

‘No more winters’

Tendències del cinema suec contemporani

Manuel Garín / Carles Roche

*Oh Mort, com s'entén això?
He de ballar i ni tan sols sé caminar.*

(Dança de la Mort escandinava, s. XIV)

Malgrat la vitalitat saludable de la cinematografia sueca a la primera dècada del segle XXI, és probable que per al cinema suec l'esdeveniment cinematogràfic per excel·lència en aquest període sigui una mort: la desaparició, el 2007, d'un gegant anomenat Ingmar Bergman. Durant dècades, Bergman ha estat una de les capitals cinematogràfiques d'Europa. I, encara que el cinema suec contemporani és molt més que un cinema simplement postbergmanià (ja que les seves referències, registres, preocupacions i ambicions són un clar exemple de mirada cap al futur, amb els ulls posats més enllà de la cinefília, amb preocupacions molt diverses i punts de mira àmpliament diversificats), el comiat de Bergman el 2003, amb *Sarabande*, va deixar el cinema suec amb només una de les grans figures de la *modernitat clàssica* en actiu, la de Jan Troell (l'altre portaveu del classicisme suec, Bo Widerberg, havia desaparegut el 1997)¹.

¹ Usar Bergman com a eix sobre el que iniciar el traçat del mapa del cinema suec pot semblar un reduccionisme, però la veritat és que sovint el cinema suec d'avui sembla habitat per aquesta presència, detectable a cada pas, sigui per afinitats voluntàries o latents o per un calculat allunyament de les seves maneres i preocupacions. Això és especialment cert pel que fa al cinema d'autor, la qual cosa no obsta perquè el cinema suec, en general, hagi trobat una molt particular alquímia a l'hora de treballar amb l'herència bergmaniana dins de corrents comuns al cinema contemporani de tot el món, per exemple en l'ampli espectre de gammes tonals amb què aborda els enllaços entre la ficció i el documental, un dels aspectes més suggeridors del neocinema suec del XXI. En aquest sentit, més enllà del recalcamet que el nostre article pretén fer sobre alguns motius essencials de l'imaginari del cinema suec actual, són eines de gran utilitat per a la comprensió del fenomen en la seva globalitat treballs com els de Fredrik Sahlin (*Novísimos. El cine sueco del siglo XXI*, publicat per la Semana Internacional del Cine de Valladolid a la seva edició de 2011) o l'especial de la revista *Cahiers du Cinéma España* també dedicat al recent cinema suec: "Novísimos. Cine Sueco del siglo XXI". Ítem: *Cahiers du Cinéma España*, Especial núm. 14, octubre de 2011.

Orfes post-Bergman

El 31 de juliol de 2007, el grafista i dissenyador britànic d'origen iranià Mehrdad Aref-Adib proposava, en el context del seu blog personal, una senzilla però punyent aproximació d'imatges per a commemorar la mort, el dia anterior, del gegant d'Uppsala. El xoc consistia, simplement, a situar en contigüitat una de les imatges clau de l'obra del cineasta –la medievalitzant dansa de la mort que corona *El setè segell* (*Det sjunde inseglet*, Ingmar Bergman, 1957)– amb la fotografia de portada d'un innocent tractat sobre el desenvolupament infantil, la iconografia del qual es feia ressò, de manera tan involuntària com fidel, del tema de la dansa de la mort medieval (carregat de ressonàncies i de llarguíssima tradició). Més enllà de la commovedora rima visual entre tan antitètics referents, la trobada d'imatges proposada per Aref-Adib tenia la virtut de nuar en silenci i amb senzillesa dos pilars de l'univers bergmanià: infància i mort. No és aquest el lloc per insistir en dues temàtiques que ja han estat objecte de cascades de comentaris teòrics; no obstant això, sí que cal fer-ne esment, ja que tots dos temes seran objecte d'una acurada posada al dia en algunes de les obres més estimulants de la cinematografia sueca contemporània. Sorpresa encara més reveladora perquè en ocasions són represos per cineastes que, de forma explícita, erigeixen el seu edifici conceptual i estètic sobre una provocadora presa de distàncies respecte a l'univers creatiu del Rei Bergman.

El paper central que va ocupar la figura infantil o adolescent en l'obra de Bergman, com a missatgera i vèrtex sobre el que gravita el triangle entre el director i els seus espectadors (a *Fanny i Alexander* [*Fanny och Alexander*, 1982] o en l'immortal pla/contraplà que culmina el pròleg de *Persona* [1966], en el qual el nen sense nom, recentment ressuscitat en un dipòsit de cadàvers, interroga amb el gest de la seva mà els espectadors i la pantalla mateixa) es recicla en diferents contextos dins de la recentment inaugurada era postbergmaniana. Que aquest testimoni el recullin sovint figures radicalment allunyades de l'ideari bergmanià no és tan contradictori com sembla, doncs és ben sabut que la tensió entre l'emergència de vincles irresistibles i la ferotge resistència a ells és un dels trets que defineixen els processos bàsics de filiació. Així, per exemple, enfront de la profunda vocació de subjectivitat de Bergman, enfront de les seves coreografies de càmera on l'estudi esdevé espai on disseccionar mirades i cossos nuats en coreografies de psicologisme desbocat, trobem la distant i objectiva fredor amb què alguns autors elaboraran les seves imatges, en una estimulants cerca de camins per

afrontar amb altres armes la glaciació afectiva que s'abat sobre l'Europa del nostre temps.

Enfront d'aquesta glaciació, les figures del nen, de l'adolescent, com a símbol. Un dels temes que pobla l'imaginari d'algunes de les primeres obres clau de l'era post-Bergman serà el setge a la infància i adolescència, el dels abusos, les violències latents i les laberíntiques imposicions que a la jungla social contemporània empresonen els fills de la societat del benestar. Tema dotat de doble lectura, ja que és, en primera instància i llegit en clau literal, un tema d'interès social (l'adjectiu *social*, tan car a l'imaginari escandinau), però que també projecta un simbolisme propi si pensem en l'ombra que l'absent geni llança sobre els que l'han sobreviscut. Al cap i a la fi, tal vegada no existeixi per a aquests cineastes suecs, joves o no, millor manera d'invocar un pare absent que mostrar els efectes del desemparament sobre uns fills abandonats, mancats de figures protectores i exposats a la rapacitat no només dels adults sinó, molt especialment, dels seus iguals, que s'abaten sobre ells amb inusitada violència psicològica. Com en un joc de figura-fons, el nen passa de ser figura per dret propi a convertir-se en pantalla sobre la qual es projecten els temors i ansietats d'una societat. La infància –o, també, l'infantilisme de membres suposadament adults de la societat– és molt més que una metàfora reductora en el cinema suec contemporani: el tema del nen, la seva persecució i la seva solitud, esdevé recurrent a les millors obres dels últims anys, encapçalades per figures tan debatudes i fascinants com la de Roy Andersson o el jove cineasta Ruben Östlund, dues de les veus més personals i radicals del paisatge cinematogràfic nòrdic. El tema ha arribat fins i tot a filtrar-se fins al cor del cinema de gènere: no en va, la brillant *Deixa'm entrar* (*Låt den rätte komma in*, Tomas Alfredson, 2008), el major èxit internacional del cinema fet a Suècia en els últims anys, s'erigeix sobre una construcció figural en què un nen troba resposta a l'assetjament escolar a través de la trobada amb una figura fantàstica i igualment infantil, la de la seva amiga vampir. El complex entramat que la pel·lícula d'Alfredson estableix amb l'ombra de Bergman, a través de l'arquitectura gestual i de mirades de la seva trama vampírica, sembla deixar clar que el deute amb el pare no està, en absolut, saldat.

Roy Andersson i la llum despietada

Alumne problemàtic de Bergman i posterior *enfant terrible* de la cinematografia del país, Roy Andersson és potser l'autor més reconegut del cinema suec contemporani en l'última dècada (després de l'eclosió *indie* de Lukas Moodysson a la fi dels noranta). Des que *Songs from the Second Floor* (*Sånger från andra våningen*) es va emportar el Gran Premi del Jurat de Cannes el 2000, el cineasta ha passat a formar part d'aquest reduït grup de directors –d'Aki Kaurismäki a Otar Iosseliani– la particular barreja d'humor absurdista i acurada posada en escena dels quals invoca els mestres de la modernitat còmica europea, seguint els passos de Tati, Fellini o Buñuel. Per això, mentre d'altres directors suecs comparteixen cartell en retrospectives col·lectives (impulsades pel Swedish Film Institute), filmoteques de tot el món han consagrat en els últims anys cicles a la figura única d'Andersson, vindicant la seva personalíssima estètica a la manera d'aquests “autors” l'univers dels quals troba un espai propi a la història del cinema. Però el que converteix el cineasta en un cas únic, a ressaltar en aquest text, no és només el seu inconfusible estil sinó la seva desigual trajectòria filmogràfica, tan breu (quatre llargs en quatre dècades) com diferencial, que transita en les intermitències de l'audiovisual contemporani, del cinema a la publicitat i de tornada al cinema.

És precisament la figura de l'artista orfe, del jove prometedor que és sacrificat de cop per la societat (i el pare), la que millor defineix la fulgurant ascensió i caiguda d'Andersson després de dirigir la seva òpera prima, *A Swedish Love Story* (*En kärlekshistoria*), el 1970. Elogiada fins a l'extrem per l'“oficialitat” cinematogràfica del seu temps (va ser seleccionada per als Oscar d'aquell any), la pel·lícula lliga el realisme observacional dels Cinemes de l'Est amb un mestratge del pla/contraplà digne del millor Hollywood, en filmar el bellíssim *coming of age* sentimental de dos adolescents. Amb una posada en escena en estat de gràcia, que domina tots els registres –del detall textural a la profunditat de camp i l'el·lipsi– l'èxit de *A Swedish Love Story* es va convertir en una llosa per a Andersson, que, saturat d'elogis, va decidir canviar radicalment d'enfocament i estil a *Giliap* (1975), el seu següent film. Demolida per la crítica, incompresa pel públic i embargada pels productors, aquesta segona pel·lícula va

convertir el cineasta en un orfe desterrat de la producció filmica del seu país durant els següents vint-i-cinc anys².

Es diu que Ingmar Bergman, que havia estat professor d'Andersson a l'escola de cinema (on van tenir més d'un desacord), va aconsellar al jove director que abandonés la realització després del fracàs comercial de *Giliap*³; i, encara que Andersson desmenteix tal extrem –malgrat reconèixer que s'odiaven–, és innegable que el director de *Persona* va arrossegar durant anys una mena de *guilty complex* inconfusiblement bergmanià, per haver contribuït en part a l'ostracisme d'Andersson... Només així s'explica que, preguntat el 1999 per les millors pel·lícules sueques, Bergman inclogués *Giliap* i elogiés el seu antic pupil en una mena d'expiació retrospectiva (encara que titllant-lo de formalista). La culpa del pare i el sacrifici del fill són, doncs, temes clau tant de l'imaginari d'Andersson com de la seva problemàtica relació amb la història del cinema suec: “*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 nou orfes que somien, i adults trencats.

Però, com és possible que un cineasta que no filma ni una sola pel·lícula entre 1975 i 2000 sigui considerat com un autor cabdal del cinema suec contemporani? El que converteix Andersson en un cas diferencial en el panorama europeu és la manera com durant aquestes dècades, en les quals ningú va voler finançar els seus projectes, va ser capaç de canalitzar els seus propis *broken dreams* realitzant centenars d'anuncis per a televisió i projectes de metratge reduït, que en lloc de diluir el seu estil van afermar l'humorisme expressionista i l'estètica contemplativa apuntades a *Giliap* i sublimades triomfalment, vint-i-cinc anys després, a *Songs From the Second Floor* i *You, the Living (Du Levande, 2007)*. A diferència de moltíssims cineastes que treballen en publicitat sense evidenciar cap mena d'estil, només per diners, Andersson va saber convertir cada anunci en la baula d'un *work in progress* estilístic, afermant un univers expressiu propi al llarg dels anys. Encàrrec rere encàrrec, el cineasta va esperar pacientment fins a

² El cineasta explica detalladament el procés a Ciment, Michel. *Pequeño planeta cinematográfico*. Madrid: Akal, 2007, p. 215.

³ En diverses entrevistes Andersson acusa Bergman d'exercir de “censor” dels alumnes de l'escola de cinema del Swedish Film Institute a finals dels 60 (“*the so called inspector of the film school*”), on dissuadia els estudiants d'expressar visions polítiques d'esquerres en els seus projectes. Andersson, Roy. En: Bochenski, Matt. “Roy Andersson”. Ítem: *Little White Lies Magazine*, març 2008.

⁴ Andersson, Roy. En: Larsson, Milène. “A Film Issue: Roy Andersson”. Ítem: *Vice Magazine*, setembre 2009. El cineasta explica així como se li va acudir la premissa per a *A Swedish Love Story*, mentre treballava com a ajudant de direcció de Bo Widerberg.

constituir una productora pròpia, amb els seus estudis i la seva *stock company* particular, podent rodar pel·lícules novament amb plena autonomia 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 lliçó de posada en escena que Andersson ha convertit en la seva principal petjada autoral, emprant plans seqüència de diversos minuts que, a la manera de quadres sostinguts, obren la mirada de l’espectador a una exploració lànguida i despietada a la vegada: “*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. El més revelador és comprovar com aquesta manera d’afrontar els problemes en la durada del pla, esbossada entre els passadissos de l’hotel de *Giliap* (a la manera de Kafka a *América*) conforma un mecanisme irreductible en els encàrrecs publicitaris d’Andersson, vertebrant el seu imaginari des d’allò fragmentari, com una sèrie de gags en miniatura que dialoguen entre si i conformen un tapís propi de temes i variacions.

Aquest mètode, deutor de Fellini i Tati, consisteix en edificar llargs plans seqüència que redescobreixen sentits ocults en l’espai, mitjançant gags que fan riure però sobretot inquieten (aïllats en els anuncis, interconnectats a les pel·lícules). Les criatures d’Andersson –senyores en bata, viatjants, funcionaris poca cosa, nens, vells senils– habiten la frontera entre riure i malson a través de la durada, esperant no se sap què, formant erràtiques fileres en apocalipsis quotidians. Es barregen indistintament fileres banals amb fileres sinistres, que forcen la possibilitat còmica i corrompen les bondats de l’Estat del Benestar: lliteres amuntegades en el passadís d’un hospital, embussos que duren setmanes, rates que surten en fila índia d’una bossa d’escombraries, cues de feligresos que prenen la comunió, militars homenatjant un comandant al manicomi, cues per a comprar merchandising religiós, files de clients que esperen a la barra d’un bar, fileres de nens sortint de classe, taules farcides d’executius,

⁵ Andersson, Roy. En: Larsson, Milène. *Op. cit.*

⁶ Andersson, Roy. En: Ciment, Michel. *Pequeño planeta cinematográfico*. Madrid: Akal, 2007, p. 216.

gent esperant a la consulta del psiquiatre, parades d'autobús, curiosos que observen un accident de tren, seguicis que acompanyen un condemnat fins a la cadira elèctrica... El més banal es dona la mà amb el més sinistre formant una successió de circuits-parany, llargs plans fixos dels quals els personatges no poden escapar i que provoquen tanta hilaritat com inquietud.

Si al cinema de Bergman els personatges es dispersen sovint entre l'endormiscament i la boira (una cosa que succeeix també al final de *A Swedish Love Story*), els anuncis, curts i pel·lícules d'Andersson posteriors a *Giliap* destaquen per la claredat meridiana de la seva il·luminació, una textura sense ombres que ho mostra tot detalladament, 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 llum destaca així l'absurd quotidià de les societats occidentals, confonent allò despietat i allò hilarant, tal com succeeix a *Någonting har hänt* (1987), un encàrrec del govern suec en forma de film educatiu sobre la sida. La cinta, que va ser prohibida per la comissió responsable a causa del seu radical punt de vista, barreja plans quotidians –a col·legis, hospitals i transports públics– amb plans d'exterminis, experimentació genètica i violència institucional, agermanant uns quadres i uns altres (el que volem i el que no volem veure) sota una mateixa posada en escena. Un recurs que Andersson recupera a l'indescriptible començament de *World of Glory* (*Härlig är jorden*, 1991), que filma la imatge còmica d'un camió conduït en cercles al fons de l'enquadrament després de mostrar-nos la seva càrrega: un grup d'homes, dones i nens nus, capturats a la part posterior mentre una comitiva oficial connecta el tub d'escapament a la caixa del camió, creant una cambra de gas en moviment.

L'espera, l'enquadrament i la mirada a càmera funcionen així com un reflex grotesc, però extremadament humà, de les coses que donem per descomptat: els residus que sustenten la nostra forma de vida materialista emergeixen i conviuen amb els personatges d'Andersson, en el que el crític italià Giuseppe Imperatore anomena *realisme criatural*: “*Andersson sa benissimo che fare cinema ora, dopo che il massacro*

⁷ Andersson, Roy. En: Vishnevetsky, Ignatiy. “Figurative and Abstract: An Interview with Roy Andersson”. *Ítem: MUBI Magazine*, agost 2009.

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 treu literalment els seus actors no professionals, criatures del “benestar capitalista”, de l'Ikea de torn (així va succeir amb el protagonista de *Songs from the Second Floor*), i els emmarca en versions delirants i absurdes d'aquest mateix benestar: la fi del món com un embús que dura setmanes, una distopia que sorgeix del somni d'un oficinista en bata o el sacrifici ritual d'una nena, empesa per un penya-segat després d'assajar la seva – atroç, hilarant– caiguda amb un *dummy*. L'anunci d'un pla de pensions es converteix en un salt al buit des d'un avió en marxa, amb el pilot i el copilot abandonant els seus estupefactes passatgers, mentre tota mena d'accidents en clau *slapstick* (en batejos, bodes i comunions) subratllen la “necessitat” d'una assegurança Trygg Hansa.

Criticat de vegades per autofinçar les seves pel·lícules fent anuncis per a grans companyies, Andersson ha aconseguit que les seves particulars criatures deambulin del televisor a la gran pantalla sense distincions, qüestionant la frontera entre la publicitat comercial i el cinema d'autor. Maquillats de blanc i observant en silenci, com zombies que esperen torn a la bugaderia, els seus personatges encarnen aquesta màxima contemporània que iguala el mercat i la vida, segons recorda Michael Bracewell a propòsit de *Songs from the Second Floor*: “*life is a market, it's as simple as that*”⁹. El triomf d'Andersson està en fer-nos oblidar què és comprat i què és vida, confondre'ns entre fantasmes del col·laboracionisme suec amb l'Alemanya Nazi, l'abús de poder de l'Església luterana o els mecanismes adoctrinadors de l'Estat, però sempre del costat d'allò quotidià, com recordant-nos que sota els nostres mobles d'Ikea hi ha en realitat una fossa comuna. Ja que segons recorda el propi cineasta, l'humorisme ambivalent dels seus gags no pretén sinó ressaltar l'arbitrarietat –el trauma– de la societat contemporània: “*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. Un cop més el motiu de l'orfe, de mares i pares, vides i mercats.

⁸ Imperatore, Giuseppe. “Il ‘realismo creaturale’ di Roy Andersson”. *Ítem: Cineforum*, any 43, núm. 7, agost-setembre 2003.

⁹ Bracewell, Michael. “Not waving but drowning”. *Ítem: Sight & Sound*, març 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: setembre 2009.

Medir les distàncies: Ruben Östlund

Una calculada i reveladora *mise-en-scène* a l'edició 2011 del FilmFest de Munic aprofitava una retrospectiva dedicada a Roy Andersson per a reunir-lo amb un autor més jove, amb qui, malgrat les evidents distàncies, comparteix innegables afinitats estètiques: el gotemburguès Ruben Östlund (de qui *Film Comment* incloïa el desembre de 2011 el seu llargmetratge *Play* entre els deu millors títols de la llista *Top Unreleased Movies*). Davant l'auditori, l'antic fill problemàtic de Bergman exercia de figura simbòlica apadrinant la presència del jove director, que, amb tres llargmetratges i un grapat de brillants curts, s'ha obert un espai radicalment personal en el paisatge cinematogràfic nòrdic. Significativament, el discurs de tots dos girava al voltant de dos temes: l'infantil sentit de l'absurd que gravita humorísticament sobre tot acte humà (“*We are all children, in some sense*”, assenyala el mestre) i la demostrada capacitat del pla general, ja des de l'art pictòric, com a vehicle per a esbossar la densa complexitat d'allò humà, més enllà dels paranys sensuals de l'intimisme i la proximitat.¹¹

“*The room tells much more than the face*”; la frase d'Andersson, llançada al públic amb la presència còmplice d'Östlund al costat, apunta a una aposta per l'espai com a eix de la mirada cinematogràfica que agermana les propostes de tots dos autors. Però, malgrat les evidents filiacions, cal matisar que l'enlluernador talent formal d'Östlund s'allunya del grotesc i asfixiant artificialisme d'Andersson per a treballar a partir d'una mirada transparent sobre el món, de tons gairebé documentals, la qual cosa l'ha convertit en el més virtuós i personal creador de formes del corrent naturalista del cinema suec contemporani, i, a dia d'avui, en un dels seus secrets millor (i més injustament) guardats.

Probablement, fou la seva paradoxal formació com a cineasta especialitzat en pel·lícules d'esquí el que li va subministrar no només una comprensió exemplar del poder del pla general com a dispositiu per a estudiar la figura humana a distància, sinó també una incombustible preferència pel pla de llarga durada (al cinema d'esquí, un pla tallat només pot significar un error per part de l'executant)¹². La radical aposta d'Östlund pel pla llarg, en termes de temps i espai, emergeix de manera rotunda als seus

¹¹ Un fragment d'aquesta estimulants reunió propiciada pel Filmfest Munich pot consultar-se a Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=nsCUTI3aT4>

¹² Aquesta necessitat de preservar la integritat de l'acte desenvolupant-se davant de la càmera agermanaria el discurs del subgènere de l'esquí amb les rutines del musical cinematogràfic clàssic.

curts: *Autobiographic scene number 6882* (*Scen nr: 6882 ur mitt liv*, 2005) mostra, en només 3 preses, el dens joc de vacil·lacions que embolica a un grup d'adults dalt d'un pont sobre un riu, mentre dirimeixen si un d'ells es llença al buit o no. Östlund utilitza la llunyania per definir les diferents actituds de cadascun, les pressions psicològiques entre els diferents membres i el comportament dins del grup, mitjançant un dispositiu expressiu que explora l'enquadrament ampli com a porta oberta als opacs misteris del que és visible. Una forma d'encarar la composició que sembla entroncar amb estratègies extra-cinematogràfiques, pròpies de l'art i la fotografia contemporànies: impossible no pensar en autors com l'alemany Andreas Gursky i els seus cèlebres *tableaux*, que tradueixen el món en gèlides instantànies on l'espai es coagula al voltant de diminutes figures, amenaçant amb devorar-les completament.

La troballa expressiva d'Östlund radica en què l'ús de dispositius tan distanciadors, freds i neutralitzadors no comporta de cap manera, com es podria esperar, una indiferència del demiúrgic autor cap a les seves criatures, sinó una curiositat i una fascinació pel que significa viure en comunitat, pels mecanismes de la socialització i per l'absurd de certs comportaments, que en absolut exclouen l'humor (un tret, aquest, que també l'agermana amb l'aposta d'Andersson). El seu curt més recent, *Incident by a Bank* (*Händelse vid bank*, 2009), guanyador de l'Ós d'Or en el Festival de Berlín 2010, planteja l'acurada reconstrucció d'un maldestre i fallit atracament a una sucursal bancària a Estocolm a partir d'un pla únic de la façana de dotze minuts (en realitat, diferents preses fusionades digitalment amb mestratge i sense solució de continuïtat). Gairebé un centenar de figurants escrupolosament coreografiats –entre ells, dos estòlids espectadors que tracten de registrar el succés amb la seva càmera– entren i surten de pla configurant un ballet on el tema principal queda en permanent fora de camp, ocult rere l'opacitat grisa del mur del banc. Lents moviments de càmera s'apropen i allunyen de l'escena, en el que gairebé sembla –per l'hipnòtic poder de les superfícies– un atrevit exercici d'animació d'una de les *American Surfaces* fotografiades per Stephen Shore en els setanta.

Així, enfront de la tradicional voluntat de penetració pròpia del cinema intimista suec, basat en el rostre, estem aquí davant d'un *Swedish Surfaces* farcit de fascinació per les opaques textures del que és visible¹³.

Aquesta mirada d'entomòleg es tenyeix d'humor ja des del seu primer llarg, *Guitar Mongoloid* (*Guitarrmongot*, 2004), en el qual la narrativa prescindeix de l'ús exclusiu del gran pla general sense per això abandonar la perllongada durada de la presa i la posada en escena en profunditat, renunciant sistemàticament al pla/contraplà en pro d'una densa coreografia de personatges amb anades i vingudes que marquen la durada del pla. Allunyant-se del glacial *slapstick* poblat de *clowns* lunars del mestre Andersson, el registre de les derives d'una sèrie de personatges quotidians i una mica absurds per un imaginari Jöteborg (calc de Göteborg al que només li faltaria un canvi de lletra per a convertir-se en *Jökeborg*) beu d'una xarxa de referències relativament inesperades en el tradicionalment circumspecte cinema d'autor suec. L'atomitzada successió d'esquetxos que componen la trama (Östlund defensa una narrativa lliure dels condicionants del manual de guió, totalment oberta i centrípeta) recorda certs programes còmics de càmera oculta, amb un innegable aire de família amb el *neoslapstick* idiota de *Jackass* vist sota el filtre de la desesperació irònica tan característica de la incisiva cultura escandinava, i amb algun flirteig amb certa estètica de la videovigilància. Es respira aquí, malgrat les distàncies, la tutela d'Andersson, que en el seu manifest de 2001 *Vår tids rädsla för allvar* ("La por al seriós en el nostre temps") deplorava la frivolitat insubstancial de la vida moderna i li oposava l'ús de l'humor, fins i tot en els seus registres més absurds, com a via de recuperació de la serietat necessària per a abordar els mals de l'època.

La diferència entre l'humorisme crític de tots dos cineastes és la punyent injecció de naturalisme que aporta Östlund, que ja des de la seva òpera prima fa gala d'una enlluernadora facilitat per entrecreuar la impredictibilitat de la captació documental i l'inexorable tramut d'una posada en escena rendida als vectors de la ficció.

¹³ Poc inclinat a parlar dels seus referents cinematogràfics (cosa fins a cert punt comprensible en un *territori vigilat* com el del postbergmanianà cinema suec), Östlund sí que parla, i amb passió, de tecnologia: de la càmera digital Red 4K feta servir a *Incident by a Bank*, per exemple, que per la seva altíssima definició permet, partint d'un gran pla general, reenquadrar lliurement la imatge obtinguda, definint així la composició a la sala de muntatge en generar panoràmiques, plans curts i tota mena de subtils *blow-ups* de la imatge; i no només això, el muntatge també permet combinar diverses preses per a crear una única de llarga durada, o introduir personatges d'una presa en una altra, creant *collages* hiperrealistes. La precisió de la posada en escena queda reforçada per un dispositiu que redefeix la pròpia idea de muntatge, que, en consonància amb tendències pròpies de l'art fotogràfic contemporani, reescriu el llenguatge del naturalisme a través d'un precís *cut&paste* digital que desemboca en un estilitzat hiperrealisme. Beney, Christophe; Bicaise, Hendy. Entrevista a Ruben Östlund. *Ítem: Palmarès Magazine*, 21 de maig 2011. [en línia] <http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=5pEJ-WzQ08Y&list=UL>

La galeria de personatges (una dona obsessionada amb l'obertura i el tancament de les portes, uns adolescents que atempten contra totes les bicicletes que troben al seu pas llançant-les a l'aigua o penjant-les com a absurdes escultures, parelles d'amics que es donen cita per a autolesionar-se) s'insereix en un imprevisible collaret narratiu sota el fil conductor d'una successió d'esquetxos entre un pare i un fill infantilitzats (palpable indefinició de rols entre pares i fills) que desplega tot un mapa de la immaduresa en la societat sueca, fabulosament analitzada a través de la gravetat del pla general i d'un rigorós control dels moviments dels personatges per l'espai. El seu debut cinematogràfic mostra un cineasta profundament personal, capaç d'explicar coses aparentment inconnexes que acaben cristal·litzant en relat, trobant en la filiació amb cineastes com Haneke –en els seus *71 fragmentos de la cronología del azar* (*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, 1994)– el punt de partida per assentar les bases d'un univers tan subtilment còmic com demolidor.

A la seva següent pel·lícula, *Involuntary* (*De ofrivilliga*, 2008), Östlund modula l'acusada atomització narrativa de l'anterior cap a un entrellaçament més tancat entre cinc relats ínfims lligats al voltant de la idea del desacomodament existencial i l'aïllament dins del grup. Una festa d'aniversari amb desenllaç tràgic per l'excessiva delicadesa del seu amfitrió, un conductor d'autobús amb un inversemblant sentit del zel professional, un cas d'abusiva agressió a un alumne per part d'un professor d'institut, els desconcertants rituals de grup de dues noies adolescents, i una reunió d'homes en la trentena que acaba en una escena d'assetjament a mig camí entre allò còmic i allò imperdonable, conformen un hipnòtic estudi de les relacions de poder així com de la pressió, sovint invisible, que sobre l'individu exerceix el grup humà i de les servituds de pertànyer a aquest, on tant la inacció (el pare de família incapaç de confessar la gravetat de la seva ferida per no espatllar la festa als seus convidats) com l'acció (l'energia amb què una mestra denuncia l'abús comès en el seu lloc de treball) desemboquen en un mateix paisatge de desolador estatisme.

A *Involuntary* es fa palpable la influència directa de certs motius de l'obra de Michael Haneke, no només en la ja citada atomització narrativa i el gust pel pla llarg, sinó en la inclinació per certs motius argumentals que Östlund recrea una vegada i una altra fins a fer-los seus: així, les escenes de pressió a un personatge individual en transports públics característiques del seu cinema, innegablement deutores del moment de *Código desconocido* (*Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages*, Michael

Haneke, 2000) en què Juliette Binoche és assetjada per uns immigrants àrabs al metro, són evocades una vegada i una altra per Östlund, però substituint l'agressivitat explícita de Haneke per un entramat més subtil, però no menys asfixiant, de relacions de poder implícites en l'escenificació del jo enfront del grup. Contribueix a això la radicalitat del seu ideari de posada en escena: ningú com Östlund filma, amb ferri pla fix, els transports públics com a microcòsmics espais infernals de cohabitació conflictiva. És com si el director suec es complagués prenent alguns trops hanekians i expandint-los cap a un altre món, un món d'un estrany suspens no exempt d'humor, en el qual, cosa molt nòrdica, en realitat *mai no passa res* malgrat la persistent atmosfera d'incomoditat on resisteixen els seus soferts ocupants.

Però, malgrat la desconcertant i virtuosa lleugeresa amb què es van rellevant entre si els relats a *Involuntary*, és potser en la seva tercera i més recent obra, *Play* (2011), premi Coup de Coeur en la Quinzena de Realitzadors de Cannes, on el cinema d'Östlund s'acosta a alguns dels seus cims estètics i narratius i obre camins al si de la cinematografia europea. Després de l'experimentalisme narratiu de la seva obra anterior, *Play* es cenyeix estrictament a una trama única: un inesperat *thriller* de protagonisme infantil a cavall entre l'angoixa i l'humor, encarnat en un Göteborg ara ja definitivament laberíntic i infernal. Sense necessitat ja d'inventar un fictici camp de jocs ("Jöteborg/Jökeborg"), la subtileza de la mirada fa que la ciutat real es superposi amb absoluta delicadesa al seu doble infernal, que és el que transiten els nens protagonistes.

Play pot llegir-se com un estrany conte de fades que narra una impossible tornada a casa per part d'uns nens, objecte d'un estrany assetjament: un grup de xavals negres arrossega tres nois de classe mitjana a un joc ambigu, consentit a mitges, la finalitat del qual és desvalisar les víctimes amb la seva col·laboració. Aquesta idea motora permet articular un viatge pels mecanismes dels prejudicis (als quals el grup d'assetjadors acudeixen una vegada i una altra) plasmat mitjançant un recorregut plàsticament fascinant per una successió de claustrofòbics grans espais oberts. La figura infantil, temporalment òrfena (els pares no apareixen mai i mai són localitzables a través del telèfon mòbil) queda empetitida pels gegantins dispositius d'un espai devorador. No estem davant d'un dels habituals relats nòrdics d'*angst* en què uns personatges en conflicte amb si mateixos esdevenen, enmig d'un paisatge de benestar i confort, ombres sobre el paradís nòrdic; de fet, no es detecta a *Play* el paradís per enlloc. Més aviat, la ciutat postulada per la pel·lícula té quelcom d'infernal, com si en un moment

indeterminat els personatges protagonistes haguessin fet un pas en fals i transitat a un més enllà estranyament proper, pur *heimlich*, en què allò familiar queda eclipsat pel sorgiment d'una ciutat concebuda com a implacable dispositiu inhòspit: una veritable ciutat dels morts. Östlund acaba revelant-se, així doncs, com un autor vinculat al grup de cineastes europeus tan justament descrits per Domènec Font al seu *Cuerpo a Cuerpo*¹⁴, aquells que, encapçalats per Michael Haneke, giren al voltant de la figura fundacional de gran demiürg de les formes del cinema que fou Kubrick. Si els espais oberts de *Play* evoquen paradoxalment un món subterrani, si l'odissea d'aquests nens els allunya cada vegada més de casa, cada vegada més distants, cada vegada més sols (al mateix temps que teixeixen invisibles fils d'empatia amb els seus subtils raptors), és perquè Östlund pertany a l'estirp del mestre britànic, creador de dispositius espacials i alhora cartògraf de soterrades violències latents. Amb l'essencial diferència que el món d'Östlund es manté a flor d'aigua mitjançant un humor i una fraternitat indefinible que manté activa l'electricitat del que és humà i uneix, malgrat tot, la comunitat protagonista.

Com els seus propis protagonistes, *Play* teixeix un sofisticat parany retòric on l'espectador no pot deixar de caure, raó per la qual ha causat tantes controvèrsies en presentar en aparença els immigrants com a grup hostil que protagonitza un abús de poder contra innocents nadius suecs. El que en realitat importa a *Play*, no obstant, és la categoria laberíntica d'aquests espais sense centre, la manera en què dibuixa el que Domènec Font denominaria una *topografia del límit*, una porta d'accés al laberint del món¹⁵. Lluny de tota temptació dionisiaca o desafortada (com les del propi Haneke o, en un altre registre, Lars von Trier), la subtil xarxa de pressions i tensions desplegada per Östlund, com a molt desemboca en una calculada contenció histèrica que dona peu a gags tan afortunats com el del bressol abandonat a la plataforma del vagó del tren, objecte de continus avisos per part de la megafonia interna del vehicle i erigit en microcosmos que posa a prova tota una tradició de civilitat, amb les paradoxes i absurds que aquesta arrossega. És aquesta Suècia en la qual “mai no passa res”, i no els seus adolescents immigrants, la veritable diana d'aquest punyent recorregut pel món dels morts en què s'ha convertit la ciutat contemporània gràcies a la càmera d'Östlund.

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

¹⁵ *Ibidem*.

Enlluernador *tour de force* de noranta minuts, plantejat amb mitja dotzena de nens no professionals i reforçat per un hàbil ús de la incorrecció política com ambigua arma directa al cor de l'espectador, *Play* és cinema indubtablement polític: ho demostra la prolongada i kafkiana escena al tramvia on un dels nens protagonistes és feridorament reprès per un revisor adult, invisible i *en off*, que repeteix mecànicament les normes sense la menor atenció cap a la humanitat de la seva petita víctima; la jaqueta blava del nen, i la taca groga del fons conformen, al llarg de la prolongada escena, un inequívoc record de la bandera nacional d'un país que sembla incapaç de fer altra cosa que llançar consignes cíviques sense esperar resposta per part dels seus passius ciutadans. Edificat com un relat de múltiples abusos silenciosos sobre la infància –des de la pròpia infància i des del món adult–, *Play* exemplifica de manera extrema aquest etern *coming of age* en perill que habita el subconscient del cinema suec. I, davant d'aquesta mirada crítica sobre els desequilibris de la societat en clau de suspens semidocumental, moralista però lliure de moralismes, *Play* podria llegir-se com una arriscada i innovadora mutació del *thriller* en un marc geogràfic –el suec, el nòrdic– on aquest imaginari, el del *thriller*, posseeix per descomptat una poderosa tradició sobre la qual sostenir-se.

‘Res no és autèntic, mai més’. L’imaginari dels gèneres al cinema suec contemporani

No hi ha dubte que la novel·la negra ha estat, en les últimes dècades, un dels terrenys més fèrtils per a l’imaginari popular nòrdic, especialment el suec. Pel que cal preguntar-se: davant de la desbordant proliferació del *swedish crime* en el terreny literari, on es troba la traducció audiovisual contemporània de tan riquíssim imaginari? El cinema i, sobretot, la televisió han donat rèplica nodrida a tot l’arsenal d’escriptors, posant en pantalla la part menys gratificant del paradís escandinau, però la veritat és que la translació a imatges difícilment ha adquirit el vigor i l’altura estètica de les seves fonts literàries. Els grans detectius i els grans cicles de novel·lística criminal sueca han donat peu a veritables franquícies de caràcter gairebé inesgotable: les adaptacions de dos clàssics com el comissari Martin Beck (obra de Maj Sjöwall i Per Wahlöö) i del famosíssim inspector Kurt Wallander de Henning Mankell, per exemple, sumen avui 48 i 29 adaptacions audiovisuals respectivament. L’artesania telefílmica que batega rere una tradició tan nodrida és innegable, però, com sol succeir en aquests casos, resulta difícil traçar la frontera entre productes realitzats per a la televisió i aquells el camp

d'acció dels quals es tanca en l'àmbit específicament cinematogràfic. Els transvasaments entre el format *TV movie* i les estrenes en sala són continus, i no se'n lliura ni tan sols un fenomen mediàtic massiu com Stieg Larsson, amb la seva reeixida reescriptura de la narrativa folletinesca vuitcentista a la trilogia *Millenium*. Ens trobem, per tant, davant d'un expansiu material genèric que fàcilment es transvasa del producte d'explotació al *prestige* en un anar i venir incessant, i on una enorme part de la producció queda per a consum intern.

Si els novel·listes han sabut espremer amb eficàcia l'explosiu potencial que conté una societat vocacionalment obstinada a ser modèlica com la sueca, travessada per moviments tectònics en els entramats econòmics i socials, que la sacsegen fins a esclatar en brots criminals, la sòlida indústria audiovisual que els ha traduït en imatges s'ha afermat en una extensa nòmina de directors i actors especialitzats. Per citar-ne tan sols alguns: directors como Stephan Apelgren o Anders Engström (sèrie Wallander), Kjell Sundvall (sèries del comissari Martin Beck i del detectiu Erik Bäckström, interpretat per Rolf Lassgård) o Daniel Alfredson, responsable de l'adaptació sueca de la trilogia *Millennium* de Stieg Larsson, i actors com Krister Henriksson (que ha encarnat Kurt Wallander en bona part dels episodis de la sèrie) o el ja citat Rolf Lassgård (l'altre Kurt Wallander, potser el més cèlebre dels que l'han encarnat a Suècia). Però com és d'esperar en un entramat genèric tan específic, l'exportació del *thriller* suec a l'audiovisual fora de les seves fronteres ha estat comparativament menor: no podem oblidar que l'encarnació més memorable de Wallander ha arribat de la mà britànica de Kenneth Branagh.

La gran època del *thriller* cinematogràfic suec va tenir lloc als setanta, amb la figura de Bo Widerberg i el seu vigorós sentit del pols narratiu en pel·lícules com *Un hombre en el tejado* (*Mannen på taket*, 1976) o *El hombre de Mallorca* (*Mannen från Mallorca*, 1984). Però trobar a l'actualitat l'herència d'aquest cinema sec i sense concessions, que va directe al nervi i exposa amb cru naturalisme el pols social latent sota els ornaments del benestar, no resulta tan fàcil, ja que l'abundant producció actual generalment es presenta sota la rutinària disfressa de la *lingua franca* transnacional pròpia del telefilm policíac a l'ús. Existeix un provisional acord tàcit a atorgar la vacant del tron a l'emergent figura de Mikel Marcimain, autor de la minisèrie de tres episodis *Lasermannen* (2005), que narra, amb sintètic estil verista, el relat basat en fets reals d'un assassí d'immigrants, posant un simptomàtic dit a la nafra d'un tema urgent a la

societat del benestar. La seva freda i malaltissa atmosfera, recreada per un dels directors de fotografia més versàtils i expressius del cinema suec actual, Hoyte van Hoytema (essencial per a l'èxit de *Déjame entrar*), constitueix un inestimable bagatge per recolzar l'aspre llenguatge visual que la caracteritza. Col·laborador puntual en alguns episodis recents de la sèrie *Wallander*, Marcimain fou també responsable el 2007 d'una minisèrie de rivets documentals sobre el món del rock als 60 i 70, *How soon is now?* (*Upp till kamp*), i el 2012 va estrenar el *thriller* *Call girl*, basat en un escàndol polític a la Suècia de 1977.

Com a paradigma de les obres del *swedish neo noir* que puntualment aconsegueixen obrir-se pas al mercat estranger, destaca *Diners fàcils* (*Snabba cash*, 2010), dirigida pel xilè-suec Daniel Espinosa, realitzador format en televisió (sèrie del detectiu Sebastian Bergman). La pel·lícula proporciona un il·lustratiu exemple de la cruïlla estilística en què es troba avui el gènere. Adaptació d'una novel·la del popular Jens Lapidus (la seva estrena a sales estrangeres probablement respon a la influència del potent mercat editorial), *Diners fàcils* conjuga amb funcional habilitat una trama centrada en el multiculturalisme de la marginalitat contemporània amb un llenguatge que busca el realisme en brut, però que difícilment aconsegueix esmolar adequadament les seves arestes estètiques com convé a un gènere en què la capacitat d'incomodar i recrear atmosferes malsanes és consubstancial al seu projecte sociopolític¹⁶.

Però, malgrat l'aclaparador predomini quantitatiu del *thriller* policíac en territori suec, ha estat en d'altres espais genèrics com el fantàstic o el cinema d'espies, a priori menys conreats de forma literal al país, on els triomfs del cinema suec contemporani han arribat més lluny, donant peu per exemple al seu èxit internacional més rotund en les últimes dècades: *Deixa'm entrar* (2008), de Tomas Alfredson, adaptació de la novel·la homònima de John Ajvide Lindqvist. Recuperant des d'un insòlit angle vampíric el tema de la fragilitat d'infància treballat per Bergman, i sense renunciar als trops bergmanians (l'ús del rostre i, sobretot, de la mà com a puntals expressius recurrents, el gust per un inquietant intimisme en espais tancats), Alfredson erigeix una pel·lícula única per l'aspecte insòlit del seu to i de la seva plasmació en imatges, a anys

¹⁶ Com a dada anecdòtica s'ha d'assenyalar que, en l'actualitat, després d'un llarg període pels Estats Units, l'exiliat Lasse Hallström va retornar a Suècia el 2012 per dirigir justament un *thriller*, *El hipnotista* (*Hypnotisören*), basat en un best-seller de Lars Kepler.

llum de la sofisticació neogòtica de sagues com *Crepúsculo (Twilight)*¹⁷. Cinema d'allò tàctil, en el que captar la respiració del misteri de les coses sembla constituir-se en l'única raó de ser del pla, *Deixa'm entrar* connecta amb el vel fantàstic que sovint recobria el món bergmanià i construeix sòlids ponts entre l'imaginari popular i el culte a una cinematografia on un encreuament com aquest és menys fàcil del que sembla. I, com a eix central d'aquesta equívoca història on sota la mansuetud s'hi arrossega un arsenal d'incòmodes impulsos violents que troben una sortida cap a allò líric, la figura – un cop més– d'un nen sotmès a l'assetjament, en aquest cas un prototípic *bullying* escolar al que només es podrà trobar una simbòlica resposta en forma de fuga cap a la mitologia del monstre fantàstic.

Un cop realitzada aquesta obra clau sobre els fantasmes de la infància solitària i els seus batecs secrets, la marxa d'Alfredson a la Gran Bretanya per adaptar John LeCarré a la posterior *El talp (Tinker Tailor Soldier Spy, 2011)*, només pot llegir-se, en el seu acrobàtic salt genèric, com un intel·ligent moviment: annexar al seu univers estètic, constituït per una intransferible sensibilitat malenconiosa, el dens imaginari crepuscular dels relats d'espies. Presideix a *El talp* la radical malenconia de descobrir el món com a simulacre absolut girant al voltant del buit, exemplificat en l'extraordinària seqüència en què un dels protagonistes descobreix, en un concorregut lloc públic, que tots els que l'envolten no són sinó figurants de l'escenografia acuradament plantejada de la que ell n'és el solitari i perplex centre. El "*Res no és autèntic, mai més*" que profereix un dels envellits protagonistes no pot ser més explícit: a través de la greu i distanciada paleta cromàtica elaborada per Hoyte van Hoytema (també responsable de les opressives atmosferes de *Deixa'm entrar*), *El talp* és una pel·lícula que sembla replantejar-se tot un gènere a través d'una reflexió estètica sobre l'agermanament conflictiu entre figura i fons, essència i primer motor de tota posada en escena. Farcida de plans de clatells davant fons borrosos, amb el desenfocament i la intimitat com a enigmes irresolubles, *El talp* aconsegueix que els secrets es respirin, es palpïn potser en el seu fantasmal estatisme. Una obra plena de subtils desvetllaments que s'obren en la profunditat del camp visual i converteixen a cada pas el fons del pla en un túnel del

¹⁷ Pel·lícula *de mans* com poques, *Deixa'm entrar* es veu recorreguda, des de la seva primera imatge (el nen protagonista recolzant la mà en el cristall gelat de la finestra del seu apartament en un inequívoc reflex de l'inici de *Persona*) a l'última pel motiu visual de la mà. Mà-límit, recolzada en una frontera (cristall, mur, palmell de la mà de l'Altre), mà exposada com a índex de desig, mà palpadora de límits; mà, finalment, amputada per les forces desencadenades del fantàstic. Per descobrir més matisos en aquesta presència, d'inequívokes arrels bergmanianes, n'hi ha prou amb rellegir el capítol "This is My Hand", dedicat per Egil Törnqvist al tema de les mans a Bergman. Törnqvist, Egil. *Bergman's Muses: Aesthetic Versatility in Film, Theater, Television and Radio*. North Carolina: MacFarland, 2003.

temps en el si del qual sempre es respira el passat, potser la més subterràniament fantàstica de totes les pel·lícules d'espies contemporànies.

No deixa de ser significatiu que per a poder teixir el seu gran discurs sobre la malenconia del trànsit a la vellesa, Alfredson optés per marxar a l'estranger, a la Gran Bretanya (just el mateix viatge que abans que ell va fer el personatge de Wallander per trobar, de la mà de Kenneth Branagh, una terra on envellir i reflexionar lliurement sobre els estralls del temps). És gairebé com si el director de *Deixa'm entrar* hagués pres consciència que la gran força de l'imaginari del cinema al seu país resideix avui a una altra banda, en la vigorosa revisitació dels mites de la infància i l'adolescència que ell va saber escriure en dolorosa clau vampírica a *Deixa'm entrar*. Per tot això, no pot ser casual que, en el seu retorn al seu paisatge natal, Alfredson recuperi novament el tema de la infància, ja que actualment prepara l'adaptació d'un dels relats infantils clàssics de la literatura sueca, obra de la famosíssima Astrid Lindgren: *Els germans Cor de Lleó*. Un relat singular (per qui no estigui habituat al peculiar imaginari suec), en el qual dos germans morts gairebé simultàniament –un per malaltia, l'altre per accident–, protagonitzen diverses aventures en un ultramón mític més enllà de la vida...

Lluny dels camps del pare: naturalisme oníric i resurrecció estètica del neocinema suec

Si els models audiovisuals del *thriller* suec no han estat tan exportables com els seus homònims literaris, es pot aventurar que sigui perquè el veritable qüestionament de les anomenades “màquines de la socialitat” (Estat, Terra, Pàtria, Religió, Família) – teòric gran objectiu del gènere criminal en les seves múltiples encarnacions– ha trobat al cinema suec un altre territori molt més immediat en què encarnar-se, sense necessitat de fer explícita la violència: l'espai del que és íntim i, fins i tot, del que es micro, a través de la fragilitat de la figura adolescent. No és cap secret que el cinema suec més exportat en els últims anys (*Deixa'm entrar* a banda) el constitueixen una nodrida plèiade de cintes més o menys acomodables sota el paraigua de *l'indie*, un cinema que aposta per allò quotidià i que viu arrossegat per la locomotora del mite del jove i la joventut com a base del seu imaginari. El jove, els seus descobriments, la seva nostàlgia de la infància, la seva rememoració de l'adolescència i de les mudes violències experimentades en aquests períodes, són mites claus per a consolidar l'imaginari del cinema suec a

principis del segle XXI. Recuperem, doncs, sota una altra faceta, aquesta perenne estampa del *coming of age* com a fil conductor de les millors energies creatives del cinema suec. Els símptomes de desintegració social que el *neonoir* s'obstina a desvetllar a través de la mimesi de modes de posada en escena importats es reflecteixen amb transparent facilitat en el fràgil mirall dels cossos en formació: el nen, l'adolescent, són esgrimits com sismògrafs sobre els quals llegir el conflictiu desmuntatge d'una mitologia social compartida per tota una col·lectivitat.

Fou la crítica del diari nacional *Dagens Nyheter* Helena Lindbland qui va proposar l'afortunada etiqueta de *naturalisme oníric* per definir l'alquímia del jove cinema suec, afermat en la realitat però impregnat al mateix temps d'un particular biaix epifànic¹⁸. Aquesta tendència, que com han assenyalat ja certs crítics, venia presagiada en obres com *Elvira Madigan* (Bo Widerberg, 1967) o la ja citada i cada vegada més fundacional *A Swedish Love Story*, és deutora en part de Bergman (o del sensualisme que creix en certs racons de la seva obra primerenca, concretament, el Bergman d'*Un verano con Mónica* [*Sommaren med Monika*, 1953], com assenyalava Mónica M. Marinero)¹⁹ però amb els ulls posats en moltes més fonts que el propi cinema. Com observa Carlos Losilla, el cinema suec recent beu de múltiples influències (“*la música popular, la degradación urbana, los paisajes de la crisis*”)²⁰ i deixa enrere la religió cinèfila a l'encalç d'una allau de referències creuades.

Hem deixat deliberadament per al final la revisió d'aquesta important i reconeguda tendència, sabent que es tracta de la més visible punta de llança del cinema suec a l'Europa contemporània. En l'esclat d'aquesta exportable tendència tenim com a primer motor el poeta reconvertit en cineasta Lukas Moodysson, l'òpera prima del qual, *Fucking Åmal* (1998), crònica sentimental d'un despertar lèsbic entre adolescents en l'*ennui* d'una ciutat de províncies, el va convertir en figura de culte i model a seguir per a tota una cinematografia. Els dots d'observació costumista, la frescor de les interpretacions i l'adscripció a una *koiné* cinematogràfica de cinema de repertori, de calculada lleugeresa, ha servit a Moodysson per evocar àgilment al llarg de la seva filmografia tota mena de fantasmes familiars i generacionals, sota el prisma d'una

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 novembre de 2011. [en línia] <<http://contrapicado.net/2011/11/una-cierta-influencia-en-algunas-peliculas-suecas/>>

²⁰ Losilla, Carlos. “Escandinavia universalizada”. Ítem: *Cahiers du Cinéma España*, Especial núm. 14, octubre 2011, p. 31.

estudiada desatenció als models clàssics de la cinematografia nacional. A dia d'avui, i després de l'aventura internacional que va suposar *Mamut* (*Mammoth*, 2009), intent de conciliar el centrípet univers de la família –els nens una vegada més en el centre del discurs– amb una centrífuga trama internacional afí a determinat cinema contemporani, Moodysson, després d'un parèntesi literari en el qual va publicar la novel·la *Döden & Co.*, ha tornat al cinema amb el projecte *Vi är bäst!* (*We are the best!*), protagonitzat per tres noies de 12 i 13 anys que munten una banda de *punk-rock* a l'Estocolm de 1982.

Després del rodatge de *Fucking Åmal* a la ciutat de Trollhättan, situada a l'oest de Suècia, aquesta va passar a ser el nou centre cinematogràfic *indie*, lluny dels tics de classe mitjana de l'abundant cinema comercial facturat a Estocolm (el *Trollywood* durant els primers anys 2000)²¹. En aquest context de producció (en el que constitueixen capítol a banda els modèlics gestos institucionals en pro de la igualtat de gèneres, que han permès l'emergència d'un contingent cada vegada més sòlid d'obres de directors femenines), la producció s'ha diversificat en un ampli espectre de registres, més o menys allunyats dels grans models del classicisme nòrdic. En front d'un cinema comercial realista que recorre diversos paisatges de l'intimisme de classe mitjana, ja sigui en clau còmica o tràgica, es detecta malgrat tot, l'omnipresent tendència a focalitzar l'atenció a la *terra incognita* que va de la infància a l'adolescència. Entre les obres estrenades els últims anys, cal citar des de cintes com *Miss Kicki* (2009), d'Håkon Liu, crònica del despertar homosexual d'un noi acompanyat d'una mare que no vol madurar, a relats de tarannà social com *Sebbe* (2010), del suec-iranià Babak Najafi, sobre un introvertit noi de quinze anys sense pare i amb una mare problemàtica, assetjat per problemes d'assetjament escolar (novament) i que construeix en la intimitat de la seva habitació una bomba amb materials robats a una pedrera propera, amb la qual acabarà presentant-se a l'institut. S'il·lustra així de forma literal el tòpic esbossat per Losilla en parlar del cinema del nord d'Europa com a “*bomba de relлотgeria tancada en l'aparença d'una glacera*”²². L'evident ús de les grans explosions a la pedrera com a correlat objectiu dels moviments interns del personatge serveix per filar un sobri alhora que tendre retrat d'un personatge al descobert, enmig d'una societat bolcada en un benestar que sovint sumeix en l'abandó els seus membres més vulnerables.

²¹ A Trollhättan radica la productora Film i Väst, responsable de moltes pel·lícules celebrades del nou cinema suec, i implicada també en alguns dels projectes recents de Lars von Trier (*Dogville* [2003], *Manderlay* [2005], *Antichrist* [2009], *Melancholia* [2011]).

²² Losilla, Carlos. *Op. cit.*

Altres exemples de fixació en la figura del nen/adolescent van des de la comèdia de costums tipus *Starring Maja* (*Prinsessa*, Teresa Fabik, 2009), sobre una noia amb sobrepès que vol ser actriu, al sociologisme de films com a *7X-This is Our Kids* (*7X - Lika Barn Leka Bäst*, Emil Jonsvik, 2010) que posa en escena un adolescent víctima de *bullying* escolar que troba una pistola perduda per un policia, desencadenant un relat en el qual l'arma va passant de mà en mà (l'ús promocional de frases com “7 children, 7 bullets, 1 gun” o “La pel·lícula que haurien de veure tots els pares” no deixa d'evocar, dit sigui de pas, certes estratègies de la *European exploitation* d'altres èpoques). Per la seva banda, la celebrada *She Monkeys* (*Apflickorna*, 2011), òpera prima de la cineasta Lisa Aschan, escenifica la lluita de poder entre dues noies adolescents en el context d'una escola d'acrobàcies a cavall, amb un toc de “western modern”, en paraules de la seva pròpia autora²³. I una pel·lícula com la suec-polonesa *Between Two Fires* (2010), d'Agnieszka Lukasiak, es centra en les relacions entre una mare i una filla preadolescent com a focus per llançar un discurs crític sobre les condicions de vida dels refugiats bielorussos en terres sueques, aprofitant l'experiència de documentalista de la seva autora per construir un relat sobre les múltiples fragilitats de les seves desarrelades protagonistes.

Aquesta gradual transició, des de diferents estètiques i discursos, del nen bergmanianà a l'adolescent en conflicte, àdhuc sent característica del cinema suec, no és, per descomptat, privativa d'aquest. L'adolescent ha estat i és especialment important com a icona en l'època actual, tan preocupada per la identitat i els seus processos de formació, en tant que signe dels processos que condueixen a la individuació i al transvasament de poders entre el nucli familiar i el nucli d'iguals, ja sigui aquest virtual o real. Però resulta innegable que el cinema suec contemporani ha fet evolucionar aquella metàfora bergmaniana cap a un espai nou, arrelant en la idea que l'adolescent és la imatge mateixa d'un moment privilegiat en la construcció de la identitat col·lectiva, gairebé la seva metàfora liminar, com una posada a prova de la societat en el seu conjunt.

De tota aquesta nodrida i heterogènia tendència naturalista destaca una pel·lícula que ha acabat per erigir-se en petit gran mite dins de la cinematografia sueca, un singular objecte artístic de ressonàncies extra-cinematogràfiques: *Falkenberg Farewell*

²³ Aquesta fixació per allò iniciàtic es trasllada fins i tot al cinema d'animació: la figura més sòlida de l'animació sueca actual, Jonas Odell, va realitzar el 2006 el significatiu curt *Never like the first time* (*Aldrig som första gången*, 2006), on quatre personatges relaten la seva primera experiència sexual.

(*Färval Falkenberg*, 2006), de Jesper Ganslandt. Una obra que, més que qualsevol de les seves contemporànies, fa plena justícia a aquesta etiqueta de naturalisme oníric a la qual fèiem al·lusió al principi d'aquesta secció. A cavall entre la dislocada espontaneïtat de l'*indie* (Van Sant en l'horitzó) i un assossegat registre pansensualista, clarament hereu d'una pel·lícula "de pell" com *A Swedish Love Story, Falkenberg Farewell* ostenta la rara capacitat de reverberar en el seu espectador per la seva sinceritat, sens dubte a causa del substrat autobiogràfic que l'alimenta (i és que el seu director Jesper Ganslandt és també un dels protagonistes, i hi apareix amb el seu propi nom). Ganslandt, en estat de gràcia en aquesta la seva òpera prima, té l'habilitat de trobar un malenconiós equilibri entre la ficció i el documental, on el paisatge es fon i confon en onades, al ritme dels estats d'ànim del grup de joves protagonistes (dotant la narració d'una textura pròpiament mítica, que justifica l'encertada referència a Terrence Malick per part de la crítica)²⁴. Les ressonàncies s'activen no només per l'eloqüència del paisatge sinó pel cromatisme *feèric* de les seves imatges i l'ús de la veu en off d'un dels protagonistes com a recurs per acompanyar el desenvolupament de la molt lliure trama, en la qual seguim les evolucions d'un grup de joves en el fulgurant estiu nòrdic al final de l'institut i en el lllindar d'integrar-se a la societat.

Si, com proclamava José Luis Brea, tot jove és el Mesies (alguna cosa ja palpable en el cartell amb que s'anuncia la pel·lícula, que sembla conjuminar el record de Kurt Cobain amb l'Ofelia prerrafaelita sota els acords de la llum cristal·lina d'una fotografia d'Helen Van Meene), Ganslandt submergeix en la resplendor caramel·litzada dels estius escandinaus el seu cant elegíac, a manera de diari personal i comiat de l'adolescència. *Farewell Falkenberg* rescata motius visuals de la tradició occidental amb una frescor astoradora (la malenconiosa visió de l'adolescent davant el mirall, enaiguant-se silenciosament en ell com l'Ofelia hamletiana; i, en dolgut contrast, el posterior pla del pare ancià davant del mirall, netejant-lo a poc a poc i a consciència amb un drap), i mostra la capacitat del seu autor per filmar la distància entre els cossos, i l'espai entre aquests i la naturalesa amb la que la planificació els assimila una vegada i una altra. Cinema holístic, les entretallades proclames del qual ("*He always wanted to come home. An exile from birth*") cobren un rar timbre de veritat en ser llançades sobre les textures d'una banda sonora que *crea paisatge* en la mateixa mesura que els plans de vegetació desenfocada. Hi ha una mica de cinema musical en aquest fluid i heraclitià món masculí recreat per Ganslandt, en el qual els joves passen sense ancoratge fix

²⁴ Marinero, Mónica M. *Op. cit.*

pels espais d'infància, rememorant melangiosament els vells rituals mitjançant una veu en off que utilitza obsessivament el temps verbal passat per construir una realitat inaccessible per a l'ull. Un cinema que, significativament, escenifica l'abandó del jo a favor de la comunitat finalment impossible de l'adolescència (“When I became you” és el significatiu títol d'una de les seves parts, en la qual dos protagonistes usen bolets al·lucinògens per momentàniament confondre els límits entre les seves pròpies identitats).

“No more winters” és el títol de l'últim tram d'aquesta dolença reflexió sobre el pas del temps, el mirall dels pares i el propi naixement com a fluctuant imatge revisitada en Super 8 abans d'emprendre el viatge cap a la maduresa. “L'últim estiu, no més hiverns” és el desesperat lema que acompanya l'inevitable gir tràgic final, que proporcionarà una altra imatge per al record i que mereix obrir-se un petit lloc dins del mapa iconogràfic europeu contemporani: el jove protagonista, trencat pel dolor, emprèn una llarga carrera des del saló de casa seva fins a la riba del mar, perseguit per una càmera tremolosa que amb prou feines aconsegueix fixar-lo en la seva agònica carrera cap a les ones. Una imatge que, no cal dir-ho, remet a la fundacional del truffautià Jean-Pierre Léaud i que aquí tanca tot un cercle. El cinema europeu està aquí, en estat pur; després del tremolor, el jove protagonista queda convertit en un punt en les aigües, en un dolent i estàtic pla general que cristal·litza l'irreversible en què es basa la fundació de tota identitat.

Destacada una vegada i una altra pels crítics, obra d'un director novell que ha transitat terrenys molt diferents des d'aleshores²⁵, *Falkenberg Farewell* ens revela que, potser més que l'obra d'un autor individual, sigui l'obra d'un temps, de tota una cinematografia en marxa; una pel·lícula *conjuntural* en el millor sentit de la paraula (tal vegada sigui aquesta fusió del seu autor amb l'esperit d'una època el que pretén dir, en última instància, aquest “When I became You” que llança la seva veu protagonista). Convertida en el canal pel qual flueixen les energies d'un temps i d'una cinematografia, és un vibrant exemple d'un cinema que en els seus millors moments constitueix una commovedora celebració de la *intersticialitat*, del trànsit. Els diferents rostres del cinema suec d'avui (el seu multiculturalisme tant temàtic com dels propis autors que el

²⁵ El seu posterior *El simio* (Apan, 2009) proposa un inquietant recorregut per les interioritats en la vida d'un psicòpata, i el 2012 va estrenar *Blondie*, un drama de costums de tarannà clàssic en el que aborda per primera vegada l'univers femení a través de la reunió tres germanes en crisi.

creen²⁶, l'atenció a les qüestions de gènere, la identitat en els seus diferents aspectes dins d'una societat canviant) convergeixen una vegada i una altra en la figura adolescent, que, més enllà del tòpic idealitzat, és privilegiat camp de batalla per a la semàntica del subjecte contemporani i encarna, millor que ningú, la idea d'una identitat en procés de formació, com la del propi cinema suec suspès entre dos temps, entre tradició i innovació. Convinguem, finalment, que un jove és, com va deixar escrit José Luis Brea, *“una relació precisa e inescrutable con su propia interioridad –algo que cualquiera como él es capaz de percibir, pero ninguna cámara podrá jamás narrar”*²⁷. Saber fixar això que en realitat és impossible de captar potser sigui la gran realització col·lectiva del cinema suec contemporani.

²⁶ A les ja citades *Sebbe* i *Between Two Fires*, poden afegir-se, en clau de comèdia, les cintes d'immigrants del popular autor d'origen libanès Josef Fares.

²⁷ Brea, José Luis, “Todas las fiestas del futuro. Cultura y juventud. (s 21)”. *Ítem: Exit #4. Un mundo adolescente*. Madrid, novembre 2001-gener 2002.