., *El libro del guion*, Plot, Madrid, 1995.
- GLÖDSTAF, K., *1000 Mykkäelokuva. Siepoleita elokuvan kulta-ajan*, Kustantamo Helmivyö, Turku, 2018.
- HAAPALA, P., “The Expected and Non-Expected Roots of Chaos: Preconditions of the Finnish Civil War”, en TEPORA, T. y ROSELIUS, A. (eds.), *The Finnish Civil War 1918: History, Memory, Legacy*, Brill Publishers, Leiden, 2014.
- HUPANIITTU, O. y BACON, H. (eds.), “A Young nation seeking to define itself: Finland 1900-1930”, en *Finish cinema a transnational Enterprise*. Springer – Palgrave Macmillan, London, 2016.
- JUTIKALA, E. y PIRINEN, K., *A History of Finland*, Praeger Publishers, Washington, 1962.
- LAITINEN, K., “The rise of Finnish-Language literature, 1860 – 1916”, en SCHOOLFIELD, G.C. (ed.), *A History of Finland's Literature*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1998.
- LINTUNEN, T., “A danger to the State and society: effects of the civil war on Red women’s civil rights in Finland in 1918”, en SULKINEN, I., NEVALA-NURMI, S. y MARKKOLA, P., *Suffrage, gender and citizenship. International perspectives on parliamentary reforms*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2008.
- LINTUNEN, T., “Filthy whores and brave mothers: women in war propaganda”, en VUORINEN, M., *Enemy images in war propaganda*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2012.
- LINTUNEN, T., “Women at war”, en TEPORA, T. y ROSELIUS, A. (eds.), *The Finnish civil war 1918: History, Memory, Legacy*, Brill, Leiden, 2014.
- MATTINGLY, C., *Appropriate [ing] dress; women’s rhetorical style in nineteenth-Century America*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 2002.
- NARVÁEZ, D.C., “La guerra civil finlandesa”, *Historia de la guerra*, nº 11, 2019.
- POLVINEN, T., *Imperial Borderland: Bobrikov and the Attempted Russification of Finland, 1898–1904*, Duke University Press, Durham, 1995.
- SEGER, L., *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente*, Rialp, Madrid, 1991.
- SUNDOLHM, J. [et al.], *Historical dictionary of Scandinavian Cinema*, Scarecrow Press, Lanham, 2012.
- TEPORA, T., “Changing perceptions of 1918: World War II and Post-War rise of the left”, en TEPORA, T. y ROSELIUS, A. (eds.), *The Finnish Civil War 1918: History, Memory, Legacy*, Brill Publishers, Leiden, 2014.
- TOLLIAN, H., *La narración cinematográfica*, Amazon, Wroclaw, 2019.
- UUSITALO, K., *Eläviksi syntyneet kuvut Suomalaisen elokuvan mykät vuodet 1896-1930*, Otava, Helsinki, 1972.
- VALE, E., *Técnicas de guion para cine y televisión*, Gedisa, Barcelona, 1989.
- VON DER GÖLTZ, R., *Meine Sendung in Finnland und im Baltikum*, Koehler, Leipzig, 1920.