

VOCES CANÓNICAS Y MIRADAS INOCENTES: DEFINIENDO EL NORTE CINEMATográfico

M.^a Socorro Suárez Lafuente

Universidad de Oriedo

lafuente@uniovi.es

RESUMEN: Los jóvenes países nórdicos, en los que predomina la naturaleza sobre los monumentos, han buscado sus primeros guiones cinematográficos entre las obras literarias canónicas de sus diferentes lenguas, porque aquellas habían inscrito ya el desarrollo social de los diferentes países. Una vez implementada su identidad histórico-cultural, muy adelantado el siglo XX, el cine nórdico pasa a centrarse en la construcción identitaria individual, siendo la infancia y la juventud protagonistas favoritas de muchas películas. En el último tercio del siglo, al amparo de las diferentes academias de cine, surge un número sustancial de mujeres que dirigen; haré una referencia general a varias de ellas y sus películas y prestaré algo más de atención a dos directoras fundamentales para la historia del cine en general: Mai Zetterling, que supone una clara internacionalización de temas y estilo en el cine sueco, y Liv Ullmann, que nos proporciona la mirada clásica artística del cine noruego.

PALABRAS CLAVE: Directoras de cine, Suecia, Noruega, Finlandia, Islandia, infancia, naturaleza, literatura.

INTRODUCCIÓN

Los países nórdicos, en los que predominan los espacios naturales sobre los edificios históricos, han ensayado sus primeros guiones cinematográficos partiendo de las obras literarias de sus lenguas nativas, que ya inscribían el desarrollo social de las diferentes comunidades. El espacio geográfico que trataremos en este ensayo comprende las naciones de Suecia, Noruega, Finlandia e Islandia, que denominaremos como *nórdicas* en atención a lo que les unifica, que es, precisamente, la nordicidad; esto no es, solamente, una constatación de su situación en el espacio, sino también un modo de vida, de ánimo y de configuración personal. Son países de clima frío, que experimentan el contraste de las noches largas y las noches blancas, con una densidad de población muy baja y con una naturaleza espectacular, preservada por la poca extensión de la industria, el número mínimo de autopistas y los pocos habitantes. Su situación ex/céntrica, en los confines de

CANONICAL VOICES AND INNOCENT EYES: DEFINING THE CINEMATOGRAPHIC NORTH

ABSTRACT: In the young Nordic countries, where nature clearly predominates over monuments, the first scripts were sought from among the canonical literary texts of their various languages, on the assumption that literature had already inscribed the social development of the countries concerned. Well into the 20th century, when their cultural identities had been defined, film directors turned to the construction of individual identities, hence choosing children and adolescents as their preferred protagonists. In the last third of the century, aided by the corresponding Film Academies, many women embarked on careers as directors. A number of them are discussed here, together with their most significant films. Particular attention is paid to Mai Zetterling and Liv Ullmann, however, since they were not only fundamental for their own countries, Sweden and Norway respectively, but for the history of cinema in general.

KEY WORDS: Women film directors, Sweden, Norway, Finland, Iceland, childhood, nature, literature.

Europa, y su bajo desarrollo comercial e industrial hasta bien entrado el siglo XX, les permitió mantenerse aislados de los grandes conflictos europeos a lo largo de la historia, si bien su épica particular es tensa y variada.

Suecia no se libra de la dominación danesa hasta el siglo XVI; entonces se convierte en luterana, entra en la liga hanseática y se incorpora a la historia "europea" al luchar en la Guerra de los Treinta Años en el s. XVII, época en la que reinó Cristina, inmortalizada por Greta Garbo en la película *Cristina de Suecia* (Mamoulian, 1933). Su neutralidad en las dos Guerras Mundiales le permitió alcanzar un buen nivel económico y establecer un sistema de bienestar social reconocido como uno de los mejores de Europa en la segunda mitad del siglo XX. La historia de Noruega se inicia con los vikingos. Noruega peleó con los suecos a través de los siglos y dependió de Dinamarca hasta 1814, momento en que se une a Suecia, como mal menor, a efectos de su organización. Casi un siglo después, en 1905, Noruega

se constituye en país independiente. Fue ocupada por las tropas alemanas en la II Guerra Mundial, lo que tendrá gran incidencia en su imaginario cultural contemporáneo.

Finlandia, inicialmente tierra de lapones, estuvo bajo dominación sueca hasta el siglo XIX, en que fue invadida por los rusos, que expulsaron a los suecos. Se declara independiente en 1917, durante la Revolución Rusa, y se establece como estado en 1919. Todos estos siglos tuvo que luchar contra la influencia sueca y contra la influencia rusa, y tuvo que pelear por mantener su lengua y establecer sus tradiciones. Durante las guerras mundiales luchó contra la invasión rusa, país con el que restableció territorios y relaciones en 1948. Islandia fue "descubierta" por los noruegos en 861. Fue establecimiento de colonos nórdicos, quienes crearon una república independiente, aristocrática y cristiana, que se vino abajo debido a luchas internas en el siglo XIII, y estuvo bajo dominación noruega y, más tarde, danesa, hasta 1918. Durante la II Guerra Mundial los Estados Unidos establecieron bases en la isla, lo que supuso una conmoción social para el país, aislado como había estado de otras influencias y de las innovaciones de la modernidad.

Con esta historia de aislamiento y dominación es perfectamente inteligible que el cine constituya, para los países nórdicos, un instrumento importante a la hora de construir una idea de nación. Pero forjarse una identidad, sea individual o nacional, es un proceso muy complejo y necesita de apoyos sólidos y continuados, que pueden ser ficticios o no, pero que deben sustentar la lógica de la argumentación. Inicialmente es necesario reconocerse como ser diferente y separado de los demás, entender después el entorno en que nos movemos, para poder meditar sobre la situación, y establecer una estrategia de supervivencia que nos permita elaborar un proyecto de actuación que pueda ser razonado a través del lenguaje y llevado, por fin, a cabo. A efectos de explicar mi percepción del tema y de encontrar un eje a mi exposición, he establecido una comparación del cine en estos países en la que destacan tres características fundamentales: por un lado, la importancia concedida al paisaje en la mayoría de las películas, con abundancia de documentales sobre naturaleza, películas que incluyen viajes turísticos y contraste entre el medio urbano y el natural; después, la frecuencia con que se adaptan al cine las obras literarias vernáculas y, por último, el alto porcentaje de niños y niñas que son protagonistas.

No cabe duda de que, tratándose de un medio audiovisual como es el cine, la recreación del paisaje en que nos desarrollamos nos ayuda a reconocer su influencia sobre nuestra actividad y establece una relación visual, auditiva y, por tanto, afectiva inmediata, que eleva nuestra autoestima y nos hermana con quienes participan de esos mismos sentimientos y reaccionan positivamente al entorno citado. Si, además, las palabras proceden del mundo literario reconocido y son originales constatados de la literatura canónica, por tanto voces admitidas y admiradas sin discusión, y si, además, constituyen los pilares de la explicación mítica de nuestra existencia, la identificación nacional sube varios peldaños en la escala de la intensidad. No solo nos contemplamos reflejados en un espacio cotidiano, rodeados de los condicionamientos físicos a que estamos acostumbrados, sino que la explicación que nos ofrecen desde la pantalla a lo que hacemos, porque somos de aquí, viene perfectamente estructurada en un discurso literario fijado, reitero una vez más, por una voz autorizada. Este proceso contiene todos los ingredientes básicos de los estudios culturales antropológicos: "lo que hacemos" constituye el rito, que es legitimado por el "discurso" (mito) para toda la colección de arquetipos que forman la identidad colectiva. A pesar de todo, la subjetividad, si bien sigue unas pautas generales, se debate en términos muy concretos y cambiantes de día en día, dentro de lo que la crítica contemporánea denomina "politics of location", es decir, que el valor individual viene determinado no solo, aunque también, por la colectividad, sino por el cruce de palabras definitorias que nos determina.

Las culturas emergentes, minorizadas por definición de su invisibilidad en el cómputo social dominante, cuando abandonan el terreno estable de la literatura, es decir, el de los mitos establecidos, adolecen de una elaboración mítica contemporánea sofisticada que les permita moverse con determinación en el nuevo mundo que están habitando, por lo que necesitan pautar culturalmente las diferencias que las construyen: de ahí que la mayoría de las primeras manifestaciones literarias sean diarios personales y memorias de niñez y juventud, es decir, textos iniciáticos equivalentes en su percepción a los ojos de la infancia.

Esta tendencia, tan acusada en el cine nórdico, podría interpretarse como metáfora de estos países, aún "inocentes" por ser "nuevos" y, por tanto, carentes de poder internacional. En las culturas caribeñas abundan también

los testimonios literarios vistos a través de la niñez y la explicación a tal fenómeno podría aplicarse aquí, si bien con muchísimas cautelas: la patria es una *matría* que cuida con amor a sus hijos e hijas mientras son menores de edad, pero no puede ofrecerles una madurez social y psicológica (económica en el caso de Caribe) debido a las circunstancias histórico-políticas. Así, son los niños/as quienes se ven abocados a proveerse de las explicaciones necesarias y a elaborar, por tanto, sus propias historias a través de la experiencia y la obligada observación: "las luchas y tensiones de los niños y niñas reflejan la infantilización que los adultos experimentan" (Doxtater, 2006, 61).¹ Doxtater añade "en cuanto que inmigrantes de primera generación"; yo extrapolo: en cuanto que recién llegados a la cultura internacional.

SUECIA

El arte cinematográfico hizo su primera aparición significativa en Suecia durante la exposición de arte e industria de Estocolmo, en 1897, y veinte años después, en la época del cine mudo, Suecia ya se contaba entre los principales países productores de cine. Suecia se estrenó con películas tan notables como *La carreta fantasma* (Victor Sjöström, 1921) y *El tesoro de Arne* (Mauritz Stiller, 1919),² cuyos guiones se basaron en narraciones de la escritora sueca Selma Lagerlöf, la primera mujer en recibir el Premio Nobel de Literatura, en 1909, después de una dura lucha dialéctica en el seno de la Academia Sueca. Pero pronto los mejores productores emigraron a Hollywood, al igual que sus estrellas, de las que Greta Garbo es la abanderada, pero donde hay nombres tan conocidos como Ingrid Bergman, Anita Ekberg, Bibi Anderson o Ingrid Thulin; con tal éxodo, el cine sueco cayó en la mediocridad hasta después de la II Guerra Mundial.

En 1951, Alf Sjöberg ganó con *La señorita Julia* el León de Oro del Festival de Venecia; al año siguiente, *Un solo verano de felicidad* de Arne Mattsson fue el asombro del Festival de Berlín, y, en Cannes, en 1956, Ingmar Bergman fue aclamado internacionalmente por *Sonrisas de una noche de verano*. Una vez más, Suecia se convirtió en foco de la atención del mundo del cine. Pero el sueño duró poco; en la década de los 1960 la industria cinematográfica sueca atravesó una crisis importante causada por la competencia

de la televisión. De tal manera que, en 1963, el gobierno decide iniciar una política de subvenciones al cine, iniciativa de la que surgen varios directores importantes, entre los que se encuentran Jan Troell, Bo Widerberg y Roy Andersson.

Producto de estas subvenciones son las primeras directoras, ya que las mujeres siempre habían tenido problemas para conseguir que los productores financiaran sus propuestas; la actriz Mai Zetterling, figura puntera en Suecia, empezó, por fin, a dirigir películas, y abrió así el camino a una serie de jóvenes cineastas deseosas de expresarse políticamente y de proyectarse internacionalmente. También la autora Astrid Lindgren, ya en la época tardía de su carrera, comenzó a adaptar muchas de sus propias narraciones a la pantalla grande y convirtió el cine infantil sueco en atracción universal, ya que se trata de la autora de Pippi Calzaslargas, entre otros muchos cuentos de gran popularidad.

En los últimos años se han seguido rodando películas sobre la infancia en las que, si bien los protagonistas siguen siendo niños, la perspectiva del director va dirigida a los adultos, con los personajes infantiles funcionando como registradores de las fuerzas sociales y psicológicas que actúan en la vida del país. Buenos ejemplos de esta práctica son: *Hip, Hip, Hora!* de Teresa Fabik (2003), en la que las adolescentes se acercan al sexo y a la bebida sin orientaciones familiares previas y se ven enfrentadas a situaciones que para ellas son una tragedia y que, incluso, las abocan al suicidio. *Bombay Dreams*, de Lena Koppel (2004), trata de una adolescente india adoptada por una mujer sueca que idealiza su India natal y a su madre natural y que tiene que aprender a conciliar ambos mundos como suyos. *Tur & Tetur*, de Ella Lemhagen (2004), que ganó el Oso de Oro en el Festival de Berlín, es un *remake* de *Tú a Boston y yo a California* (David Swift, 1961) pero con niño y niña. También de Ella Lemhagen es *Tsatsiki, mamá y el policía* (1999), que ganó cuatro Escarabajos de Oro (*Guldbaggen*), que es el premio anual del Instituto Sueco del Cine, incluido el otorgado a la mejor película. De nuevo nos encontramos con una historia de amistad y rivalidad adolescente sobre la alienación social y emocional y el precio de la amistad en *El juego de la verdad*, de Christina Olofson (1997), en la que unas niñas de doce años se dejan llevar por una espiral de intrigas y secretos y de luchas intestinas por

ejercer el liderazgo de la pandilla. Su mundo infantil se debate cual si fuera una comunidad de adultos y a las niñas cada vez les resulta más difícil elegir y liberarse de ese entorno viciado. En *Eva y Adam, cuatro cumpleaños y un fiasco* (2001) Catti Edfeldt analiza las nuevas y contradictorias sensaciones de una adolescente que acaba de descubrir el enamoramiento a la vez que los celos y la rivalidad.

Además de las ayudas estatales concedidas a través del Instituto Sueco del Cine desde 1963, las diferentes partes del país decidieron dar ayudas a quienes rodaran en su región, lo que atrajo, y atrae, no solo a cineastas de Suecia, sino también del extranjero. Trollhättan, cerca de Goteborg, se ha convertido en un auténtico "Trollywood", tanto para localizaciones como para rodaje, montaje y hasta doblaje.

A finales del siglo XX y en lo que llevamos del siglo XXI Suecia, que fue lugar de acogida de exiliados políticos y de trabajadores extranjeros en la segunda mitad del XX, recoge los beneficios culturales de tener directores suecos interculturales, como Reza Parsa, Suzanne Taslimi o Reza Bagher. *Hell Breaks Loose* (2003), de Suzanne Taslimi, narra los problemas de una joven sueca de origen persa para vadear los esfuerzos de su padre por mantener en su casa un poder patriarcal ya muy maltrecho. Es una tragicomedia en la que alternan momentos de gran dramatismo, como cuando el padre la echa de casa por quedar embarazada, con otros muy divertidos. Por ejemplo, la protagonista vuelve a casa para la boda de su hermana, pero su padre la encierra en su habitación para que los invitados no vean su embarazo. Sin embargo, poco antes de la boda, los novios se escapan a tirar la basura y aprovechan para hacer el amor rápido en el ascensor y todos los vecinos se enteran, ya que los ascensores en Suecia tienen una puerta de cristal transparente. Esta escena es también muy interesante desde el punto de vista de manejo de la cámara, ya que el ascensor parece un espacio más amplio y acogedor que la cocina de la familia, llena de cosas inútiles y de gente gritando. Dice Doxtater acertadamente: "Las mujeres de esta película se rebelan contra el encierro y las cortapisas a su subjetividad y a su sexualidad, y consiguen romper las barreras impuestas por un padre atado irracionalmente a su pasado (al que, no obstante, seguirán queriendo)" (Doxtater, 2006, 69).

MAI ZETTERLING

No se puede hacer una historia de las directoras suecas, por muy general que sea, sin destacar a Mai Zetterling, quien, con *The Girls* (1968), supuso la internacionalización del cine sueco tanto en temática como en estilo. En dicha película, tres actrices de teatro hacen una gira por provincias con la *Lisistrata* de Aristófanes, obra escrita en el año 411 a.C. como un alegato de las mujeres contra la guerra del Peloponeso; las mujeres deciden no hacer más el amor con los hombres hasta que éstos no dejen de luchar, lo que se entiende comúnmente como una castración metafórica que debería traer la paz al mundo. Las actrices, que inician la gira con gran entusiasmo y cierta desazón por abandonar a sus familias durante varias semanas, combinan su identificación con los papeles que desempeñan en la obra con sus relaciones particulares en su vida privada, de manera que los temas que incorporan en la escena van tomando, día a día, entidad y haciéndose demasiado familiares y contemporáneos. Se hace patente el poco interés de los hombres por las ideas y opiniones de las mujeres, el desinterés de los maridos por el trabajo de sus esposas, lo poco que inquietan las guerras a quienes no las sufren y, en general, la insensibilidad de la sociedad burguesa a todo aquello que no interfiera directamente con su bienestar. La obra concita, en todos los teatros en que la escenifican, una audiencia de mujeres que, enervadas por lo que sienten, se rebelan contra el discurso dominante y tiran tomates y huevos a fotos de Hitler, Lyndon Johnson y otros políticos del panorama mundial de mediados del siglo XX.

Es muy interesante la estética de esta película que, temas aparte, podría pasar por francesa o italiana. Está rodada en blanco y negro, hace guiños a la *Nouvelle vague*, al neorrealismo italiano y a las caricaturizaciones de Buñuel, entre otros intertextos. No es, pues, de extrañar que la película fuera aclamada en Francia y que la propia Simone de Beauvoir escribiera sobre ella en *Le Monde*. Pero en Suecia pasó más bien con pena que con gloria, pues la sociedad bienpensante no llevó con elegancia que la tacharan de hipócrita. Simone de Beauvoir ya advirtió a Zetterling que *The Girls* le acarrearía problemas, por tratarse de una película que estaba muy por delante de su tiempo. Zetterling reconoce, en su autobiografía, *All Those Tomorrows* (1985), que esto se cumplió "y estuve proscrita del cine durante varios años, pero como soy una persona creativamente

inquieta empecé entonces a escribir novelas" (Zetterling, 1985, 147).

En 1996, la también directora sueca Christina Olofson reunió, en la que fuera casa de Zetterling en Francia, a las tres actrices protagonistas, Bibi Andersson, Harriet Andersson y Gunnel Lindblom para que hablaran de cómo recordaban la experiencia de rodar *The Girls* cuatro décadas más tarde. La idea de rodar un documental en esos términos había sido concebida en 1988 por Olofson y la propia Mai Zetterling, pero la enfermedad de esta última, que murió en 1994, impidió que la llevara a cabo. Christina Olofson consideró que se había escrito muy poco sobre la vida y la obra de Zetterling como actriz y como directora visionaria y siguió adelante con el documental, que se materializó como *Lines from the Heart*, de 73 minutos de duración, y se convirtió en un homenaje a la directora muerta. *Lines from the Heart* analiza las diferencias entre ser y actuar y juega con los límites entre la ficción y la realidad, todo ello para dejar patente que tales oposiciones son difíciles, si no imposibles, de establecer, puesto que, como la propia Mai Zetterling ha dejado dicho en su autobiografía: "Fui un bebé, una niña, una muñeca de fiesta, una amante, una esposa, una madre, una mujer con una profesión, una virgen y una abuela. He sido una mujer durante más de cincuenta años y, a pesar de ello, no he podido descubrir todavía qué es lo que soy de una manera precisa, qué soy en cuanto que real" ("Biography for Mai Zetterling"). Zetterling, que dirigió catorce películas, llevó al cine en 1968 una de las novelas emblemáticas de la literatura sueca, *Doctor Glas*, escrita por Hjalmar Soderberg en 1905. Cuando murió estaba rodando, con guión escrito por ella misma, *The Woman Who Cleaned the World*.

NORUEGA

La primera proyección de "imágenes en movimiento" tuvo lugar en Kristiania, que luego pasaría a llamarse Oslo, en 1896, en forma de proyecciones ambulantes para las clases pudientes. En 1904 abre el primer cine en Kristiania e ir al cine se convierte en el entretenimiento de las clases populares, que gustaban de las comedias, los *western* y las películas de Chaplin. A pesar de lo cual, la filmografía noruega nace, como no puede ser de otra manera, dadas sus características económicas, con un drama marino, de

autoría desconocida, *Los azares del pescador* (1907), en el que se representan las duras condiciones de vida de los pescadores y el peligro latente del mar embravecido; este será un tema que se repetirá a lo largo de la historia del cine noruego: la lucha contra las fuerzas de la naturaleza desatada. En 1920 se inicia el cine profesional en Noruega, preocupado por definir una identidad nacional, que parece encontrar en el romanticismo y el ambiente rural. Los municipios van a ser los responsables de los cines, de qué películas se ponen y durante cuánto tiempo, y con los beneficios se sufragarán, durante décadas, los gastos culturales municipales y se fomentará el teatro.

El cine noruego está también muy ligado a sus voces literarias canónicas. Sigrid Undset, que fue Premio Nobel de Literatura en 1928, escribió la epopeya medieval noruega por excelencia en tres tomos, *Kristina Lavransdatter*; el primer libro fue filmado por Liv Ullmann en 1995, en una producción de tres horas, si bien hay una versión abreviada para el extranjero. Esta es la película más cara y controvertida que se ha hecho en Noruega hasta la fecha; sin embargo, constituyó un gran éxito popular. Knut Hamsun, también Premio Nobel de Literatura, en 1920, parece ser el autor más atractivo para los cineastas noruegos; en 1996 se rodaron dos películas biográficas, *Knut Hamsun, un enigma*, de Bentein Baardson, de cinco horas de duración, para la televisión, con una versión abreviada para el cine, y *Hambre*, sobre una novela de Hamsun, dirigida por Henning Carlsen, quien también llevó al cine *Pan*, otra novela del autor. Eric Gustavson rodó *El telegrafista*, sobre una novela corta del mismo autor, "Soñadores", película que fue finalista en el Festival de Berlín en 1993. *Proceso contra Hamsun*, del director sueco Jan Troell, es una adaptación de la novela del danés Thorkild Hansen del mismo título, con el actor sueco Max von Sydow en el papel de Hamsun; en ella se analiza el matrimonio del escritor y su colaboración con las fuerzas alemanas de ocupación.

Per Haddal, en su *Breve historia del cine noruego*, constata, como ya habíamos advertido al inicio de este artículo, que "alrededor de la mitad de la producción cinematográfica de Noruega versa sobre temas de la infancia o de la juventud". Un buen ejemplo es *Herman*, rodada por Erik Gustavson en 1992, que representa el Oslo de la infancia del director, visto por un niño de diez años, y que fue nominada al Óscar a la mejor película extranjera en ese año.

El primer largometraje de Vibeke Lokkeberg, *La mensajera*, de 1981, constituyó un gran éxito de público y fue la primera película noruega en ser distribuida comercialmente en Estados Unidos después de *Nueve vidas*, de Arne Skouen, en 1957. Considerada como ejemplo del neorealismo noruego, la película cuenta la historia de una niña pequeña que nos muestra cómo vive la desintegración del matrimonio de sus padres, sumida entre el horror y la ternura, objeto de las muestras de amor y del abuso de ambos progenitores. El escenario de este particular conflicto es la Noruega de la postguerra, posterior a 1945, la época de la reconstrucción nacional en todos los sentidos. También la directora Laila Mikkelsen opta por la mirada joven: *La pequeña Ida* (1981) cuenta las vicisitudes de una niña de siete años quien, durante la ocupación alemana de Noruega (un tema muy común en la filmografía de las últimas décadas del siglo XX en ese país), se encuentra socialmente aislada debido a que su madre mantiene relaciones con un oficial alemán. Terminada la guerra, las desventuras de Ida prosiguen, al ser detenida su madre como colaboracionista. Pero, entre una época y otra, Ida conoce la tranquilidad y el cariño en una remota granja del país. La película combina, así, algunos de los temas más queridos por los cinéfilos noruegos del momento: la época de la ocupación, los toques de ruralidad romántica y las historias con niños y adolescentes como personajes principales. En *Hijos de la tierra* (Mikkelsen, 1983), sin embargo, la adolescente que focaliza la acción vive su estancia en una pequeña isla noruega como una experiencia trágica, de corte naturalista. Y en *Desnudo 17*, de 1984, vivimos otro drama personal, el de una joven de 17 años que sufre, sola, un embarazo no deseado, un aborto y, muy importante para ella, los cambios desagradables e inexplicables que va notando en su cuerpo.

Berit Nesheim dirige su primer largometraje, *Frida, con el corazón en la mano*, en 1991, con guión de la también directora de cine Torun Lian. Frida tiene 13 años cuando cae en sus manos el libro de Erich Fromm *The Art of Living* y decide aplicar esas teorías para mejorar la vida amorosa de familia y amigos, pero los caminos del amor resultan ser demasiado misteriosos para una mera adolescente. Esta película fue propuesta como candidata al Óscar a la mejor película extranjera en 1992.

Edith Carlmar fue la primera directora de cine de Noruega con *La muerte es una caricia*, rodada en 1949 por el método

de *flashbacks*. El protagonista masculino rememora la serie de malentendidos y discusiones que le llevaron a asesinar a su esposa, que tiene todas las características de la *femme fatale*, lo que acerca la película a los cánones del cine negro. De hecho, *La muerte es una caricia* está considerada como la primera película noruega enmarcada en este género. La película constituyó un gran éxito de público, como todas las de Carlmar, e inicia la apuesta artística de la postguerra. En 1957 la directora cambia a la comedia romántica con *Tontos en la montaña*, que es considerada, hoy en día, un clásico de la comedia noruega, género que dominó el cine del país en la década de los cincuenta.

Dentro de este género, una de las directoras de más éxito popular es Anja Breien, que estrena, en 1975, *Housewives*, su película más famosa y una respuesta a la película de John Cassavetes, *Maridos* (1970). Es una comedia que se puede considerar contrapunto a lo que luego será la huida hacia adelante de *Thelma y Louise* (1991); en *Housewives* tres amigas se reúnen después de varios años de no verse y deciden abandonar hogar y familia durante un par de días. A pesar de que una de ellas está embarazada y de que en su fuga por las calles de Oslo y Copenhague hacen guiños de naturaleza equívoca a desconocidos, la trasgresión es divertida e inocente. Al final, las esposas vuelven a los brazos de sus maridos; pero el éxito de la cinta fue tal que Breien repitió en 1985 con una secuela igualmente eficaz, lo que la animó a rodar *Housewives III*, veinte años después, en 1995.

También Eva Isaksen se suma a la comedia con su última película, *Mors Elling, niño de mamá*, de 2003, protagonizada por un hombre adulto que vive aún con su madre como si fuera un adolescente; la madre comprende que su fin está cerca y se lleva al hijo de viaje a España para que se convierta en un hombre independiente. De factura diferente es *Crimen perfecto* (1992), con guión basado en una novela de Jan Kjaerstad; Isaksen lleva a cabo aquí un filme postmoderno en el que funde lo real con lo posible, la "autoconciencia" literaria y la fictocrítica: el personaje principal es un director de cine que está realizando un *thriller* en el que su propia novia interpreta a una mujer fatal. A la vez que dirige, el director, Pierre, escribe un ensayo sobre las reflexiones acerca de su guión y va percibiendo, consternado, que lo que él graba y medita va sucediendo también en la vida real. Esta circunstancia vuelve a plantear, en un medio artístico, la cuestión de quién influye en quién, si la realidad sobre la ficción o viceversa.

LIV ULLMANN

La directora noruega más conocida internacionalmente es, sin duda, Liv Ullmann, actriz desde 1962, protagonista en nueve películas de Ingmar Bergman, y directora de cuatro obras: *Sofie*, de 1992, premiada en el Festival de Montreal; *Kristin Lavransdatter* (1995), que ya mencionamos anteriormente; *Encuentros privados*, de 1996, que ganó el Hugo de Oro en el Festival Internacional de Chicago, e *Infidel*, de 2000, que ganó un Goya a la mejor película europea.

Encuentros privados es una película de producción sueca, estructurada muy inteligentemente en cinco escenas no cronológicas, hecho que obliga a los espectadores a pensar y a modificar su juicio continuamente. Es una película de palabras, no de acción. El primer cuadro corresponde a 1925, cuando Anna, una mujer atrapada en un matrimonio aburrido, conoce a un hombre joven y se enamora de él. Anna cuenta esta situación a un sacerdote mayor (interpretado por Max von Sydow) que le recomienda confesarlo todo al marido. La segunda escena es de la misma época y está dedicada a la confesión del adulterio y sus consecuencias: la cólera incontenible del marido, la tensión e incomunicación del matrimonio, los silencios, la angustia y, claro está, el sentimiento de culpabilidad de Anna. Si bien, dada la época, ella tendrá que quedarse con el marido en la casa familiar, como si nada hubiera pasado, a él le preocupa, sobre todo, el qué dirán. Poco a poco, el marido se vuelve morbosos y quiere que ella le dé detalles del adulterio, bajo amenaza de quitarle a los niños si no lo hace. El resultado es que a la lista de desastres mencionada más arriba hay ahora que añadirle la falta de respeto mutua, la violencia ejercida sobre Anna y la consiguiente humillación, todo ello subrayado por una naturaleza exterior fría y ventosa, y con las ventanas asediadas por la lluvia bajo el estruendo sordo de truenos lejanos.

El tercer cuadro es un *flashback*, correspondiente a la escapada de Anna y Thomas, en una puesta en escena cargada de simbología: se alejan del entorno familiar en un barco, acompañados de un libro del filósofo Kierkegaard y bajo los auspicios de una amiga misionera en China. Pero llegados a la casa protectora de su intimidad, Thomas no consigue tener una erección y abandona a Anna de madrugada. Ella queda "sola y vacía". Aunque técnicamente no hubo adulterio, Anna considera que ha sido infiel a su marido y que, en consecuencia, es una verdadera adúltera. En el cuarto

cuadro, en 1934, Anna se reencuentra con el tío sacerdote, que quiere saber, al igual que el espectador, qué pasó con Thomas. Después de un largo silencio Anna le cuenta lo que hubiera querido que pasara, puesto que, en su vida yerta, ya solo vive de la imaginación. La quinta y última escena es una vuelta atrás, a 1907. Nos encontramos a una Anna de 18 años, a punto de recibir el sacramento de la confirmación, con su tío Jacob, el sacerdote que la acompaña a lo largo de la película, que es quien le inculca la noción de pecado y le muestra las siete puertas de los siete pecados capitales. La vida futura de Anna queda condicionada desde ese momento por la opresión de lo prohibido y de una vida en negativo.

En *Infidel*, película de 2000, Ullmann nos ofrece una obra muy diferente, una película postmoderna en su ejecución y contemporánea en su estética. La película se abre con un hombre mayor que está componiendo, a máquina, para un guión, la compleja vida emocional de Marianne; ella se le aparece, cual espectro, y le describe personas y acciones mientras él escucha. Narradora y director reconstruyen la relación de una vida pasada en la que el propio escritor pudiera ser el protagonista joven, indicado por su caricia amable y nostálgica al mismo, cuando éste aparece en escena. De hecho, se considera que el guión, de Ingmar Bergman, tiene tintes autobiográficos, con lo que el anciano sería el director mismo. Se trata de un análisis psicológico donde el drama se va reconstruyendo lentamente, ya que, como se dice en la película, "es muy duro hurgar en el pasado". Hay una escalada arquetípica de amor / celos / violencia / irracionalidad / sufrimiento y un nudo de relaciones donde todos los personajes son culpables, todos intentan infligir dolor a los otros y manipulan a los que más quieren: todos son infieles al Amor.

Marianne, actriz de 40 años, está casada con Markus, director de orquesta de éxito internacional, pero se enamora obsesivamente del joven David, director de teatro y cine, hombre inestable y gran bebedor. No falta la escapada adúltera a París y una relación sórdida, a hurtadillas, en Estocolmo. Isabelle, la hija de Marianne y Markus, queda atrapada en el centro de la tragedia, y durante el divorcio, terrible, se libra una lucha sorda por su custodia. A ello hay que sumar la violación de Marianne por Markus, los celos incontrolados de David, un aborto provocado y el suicidio ritual de Markus, que pretendía arrastrar a Isabelle con él. Posteriormente Marianne se entera de que Markus

tuvo una amante a través de todo su matrimonio, y David, celoso, toma, a su vez, una amante él mismo, para incordiar a Marianne. Como consecuencia, su vida en común se vacía y la niña, Isabelle, queda traumatizada con tantas desgracias, provocadas por la conducta de los adultos que la rodean, quienes, no obstante, se consideran a sí mismos maduros e interesantes.

La directora provee como palabras claves de la trama: soledad, desconcierto y enajenación, y, como corresponde a ellas, el paisaje de fondo es una playa inmensa, una costa infinita y desolada. El tema es tan corriente que puede considerarse pedestre, pero la realización es elegante, tiene suspense y se dan varias vueltas de tuerca, tanto temáticas como temporales. Hay referencias claras a *Escenas de un matrimonio* (1973), del propio Bergman, y Teresa de Lauretis parece estar resumiendo *Infidel* cuando enumera los temas encerrados en la frase fundamental de la crítica cultural contemporánea "lo personal es político": "la disyunción entre la imagen y la voz, la reestructuración del espacio narrativo, y la elaboración de estrategias de referencia que alteran la forma y el equilibrio de las representaciones tradicionales" (de Lauretis, 1987, 145). La estética de *Infidel* responde a estas coordenadas y el tema ejemplifica con claridad que todo lo que acontece a una persona, incluidos sus errores, siempre alcanza a otras de su entorno a medio plazo.

FINLANDIA

La producción cinematográfica finlandesa comenzó ya en 1906, si bien las primeras películas sonoras datan de 1931. Desde las últimas décadas del siglo XX se ruedan unas diez películas anuales, además de muchas otras producciones para televisión, cortometrajes, documentales y dibujos animados. Esta actividad está principalmente financiada por el Ministerio de Educación finlandés y por la organización central de la industria cinematográfica. Algunos directores gozan de prestigio internacional, como Jörn Donner, en cuya producción se encuentran documentales sobre Ingmar Bergman y Rauni Mollberg. En 1978 Donner dirigió *Men Cannot Be Raped*, basada en la novela de Märta Tikkanen *¿Cómo puedo violar a un hombre?* (1975). El autor Väinö Linna, con su popularísima novela *El soldado desconocido* (1954), inspiró al

director Edvin Laine para filmar una de las películas más taquilleras de la historia de la cinematografía nacional; este tema fue retomado en 1985 por Rauni Mollberg con gran éxito de crítica y público. Son asimismo sumamente populares las películas de Ere Kokkonen sobre Uuno Turhapuro, un personaje que concentra todos los estereotipos del hombre finlandés. Otros directores importantes son Pertti Pasanen, los hermanos Mika y Aki Kaurismäki, Mikko Niskanen, el equipo Pirjo Honkasalo-Pekka Lehto, Anssi Mänttari, Heikki Partanen y Markku Lehmuskallio. Renny Harlin ha dirigido en Hollywood películas de éxito, pero en su tierra natal no ha alcanzado tanta fama como en el exterior.

Pirjo Honkasalo estrenó en 2004, como única directora (pues acostumbra a rodar junto con su marido, Pekka Lehto), *Los tres cuartos de la melancolía*, película premiada en los festivales de Venecia y Ámsterdam, que refleja el horror de la guerra a través de unos ojos infantiles, lo que permite a Honkasalo internarse en los mecanismos de construcción de la figura enemiga, a la vez que deja traslucir una crítica clara contra los artifices de los conflictos bélicos. Esta película surgió por encargo de una productora americana, que "pidió a diez cineastas americanos y europeos hacer una película documental sobre uno de los diez mandamientos, como había hecho Kieslowski" (Revista *Kinetoscopio*, 2005, 45). A Honkasalo le tocó en suerte el octavo mandamiento: "no levantarás falsos testimonios", y lo aplicó a la guerra en Chechenia, realizando una obra en forma de tríptico sobre la añoranza, lo duro que es hasta respirar en tiempos de guerra y los recuerdos, siendo todas estas formas espacios de melancolía.

La primera película de Auli Mantila, *The Collector* (1997), que presentó en el Festival de Venecia, fue propuesta por su país para el Óscar de 1998. Para documentarse sobre el tema, una joven que decide vengarse del mundo por el desastre que es su vida, Mantila pasó un tiempo en la brigada criminal de Helsinki, asistiendo a exámenes forenses. *The Collector* es un homenaje, desde el propio título, a la película de William Wyler *El coleccionista* (1965), adaptación a su vez de la novela homónima del británico John Fowles. En su segundo film, *Geography of Fear* (2000), basado en una novela de Anja Kauranen, Mantila sigue explorando la violencia cotidiana; en este caso, la violencia contra las mujeres y la que las mujeres podrían exhibir para vengarse a su vez y librarse de sus maltratadores.

Hanna Maylett narra en *La última virgen en Espoo*, de 2003, la historia de dos muchachas de 16 años en la Finlandia actual. Aburridas de su ciudad, Espoo, deciden un día coger sus mochilas, hacer auto-stop y asistir a un festival de rock, en busca de una nueva vida. Es una *road movie*, cuajada de fiestas, condones, peleas y lágrimas, jóvenes amables y otros que son todo lo contrario. Minna, que admira a Emma, está cansada de ser una buena chica y piensa que ella es la única joven virgen de todo Espoo. Emma, en cambio, proviene de una familia rota, lucha por superar el odio que siente hacia el mundo y quiere parecerse a su amiga, a la que considera feliz, equilibrada, y que, además, por suerte para ella, todavía es virgen. En *Pobres yuppies* (2003) Johanna Vuoksenmaa aborda también un viaje iniciático, el de una pareja que, a los treinta años, tiene todas las comodidades que vienen parejas con el éxito profesional. En una fiesta conocen a un agente de viajes que les ofrece una nueva opción: un viaje de aventuras a otras realidades de su propio país, a la de los que viven sin techo, o trabajan a turnos imposibles, o no tienen empleo. Janne y Katri eligen la opción del paro, para experimentar lo que queda de su potencial humano cuando se les arrebatan todas las cosas superficiales.

Algo parecido sucede en *Adicción* (2003), de Minna Virtanen, en la que una mujer, con una familia modélica (marido distinguido y dos niños) y una carrera profesional en alza, busca emociones en una doble vida de amantes ocasionales. Uno de esos encuentros sexuales la llevará a una espiral de dependencia de la cual no podrá salir, a pesar de que para el joven amante la aventura no significa más que un nombre de mujer en una larga lista, lo que acabará afectando tanto a la relación de la protagonista con su marido como a su trabajo. Contrapunto a su vida es su hermana Sanna, que lucha contra la soledad en medio de la confusión de varios amores perdidos, y que envidia a Jonna su familia y su profesión.

ISLANDIA

La historia del cine islandés empieza, como en Finlandia, en 1906, con un documental de tres minutos rodado en el país por Alfred Lind. También en ese año se abrió el primer cine en Reykjavik. La producción cinematográfica islandesa era, originalmente, extranjera, aunque el tema y

el paisaje fueran del país. De hecho solo hay una película muda producida enteramente en Islandia, la breve *The Adventures of Jon and Gvendur* de Loftur Guðmundsson, de 1923. Dos años más tarde, en 1925, se produce el documental *Icelandic Moving Pictures*, y habrá que esperar a 1948 para encontrar la primera película sonora y en color de producción islandesa: *Between Mountain and Shore*, dirigida, así mismo, por Loftur Guðmundsson. Hay otro período sin actividad, hasta 1978, momento en que aparecen los primeros directores significativos, como Ágúst Gudmundsson y Hrafn Gunnlaugsson, que destacaron con *La Tierra y sus hijos* (1980) y la saga de *El vuelo del cuervo* (1984) respectivamente. Gracias al establecimiento de la Fundación del Cine Islandés y a las ayudas proporcionadas bajo sus auspicios, desde finales de los años setenta del siglo pasado se produjeron unas sesenta películas e Islandia ha ganado varios premios internacionales. Entre ellos, el documental *Children of Nature* de Fridrik Thór Fridriksson fue nominado en 1992 para el Óscar a la mejor película extranjera, y la cantante Björk ganó el premio a la mejor actriz en el Festival de Cannes, en 2000, por *Bailando en la oscuridad*, del director danés Lars von Trier.

Algunas películas significativas son *Ingalo*, de Ásdís Thoroddsen, rodada en 1992, en la que una mujer adolescente, con un padre dominante y despótico, se enzarza en una pelea en una discoteca; como las chicas, "por naturaleza", no pelean, las autoridades concluyen que tiene que estar loca y la recluyen, en observación, en una clínica lejos de casa. Allí conoce a otro hombre abusador, con el que vuelve a encontrarse cuando se enrola de cocinera en un barco pesquero, donde las cosas no van a ser más fáciles para ella. Pero los problemas de Ingalo pasan pronto a segundo plano y la película se centra más en la dura vida y en los problemas de los pescadores, encerrados en cuatro metros cuadrados en medio del océano. Tanta vicisitud convierte a Ingalo en una mujer madura que combate contra un sistema social tan injusto volviéndose activista sindical.

De muy distinto signo son las películas de Gudny Halldorsdottir, hija del Premio Nobel de Literatura de 1955, Halldor Laxness. Halldorsdottir llevó al cine con acierto algunas de las novelas más famosas de su padre, conservando los títulos, como es el caso de *Christianity Under the Glacier* (1989) y *The Honour of the House*, de 1999. Con esta última película ganó el premio Edda como

directora. Novela y película cuentan la vida en una pequeña comunidad islandesa en la que, a pesar de haber solo cuatro casas y un puñado de habitantes, se hallan todos los estamentos sociales con todos los vicios y las virtudes de la humanidad. Algo semejante sucede en *The Quiet Storm* (2007), en la que una joven busca una vida nueva lejos de su autoritaria familia y de un ambiente vecinal anquilosado y reaccionario. Ambas películas, como sucede en una buena parte del cine islandés, aprovechan los paisajes desolados y aparentemente yermos de su país para conseguir un ambiente social opresivo y antagónico.

Las películas de Solveig Anspach, directora islandesa formada en Francia, donde trabaja, son intimistas y exploran la comunicación gestual como vehículo para expresar los sentimientos más personales. *Haut les Coeurs!* (1999) intenta explicar una dura experiencia personal: a una joven embarazada se le diagnostica un cáncer de mama, que enfrenta la maternidad a la enfermedad y, posiblemente, a una futura esterilidad; el papel protagonista le valió a Karin Viard el César a la mejor actriz en el año 2000. Esta película está hecha con sobriedad, sin concesiones al morbo, como un documental ficcionalizado. En *Tiempo tormentoso* (2003) Anspach busca sus raíces en la isla de Vestmannaeyjar, donde nació. También esta cinta, ambientada en parte en Francia y en parte en Islandia, se adentra en las complejidades a que se tiene que enfrentar la mente humana; a una psiquiatra le envían, en Francia, a una joven desconocida que, traumatizada, se niega a hablar, para que intente descubrir su identidad. Entre ellas se crea una relación emocional tan intensa que, cuando la policía descubre que la paciente es islandesa y la repatriá, la psiquiatra

la sigue a su isla para así poder entenderla y aprender a entenderse también a sí misma. La última película de Anspach, *Louise Michel* (2010), reconstruye la vida de la anarquista francesa del siglo XIX, del mismo nombre, que luchó con sus poemas y su preparación como maestra por llevar el conocimiento y la igualdad a los pueblos nativos, cuando fue expatriada por el régimen francés a la colonia de Nueva Caledonia.

CONCLUSIÓN

Después de este somero análisis, no es aventurado reforzar la idea con que partíamos al principio, que el cine de los países nórdicos corre cronológicamente parejo con su constitución nacional, con la excepción de Suecia, y, por tanto, busca en la representación cinematográfica las bases de su propia identificación cultural. De ahí la búsqueda de la palabra canónica, inscrita en los textos literarios, algunos de los cuales ya habían sido refrendados internacionalmente por medio de premios notables, y de ahí también que quien bucea por respuestas y se enrola en viajes iniciáticos sean preferentemente jóvenes aún inmaduros, capaces de enfrentarse a sí mismos y a su sociedad para encontrar las claves identitarias que les permitan desarrollarse en plena madurez. Tampoco se ha de olvidar el concepto de nordicidad, que es el telón de fondo de las motivaciones de estos países y de prácticamente todas sus manifestaciones. Sin duda estas líneas están reduciendo el alcance ulterior de las culturas nórdicas, pero solo pretenden ser el papel pautado sobre el que construir y crear análisis más elaborados.

NOTAS

- 1 Las traducciones de las citas al español son de la autora del artículo.
- 2 Los títulos de las películas están en español cuando existe la traducción oficial; si no se da este caso, se ha optado por la traducción oficial al inglés.

Recibido: 6 de mayo de 2011

Aceptado: 31 de mayo de 2011

BIBLIOGRAFÍA

- "Biography for Mai Zetterling". Disponible en: <http://www.imdb.com/name/nm0955195/bio>. Consulta: 1/04/2011.
- De Lauretis, Teresa (1987): *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Indiana, Indiana University Press.

- Doxtater, Amanda (2006): "Bodies in Elevators: the Conveyance of Ethnicity in Recent Swedish Films", *Northern Costellations. New Readings in Nordic Cinema*, ed. Claire Thompson, Norwich, UK, Norvik Press, 59-77.
- Haddal, Per: *Breve historia del cine noruego*. Disponible en: http://www.uv.es/capelo/historia_cine_noruego.html Consulta: 27/04/2011.
- Kinetoscopio* (2005): "Desafiar el octavo mandamiento: prácticas de guerra". Entrevista a Pirjo Honkasalo, vol. 15, n.º 72, 44-49, Antioquia, Colombia.
- Rodríguez Fernández, M.^a del Carmen y Eduardo Viñuela Suárez eds. (2011): *Diccionario de directoras de cine europeas*, Madrid, Editorial Cátedra.
- Soila, Tytti, Astrid Söderbergh Widding y Gunnar Iversen (1998): *Nordic National Cinemas*, Londres y Nueva Cork, Routledge.
- Thompson, Claire ed. (2006): *Northern Costellations. New Readings in Nordic Cinema*, Norwich, UK, Norvik Press.
- Zetterling, Mai (1985): *All Those Tomorrows*. Londres, Jonathan Cape.
- Hip, Hip, Hora!* (Dir. Teresa Fabik, 2003).
- La carreta fantasma* (Dir. Victor Sjöström, 1921).
- La señorita Julia* (Dir. Alf Sjöberg, 1951).
- Lines from the Herat* (Dir. Christina Olofson, 1996).
- Sonrisas de una noche de verano* (Dir. Ingmar Bergman, 1956).
- Tsatsiki, mamá y el policía* (Dir. Ella Lemhagen, 1999).
- Tur & Tetur* (Dir. Ella Lemhagen, 2004).
- Un solo verano de felicidad* (Dir. Arne Mattsson, 1952).
- Noruega**
- Crimen perfecto* (Dir. Eva Isaksen, 1992).
- Desnudo 17* (Dir. Laila Mikkelsen, 1984).
- El telegrafista* (Dir. Eric Gustavson, 1993).
- Encuentros privados* (Dir. Liv Ullmann, 1996).
- Frida, con el corazón en la mano* (Dir. Berit Nesheim, 1991).
- Hambre* (Dir. Henning Carlsen, 1996).
- Herman* (Dir. Eric Gustavson, 1992).
- Hijos de la tierra* (Dir. Laila Mikkelsen, 1983).
- Housewives* (Dir. Anja Breien, 1975).
- Infiel* (Dir. Liv Ullmann, 2000).
- Knut Hamrun, un enigma* (Dir. Bentein Bardson, 1996).
- Kristin Lavransdatter* (Dir. Liv Ullmann, 1995).
- La mensajera* (Dir. Vibeke Lokkeberg, 1981).
- La muerte es una caricia* (Dir. Edith Carlmar, 1949).
- La pequeña Ida* (Dir. Laila Mikkelsen, 1981).
- Mors Elling, niño de mamá* (Dir. Eva Isaksen, 2003).
- Nueve vidas* (Dir. Arne Skouen, 1957).
- Sofie* (Dir. Liv Ullmann, 1992).
- Tontos en la montaña* (Dir. Edith Carlmar, 1957).
- Finlandia**
- Adicción* (Dir. Minna Virtanen, 2003).
- Geography of Fear* (Dir. Auli Mantila, 2000).
- La última virgen en Espoo* (Dir. Hanna Maylett, 2003).
- Los tres cuartos de la melancolía* (Dir. Pirjo Honkasalo, 2004).
- Men Cannot Be Raped* (Dir. Jörn Donner, 1978).
- Pobres Yuppies* (Dir. Johanna Vuoksenmaa, 2003).
- The Collector* (Dir. Auli Mantila, 1997).
- Islandia**
- Between Mountain and Shore* (Dir. Loftur Guðmundsson, 1948).
- Children of Nature* (Dir. Fridrik Þór Fridriksson, 1992).
- Christianity Under the Glacier* (Dir. Gudny Halldorsdottir, 1989).
- El vuelo del cuervo* (Dir. Hrafn Gunnlaugsson, 1984).
- Haut les Coeurs!* (Dir. Solveig Anspach, 1999).
- Ingalo* (Dir. Ásdís Thoroddsen, 1992).
- La Tierra y sus hijos* (Dir. Ágúst Guðmundsson, 1980).
- Louise Michel* (Dir. Solveig Anspach, 2010).
- The Adventures of Jon and Gvendur* (Dir. Loftur Guðmundsson, 1923).
- The Honour of the House* (Dir. Gudny Halldorsdottir, 1999).
- The Quiet Storm* (Dir. Gudny Halldorsdottir, 2007).
- Tiempo tormentoso* (Dir. Solveig Anspach, 2003).

FILMOGRAFÍA

Suecia

- Bombay Dreams* (Dir. Lena Koppel, 2004).
- El juego de la verdad* (Dir. Christina Olofson, 1997).
- El tesoro de Arne* (Dir. Mauritz Stiller, 1919).
- Eva y Adam, cuatro cumpleaños y un fiasco* (Dir. Catti Edfeldt, 2001).
- Hell Breaks Loose* (Dir. Suzanne Taslimi, 2003).