'No more winters'

Tendencias del cine sueco contemporáneo

Manuel Garín / Carles Roche

Oh Muerte, ¿cómo se entiende esto?
Debo bailar y ni siquiera sé andar.

(Danza de la Muerte escandinava, siglo XIV)

Pese a la saludable vitalidad de la cinematografía sueca en la primera década del siglo XXI, es probable que para el cine sueco el acontecimiento cinematográfico por excelencia en dicho período sea una muerte: la desaparición, en 2007, de un gigante llamado Ingmar Bergman. Durante décadas, Bergman ha sido una de las capitales cinematográficas de Europa. Y, aunque el cine sueco contemporáneo es mucho más que un cine simplemente posbergmaniano (pues sus referencias, registros, preocupaciones y ambiciones son un claro ejemplo de mirada hacia el futuro, con los ojos puestos más allá de la cinefilia, con preocupaciones muy diversas y puntos de mira ampliamente diversificados), la despedida de Bergman en 2003, con *Sarabande*, dejó al cine sueco con sólo una de las grandes figuras de la *modernidad clásica* en activo, la de Jan Troell (el otro abanderado del clasicismo sueco, Bo Widerberg, había desaparecido en 1997)[1].

[1] Usar a Bergman como eje sobre el que iniciar el trazado del mapa del cine sueco puede parecer un reduccionismo, pero lo cierto es que a menudo el cine sueco de hoy parece habitado por esa presencia, detectable a cada paso, sea por afinidades voluntarias o latentes o por un calculado alejamiento de sus modos y preocupaciones. Esto es especialmente cierto en cuanto al cine de autor, lo cual no obsta para que el cine sueco, en general, haya encontrado una muy particular alquimia a la hora de manejar la herencia bergmaniana dentro de corrientes comunes en el cine contemporáneo de todo el mundo, por ejemplo en el amplio espectro de gamas tonales con que aborda los enlaces entre la ficción y el documental, uno de los aspectos más sugerentes del neocine sueco del XXI. En este sentido, más allá del hincapié que nuestro artículo pretende hacer sobre algunos motivos esenciales del imaginario del cine sueco actual, son herramientas de gran utilidad para la comprensión del fenómeno en su globalidad trabajos como los de Fredrik Sahlin (*Novísimos. El cine sueco del siglo XXI,* publicado por la Semana Internacional del cine de Valladolid en su edición de 2011) o el especial de la revista *Cahiers du Cinéma España* también dedicado al reciente cine sueco: "Novísimos. Cine Sueco del siglo XXI". ***Ítem: Cahiers du Cinéma España***, Especial nº 14, octubre de 2011.

Huérfanos pos-Bergman

El 31 de julio de 2007, el grafista y diseñador británico de origen iraní Mehrdad Aref-Adib proponía, en el contexto de su blog personal, una sencilla pero punzante aproximación de imágenes para conmemorar la muerte, el día anterior, del gigante de Uppsala. El choque consistía, simplemente, en situar en contigüidad una de las imágenes clave de la obra del cineasta –la medievalizante danza de la muerte que corona *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, Ingmar Bergman, 1957)- con la fotografía de portada de un inocente tratado sobre el desarrollo infantil, cuya iconografía se hacía eco, de manera tan involuntaria como fiel, del tema de la danza de la muerte medieval (cargado de resonancias y de larguísima tradición). Más allá de la conmovedora rima visual entre tan antitéticos referentes, el encuentro de imágenes propuesto por Aref-Adib tenía la virtud de anudar en silencio y con sencillez dos pilares del universo bergmaniano: infancia y muerte. No es este el lugar para abundar en dos temáticas que han sido ya objeto de cascadas de comentarios teóricos; sin embargo, sí es preciso mencionarlos, puesto que ambos temas serán objeto de una cuidadosa puesta al día en algunas de las obras más estimulantes de la cinematografía sueca contemporánea. Sorpresa tanto más reveladora cuanto que en ocasiones son retomados por cineastas que, de forma explícita, erigen su edificio conceptual y estético sobre una provocadora toma de distancias respecto al universo creativo del Rey Bergman.

El papel central que ocupó la figura infantil o adolescente en la obra de Bergman, como mensajera y vértice sobre el que gravita el triángulo entre el director y sus espectadores (en *Fanny y Alexander* [*Fanny och Alexander*, 1982] o en el inmortal plano-contraplano que culmina el prólogo de *Persona* [1966], en el que el niño sin nombre, recién resucitado en un depósito de cadáveres, interroga con el gesto de su mano a los espectadores y a la pantalla misma) se recicla en diferentes contextos dentro de la recién inaugurada era posbergmaniana. Que ese testigo lo recojan a menudo figuras radicalmente alejadas del ideario bergmaniano no es tan contradictorio como parece, pues es bien sabido que la tensión entre la emergencia de vínculos irresistibles y la feroz resistencia a ellos es uno de los rasgos que definen los procesos básicos de filiación. Así, por ejemplo, frente a la honda vocación de subjetividad de Bergman, frente a sus coreografías de cámara donde el estudio deviene espacio en el que diseccionar miradas y cuerpos anudados en coreografías de desbocado psicologismo, encontramos la distante y objetiva frialdad con que algunos autores elaborarán sus

imágenes, en una estimulante búsqueda de caminos para afrontar con otras armas la glaciación afectiva que se abate sobre la Europa de nuestro tiempo.

Frente a esta glaciación, las figuras del niño, del adolescente, como símbolo. Uno de los temas que puebla el imaginario de algunas de las primeras obras clave de la era pos-Bergman será el del asedio a la infancia y adolescencia, el de los abusos, las violencias latentes y las laberínticas imposiciones que en la jungla social contemporánea aprisionan a los hijos de la sociedad del bienestar. Tema dotado de doble lectura, puesto que es, en primera instancia y leído en clave literal, un tema de interés social (el adjetivo *social,* tan caro al imaginario escandinavo), pero que también proyecta un simbolismo propio si pensamos en la sombra que el ausente genio arroja sobre quienes le han sobrevivido. Al fin y al cabo, tal vez no exista para estos cineastas suecos, jóvenes o no, mejor modo de invocar a un padre ausente que mostrar los efectos del desamparo sobre unos vástagos abandonados, carentes de figuras protectoras y expuestos a la rapacidad no sólo de los adultos sino, muy especialmente, de sus iguales, que se abaten sobre ellos con inusitada violencia psicológica. Como en un juego de figura-fondo, el niño pasa de ser figura por derecho propio a convertirse en pantalla sobre la que se proyectan los temores y ansiedades de una sociedad. La infancia –o, también, el infantilismo de miembros supuestamente adultos de la sociedad- es mucho más que una metáfora reductora en el cine sueco contemporáneo: el tema del niño, su persecución y su soledad, deviene recurrente en las mejores obras de los últimos años, encabezadas por figuras tan debatidas y fascinantes como la de Roy Andersson o el joven cineasta Ruben Östlund, dos de las voces más personales y radicales del paisaje cinematográfico nórdico. El tema ha llegado incluso a permear hasta el corazón del cine de género: no en vano, la brillante *Déjame entrar* (*Låt den rätte komma in*, Tomas Alfredson, 2008), el mayor éxito internacional del cine hecho en Suecia en los últimos años, se erige sobre un andamiaje figural en el que un niño encuentra respuesta al acoso escolar a través del encuentro con una figura fantástica e igualmente infantil, la de su amiga vampiro. El complejo entramado que la película de Alfredson establece con la sombra de Bergman, a través de la arquitectura gestual y de miradas de su trama vampírica, parece dejar claro que la deuda con el padre no está, ni con mucho, saldada.

Roy Andersson y la luz despiadada

Alumno problemático de Bergman y posterior *enfant terrible* de la cinematografía del país, Roy Andersson es quizá el autor más reconocido del cine sueco contemporáneo en la última década (tras la eclosión *indie* de Lukas Moodysson a finales de los noventa). Desde que *Songs from the Second* Floor (*Sånger från andra våningen*) se llevó el Gran Premio del Jurado de Cannes en 2000, el cineasta ha pasado a formar parte de ese reducido grupo de directores –de Aki Kaurismäki a Otar Iosseliani- cuya particular mezcla de humor absurdista y cuidadosa puesta en escena invoca a los maestros de la modernidad cómica europea, en la estela de Tati, Fellini o Buñuel. Por ello, mientras otros directores suecos comparten cartel en retrospectivas colectivas (auspicidas por el Swedish Film Institute), filmotecas de todo el mundo han consagrado en los últimos años ciclos a la figura única de Andersson, vindicando su personalísima estética a la manera de esos "autores" cuyo universo encuentra un espacio propio en la historia del cine. Pero lo que convierte al cineasta en un caso único, a resaltar en este texto, no es sólo su inconfundible estilo sino su desigual trayectoria filmográfica, tan breve (cuatro largos en cuatro décadas) como diferencial, que transita en las intermitencias del audiovisual contemporáneo, del cine a la publicidad y de vuelta al cine.

Es precisamente la figura del artista huérfano, del joven prometedor que es sacrificado de golpe por la sociedad (y el padre), la que mejor define la fulgurante ascensión y caída de Andersson tras dirigir su ópera prima, *A Swedish Love Story* (*En kärlekshistoria*), en 1970. Elogiada hasta el extremo por la "oficialidad" cinematográfica de su tiempo (fue seleccionada para los Oscar de aquel año), la película liga el realismo observacional de los Cines del Este con una maestría del plano/contraplano digna del mejor Hollywood, al filmar el bellísimo *coming of age* sentimental de dos adolescentes. Con una puesta en escena en estado de gracia, que domina todos los registros –del detalle textural a la profundidad de campo y la elipsis- el éxito de *A Swedish Love Story* se convirtió en una losa para Andersson, quien, saturado de elogios, decidió cambiar radicalmente de enfoque y estilo en *Giliap* (1975), su siguiente film. Demolida por la crítica, incomprendida por el público y embargada

por los productores, esa segunda película convirtió al cineasta en un huérfano desterrado de la producción fílmica de su país durante los siguientes veinticinco años[2].

Se dice que Ingmar Bergman, que había sido profesor de Andersson en la escuela de cine (donde tuvieron más de un roce), aconsejó al joven director que abandonase la realización tras el fracaso comercial de *Giliap*[3]; y, aunque Andersson desmiente tal extremo –pese a reconocer que se odiaban-, es innegable que el director de *Persona* arrastró durante años una especie de *guilty complex* inconfundiblemente bergmaniano, por haber contribuido en parte al ostracismo de Andersson… Sólo así se explica que, preguntado en 1999 por las mejores películas suecas, Bergman incluyese *Giliap* y elogiase a su antiguo pupilo en una suerte de expiación retrospectiva (aún tildándolo de formalista). La culpa del padre y el sacrificio del hijo son, pues, temas clave tanto del imaginario de Andersson como de su problemática relación con la historia del cine sueco: *"At the hotel I found a women's magazine with a picture of a 13-year-old girl wearing a knitted sweater. It radiated innocence and life optimism and I wanted to convey that onto film, and contrast it with the adult generation's broken dreams"*[4]. De nuevo huérfanos que sueñan, y adultos rotos.

Pero, ¿cómo es posible que un cineasta que no filma ni una sola película entre 1975 y 2000 sea considerado como un autor capital del cine sueco contemporáneo? Lo que convierte a Andersson en un caso diferencial en el panorama europeo es cómo durante esas décadas, en las que nadie quiso financiar sus proyectos, fue capaz de canalizar sus propios *broken dreams* realizando centenares de anuncios para televisión y proyectos de metraje reducido, que lejos de diluir su estilo afianzaron el humorismo expresionista y la estética contemplativa apuntadas en *Giliap* y sublimadas triunfalmente, veinticinco años después, en *Songs From the Second Floor* y *You, the Living* (*Du Levande*, 2007). A diferencia de muchísimos cineastas que trabajan en publicidad sin evidenciar estilo alguno, sólo por dinero, Andersson supo convertir cada anuncio en el eslabón de un *work in progress* estilístico, afianzando un universo expresivo propio a lo largo de los años. Encargo tras encargo, el cineasta aguardó

[2] El cineasta explica detalladamente el proceso en Ciment, Michel. ***Pequeño planeta cinematográfico***. Madrid: Akal, 2007, p. 215.
[3] En diversas entrevistas Andersson acusa a Bergman de ejercer de "censor" de los alumnos de la escuela de cine del Swedish Film Institute a finales de los 60 ("*the so called inspector of the film school"*), en la que disuadía a los estudiantes de expresar visiones políticas de izquierdas en sus proyectos. Andersson, Roy. En: Bochenski, Matt. "Roy Andersson". ***Ítem: Little White Lies Magazine***, marzo 2008.
[4] Andersson, Roy. En: Larsson, Milène. "A Film Issue: Roy Andersson". ***Ítem: Vice Magazine***, septiembre 2009. El cineasta explica así como se le ocurrió la premisa para *A Swedish Love Story*, mientras trabajaba como ayudante de dirección de Bo Widerberg.

pacientemente hasta constituir una productora propia, con sus estudios y su *stock company* particular, pudiendo rodar películas de nuevo con plena autonomía creativa: *"Doing commercials has allowed me to develop my aesthetic. Above all, it has taught me that a fixed image with no cuts communicates more effectively than a panning camera and hysterical editing"*[5].

Una lección de puesta en escena que Andersson ha convertido en su principal huella autoral, empleando planos secuencia de varios minutos que, a la manera de *cuadros* sostenidos, abren la mirada del espectador a una exploración lánguida y despiadada a la vez: *"He tratado varias veces de volver al movimiento de cámara, y luego de cortar el plano en el montaje, pero el resultado nunca me ha convencido. Llegué a la conclusión de que, si no era expresamente necesario, no había ninguna razón para recurrir al montaje. En ese sentido, me parece ejemplar la puesta en escena de Chaplin. Funciona por 'cuadros'. El movimiento de cámara suele ser una manera de no afrontar los problemas"*[6]. Lo revelador es comprobar cómo esa manera de afrontar los problemas en la duración del plano, esbozada entre los pasillos del hotel de *Giliap* (a la manera de Kafka en *América*) conforman un mecanismo irreductible en los encargos publicitarios de Andersson, vertebrando su imaginario desde lo fragmentario, como una serie de gags en miniatura que dialogan entre sí y conforman un tapiz propio de temas y variaciones.

Ese método, deudor de Fellini y Tati, consiste en edificar largos planos secuencia que redescubren sentidos ocultos en el espacio, mediante gags que hacen reír pero sobre todo inquietan (aislados en los anuncios, interconectados en las películas). Las criaturas de Andersson –marujas en batín, viajantes, funcionarios tirillas, niños, viejos seniles- habitan la frontera entre risa y pesadilla a través de la duración, esperando no se sabe qué, formando erráticas hileras en apocalipsis cotidianos. Se mezclan indistintamente hileras banales con hileras siniestras, que fuerzan la posibilidad cómica y corrompen las bondades del Estado del Bienestar: camillas hacinadas en el pasillo de un hospital, atascos que duran semanas, ratas que salen en fila india de una bolsa de basura, colas de feligreses que toman la comunión, militares homenajeando a un comandante en el manicomio, colas para comprar merchandising religioso, filas de clientes que aguardan en la barra de un bar, hileras de niños saliendo de clase, mesas

[5] Andersson, Roy. En: Larsson, Milène. *Op. cit.*
[6] Andersson, Roy. En: Ciment, Michel. ***Pequeño planeta cinematográfico***. Madrid: Akal, 2007, p. 216.

repletas de ejecutivos, gente esperando en la consulta del psiquiatra, paradas de autobús, curiosos que observan un accidente de tren, séquitos que acompañan a un condenado hasta la silla eléctrica… Lo más banal se da la mano con lo más siniestro formando una sucesión de circuitos-trampa, largos planos fijos de los que los personajes no pueden escapar y que provocan tanta hilaridad como inquietud.

Si en el cine de Bergman los personajes se dispersan a menudo entre el duermevela y la bruma (algo que sucede también al final de *A Swedish Love Story*), los anuncios, cortos y películas de Andersson posteriores a *Giliap* destacan por la claridad meridiana de su iluminación, una textura sin sombras que muestra todo detalladamente, a la manera del *cartoon*: *"I prefer lightning without shadows. There should not be a possibility for people to hide. They should be seen. They should be illuminated all the time. That's what I mean when I say* light without mercy. *You make the people, the human being in the movie, very naked […] Cartoons often have a light without shadows. That's what I like. The individuals in the frames, they are very, very naked, without any defense"*[7]. La luz destaca así el absurdo cotidiano de las sociedades occidentales, confundiendo lo despiadado y lo hilarante, según sucede en *Någonting har hänt* (1987), un encargo del gobierno sueco en forma de film educacional sobre el sida. La cinta, que fue prohibida por la comisión responsable debido a su radical punto de vista, mezcla planos cotidianos –en colegios, hospitales y transportes públicos- con planos de exterminios, experimentación genética y violencia institucional, hermanando unos cuadros y otros (lo que queremos y lo que no queremos ver) bajo una misma puesta en escena. Un recurso que Andersson recupera en el indescriptible comienzo de *World of Glory* (*Härlig är jorden*, 1991), que filma la imagen cómica de un camión conduciendo en círculos al fondo del encuadre tras mostrarnos su carga: un grupo de hombres, mujeres y niños desnudos, apresados en la parte trasera mientras una comitiva oficial conecta el tubo de escape a la caja del camión, creando una cámara de gas en movimiento.

La espera, el encuadre y la mirada a cámara funcionan así como un reflejo grotesco, pero extremadamente humano, de las cosas que damos por hecho: los desechos que sustentan nuestra forma de vida materialista emergen y conviven con los personajes de Andersson, en lo que el crítico italiano Giussepe Imperatore llama

[7] Andersson, Roy. En: Vishnevetsky, Ignatiy. "Figurative and Abstract: An Interview with Roy Andersson". ***Ítem: MUBI Magazine***, agosto 2009.

realismo criatural: *"Andersson sa benissimo che fare cinema ora, dopo che il massacro nazista è avvenuto a noi, nel cuore dell'Europa, significa interrogarsi intorno alla residuale e persistente colpa che ha che fare con l'Occidente tutto"*[8]. El cineasta saca literalmente a sus actores no profesionales, criaturas del "bienestar capitalista", del Ikea de turno (así sucedió con el protagonista de *Songs from the Second Floor*), y los enmarca en versiones delirantes y absurdas de ese mismo bienestar: el fin del mundo como un atasco que dura semanas, una distopía que surge del sueño de un oficinista en batín o el sacrificio ritual de una niña, empujada por un acantilado tras ensayar su –atroz, hilarante- caída con un *dummy*. El anuncio de un plan de pensiones se convierte en un salto al vacío desde un avión en marcha, con el piloto y el copiloto abandonando a sus estupefactos pasajeros, mientras toda clase de accidentes en clave *slapstick* (en bautizos, bodas y comuniones) subrayan la "necesidad" de un seguro Trygg Hansa.

Criticado en ocasiones por autofinanciar sus películas haciendo anuncios para grandes compañías, Andersson ha logrado que sus particulares criaturas deambulen del televisor a la gran pantalla sin distinciones, cuestionando la frontera entre la publicidad comercial y el cine de autor. Maquillados de blanco y observando en silencio, como zombies que esperan turno en la lavandería, sus personajes encarnan esa máxima contemporánea que iguala el mercado y la vida, según recuerda Michael Bracewell a propósito de *Songs from the Second Floor*: *"life is a market, it's as simple as that"*[9]. El logro de Andersson está en hacernos olvidar qué es mercado y qué es vida, confundirnos entre fantasmas del colaboracionismo sueco con la Alemania Nazi, el abuso de poder de la Iglesia luterana o los mecanismos adoctrinadores del Estado, pero siempre del lado de lo cotidiano, como recordándonos que bajo nuestros muebles de Ikea hay en realidad una fosa común. Pues según recuerda el propio cineasta, el humorismo ambivalente de sus gags no pretende sino resaltar la arbitrariedad –el trauma- de la sociedad contemporánea: *"Arbitrariness rules and makes people suffer [...] Sweden is not so far from the rest of the world, so of course, when you are specific about Sweden you are also universal"*[10]. Una vez más el motivo del huérfano, de madres y padres, vidas y mercados.

---

[8] Imperatore, Giussepe. "Il 'realismo creaturale' di Roy Andersson". ***Ítem: Cineforum***, anno 43, nº 7, agosto-septiembre 2003.
[9] Bracewell, Michael. "Not waving but drowning". ***Ítem: Sight and Sound***, Marzo, 2001.
[10] Andersson, Roy. En: Spigland, Ethan. "No Shadows To Hide In: A Conversation with Roy Andersson". En: ***MOMA Filmmaker in Focus: Roy Andersson***. New York: septiembre 2009.

Medir las distancias: Ruben Östlund

Una calculada y reveladora *mise-en-scène* en la edición 2011 del FilmFest de Munich aprovechaba una retrospectiva dedicada a Roy Andersson para reunirle con un autor más joven, con quien, pese a las evidentes distancias, comparte innegables afinidades estéticas: el goteburgués Ruben Östlund (de quien *Film Comment* incluía en diciembre de 2011 su largometraje *Play* entre los diez mejores títulos de la lista *Top Unreleased Movies*). Ante el auditorio, el antiguo hijo problemático de Bergman ejercía de figura simbólica apadrinando la presencia del joven director, quien, con tres largometrajes y un puñado de brillantes cortos, se ha abierto un espacio radicalmente personal en el paisaje cinematográfico nórdico. Significativamente, el discurso de ambos giraba en torno a dos temas: el infantil sentido del absurdo que gravita humorísticamente sobre todo acto humano (*"We are all children, in some sense"*, señala el maestro) y la demostrada capacidad del plano general, ya desde el arte pictórico, como vehículo para bosquejar la densa complejidad de lo humano, más allá de las trampas sensuales del intimismo y la proximidad.[11]

"The room tells much more than the face"; la frase de Andersson, lanzada al público con la presencia cómplice de Östlund al lado, cifra una apuesta por el espacio como eje de la mirada cinematográfica que hermana las propuestas de ambos autores. Pero, pese a las evidentes filiaciones, es preciso matizar que el deslumbrante talento formal de Östlund se aleja del grotesco y asfixiante artificialismo de Andersson para trabajar a partir de una mirada transparente sobre el mundo, de tonos casi documentales, lo que lo ha convertido en el más virtuoso y personal creador de formas de la corriente naturalista del cine sueco contemporáneo, y, a día de hoy, en uno de sus secretos mejor (y más injustamente) guardados.

Probablemente, fue su paradójica formación como cineasta especializado en películas de esquí lo que le suministró no sólo una comprensión ejemplar del poder del plano general como dispositivo para estudiar la figura humana a distancia, sino también un incombustible apego por el plano de larga duración (en el cine de esquí, un plano cortado sólo puede significar un fallo por parte del ejecutante)[12]. La radical apuesta de

[11] Un fragmento de esta estimulante reunión propiciada por el Filmfest Munich puede consultarse en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=nsCUTII3aT4>

[12] Esta necesidad de preservar la integridad del acto desarrollándose ante la cámara hermanaría el discurso del subgénero del esquí con las rutinas del musical cinematográfico clásico.

Östlund por el plano largo, en términos de tiempo y espacio, emerge de manera rotunda en sus cortos: *Autobiographic scene number 6882* (*Scen nr: 6882 ur mitt liv*, 2005) muestra, en apenas 3 tomas, el denso juego de vacilaciones que envuelve a un grupo de adultos en lo alto de un puente sobre un río, mientras dirimen si uno de ellos va a lanzarse al vacío o no. Östlund utiliza la lejanía para definir las distintas actitudes de cada uno, las presiones psicológicas entre los distintos miembros y el comportamiento dentro del grupo, mediante un dispositivo expresivo que explora el encuadre amplio como puerta abierta a los opacos misterios de lo visible. Una forma de encarar la composición que parece entroncar con estrategias extra-cinematográficas, propias del arte y la fotografía contemporáneas: imposible no pensar en autores como el alemán Andreas Gursky y sus célebres *tableaux*, que traducen el mundo en gélidas instantáneas donde el espacio se coagula alrededor de diminutas figuras, amenazando con devorarlas por completo.

El hallazgo expresivo de Östlund radica en que el uso de dispositivos tan distanciadores, fríos y neutralizantes no conlleva en modo alguno, como cabría esperar, un desapego del demiúrgico autor por sus criaturas, sino una curiosidad y una fascinación por lo que significa vivir en comunidad, por los mecanismos de la socialización y por lo absurdo de ciertos comportamientos, que en absoluto excluyen el humor (rasgo éste que también lo hermana con la apuesta de Andersson). Su corto más reciente, *Incident by a Bank* (*Händelse vid bank*, 2009), ganador del Oso de Oro en el Festival de Berlín 2010, plantea la cuidadosa reconstrucción de un torpe y fallido atraco a una sucursal bancaria en Estocolmo a partir de un plano único de la fachada de doce minutos (en realidad, varias tomas fundidas digitalmente con maestría y sin solución de continuidad). Casi un centenar de figurantes escrupulosamente coreografiados –entre ellos, dos estólidos espectadores que tratan de registrar el suceso con su cámara- entran y salen de plano configurando un ballet en el que el tema principal queda en permanente fuera de campo, oculto detrás de la opacidad gris del muro del banco. Lentos movimientos de cámara se acercan y alejan de la escena, en lo que casi parece –por el hipnótico poder de las superficies- un atrevido ejercicio de animación de una de las *American Surfaces* fotografiadas por Stephen Shore en los setenta. Así, frente a la tradicional voluntad de penetración propia del cine intimista sueco, basado en el rostro,

estamos aquí ante un *Swedish Surfaces* repleto de fascinación por las opacas texturas de lo visible[13].

Esta mirada de entomólogo se tiñe de humor ya desde su primer largo, *The Guitar Mongoloid* (*Guitarrmongot*, 2004), en el que la narrativa prescinde del exclusivo uso del gran plano general sin por ello abandonar la prolongada duración de la toma y la puesta en escena en profundidad, renunciando sistemáticamente al plano/contraplano en pro de una densa coreografía de personajes cuyas idas y venidas pautan la duración del plano. Alejándose del glacial *slapstick* poblado de *clowns* lunares del maestro Andersson, el registro de las derivas de una serie de personajes cotidianos y un tanto absurdos por un imaginario Jöteborg (trasunto de Göteborg al que sólo le faltaría un cambio de letra para convertirse en *Jökeborg*) bebe de una red de referencias un tanto inesperadas en el tradicionalmente circunspecto cine de autor sueco. La atomizada sucesión de sketches que componen la trama (Östlund defiende una narrativa libre de los condicionantes del manual de guión, totalmente abierta y centrípeta) recuerda a ciertos programas cómicos de cámara oculta, con un innegable aire de familia con el *neoslapstick* idiota de *Jackass* visto bajo el filtro de la desesperación irónica tan característica de la incisiva cultura escandinava, y con algún flirteo con cierta estética de la videovigilancia. Se respira aquí, pese a las distancias, la tutela de Andersson, quien en su manifiesto de 2001 *Vår tids rädsla för allvar* ("El miedo a lo serio en nuestro tiempo") deploraba la frivolidad insustancial de la vida moderna y le oponía el uso del humor, incluso en sus registros más absurdos, como vía de recuperación de la seriedad necesaria para abordar los males de la época.

La diferencia entre el humorismo crítico de ambos cineastas es la punzante inyección de naturalismo que aporta Östlund, quien ya desde su ópera prima hace gala de una deslumbrante facilidad para entrecruzar la impredecibilidad de la captación documental y el inexorable tramado de una puesta en escena rendida a los vectores de la ficción. La galería de personajes (una mujer obsesionada con la apertura y el cierre de

[13] Reacio a hablar de sus referentes cinematográficos (cosa hasta cierto punto comprensible en un *territorio vigilado* como el del posbergmaniano cine sueco), Östlund sí habla, y con apasionamiento, de tecnología: de la cámara digital Red 4K empleada en *Incident by a bank,* por ejemplo, que por su altísima definición permite, partiendo de un gran plano general, reencuadrar libremente la imagen obtenida, definiendo así la composición en la sala de montaje al generar panorámicas, planos cortos y toda clase de sutiles *blow-ups* de la imagen; y no sólo eso, el montaje también permite combinar varias tomas para crear una sola de larga duración, o introducir personajes de una toma en otra, creando *collages* hiperrealistas. La precisión de la puesta en escena queda reforzada por un dispositivo que redefine la idea misma de montaje, que, en consonancia con tendencias propias del arte fotográfico contemporáneo, reescribe el lenguaje del naturalismo a través de un preciso *cut&paste* digital que desemboca en un estilizado hiperrealismo. Beney, Christophe; Bicaise, Hendy. Entrevista a Ruben Östlund. ***Ítem: Palmarès Magazine***, 21 de mayo 2011. [en línea] <http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=5pEJ-WzQ08Y&list=UL>

las puertas, unos adolescentes que atentan contra todas las bicicletas que encuentran a su paso arrojándolas al agua o colgándolas como absurdas esculturas, parejas de amigos que se dan cita para autolesionarse) se ensarta en un impredecible collar narrativo bajo el hilo conductor de una sucesión de *sketches* entre un padre y un hijo infantilizados (palpable indefinición de roles entre padres e hijos) que despliega todo un mapa de la inmadurez en la sociedad sueca, fabulosamente analizada a través de la gravedad del plano general y de un riguroso control de los movimientos de los personajes por el espacio. Su debut cinematográfico muestra a un cineasta profundamente personal, capaz de contar cosas aparentemente inconexas que terminan cristalizando en relato, encontrando en la filiación con cineastas como Haneke –en sus *71 fragmentos de la cronología del azar* (*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, 1994)- el punto de partida para asentar las bases de un universo tan sutilmente cómico como demoledor.

En su siguiente película, *Involuntary* (*De ofrivilliga*, 2008), Östlund modula la acusada atomización narrativa de la anterior hacia un entrelazamiento más cerrado entre cinco relatos ínfimos anudados en torno a la idea de desacomodo existencial y el aislamiento dentro del grupo. Una fiesta de cumpleaños con desenlace trágico por la excesiva delicadeza de su anfitrión, un conductor de autobús con un inverosímil sentido del celo profesional, un caso de abusiva agresión a un alumno por parte de un profesor de instituto, los desconcertantes rituales grupales de dos chicas adolescentes, y una masculina reunión de treintañeros que termina en una escena de acoso a medio camino entre lo cómico y lo imperdonable, conforman un hipnótico estudio de las relaciones de poder así como de la presión, a menudo invisible, que sobre el individuo ejerce el grupo humano y de las servidumbres de pertenecer a éste, donde tanto la inacción (el padre de familia incapaz de confesar la gravedad de su herida para no aguar la fiesta a sus invitados) como la acción (la energía con que una maestra denuncia el abuso cometido en su lugar de trabajo) desembocan en un mismo paisaje de desolador estatismo.

En *Involuntary* se hace palpable la influencia directa de ciertos motivos de la obra de Michael Haneke, no sólo en la ya citada atomización narrativa y el gusto por el plano largo, sino en el apego por ciertos motivos argumentales que Östlund recrea una y otra vez hasta hacerlos suyos: así, las escenas de presión a un personaje individual en transportes públicos características de su cine, innegablemente deudoras del momento de *Código desconocido* (*Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages*, Michael Haneke, 2000) en el que Juliette Binoche es acosada por unos inmigrantes árabes en el

metro, son evocadas una y otra vez por Östlund, pero sustituyendo la agresividad explícita de Haneke por un entramado más sutil, pero no menos asfixiante, de relaciones de poder implícitas en la escenificación del yo frente al grupo. Contribuye a ello la radicalidad de su ideario de puesta en escena: nadie como Östlund filma, con férreo plano fijo, los transportes públicos como microcósmicos espacios infernales de cohabitación conflictiva. Es como si el director sueco se complaciera tomando algunos tropos hanekianos y expandiéndolos hacia otro mundo, un mundo de un extraño suspense no exento de humor, en el que, cosa muy nórdica, en realidad *nunca pasa nada* pese a la persistente atmósfera de incomodidad en la que resisten sus sufridos ocupantes.

Pero, pese a la desconcertante y virtuosa ligereza con que se van relevando entre sí los relatos en *Involuntary*, es quizá en su tercera y más reciente obra, *Play* (2011), premio Coup de Coeur en la Quincena de Realizadores de Cannes, donde el cine de Östlund roza algunas de sus cimas estéticas y narrativas y abre caminos en el seno de la cinematografía europea. Tras el experimentalismo narrativo de su obra anterior, *Play* se ciñe estrictamente a una trama única: un inesperado *thriller* de protagonismo infantil a caballo entre la angustia y el humor, encarnado en un Göteborg ahora ya definitivamente laberíntico e infernal. Sin necesidad ya de inventar un ficticio campo de juegos ("Jöteborg/Jökeborg"), la sutileza de la mirada hace que la ciudad real se superponga con absoluta delicadeza a su doble infernal, que es el que transitan los niños protagonistas.

Play puede leerse como un extraño cuento de hadas que narra un imposible retorno a casa por parte de unos niños, objeto de un extraño acoso: un grupo de chavales negros arrastra a tres chicos de clase media a un ambiguo juego, consentido a medias, cuyo fin es desvalijar a las víctimas con la colaboración de éstas. Esa idea motora permite articular un viaje por los mecanismos de los prejuicios (a los que el grupo de acosadores acuden una y otra vez) plasmado mediante un recorrido plásticamente fascinante por una sucesión de claustrofóbicos grandes espacios abiertos. La figura infantil, temporalmente huérfana (los padres no aparecen jamás y jamás son localizables a través del teléfono móvil) queda empequeñecida por los gigantescos dispositivos de un espacio devorador. No estamos ante uno de los consabidos relatos nórdicos de *angst* en el que unos personajes en conflicto consigo mismos devienen, en mitad de un paisaje de bienestar y confort, sombras sobre el paraíso nórdico; de hecho, no se detecta en *Play*

paraíso por parte alguna. Antes bien, la ciudad postulada por la película tiene algo de infernal, como si en un momento indeterminado los personajes protagonistas hubieran dado un paso en falso y transitado a un más allá extrañamente próximo, puro *heimlich,* en el que lo familiar queda eclipsado por el surgimiento de una ciudad concebida como implacable dispositivo inhóspito: una verdadera ciudad de los muertos. Östlund termina revelándose, así pues, como un autor vinculado al grupo de cineastas europeos tan justamente descritos por Domènec Font en su *Cuerpo a Cuerpo*[14]*,* quienes, encabezados por Michael Haneke, giran entorno a la figura fundacional de gran demiurgo de las formas del cine que fue Kubrick. Si los espacios abiertos de *Play* evocan paradójicamente un mundo subterráneo, si la odisea de esos niños los aleja cada vez más de casa, cada vez más distantes, cada vez más solos (al tiempo que tejen invisibles hilos de empatía con sus sutiles raptores), es porque Östlund pertenece a la estirpe del maestro británico, creador de dispositivos espaciales y a la vez cartógrafo de soterradas violencias latentes. Con la esencial diferencia de que el mundo de Östlund se mantiene a flote mediante un humor y una fraternidad indefinible que mantiene activa la electricidad de lo humano y une, pese a todo, a la comunidad protagonista.

Como sus propios protagonistas, *Play* teje una sofisticada trampa retórica en la que el espectador no puede dejar de caer, razón por la cual ha causado tantas controversias al presentar en apariencia a los inmigrantes como grupo hostil que protagoniza un abuso de poder contra inocentes nativos suecos. Lo que en realidad importa en *Play*, sin embargo, es la categoría laberíntica de esos espacios sin centro, el modo en que dibuja lo que Domènec Font denominaría una *topografía del límite*, una puerta de acceso al laberinto del mundo[15]. Lejos de toda tentación dionisíaca o desaforada (como las del propio Haneke o, en otro registro, Lars von Trier), la sutil red de presiones y tensiones desplegada por Östlund como mucho desemboca en una calculada contención histérica que da pie a gags tan afortunados como el de la cuna abandonada en la plataforma del vagón del tren, objeto de continuos avisos por parte de la megafonía interna del vehículo y erigida en microcosmos que pone a prueba todo una tradición de civilidad, con las paradojas y absurdos que ésta arrastra. Es esa Suecia en la que "nunca pasa nada", y no sus adolescentes inmigrantes, la verdadera diana de este lacerante recorrido por el mundo de los muertos en que se ha convertido la ciudad contemporánea gracias a la cámara de Östlund.

---

[14] Font, Domènec. ***Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo***. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2012.
[15] *Íbidem*.

Deslumbrante *tour de force* de noventa minutos, planteado con media docena de niños no profesionales y reforzado por un hábil uso de la incorrección política como ambigua arma arrojadiza al corazón del espectador, *Play* es cine indudablemente político: ahí está esa prolongada y kafkiana escena en el tranvía en la que uno de los niños protagonistas es hirientemente reprendido por un revisor adulto, invisible y *en off,* que repite mecánicamente las normas sin la menor atención hacia la humanidad de su pequeña víctima; la chaqueta azul del niño, y la mancha amarilla del fondo conforman, a lo lago de la prolongada escena, un inequívoco recuerdo de la bandera nacional de un país que parece incapaz de hacer otra cosa que lanzar consignas cívicas sin esperar respuesta por parte de sus pasivos ciudadanos. Edificado como un relato de múltiples abusos silenciosos sobre la infancia –desde la propia infancia y desde el mundo adulto-, *Play* ejemplifica de manera extrema ese eterno *coming of age* en peligro que habita el subconsciente del cine sueco. Y, ante esa mirada crítica sobre los desequilibrios de la sociedad en clave de suspense semidocumental, moralista pero libre de moralismos, *Play* podría leerse como una arriesgada e innovadora mutación del *thriller* en un marco geográfico –el sueco, el nórdico- donde dicho imaginario, el del *thriller*, posee desde luego una poderosa tradición sobre la que sostenerse.

'Nada es auténtico, nunca más'. El imaginario de los géneros en el cine sueco contemporáneo

No cabe duda que la novela negra ha sido, en las últimas décadas, uno de los terrenos más fértiles para el imaginario popular nórdico, especialmente el sueco. Por lo que cabe preguntarse: ante la desbordante proliferación del *swedish crime* en el terreno literario, ¿dónde se encuentra la traducción audiovisual contemporánea de tan riquísimo imaginario? El cine y, sobre todo, la televisión han dado nutrida réplica a todo el arsenal de escritores, poniendo en pantalla el lado menos gratificante del paraíso escandinavo, pero lo cierto es que la traslación a imágenes difícilmente ha adquirido el vigor y la altura estética de sus fuentes literarias. Los grandes detectives y los grandes ciclos de novelística criminal sueca han dado pie a verdaderas franquicias de carácter casi inagotable: las adaptaciones de dos clásicos como el comisario Martin Beck (obra de Maj Sjöwall y Per Wahlöö) y del celebérrimo inspector Kurt Wallander de Henning Mankell, por ejemplo, suman hoy 48 y 29 adaptaciones audiovisuales respectivamente.

La artesanía telefílmica que late detrás de tan nutrida tradición es innegable, pero, como suele suceder en estos casos, resulta difícil trazar la frontera entre productos realizados para la televisión y aquellos cuyo campo de acción se encierra en lo específicamente cinematográfico. Los trasvases entre el formato *TV movie* y los estrenos en sala son continuos, y de ellos no se libra ni siquiera un fenómeno mediático masivo como Stieg Larsson, con su exitosa reescritura de la narrativa folletinesca decimonónica en la trilogía *Millenium.* Nos encontramos, por tanto, ante un proliferante material genérico que fácilmente se trasvasa del producto de explotación al *prestige* en un incesante ir y venir, y donde una enorme parte de la producción queda para consumo interno.

Si los novelistas han sabido exprimir con eficacia el explosivo potencial que encierra una sociedad vocacionalmente empeñada en ser modélica como la sueca, atravesada por movimientos tectónicos en los entramados económicos y sociales, que la sacuden hasta estallar en brotes criminales, la sólida industria audiovisual que los ha traducido a imágenes se ha apoyado en una extensa nómina de directores y actores especializados. Por citar tan sólo algunos: directores como Stephan Apelgren o Anders Engström (serie Wallander), Kjell Sundvall (series del comisario Martin Beck y del detective Erik Bäckström, interpretado por Rolf Lassgård) o Daniel Alfredson, responsable de la adaptación sueca de la trilogía *Millennium* de Stieg Larsson, y actores como Krister Henriksson (que ha encarnado a Kurt Wallander en buena parte de los episodios de la serie) o el ya citado Rolf Lassgård (el otro Kurt Wallander, quizá el más célebre de los que lo han encarnado en Suecia). Pero como es de esperar en un entramado genérico tan específico, la exportación del *thriller* sueco al audiovisual fuera de sus fronteras ha sido comparativamente menor: no debe olvidarse que la encarnación más memorable de Wallander ha llegado de la británica mano de Kenneth Branagh.

La gran época del *thriller* cinematográfico sueco tuvo lugar en los setenta, con la figura de Bo Widerberg y su vigoroso sentido del pulso narrativo en películas como *Un hombre en el tejado* (*Mannen på taket, 1976*) *o El hombre de Mallorca* (*Mannen från Mallorca,* 1984). Pero encontrar en la actualidad la herencia de este cine seco y sin concesiones, que va directo al nervio y expone con crudo naturalismo el pulso social latente bajo los oropeles del bienestar, no resulta tan fácil, ya que la abundante producción actual generalmente se presenta bajo el rutinario disfraz de la *lingua franca* transnacional propia del telefilme policíaco al uso. Existe un provisional acuerdo tácito en otorgar la vacante del trono a la emergente figura de Mikel Marcimain, cuya

miniserie de tres episodios *Lasermannen* (2005) narra, con sintético estilo verista, el relato basado en hechos reales de un asesino de inmigrantes, poniendo un sintomático dedo en la llaga de un tema acuciante en la sociedad del bienestar. Su fría y enfermiza atmósfera, recreada por uno de los directores de fotografía más versátiles y expresivos del cine sueco actual, Hoyte van Hoytema (esencial para el éxito de *Déjame entrar*), constituye un inestimable bagaje para apoyar el áspero lenguaje visual que la caracteriza. Colaborador puntual en algunos episodios recientes de la serie *Wallander*, Marcimain fue también responsable en 2007 de una miniserie de ribetes documentales sobre el mundo del rock en los 60 y 70, *How soon is now?* (*Upp till kamp*), y en 2012 estrenó el *thriller Call girl*, basado en un escándalo político en la Suecia de 1977.

Como paradigma de las obras del *swedish neonoir* que puntualmente logran abrirse paso al mercado extranjero, destaca *Dinero fácil* (*Snabba cash*, 2010), dirigida por el chileno-sueco Daniel Espinosa, realizador curtido en televisión (serie del detective Sebastian Bergman). La película proporciona un ilustrativo ejemplo de la encrucijada estilística en que se encuentra hoy el género. Adaptación de una novela del popular Jens Lapidus (su estreno en salas extranjeras probablemente responde a la influencia del potente mercado editorial), *Dinero fácil* conjuga con funcional habilidad una trama centrada en el multiculturalismo de la marginalidad contemporánea con un lenguaje que busca el realismo en bruto, pero que difícilmente logra afilar adecuadamente sus aristas estéticas como conviene a un género cuya capacidad de incomodar y recrear atmósferas malsanas es consustancial a su proyecto sociopolítico[16].

Pero, pese al aplastante predominio cuantitativo del *thriller* policíaco en territorio sueco, ha sido en otros espacios genéricos como el fantástico o el cine de espías, a priori menos cultivados de forma literal en el país, donde los logros del cine sueco contemporáneo han llegado más lejos, dando pie por ejemplo a su más rotundo éxito internacional en las últimas décadas: *Déjame entrar* (2008), de Tomas Alfredson, adaptación de la novela homónima de John Ajvide Lindqvist. Recuperando desde un insólito ángulo vampírico el tema de la fragilidad de infancia caro a Bergman, y sin renunciar a los tropos bergmanianos (el uso del rostro y, sobre todo, de la mano como puntales expresivos recurrentes, la querencia por un inquietante intimismo en espacios cerrados), Alfredson erige una película única por lo insólito de su tono y de su

[16] Como dato anecdótico debe señalarse que, en la actualidad, tras su largo periplo por Estados Unidos, el *exiliado* Lasse Hallström regresó en 2012 a su Suecia natal para dirigir justamente un thriller, *El hipnotista* (*Hypnotisören*), basado en un best-seller de Lars Kepler.

plasmación en imágenes, a años luz de la sofisticación neogótica de sagas como *Crepúsculo* (*Twilight*)[17]. Cine de lo táctil, en el que captar la respiración del misterio de las cosas parece constituirse en la única razón de ser del plano, *Déjame entrar* conecta con el velo fantástico que a menudo recubría el mundo bergmaniano y tiende sólidos puentes entre el imaginario popular y el culto en una cinematografía donde semejante cruce es menos fácil de lo que parece. Y, como eje central de esta equívoca historia en la que bajo la mansedumbre se arrastra un arsenal de incómodos impulsos violentos que encuentran una salida hacia lo lírico, la figura –una vez más- de un niño sometido al acoso, en este caso un prototípico *bullying* escolar para el que sólo cabrá encontrar una simbólica respuesta en forma de fuga hacia la mitología del monstruo fantástico.

Tras realizar esta obra clave sobre los fantasmas de la infancia solitaria y sus latidos secretos, la marcha de Alfredson a Gran Bretaña para adaptar a John LeCarré en la posterior *El topo* (*Tinker Tailor Soldier Spy*, 2011), sólo puede leerse, en su acrobático salto genérico, como un inteligente movimiento: anexar a su universo estético, constituido por una intransferible sensibilidad melancólica, el denso imaginario crepuscular de los relatos de espías. Preside *El topo* la radical melancolía de descubrir el mundo como simulacro absoluto girando entorno al vacío, ejemplificado en la extraordinaria secuencia en la que uno de los protagonistas descubre, en un concurrido lugar público, que todos los que le rodean no son sino figurantes, de cuya escenografía cuidadosamente planteada él es el solitario y perplejo centro. El *"Nada es auténtico, nunca más"* que profiere uno de los avejentados protagonistas no puede ser más explícito: a través de la grave y distanciada paleta cromática elaborada por Hoyte van Hoytema (también responsable de las opresivas atmósferas de *Déjame entrar*), *El topo* es una película que parece replantearse todo un género a través de una reflexión estética sobre el hermanamiento conflictivo entre figura y fondo, esencia y primer motor de toda puesta en escena. Plagada de planos de nucas ante fondos borrosos, con el desenfoque y la intimidad como enigmas irresolubles, *El topo* logra que los secretos se respiren, se palpen quizá en su fantasmal estatismo. Una obra llena de sutiles desvelamientos que se abren en la profundidad del campo visual y convierten a cada paso el fondo del plano en

[17] Película *de manos* como pocas, *Déjame entrar* se ve recorrida, desde su primera imagen (el niño protagonista apoyando la mano en el cristal helado de la ventana de su apartamento en un inequívoco reflejo del inicio de *Persona*) a la última por el motivo visual de la mano. Mano-límite, apoyada en una frontera (cristal, muro, palma de la mano del Otro), mano expuesta como índice de deseo, mano palpadora de límites; mano, finalmente, cercenada por las fuerzas desencadenadas de lo fantástico. Para descubrir más matices en esa presencia, de inequívocas raíces bergmanianas, basta releer el capítulo "This is My Hand", dedicado por Egil Törnqvist al tema de las manos en Bergman. Tornqvist, Egil. ***Bergman's Muses: Aesthetic Versatility in Film, Theater, Television and Radio***. North Carolina: MacFarland, 2003.

un túnel del tiempo en cuyo seno siempre se respira el pasado, quizás la más soterradamente fantástica de todas las películas de espías contemporáneas.

No deja de ser significativo que para poder tejer su gran discurso sobre la melancolía del tránsito a la vejez, Alfredson optara por marcharse al extranjero, a Gran Bretaña (justo el mismo viaje que antes que él hizo el personaje de Wallander para encontrar, de la mano de Kenneth Branagh, una tierra en la que envejecer y reflexionar libremente sobre los estragos del tiempo). Es casi como si el director de *Déjame entrar* hubiera tomado consciencia de que la gran fuerza del imaginario del cine en su país reside hoy en otra parte, en la vigorosa revisitación de los mitos de la infancia y la adolescencia que él supo cifrar en doliente clave vampírica en *Déjame entrar*. Por todo ello, no puede ser casual que, en su regreso a su paisaje natal, Alfredson recupere de nuevo el tema de la infancia, pues actualmente prepara la adaptación de uno de los relatos infantiles clásicos de la literatura sueca, obra de la celebérrima Astrid Lindgren: *Los hermanos Corazón de León* (*Bröderna Lejonhjärta*). Un relato singular (para quien no esté habituado al peculiar imaginario sueco), en el que dos hermanos fallecidos casi simultáneamente -uno por enfermedad, el otro por accidente-, protagonizan diversas aventuras en un mítico ultramundo más allá de la vida…

Lejos de los campos del padre: naturalismo onírico y resurrección estética del neocine sueco

Si los modelos audiovisuales del *thriller* sueco no han sido tan exportables como sus homónimos literarios, cabe aventurar que sea porque el verdadero cuestionamiento de las llamadas "máquinas de la socialidad" (Estado, Tierra, Patria, Religión, Familia) –teórico gran objetivo del género criminal en sus múltiples encarnaciones- ha encontrado en el cine sueco otro territorio mucho más inmediato en el que encarnarse, sin necesidad de hacer explícita la violencia: el espacio de lo íntimo e, incluso, de lo micro, a través de la fragilidad de la figura adolescente. No es ningún secreto que el cine sueco más exportado en los últimos años (*Déjame entrar* aparte) lo constituyen una nutrida pléyade de cintas más o menos acomodables bajo el paraguas de *lo indie*, un cine que apuesta por lo cotidiano y que vive arrastrado por la locomotora del mito de lo joven y la juventud como sustento de su imaginario. El joven, sus descubrimientos, su nostalgia de la infancia, su rememoración de la adolescencia y de las mudas violencias

experimentadas en esos períodos, son mitos claves para consolidar el imaginario del cine sueco a principios del siglo XXI. Recuperamos, pues, bajo otra faceta, esa perenne estampa del *coming of age* como hilo conductor de las mejores energías creativas del cine sueco. Los síntomas de desintegración social que el *neonoir* se empeña en desvelar a través de la mímesis de modos de puesta en escena importados se reflejan con transparente facilidad en el frágil espejo de los cuerpos en formación: el niño, el adolescente, son esgrimidos como sismógrafos sobre los que leer el conflictivo desmontaje de una mitología social compartida por toda una colectividad.

Fue la crítica del periódico nacional *Dagens Nyheter* Helena Lindbland quien propuso la afortunada etiqueta de *naturalismo onírico* para definir la alquimia del joven cine sueco, afianzado en la realidad pero impregnado al tiempo de un particular sesgo epifánico[18]. Dicha tendencia, que como han señalado ya ciertos críticos, venía presagiada en obras como *Elvira Madigan* (Bo Widerberg, 1967) o la ya citada y cada vez más fundacional *A Swedish Love Story,* es deudora en parte de Bergman (o del sensualismo que crece en ciertos rincones de su obra primeriza, concretamente, el Bergman de en *Un verano con Mónica* [*Sommaren med Monika*, 1953], como señala Mónica M. Marinero)[19] pero con los ojos puestos en muchas más fuentes que el propio cine. Como observa Carlos Losilla, el cine sueco reciente bebe de múltiples influencias *("la música popular, la degradación urbana, los paisajes de la crisis")*[20] y deja atrás la religión cinéfila en pos de un alud de referencias cruzadas.

Hemos dejado deliberadamente para el final la revisión de esta importante y reconocida tendencia, a sabiendas de que se trata de la más visible punta de lanza del cine sueco en la Europa contemporánea. En el estallido de esta exportable tendencia tenemos como primer motor al poeta reconvertido en cineasta Lukas Moodysson, cuya ópera prima *Fucking Åmal* (1998), crónica sentimental de un despertar lésbico entre adolescentes en el *ennui* de una ciudad de provincias, lo convirtió en figura de culto y modelo a seguir para toda una cinematografía. Las dotes de observación costumbrista, la frescura de las interpretaciones y la adscripción a una *koiné* cinematográfica de cine de repertorio, de calculada ligereza, ha servido a Moodysson para evocar ágilmente a lo

[18] Lindblad, Helena. "Nuevas visiones, nuevas energías". ***Ítem: Cahiers du Cinéma España,*** octubre 2011, p. 6-10.
[19] Marinero, Mónica M. "Una cierta influencia en algunas películas suecas". En: ***Fuera de campo. El blog de Contrapicado,*** 7 de noviembre de 2011. [en línea] <http://contrapicado.net/2011/11/una-cierta-influencia-en-algunas-peliculas-suecas/>
[20] Losilla, Carlos. "Escandinavia universalizada". ***Ítem: Cahiers du Cinéma España,*** Especial nº 14, octubre 2011, p. 31.

largo de su filmografía toda clase de fantasmas familiares y generacionales, bajo el prisma de una estudiada desatención a los modelos clásicos de la cinematografía nacional. A día de hoy, y tras la aventura internacional que supuso *Mamut* (*Mammoth*, 2009), intento de conciliar el centrípeto universo de la familia –los niños una vez más en el centro del discurso- con una centrífuga trama internacional afín a determinado cine contemporáneo, Moodysson, tras un paréntesis literario en el que publicó la novela *Döden & Co.*, ha regresado al cine con el proyecto *Vi är bäst! (We are the best!),* protagonizado por tres chicas de 12 y 13 años que montan una banda de *punk-rock* en el Estocolmo de 1982.

Tras el rodaje de *Fucking Åmal* en la ciudad de Trollhättan, situada al oeste de Suecia, ésta pasó a ser el nuevo centro cinematográfico *indie,* lejos de los tics de clase media del abundante cine comercial facturado en Estocolmo (el *Trollywood* en los primeros años 2000)[21]. En este contexto de producción (en el que constituyen capítulo aparte los modélicos gestos institucionales en pro de la igualdad de géneros, que han permitido la emergencia de un contingente cada vez más sólido de obras de directoras femeninas), la producción se ha diversificado en un amplio espectro de registros, más o menos alejados de los grandes modelos del clasicismo nórdico. Frente a un cine comercial realista que recorre diversos paisajes del intimismo de clase media, ya sea en clave cómica o trágica, se detecta pese a todo la omnipresente tendencia a focalizar la atención en la *terra incognita* que va de la infancia a la adolescencia. Entre las obras estrenadas en los últimos años, cabe citar desde cintas como *Miss Kicki* (2009), de Håkon Liu, crónica del despertar homosexual de un muchacho acompañado de una madre que no quiere madurar, a relatos de corte social como *Sebbe* (2010), del sueco-iraní Babak Najafi, acerca de un introvertido muchacho de quince años sin padre y con una madre problemática, asediado por problemas de acoso escolar (nuevamente) y que construye en la intimidad de su habitación una bomba con materiales robados en una cantera próxima, con la que terminará presentándose en el instituto. Se ilustra así de forma literal el tópico esbozado por Losilla al hablar del cine del norte de Europa como *"bomba de relojería encerrada en la apariencia de un glaciar"*[22]. El evidente uso de las grandes explosiones en la cantera como correlato objetivo de los movimientos internos del personaje sirve para hilar un sobrio a la vez que tierno retrato de un personaje al

[21] En Trollhättan radica la productora Film i Väst, responsable de muchas películas celebradas del nuevo cine sueco, e implicada también en algunos de los proyectos recientes de Lars von Trier (*Dogville* [2003], *Manderlay* [2005], *Antichrist* [2009], *Melancholia* [2011]).
[22] Losilla, Carlos. *Op. cit.*

descubierto, en medio de una sociedad volcada en un bienestar que a menudo sume en el abandono a sus miembros más vulnerables.

Otros ejemplos de fijación en la figura del niño/adolescente van desde la comedia de costumbres tipo *Starring Maja* (*Prinsessa*, Teresa Fabik, 2009), sobre una chica con sobrepeso que quiere ser actriz, al sociologismo de films como *7X-This is Our Kids* (*7X - Lika Barn Leka Bäst*, Emil Jonsvik, 2010) que pone en escena a un adolescente víctima de *bullying* escolar que encuentra una pistola perdida por un policía, desencadenando un relato en el que el arma va pasando de mano en mano (el uso promocional de frases como *"7 children, 7 bullets, 1 gun"* o *"La película que deberían ver todos los padres"* no deja de evocar, dicho sea de paso, ciertas estrategias de la *european exploitation* de otras épocas). Por su parte, la celebrada *She Monkeys* (*Apflickorna*, 2011), ópera prima de la cineasta Lisa Aschan, escenifica la lucha de poder entre dos muchachas adolescentes en el contexto de una escuela de acrobacias a caballo, con un toque de *"western moderno"*, en palabras de su propia autora[23]. Y una película como la sueco-polaca *Between Two Fires* (2010), de Agnieszka Lukasiak, se centra en las relaciones entre una madre y una hija preadolescente como foco para lanzar un discurso crítico sobre las condiciones de vida de los refugiados bielorrusos en tierras suecas, aprovechando la experiencia de documentalista de su autora para construir un relato sobre las múltiples fragilidades de sus desarraigadas protagonistas.

Esta gradual transición, desde diferentes estéticas y discursos, del niño bergmaniano al adolescente en conflicto, aun siendo característica del cine sueco, no es, por supuesto, algo privativo de éste. El adolescente ha sido y es especialmente importante como icono en la época actual, tan preocupada por la identidad y sus procesos de formación, en tanto que signo de los procesos que conducen a la individuación y al trasvase de poderes entre el núcleo familiar y el núcleo de iguales, ya sea éste virtual o real. Pero resulta innegable que el cine sueco contemporáneo ha hecho evolucionar aquella metáfora bergmaniana hacia un espacio nuevo, arraigando en la idea de que el adolescente es la imagen misma de un momento privilegiado en la construcción de la identidad colectiva, casi su metáfora liminar, como una puesta a prueba de la sociedad en su conjunto.

[23] Esta fijación por lo iniciático se traslada incluso al cine de animación: la figura más sólida de la animación sueca actual, Jonas Odell, realizó en 2006 el significativo corto *Never like the first time* (*Aldrig som första gången*, 2006), en el que cuatro personajes relatan su primera experiencia sexual.

De toda esta nutrida y heterogénea tendencia naturalista destaca una película que ha terminado por erigirse en pequeño gran mito dentro de la cinematografía sueca, un singular objeto artístico de resonancias extra-cinematográficas: *Falkenberg Farewell* (*Färval Falkenberg*, 2006), de Jesper Ganslandt. Una obra que, más que cualquiera de sus contemporáneas, hace plena justicia a esa etiqueta de *naturalismo onírico* a la que hacíamos alusión al principio de esta sección. A caballo entre la dislocada espontaneidad de lo *indie* (Van Sant en el horizonte) y un sosegado registro pansensualista, claramente heredero de una película "de piel" como *A Swedish Love Story*, *Falkenberg Farewell* ostenta la rara capacidad de reverberar en su espectador por su sinceridad, sin duda a causa del sustrato autobiográfico que la alimenta (pues su director Jesper Ganslandt es también uno de los protagonistas, y aparece en ella con su propio nombre). Ganslandt, en estado de gracia en ésta su ópera prima, tiene la habilidad de encontrar un melancólico equilibrio entre la ficción y el documental, donde el paisaje se funde y confunde en oleadas al ritmo de los estados de ánimo del grupo de jóvenes protagonistas (dotando a la narración de una textura propiamente mítica, que justifica la acertada referencia a Terrence Malick por parte de la crítica)[24]. Las resonancias se activan no sólo por la elocuencia del paisaje sino por el cromatismo feérico de sus imágenes y el uso de la voz en off de uno de los protagonistas como recurso para acompañar el desarrollo de la muy libre trama, en la que seguimos las evoluciones de un grupo de jóvenes en el fulgurante verano nórdico al término del instituto y en el umbral de integrarse en la sociedad.

Si, como proclamaba José Luis Brea, todo joven es el Mesías (algo ya palpable en el cartel con que se anuncia la película, que parece aunar el recuerdo de Kurt Cobain con la Ofelia prerrafaelita bajo los acordes de cristalina luz de una fotografía de Helen Van Meene), Ganslandt sumerge en el resplandor caramelizado de los veranos escandinavos su elegíaco canto, a modo de diario personal y despedida de la adolescencia. *Farewell Falkenberg* rescata motivos visuales de la tradición occidental con pasmosa frescura (la melancólica visión del adolescente ante el espejo, anegándose silenciosamente en él como la Ofelia hamletiana; y, en doliente contraste, el posterior plano del padre anciano frente al espejo, limpiándolo despacio y a conciencia con un trapo), y muestra la capacidad de su autor para filmar la distancia entre los cuerpos, y el espacio entre estos y la naturaleza con la que la planificación los asimila una y otra vez. Cine holístico, cuyas entrecortadas proclamas (*"He always wanted to come home. An*

[24] Marinero, Mónica M. *Op. cit*.

exile from birth") cobran un raro timbre de verdad al ser lanzadas sobre las texturas de una banda sonora que *crea paisaje* en la misma medida que los planos de vegetación desenfocada. Hay algo de cine musical en ese fluido y heraclitiano mundo masculino recreado por Ganslandt, en el que los jóvenes deambulan sin anclaje fijo por los espacios de infancia, rememorando melancólicamente los viejos rituales mediante una voz en off que utiliza obsesivamente el tiempo verbal pasado para construir una realidad inaccesible para el ojo. Un cine que, significativamente, escenifica el abandono del yo a favor de la comunidad finalmente imposible de la adolescencia ("When I became you" es el significativo título de una de sus partes, en la que dos protagonistas usan setas alucinógenas para momentáneamente confundir los límites entre sus propias identidades).

"No more winters" es el título del último tramo de esta doliente reflexión sobre el paso del tiempo, el espejo de los padres y el propio nacimiento como fluctuante imagen revisitada en Super 8 antes de emprender el viaje hacia la madurez. "El último verano, no más inviernos" es el desesperado lema que acompaña el inevitable giro trágico final, que proporcionará otra imagen para el recuerdo y que merece abrirse un pequeño lugar dentro del mapa iconográfico europeo contemporáneo: el joven protagonista, roto por el dolor, emprende una larga carrera desde el salón de su casa hasta la orilla del mar, perseguido por una cámara temblorosa que apenas logra fijarlo en su agónica carrera hacia las olas. Una imagen que, no hace falta decirlo, remite a la fundacional del truffautiano Jean-Pierre Léaud y que aquí cierra todo un círculo. El cine europeo está aquí, en estado puro; tras el temblor, el joven protagonista queda convertido en un punto en las aguas, en un doliente y estático plano general que cristaliza lo irreversible en que se basa la fundación de toda identidad.

Destacada una y otra vez por los críticos, obra de un director novel que ha transitado terrenos muy distintos desde entonces[25], *Falkenberg Farewell* nos revela que, quizá más que la obra de un autor individual, sea la obra de un tiempo, de toda una cinematografía en marcha; una película *coyuntural* en el mejor sentido de la palabra (tal vez sea esa fusión de su autor con el espíritu de una época lo que pretende decir, en última instancia, ese "When I became You" que lanza su voz protagonista). Convertida en el canal por el que fluyen las energías de un tiempo y de una cinematografía, es un

[25] Su posterior *El simio* (*Apan*, 2009) propone un inquietante recorrido por las interioridades en la vida de un psicópata, y en 2012 estrenó *Blondie,* un drama de costumbres de corte clásico en el que aborda por primera vez el universo femenino a través de la reunión tres hermanas en crisis.

vibrante ejemplo de un cine que en sus mejores momentos constituye una conmovedora celebración de la intersticialidad, del tránsito. Los diferente rostros del cine sueco de hoy (su multiculturalismo tanto temático como de los propios autores que lo crean[26], la atención a las cuestiones de género, la identidad en sus diferentes aspectos dentro de una sociedad cambiante) convergen una y otra vez en la figura adolescente, que, más allá del tópico idealizado, es privilegiado campo de batalla para la semántica del sujeto contemporáneo y encarna, mejor que nadie, la idea de una identidad en proceso de formación, como la del propio cine sueco suspendido entre dos tiempos, entre tradición e innovación. Convengamos, finalmente, en que un joven es, como dejó escrito José Luis Brea, *"una relación precisa e inescrutable con su propia interioridad –algo que cualquiera como él es capaz de percibir, pero ninguna cámara podrá jamás narrar"*[27]. Saber fijar eso que en realidad es imposible de captar quizá sea la gran realización colectiva del cine sueco contemporáneo.

[26] A las ya citadas *Sebbe* y *Between Two Fires,* pueden añadirse, en clave de comedia, las cintas de inmigrantes del popular autor de origen libanés Josef Fares.
[27] Brea, José Luis, "Todas las fiestas del futuro. Cultura y juventud. (s 21)*"*. ***Ítem: Exit #4. Un mundo adolescente***. Madrid, noviembre 2001-enero 2002.