



Imagen de portada ENSAMLANDET (TIERRA DE SOLEDAD)

Ciclo "Estado Critico. 10 comisarios., 10 artistas"

Artista: Anna Katarina Martin

Comisaria: Anxela Caramés

Sala Alterarte 31 de Enero – 23 de Marzo 2012

Coordinación: Xose Manuel Buxán Bran

## *Agradecimientos*

Dedico mi Tesis Final de Master a mi madre Ulla Kruse por ser un modelo a seguir y una gran mujer.

Todo mi cariño a mi padre y mi hermano por su apoyo incondicional, por creer en mí y enseñarme con su ejemplo el valor de la constancia, la dedicación y el afecto. Sin ellos no sería quien soy y este proyecto no habría sido posible.

Deseo mostrar un especial reconocimiento y gratitud a mis amigos, compañeros gestores y creadores por su estima y calidez, Anxela Caramés, Marta Gil, Mauro Fariñas, Fátima Castaño, Nuria Cano y Eduardo Lamas. Por su paciencia y sus consejos durante la investigación, mi lealtad hacía ellos.

A Gonzalo Puch y Raúl Hidalgo, profesores en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, a María Elena L. García, profesora de Lengua y Literatura y a Blanca Baltés, Dra. en Filología, creadora e investigadora teatral, por su predisposición permanente e incondicional a aclarar mis dudas, por sus substanciales sugerencias durante la redacción de la Tesina, por su valiosa colaboración y buena voluntad en sus observaciones críticas y por su cariño.

A todos los profesores que intervinieron durante el proceso, por su apoyo y aportación, en especial a mi directora de tesis Josepa López Poquet.

Para todos ellos mi sincero aplauso.



Desde qué vine a España de mi ciudad natal, Estocolmo, las personas que he ido conociendo me han dicho en tono pícaro: “*No eres la típica sueca*”. Esto me ha hecho cuestionar, más allá de los estereotipos; ¿Qué es ser la típica sueca?

Al ser hija de padre castizo, como se suele decir, un madrileño de pura cepa, y al ser mi madre sueca, alta rubia y de ojos claros, lo que hay de sueca en mi, viene de mi madre. A ella dedico esta investigación, al igual que *Sommaren med Monika* es un poema de amor de Ingmar Bergman a Harriet Andersson y del mismo modo que Roberto Rossellini descubre a Ingrid Bergman a través del objetivo de su cámara, con esta investigación yo descubro a mi madre. Una mujer sencilla y a la vez extraordinaria. Porque ella, y todas esas mujeres, las primeras en emanciparse en Suecia, a mi modo de ver, cambiaron el mundo y las vidas de muchas mujeres en España durante la época de los 60 y 70 cuando llegó el boom turístico a nuestro país. Digo nuestro país, porque bien orgullosa estoy también de mi sangre española y de ser tan brava como mi padre, una persona muy grande en el cuerpo de un hombre muy pequeño. Así que les pido disculpas por mi lenguaje y mi forma precaria de escribir cuando lo he aprendido no de forma académica, sino con el amor y cariño de mi familia. Espero compensarlo con la emotividad y el afecto con los que he elaborado este ensayo.

Os invito a recorrer mis orígenes a través de la historia del cine, porque creo que tengo algo que decir y eso es lo que me ha llevado a embarcarme en este reto personal que supone escribir una tesina.



# ÍNDICE

Prólogo	1
EL AMOR EN SUECIA	
SWEDISH ERÓTICA	
INTRODUCCIÓN	4
CAPITULO 1. REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN EL CINE	
1.1 Teoría y crítica de cine feminista	7
1.1.1 La mirada masculina: lenguaje visual y el concepto de performance	8
1.1.2 Mujeres espectadoras y mujeres que se miran	10
CAPITULO 2. ANTECEDENTES DE LA IMAGEN DE LA MUJER SUECA	
2.1 Cine sueco: Formuladores de la imagen	11
2.2 Sommaren med Monika	14
2.3 Desafío femenino: escapada a otro mundo	16
CAPITULO 3. LA IMAGEN LA MUJER SUECA	
3.1 La escena de los art films y el cine exploitation en EE.UU	32
3.2 Monika, the Story of a Bad girl!	35
3.3 Jag är nyfiken Gul / Blå	39
3.4 Svezia, inferno e paradiso	53

CAPITULO 4. CONCLUSIONES.

4.1 Suecia. La vanguardia del cine pornográfico 61

4.2 Avances del feminismo en Suecia 66

4.3 Las feministas suecas en años setenta 69

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA 71



## Prólogo

### EL AMOR EN SUECIA

Todo viajero que se asoma a Escandinavia queda pasmado ante el acontecer diario de la juventud, ante su desenfado natural, ante su libérrima forma de proceder frente al amor y al sexo. Lo que para nosotros es obsceno y peligroso, es allí natural e inofensivo“ decía, en 1905, Ángel Ganivet en sus Cartas Finlandesas y esta apreciación objetiva, pese a nuestra patente evolución, subsiste todavía.

El visitante se maravilla ante la belleza espectacular de la mujer nórdica, rubia, de ojos claros, de tez pálida y aire ingenuo. Pero estas mujeres definidas por el ya mencionado escritor granadino como “ligera de carne”, había “sacado ya los pies del plato” y “Don Juan, ante semejante Doña Inés, no sería más que un simple aprendiz, ya que ella está cargada de diplomas”, decía también Ganivet.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> SCIARA, SANDRO. El amor en Suecia. Barcelona: Ediciones Rodegar. 1974 p. 7

## SWEDISH ERÓTICA

Suecia ha sido considerada históricamente avanzada en temas tales como las reformas sociales, la sanidad, la igualdad sexual, la libertad de expresión y el trabajo activo contra la intolerancia y la doble moral. Esto se ha reflejado en el cine sueco y de forma especialmente evidente en las películas de la revolución sexual de finales de los 60 e inicios de los 70. Estas películas tuvieron tal impacto que a día de hoy todavía se asocia Suecia con el nudismo, la promiscuidad y los/as rubias/os voluptuosos/as.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> *Swedish Erotica*. Institute of Contemporary Arts of London. London, Inglaterra. 2007.

## INTRODUCCIÓN

En este ensayo proponemos examinar la coyuntura de la política y la erótica a través de las películas en el contexto de los movimientos contraculturales de las décadas del 60 y 70 en Suecia y Estados Unidos, tratando de cambiar la percepción de las mujeres suecas, como mero mito erótico, para demostrar que estas mujeres fueron, y siguen siendo, verdaderos modelos alternativos de transformación social y política.

En 1963 se celebró un convenio de política cultural entre los productores y el Estado sueco: la denominada "reforma cinematográfica"<sup>3</sup>. Mediante ella se liberaron importantes recursos económicos con la finalidad expresa de fomentar la realización de películas de calidad. Surgió una nueva generación de cineastas: entre ellos Vilgot Sjöman y Bo Widerberg. Al mismo tiempo se politizó el cine sueco bajo el influencia de la izquierda de la época, con las consiguientes nuevas señales estéticas y de contenido. El cambio más positivo que se dio en los años 70 y 80 fue el avance de la mujer en el trabajo cinematográfico<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> La reforma cinematográfica sueca (1963): fue un plan del político cultural socialdemócrata Harry Schein. Mediante un acuerdo entre el Estado sueco y la industria cinematográfica se abolió el impuesto del 25% sobre espectáculos que pesaba sobre las entradas de cine. En compensación, los propietarios de salas de proyección se comprometieron a abonar el 10% de la taquilla al *Svenska Filminstitutet*, (Instituto de Cinematografía de Suecia) una fundación que se acababa de crear. La mayor parte de esos ingresos se destinó al fomento de la producción cinematográfica de calidad en Suecia. La clave de ese sistema era que también el producto de cintas extranjeras subvencionara la cinematografía sueca.

El convenio se ha ajustado, complementado y ampliado en varias ocasiones. Las subvenciones anticipadas a la "producción sueca de películas valiosas" son distribuidas por algunos asesores de cine. Además de su actividad de fomento, el Instituto de Cinematografía ejecuta muchas labores de cultura cinematográfica de otra índole (biblioteca, archivo, cinemateca, restauración de películas, etc.). Para esos cometidos recibe asignaciones del Estado. El Instituto tiene su sede en la Casa del Cine (*Filmhuset*) de Estocolmo, donde están, además, la facultad de cinematografía de la Universidad de Estocolmo y el Instituto de Arte Dramático (*Dramatiska Institutet*).

<sup>4</sup> Desgraciadamente en este estudio esta faceta no tiene cabida. Pero aún así, al menos podemos nombrar a algunas de las pioneras de la escena cinematográfica europea; Mai Zetterling había pasado a ser directora ya en los años 60. Le siguieron Gunnel Lindblom, Marianne Ahrne, Marie-Louise De Geer Bergensträhle, Christina Olofsson, Suzanne Osten, Maj Wechselmann y otras cineastas femeninas.

## **Estructura de este Trabajo Final de Master**

Los temas serán introducidos por capítulos dedicados a las películas seleccionadas y al análisis crítico relevante para cada uno de ellas.

El enfoque se pondrá tanto en la mirada de los directores como en los temas de los filmes analizados, la recepción del público y la crítica del contexto sociocultural cuando fueron proyectadas.

Pero ante todo una revisión feminista, sobre nuestra mirada y la reacción como espectadoras/lectoras, que articula una reflexión sobre la percepción internacional de los países escandinavos en su momento como utopía sexual y deconstruye las razones de estas representaciones utópicas con el objetivo de investigar el estatus mítico de la mujer sueca.

Este ensayo incluye el análisis de las siguientes películas:

*Sommaren med Monika* (Un verano con Monika) y su versión exploitation *Monika, a Story of a Bad Girl!*

*Jag är nyfiken gul* y *Jag är nyfiken blå* (Soy curiosa amarillo y Soy curiosa azul)

*Svezia, inferno e paradiso* (Suecia, infierno y paraíso)

## **Antecedentes de la imagen**

En 1951 se estrenó uno de los mayores éxitos de la historia cinematográfica sueca hasta hoy, *Hon dansade en sommar* (Un solo verano de felicidad), de Arne Mattsson: una obra que, si bien tiene muchas cualidades, debe su fuerza de atracción principalmente a las escenas de desnudos de Ulla Jacobsson.

Casi al mismo tiempo se estrena *Sommaren med Monika* (Un verano con Monika) de Ingmar Bergman (1953), con Harriet Anderson como protagonista. El impacto que tuvo la película en el exterior se percibe en *Les Quatre Cents Coups* (*Los cuatrocientos golpes*), de François Truffaut (1959), cuando unos muchachos rompen un escaparate para robar un póster de Harriet Anderson con una rebeca desabrochada.

Estas dos películas bien podrían ser el principio de la mujer sueca como mito erótico. El ensayo se centra en el análisis fílmico de *Sommaren med Monika*, con Monika en una doble función de la mirada cinematográfica: objeto erótico y figura de identificación. La Monika de Harriet Andersson es a la vez un objeto erótico y una protagonista femenina empoderada.

Desde el principio, los distribuidores de películas extranjeras entendieron que las películas de sexo venden. Utilizan técnicas del mercado del cine explotación, como el "sex up" o sexualización, títulos y publicidad para atraer a los espectadores.

### **La imagen**

*Sommaren med Monika* es recordado hoy por muchos aspectos: una representación terrenal del amor joven, un punto de inflexión dramático en la carrera de Ingmar Bergman y el impresionante estallido de la notable actriz Harriet Andersson.

Pero cuando fue estrenada por primera vez en los EE.UU., en 1955, la película de Bergman difícilmente podría haber parecido más atrevida. Los derechos americanos de la película fueron comprados por el productor, showman y distribuidor Kroger Babb, quien procedió a reducirla a poco más de una hora, añadiendo planos, doblaje en inglés y distribuyéndola como *Monika, the Story of a Bad Girl!*

Esta versión se proyectó en el circuito de *exploitation*, mientras que la versión original lo hizo en el contexto de los *art films* (cine de autor).

El *sexploitation* (subgénero erótico del *exploitation*) llegará al mercado en 1970, pero ya en la década de 1960 se habían distribuido películas como de *Jag en kvinna (I, a Woman)* de Mac Ahlberg (1965), *Käre John (Dear John)* de Lars-Magnus Lindgren (1964), *Nattlek (Night Games)* de Mai Zetterling (1966) y *Jag är nyfiken Gul (I am Curious Yellow)* de Vilgot Sjöman (1968), y el mercado pronto se inundó de películas de sexo: sátiras, dramas y melodramas sexuales.

*Jag är nyfiken (gul)* y *Jag är nyfiken (blå)* son dos películas, dos versiones de una misma historia, sobre una estudiante radical que se involucra en una investigación pública sobre las cuestiones sociales, políticas y sexuales que preocupaban a la sociedad sueca del momento y que se desarrolla en términos de dispositivos de grabación, cuadernos, lápices, carteles, *Cinéma vérité*, entrevistas y película de ficción. Constituye un documento de la sociedad sueca durante los años 60, una mezcla radical de técnicas dramáticas y documental que aún sigue siendo fresco y subversivo.

*Svezia, inferno e paradiso (Sweden Heaven and Hell)*, del italiano Luigi Scattini (1968) tiene un formato de reportaje periodístico, sobre algunos de los aspectos más relevantes de la Suecia de los 60s. Fue un *mondofilm*, un pseudo-documental italiano sensacionalista sobre la salvaje actividad sexual y otros comportamientos de los suecos.

Argumentar que el socialismo, la educación sexual y la emancipación femenina fueron abominaciones permitió que esta película pudiera pasar la censura cinematográfica italiana sin cortes. Las bañistas rubias desnudas no estaban para complacer a la audiencia italiana, sino para actuar como elemento de disuasión. Se ve en ella un país que todavía se juzga a través de prejuicios y conceptos erróneos administrados por los medios de comunicación. También tuvieron un gran impacto global las películas *Sommaren med Monika* de Ingmar Bergman y *Jag är nyfiken (gul)* de Vilgot Sjöman.

## CAPITULO 1. REPRESENTACIÓN VISUAL DE LA MUJER EN EL CINE.

### 1.1 Teoría y crítica de cine feminista

La crítica de cine feminista es una practica cultural que representa mitos de la mujer y la feminidad, al igual que mitos de los hombres y la masculinidad. Los temas de representación y el acto de ser espectador, es decir, de establecer una relación con el texto e interpretarlo, son temas centrales en la teoría y critica de cine feminista.

*The male gaze* (la mirada masculina), es un término abreviado para el análisis del complejo mecanismo del cine que involucra estructuras como voyerismo, narcisismo y fetischismo. Tres conceptos que iluminan cómo el cine de Hollywood esta hecho a medida para el deseo masculino. Las estructuras, la narrativa tradicional y la técnicas cinematográficas del cine de Hollywood son fundamentalmente patriarcales.

El ensayo de Laura Mulvey *Visual Pleasure and Narrative Cinema*<sup>5</sup> nos proporciona las herramientas que se aplican en el análisis de la películas elegidas, por su adecuación para demostrar nuestra hipótesis: cómo las películas suecas cambian el lenguaje cinematográfico y por lo siguiente, la percepción de la imagen de la mujer en el cine.

Otro ensayo, *Film and The Masquerade: Theorising the Female Spectator de Mary Ann Doane*<sup>6</sup>, aporta las herramientas para construir las conclusiones finales sobre la mirada de la espectadora femenina.

---

<sup>5</sup> LAURA MULVEY. "Visual Placer and Narrative Cinema". *Screen* 16, 3 (otoño, 1975). pp. 6-27.

<sup>6</sup> DOANE, MARY ANN. "*Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator.*" en Stam, Robert y Miller, Frank (eds), *Film and Theory: An Anthology*. New York: Blackwell Publisher, 2000 pp. 495-509. Originalmente publicado en *Screen* 23.3 (Septiembre-Octubre 1982): pp. 74-87.

### 1.1.1 La mirada masculina. Lenguaje visual y el concepto de performance

Laura Mulvey utiliza la teoría psicoanalítica como un arma política para poner de manifiesto cómo el inconsciente patriarcal ha estructurado la forma fílmica. Lo relevante para este estudio está, sobre todo, en la manera en la que el cine refleja, revela e interviene activamente en la interpretación de la diferencia sexual que domina las imágenes, las formas eróticas de mirar y el espectáculo.

De entre la multiplicidad de placeres posibles que ofrece el cine, Mulvey rescata, por un lado, el de la *escopofilia*, como el placer de mirar a otra persona en tanto que objeto erótico; y por el otro, el que se desarrolla a través del narcisismo y la constitución del ego, procedente de la identificación de la imagen contemplada. Estos conceptos retomados de Freud y de Lacan, sirve para mostrar, primero, que el placer de mirar está dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino, señalando que la presencia de la mujer en el cine narrativo convencional tiende a operar en contra del desarrollo del hilo argumental, al congelar el flujo de la acción en momentos de contemplación erótica.

Y segundo, que la figura masculina es la parte activa en la estructura narrativa: el hombre es productor de sentido, mientras que la mujer es portadora del mismo. De ahí que el atractivo de una estrella masculina de cine no sea el de un objeto erótico de la mirada, sino el del ego ideal más perfecto y completo en el que el espectador se reconoce.

El artículo desglosa la compleja interacción de miradas como característica del cine en general, y el modo en que éste construye el carácter de “*to-be-look-at-ness*” (para ser mirada) de la mujer, figura que como representación denota castración, por lo que suscita mecanismos *voyeuristas* o fetichistas que tratan de sortear su amenaza.



Para aliviar la amenaza de castración en el nivel de la narrativa, el personaje femenino tiene que ser declarado culpable. La culpa de la mujer queda sellada por medio del castigo o la salvación y la historia se resuelve con los dos finales disponibles para la mujer: tiene que o morir o casarse.

La primera vía, el voyeurismo, mantiene conexiones con el sadismo: el placer reside en descubrir la culpa (asociada con la castración), imponer control y someter a la persona culpable a través del castigo o del perdón. Este aspecto sádico tiene que ver con la narración. El sadismo exige una historia, necesita lograr que algo ocurra, forzar un cambio en otra persona, una batalla de voluntad y fuerza, victoria y derrota, con un principio y un final definidos. La escopofilia fetichista por su parte, puede existir fuera del tiempo lineal, ya que el instinto erótico se focaliza exclusivamente en la mirada. En el caso de fetichismo, el cine clásico desplaza la carencia de falo por medio de la sustitución por un objeto fetiche o por conversión en fetiche de la propia figura representada, de manera que pase a ser tranquilizador en vez que amenazador. Esta segunda vía, la escopofilia fetichista, se apodera de la belleza física del objeto, transformándolo en algo en si mismo satisfactorio. Convertir a la mujer en fetiche desvía la atención sobre la carencia femenina de falo y la transforma de una figura peligrosa a un objeto tranquilizador de belleza perfecta.

### 1.1.2 Mujeres espectadores y mujeres que se miran

Mary Ann Doane argumenta que la espectadora femenina es consumida por la imagen.

El voyeurismo propone distancia. La espectadora femenina carece de tal distancia porque ella es la imagen. La feminidad está construida como cercanía, como una sobrecogedora presencia-en-sí-misma del cuerpo femenino.

La espectadora femenina puede adoptar "*the masochism of over-identification*" (la sobre-identificación masoquista) o "*the narcissism entailed in becoming one's own object of desire*" (un narcisismo que implica convertirse en su propio objeto de deseo).

La máscara(da) es efectiva en la manera en que elabora una distancia de la imagen. Encarnando la feminidad como una máscara, la espectadora puede crear la distancia necesaria entre ella y la feminidad representada en la pantalla. Las mujeres también disfrutan la belleza femenina, especialmente en el "*vamp*". En el caso de este estudio, la mujer sueca proporciona una imagen positiva de feminidad autónoma a la espectadora.

## CAPITULO 2. ANTECEDENTES DE LA IMAGEN

### 2.1 El cine sueco. Formuladores de la imagen.



Ulla Jacobsson y Edwin Adolpson en *Hon dansade en sommar*, 1953.

El punto de partida fue *Hon dansade en sommar* (*Un solo verano de felicidad*) de Arne Mattson (1951). La película empieza en un cementerio. Una chica joven esta siendo enterrada. Las palabras del cura suenan duras y crueles: “Pesado cae el castigo sobre el seductor”. Apartado entre los que sufren, está Göran Stendal. Emocionado, fuera de sí, deja el lugar corriendo. En el bello paisaje otoñal, en la orilla del lago, recuerda el verano y a la muerta, a quien amaba.

Es primavera. Göran acaba de graduarse y se ha despedido festejándolo con sus compañeros. El padre quiere que sea ingeniero, y como regalo de graduación le ha comprado una moto. Pero antes están las vacaciones de verano en las que trabaja con el tío Anders Persson, un agricultor que posee tierras. La primera noche de sus vacaciones conoce a Kerstin, un chica de 17 años.

Kerstin es la chica de la granja más cercana. Göran pasa el verano trabajando en la granja de su tío y se reúne con los jóvenes de la zona, quienes están intentando hacer un Centro de Juventud para realizar

actividades como obras de teatro o bailes. No reciben comprensión ni apoyo alguna del clérigo del distrito pero el tío de Göran les presta un granero. Mientras, Göran y Kerstin se enamoran, algo que no es aceptado por sus familias. Sus planes de casarse se ven frustrados por la oposición del cura local. Después de una tragedia devastadora, en forma de un accidente de moto, Göran entiende lo estúpido y terrible que es dejar que otros toman las decisiones por uno.



Fotografía pastoral de un amor floreciente.

Es una película sobre el amor floreciente de una chica campesina y un joven estudiante de la ciudad durante un verano en ambiente campestre e idílico. Kerstin se muere en la película, algo que se da a conocer en las primeras escenas, con un Göran atormentado y sufriendo en el funeral. Por lo cual la historia no sigue los acontecimientos en su orden cronológico, algo no muy corriente en el cine en los años 50.

El saber el fatal destino de la joven desde el principio crea una tensión a través de toda la película. La fotografía es lenta y estudiada, como un ejercicio bergmaniano. El cine sueco de posguerra está marcado por grandes maestros de la técnica narrativa. Lo que más destaca y lo que más convence de *Hon dansade en sommar* es su dialéctica, al oponer la frescura del amor joven y libre frente a la intransigencia del pastor puritano. Con más intención que la de crear polémica, el cine sueco, con una atmósfera recargada de introversión y psicología se enfrenta a la ventana abierta de la realidad, en la que las posiciones ideológicas

antagónicas, caracterizadas por sus diversos grupos, proporciona esa indiscutible frescura a la película.

Fue uno de los mayores éxitos cinematográficos suecos, porque el director dio un paso más que mostrar desnudos en películas de calidad y creó escuela a la vez que se fundó el mito de la actitud sueca, como abierta y liberal hacia la sexualidad. Los baños desnudos se consideraban sensuales y naturalistas, y fue lo que le ayudó pasar la censura en muchos países.

Pero el cine sueco no renunciará a la psicología y al drama sentimental, cuyo lenguaje estético ha ido elaborando a lo largo de su historia. La culminación de esta línea tradicional, con sus aciertos y errores, aparece en *Ingmar Bergman*.

*Sommaren med Monika (Un verano con Monika)* es una de las primeras obras de Ingmar Bergman. Causó una gran sensación por las imágenes de su protagonista desnuda pero es una historia de amor contada a través de los cambios de las estaciones del año, y de la luz nórdica y el verano como símbolo paradisíaco.

## 2.2 *Sommaren med Monika* (Ingmar Bergman, Suecia 1953)

La película trata sobre jóvenes que se convierten en adultos y, en concreto, sobre la peculiar etapa en medio de la transición que llamamos la adolescencia. Una chica (Harriet Andersson) y un chico (Lars Ekborg) de familias de clase trabajadora de Estocolmo se escapan de casa para pasar un verano romántico aislados en el archipiélago sueco, lejos de los padres y las responsabilidades. La historia de Bergman trata un tema familiar: chico conoce a chica, chica se queda embarazada, e inevitablemente, después de un tiempo (el verano) la pareja se ve obligada a volver a la realidad. Hay un matrimonio forzado pero todo termina con un final menos común cuando la chica, Mónica, acaba abandonándolo.



Harriet Andersson como Monika en *Sommaren med Monika* 1953.

La Monika de Harriet Andersson, es a la vez un objeto erótico y una protagonista femenina empoderada. La película revela el talento de una mujer que se convertiría en una de las actrices principales de Bergman, Harriet Andersson, que con brillantez capta todo lo que hay que decir acerca de Monika. Inspirado por el erotismo terrenal de Harriet Andersson, en el primero de sus muchos papeles para él, Ingmar

Bergman tuvo un éxito internacional importante con esta película sensual sobre las desgracias del amor joven.

*Sommaren med Monika* es desafiantemente ambivalente. Tiene referencias a las películas de Bergman de los años 1940 sobre el valor de la escapada como una necesidad para el joven (generalmente un protagonista masculino) para reforzar su consciencia y una actitud desafiante en contra de una sociedad anticuada, formal y seria. Un desafío que dura poco cuando la importancia de la escapada está en la experiencia y la desilusión. Estas primeras películas acababan en el retorno a la sociedad convencional.

El final de *Sommaren med Monika* parece sugerir una resolución similar, con Harry alcanzando la edad adulta volviendo a enfrentarse a sus responsabilidades y aceptando los códigos tradicionales de conducta. Monika, sin embargo, se niega a conformarse; su desafío se *enfrenta* al mensaje explícito del final de la película. Es en este sentido que *Sommaren med Monika* es ambivalente, y merece un buen análisis.

### 2.3 Escapada a otro mundo

Realmente la película es sobre Monika – ella es el personaje titular y domina todo el paisaje desde el primer momento en que tiente a Harry a un beso adolescente hasta el último fotograma de la película. Andersson es físicamente perfecta para el papel. Es más que eso, consigue capturar la inmadurez de Monika en unos de las pocas actuaciones convincentes de cómo una chica adolescente besa convencionalmente a un chico porque es como debe ser. Disfruta de su sensualidad, de su cuerpo y baila como una mujer convencida de su sexualidad al ritmo de jazz, sale y consigue pretendientes mientras su marido está fuera trabajando.

Sin embargo, lo interesante sobre Monika es la manera en que Bergman quería mostrar cómo la relación le afecta a ella. No es sólo que sea demasiado joven para disfrutar de ser madre — está más interesada en bailar y divertirse que en biberones y niños — sino que sus ideas sobre el matrimonio no corresponden a la realidad de un matrimonio de la clase trabajadora sueca.

Al principio de la película, Monika habla sobre qué es el matrimonio, pero la boda que ella se imagina es un matrimonio estilo Hollywood donde el marido trabaja todo el día y luego van a fiestas glamourosas donde ella lleva elegantes vestidos de noche. No se imaginaba una vida humilde, con niños gritando y un marido que no tiene la culpa de no poder satisfacer sus deseos. El mundo que ella imaginó como un matrimonio tradicional nada tiene que ver con el mundo que resultó ser.

El personaje de Harry, interpretado por Lars Ekborg, es pasivo. En muchas maneras representa la casualidad de la película, abandonado con una hija al final. Monika lo empuja a la sensualidad, a la sexualidad, a escapar con ella durante el verano a la isla donde ocurre la concepción del bebé (el verano del título de la película). Ekborg es mucho más contenido en su retrato que Andersson – solo recurre a la violencia cerca del final cuando comprende que su sueño adolescente se ha convertido en una pesadilla.



De muchas maneras, la película es el episodio de Monika en la vida de Harry – Harry es el hombre común y el enfoque está en Monika. Al final de la película se enfoca más sobre el personaje de Harry – sale su rabia y su desesperación cuando Monika le trata cada vez peor. Hay un pasaje que muestra los momentos de felicidad que han pasado juntos, que viene a su mente al coger la carta en la que ella le dice que le abandona.

Pero las imágenes que se quedan grabadas de la película no tiene que ver con Harry y su dolorosa desesperación, sino con Monika. En parte la relación no funciona porque hay una disyuntiva entre su fantasía de ser adulta y la realidad de la vida. Parte de esta disyuntiva es el hecho de que su papel en esa vida es inactivo. Hay tres momentos particularmente conmovedoras en la película, una donde Harry le dice a Monika que estudiará cuando se casen. Más tarde Mónica le dice que ella no tiene nada que hacer pero que el puede estudiar. El tiene la libertad de salir con sus compañeros de trabajo. Ella pasa el día con el bebe – su única forma de escapar es abandonarle y al hacerlo, recibe su condena. El hace lo moralmente correcto pero su vida está arruinada. En el caso de Monika, la falta de acción parece atractiva cuando la vida inactiva que imaginas es rica y llena de acontecimientos interesantes, la realidad de no hacer nada mas que cuidar de los hijos hace que abandone a su joven esposo. Como ella amargamente dice “cuando se es joven que se supone que te diviertes”.

Es una película clave en la carrera de Bergman, solidificando una mayor atención a las perspectivas de la mujer. También la atención dada a los sueños de Monika proporciona un nuevo desafío para los temas de la fuga y el compromiso que había estado desarrollando en su trabajo.

*Sommaren med Monika* es una película sobre la escapada a otro mundo. También sobre el el regreso y enfrentarse a las responsabilidades. O al menos eso parece en un primer visionado. Al final del verano, con Monika embarazada, los amantes vuelven a formar un hogar juntos. Por un lado, el sueño muere cuando, engañado y rechazado por Monika, Harry se queda solo con el bebé al final de la película, con el verano que pasaron

juntos reducido a flashbacks de un simple recuerdo o ilusión. Sin embargo, en otro nivel, el sueño perdura; la negativa de Monika de conformarse genera tensión y hace de *Sommaren med Monika* una película tan atrevida para la época. Es también un homenaje a la sensualidad del verano nórdico en las escenas de amor de Monika y su rebelión activa, representada en la huida de la pareja y en el desafío final de Monika.

El propio Bergman dice en la entrevista que "estaba un poco enamorado de Harriet" y que "nunca hubo una muchacha en el cine sueco que irradiara tanto encanto erótico desinhibido"<sup>7</sup>. *Sommaren med Monika* es un poema de amor a Harriet Andersson, y ella es, sin duda, un objeto de deseo. En las imágenes de la primera mañana amaneciendo en el archipiélago sentimos la presencia de Bergman como amante de Andersson.

Pero Monika no es simplemente un objeto erótico. También es una figura de identificación. El cine ha sido tradicionalmente un lugar de escapismo, pero en Andersson vemos la llegada de un nuevo tipo de estrella femenina, con una belleza natural que huye del glamour de Hollywood, una diferencia reforzada por la representación en la película del mundo del cine, que ayuda alentar el sueño de Monika de escapar, pero también señala al contraste entre ella y este elegante otro mundo, mostrándola a ella como más real. Tal vez lo más importante, en términos de identificación, se remonta a los primeros héroes masculinos de Bergman, quienes se rebelan contra la sociedad. A pesar de un mayor énfasis en los personajes femeninos de las películas de Bergman de los años cuarenta <sup>8</sup>, la narrativa sigue centrada en el protagonista masculino que necesita trascender la ilusión juvenil para encontrarse con una experiencia desilusionante, que le conduce a la madurez. La madurez

---

<sup>7</sup> BJÖRKMAN, STIG. *"Images from a Palyground" Summer with Monika* (DVD Box Set) The Criterion Collection. EE.UU. 2012 1 disco compacto.

<sup>8</sup> En *Hets* (*Tormentos*, 1944) de Alf Sjöberg, para el que Bergman co-escribió el guión y fue asistente de dirección, y *Det regnar på vår kärlek* (*Llueve sobre nuestro amor*, 1946), *Skepp till Indialand* (*Barco a la India*, 1947) y *Hamnstad* (*Ciudad portuaria*, 1948), la mujer, ya sea como víctima o prostituta viviendo en los márgenes de la sociedad, representa una forma de escapar de lo establecido para el joven. Potencialmente peligrosa, ella funciona como parte del desarrollo del niño a la edad adulta y madura.

implica compromiso, no escapar o intentar escapar *Sommaren med Monika* termina de manera similar, con Harry aceptando sus responsabilidades, pero también representa la historia de Monika. En las películas de principios de los cincuenta se centra más en los personajes femeninos<sup>9</sup>. Pero *Sommaren med Monika* ocupa un lugar único en ese periodo de investigación en el sueño femenino y la descripción de su negación a cumplir con las expectativas sociales. Mientras que los protagonistas anteriores vuelven a enfrentarse a sus responsabilidades, la negativa de Monika al compromiso presenta un giro importante en las narrativas de Bergman.

### **Secuencia de Harry en el espejo**

La película acaba con Harry, que abandonado y sujetando el bebé, se mira en un espejo desde fuera del escaparate de lo que fue su antiguo trabajo. Dos escenas de su verano en el archipiélago aparecen como flashbacks en el reflejo del espejo: Monika corriendo desnuda sobre las rocas y Monika tomando el sol en el barco con el horizonte soleado de fondo. Harry vuelve a la realidad con el sonido de una campana, quedando el verano como una ilusión. Las letras que aparecen encima del espejo (*Forsbergs glas och porslin*, su anterior trabajo donde conoció a Monika) apuntan a que el verano era una ilusión necesaria para que Harry alcanzara la madurez y se planteara una carrera más gratificante de ingeniero.

Lo más llamativo de esta secuencia es el uso poco común de la mirada masculina. Harry mira en el espejo, el fondo se funde en negro y la cámara hace zoom y se ajusta a un primer plano. Harry cambia la mirada del reflejo del bebé a su propio reflejo y su reflejo ahora mira a cámara. El uso del espejo sugiere la madurez de Harry, psicoanalíticamente denota que se reconoce a sí mismo como un individuo.

---

<sup>9</sup> *Det regnar på vår kärlek* (*Lluvia sobre nuestro amor*, 1946), *Sommarlek* (*Juegos de verano*, 1951) *Kvinnodröm* (*Sueños* 1955) son el principio de la tendencia de posguerra en el cine europeo de dar importancia al punto de vista femenino. Ya había señales en Italia, por ejemplo al enfocar la evolución personal y los conflictos en personajes femeninos interpretados por Ingrid Bergman en las películas de Rossellini en los años 1950.

En las películas tempranas de Bergman mirar en un espejo generalmente tiene la connotación de ver la verdadera cara. Como su reflejo mira directamente a cámara, el plano por otro lado significa que Harry debería ser visto como un sujeto de identificación. Los flashbacks también están relacionados con el acto de mirar. Cuando Monika corre por las rocas, Harry mueve la cabeza para mirarla. Algo que lleva al ensayo de Laura Mulvey<sup>10</sup> sobre el personaje femenino en el cine clásico de Hollywood para el placer y la mirada masculina. La cámara sigue a Monika de derecha a izquierda mientras camina, creando una sensación de voyeurismo, cercana a la mirada de Harry. Un fundido une este breve flashback con el siguiente repitiendo el plano del reflejo de Harry. Su cara se superpone a la imagen, posicionando a Monika disolviéndose en el centro de su cara al enfocarse. Sus ojos se mueven hacia la izquierda y su cara se disuelve, como mirando otra vez a Monika tomando el sol en el barco. El último fundido del reflejo de Harry deja el barco en la distancia, apareciendo en el ojo derecho del reflejo de Harry, reduciendo a Monika y el recuerdo de la escapada como una ilusión observada por el ahora maduro protagonista masculino<sup>11</sup>.

Sin embargo, hay varios aspectos que podrían contrarrestar esta interpretación de Monika como objeto. No sólo que la escapada tiene más sustancia en la película que lo que representa este flashback fragmentado de un minuto. Dentro de esta secuencia hay más cuestiones sobre la identificación y la mirada masculina. El propio espejo problematiza las pautas de la mirada masculina. Quizás lo más obvio, es que podría actuar como un dispositivo reflexivo, poniendo en primer plano el acto de mirar y el voyeurismo masculino, estableciendo vínculos claros entre la mirada de Harry en la superficie del espejo y el espectador que está viendo la película. Pero también hay otras similitudes entre este breve secuencia y otros momentos del film.

---

<sup>10</sup> MULVEY, LAURA. "Visual Pleasure and Narrative Cinema" en *Screen* 16.3 (Otoño 1975): Op.Cit. pp 6-27

<sup>11</sup> HUBNER, LAURA. "Female Defiance: Dreams of Another World in Summer with Monika and the Early Films" en *The Films of Ingmar Bergman: Illusions of Light and Darkness*. Basingstoke, England: New York: Palgrave Macmillan. 2007. p.30

Por ejemplo, es el mismo espejo en el que se mira Monika al principio de la película mientras se retoca el pelo antes de ir a trabajar, con la misma música extradiegética. Adicionalmente, el fondo se funde en negro, enmarcando la cara como una máscara, haciendo referencia a la secuencia poco antes con el mismo dispositivo en el café, cuando Monika mira directamente a cámara. Es una mirada más directa que la mirada reflejada de Harry, sugiriendo que la identificación quizá no esté enteramente en el hombre.

Se puede rastrear la identificación con Monika desde el principio del film, especialmente en términos de género, sexualidad y clase. Harry es hijo único de un hombre viudo de clase media baja. Harry invita a Monika a su casa mientras su padre está fuera. Ella, impresionada por lo agradable que es su casa se pasea examinando adornos de la repisa de la chimenea. La posición de Harry como asistente júnior en un almacén de porcelana y vidrio, no sólo le alinea con los adornos, sino que también destaca su torpeza. Un rasgo que contrasta con el sentido de practicidad y de supervivencia de Monika en el archipiélago; característica que necesariamente dejará atrás cuando madura.

En contraste, la vida familiar de Monika está grabada en una sola toma larga, claustrofóbica y devastadora que muestra a un padre alcohólico y a Monika en una habitación con otros tres hermanos menores y su madre dando de comer un niño pequeño en una cama junto a ella. La madre de Monika criando niños y luchando para sobrevivir en un piso minúsculo, tiene eco en la frustración de Monika más adelante, cuando vuelven del archipiélago y ella y Harry viven en un piso parecido con su bebé.

Aunque la película no está literalmente grabada desde el punto de vista de Monika, esta atención a la vida familiar de Monika transmite el espacio que ocupa y crea una empatía con su situación. Vemos la vida familiar de Harry solo con Monika, mientras a ella se le concede atención individual, separada de las escenas compartidas con Harry. Sumado a la toma larga,

enfatisa su frustración, lo que permite que se perciba su motivación de rebelarse.

Estas escenas claustrofóbicas hacen del viaje aún más liberador. El plano exterior de la casa de Monika consiste en mujeres gritando, niños jugando en patios estrechos y los sonidos ligeramente metalizados de las voces y de los músicos de la calle añade una sensación de estudio de estas escenas (intencionado o no), que contrasta con las escenas al aire libre del viaje y el tiempo que pasan lejos de la ciudad congestionada. En un momento romántico, Monika se detiene escuchando a los músicos callejeros, pero los gritos de su hermano menor interrumpen su ensoñación. Por lo tanto, ella es una figura de identificación desde el inicio de la película<sup>12</sup>. Ella es mucho más protagonista que Harry en estas primeras escenas – de hecho se muestra su contexto familiar sin él, mientras vemos el suyo con ella.

Las motivaciones de Monika para escapar son cruciales. La película resalta significativamente sus raíces en la clase trabajadora, sugiriendo que su escapada es más vital que la de Harry, pero con menos metas y orientación. Su desafío es más activo – deja su trabajo, deja su casa – y más desesperada, ya que sus alternativas son o depender económicamente de un hombre (insinuando la prostitución) o la pobreza y la repetición del rol de su madre criando hijos.

Igual que los primeros trabajos de Bergman<sup>13</sup>, *Sommaren med Monika* gira en torno al ciclo estacional. Los jóvenes enamorados se encuentran en primavera. Tienen su verano. Se desilusionan en otoño. Maduran en invierno. Para Bergman el tema de la ilusión de la juventud de escapar es similar al ciclo estacional<sup>14</sup>. La ruptura con lo establecido y luego la vuelta a la relación matrimonial y la vida familiar<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> Ibíd pp. 31-33

<sup>13</sup> A principios de 1950 las películas de Bergman cogen esta estructura con renovado dinamismo. En *Sommarelek* (*Juegos de verano*, 1950) *Kvinnors väntan* (*Tres Mujeres*, 1952), y *En lektion i kärlek* (*Una lección de amor*, 1954) un breve amor de verano se muestra como un flashback. Como tal, es controlado por la imaginación, o la memoria, de la protagonista.

<sup>14</sup> La visión de Bergman del verano sueco está lleno de profundas connotaciones de placer sensual, particularmente junio. Se podría decir que es un reflejo de un sentimiento general sueco. La imagen viva de la oscuridad en Estocolmo en diciembre, cuando el sol sale a las nueve y media

*Sommaren med Monika*, como indica en el título, está relacionada con esta estructura de ciclo estacional. En los primeros planos del puerto industrial cubierto de niebla y humo, hay una sensación de reclamo al sol, que recuerda a Carné y Rossellini<sup>16</sup>. Cuando Monika se encuentra con Harry por primera vez en el café, exclama: “Está aquí la primavera .. demasiado bueno para trabajar. Vámonos a viajar y ver mundo, ¿qué te parece?” Mientras hablan, Monika describe el frío en su trabajo: “El invierno pasado pensé que se me iba a congelar el culo”, mientras se reclina hacia Harry, como para calentarse. Cuando la pareja sale del café, unos viejos borrachos se ríen a sus espaldas, “Hay una sensación de primavera en el aire”, y su compañero, igual que Paúl en *Tres mujeres*, parece sugerir que la desilusión es algo inevitable<sup>17</sup>.

El tiempo ciertamente es un factor en la posibilidad de escapar. Cuando Harry lleva Monika al barco de su padre, el viento sacude el agua. Un desplazamiento de cámara hacia arriba desde el pequeño barco en la noche fría acaba enfocando el puente. Al deslizarse la cámara otra vez hacia abajo es el día siguiente y en el agua brilla el sol, indicando el paso de primavera a verano y anticipando el viaje hacia el archipiélago bajo la luz de un sol abrasador. Monika se despierta a la mañana siguiente con el sol brillando en el techo.

La intensidad lírica del verano persiste. La sensualidad de las secuencias del verano recuerda a la forma casi comercial de De Santis de hacer cine neorrealista italiano. Por otra parte, lo que hace *Sommaren med Monika*

---

de la mañana y se pone alrededor a las tres y media de la tarde. Una vez llega el verano, es insoportablemente luminoso, pero extremadamente breve, unas seis semanas.

<sup>15</sup> Hay un notable cambio respecto los anteriores trabajos, donde el que imagina es el hombre, mientras que a partir de las películas de 1960 es la mujer. Jessica Benjamin apunta a la relación con la psicología freudiana y la supremacía del padre, donde la rebelión siempre es seguida de culpa y restauración de la autoridad. Estas son observaciones extremadamente útiles. El punto en común de las anteriores películas, es la fugacidad de la ilusión juvenil del verano, enfatizada en cada caso por la localización en forma de flashback en la imaginación del protagonista. Aunque en películas posteriores se empieza a representar como clichés, en éstas la rebeldía se perturba por la necesidad del retorno a la norma patriarcal.

<sup>16</sup> DONNER. JÖRN. “Personal Vision of Bergman” en VERMILYE, JERRY. *Ingmar Bergman. His Life and Films*. Blomington: London: McFarlands&Company, 2002. p. 78

<sup>17</sup> “Let them go, they’ll soon be back. Don’t break the rule. Let them have their summer. Suffering and sense and all that come soon enough” son las palabras de Paul, el mayor de la familia al final de *Kvinnors väntan*, cuando la pareja protagonista, Maj y Henrik, desaparecen en una barca en el horizonte con la puesta de sol, rechazando el negocio familiar.

diferente a las otras películas de Bergman en este época es que el verano no se muestra en flashback<sup>18</sup>, sino con todo el potencial de lo que el verano puede llegar a ser, ocupando media hora de la película.



La primera mañana en libertad, saliendo al archipiélago en el barco de Harry.

El inicio del otoño, representando el paso del tiempo con una tormenta ocasional seguido por el sol brillando a través de una nube oscura trae consigo para Harry la necesidad de volver a Estocolmo. Sin embargo, el “No, no vuelvo, quiero este verano como es” de Monika ofrece una nueva perspectiva respecto el final de la película.

El sueño de escapar de Monika esta relacionado con el cine. Le pide a Harry que la lleve a ver la reciente película *Song of Love* (de Clarence

---

<sup>18</sup> Cabe resaltar que la película de Arne Mattson, *Hon dansade en sommar* se hizo entre *Sommarlek* y *Sommaren med Monika*. Igual que *Sommaren med Monika* fue censurada en el extranjero por las escenas de amor explícitas al lado de una lago y las escenas de baños desnudos. Otros aspectos que lo convierte en precursor de *Sommaren med Monika*, es la fotografía pastoral, la escena del baile, las autoridades reprimidas y el uso frecuente de primeros planos. En términos de narrativa, se parece a *Sommarlek*. Se trata de una búsqueda de la validez, en la que Göran, en el funeral de Kerstin, recuerda su verdadera historia de amor con ella. La película es más retrospectiva que *Sommaren med Monika* y trata temas como la interferencia de la iglesia en las vidas de los jóvenes, algo que tiene eco en las películas de Bergman en los 40. Una vez más se evidencian muchos rasgos similares en la realización de películas suecas en esta época, pero el foco en el sueño de la mujer de escapar parece ser exclusivo y único en *Sommaren med Monika*.



Brown, 1947) en su primera cita. Monika es completamente absorbida por la glamourosa estrella femenina, iluminada por la luz de la pantalla en la oscuridad de la sala. Durante el beso, repite sus palabras en bajito "Puedes besarme ahora, cariño ". Volviendo Monika sueña con el glamour de las estrellas de cine mirando su propio reflejo en el cristal de una tienda, invita a Harry a poner el brazo alrededor de ella mientras dice "Puedes besarme ahora, Harry", como un eco directo de la película. Al decirlo, ella mira hacia la cámara, su cara iluminada en primer plano contra un fondo oscuro, reflejando la estrella de cine y una anticipación del primer plano de su mirada en el jazzcafé hacia el final de la película. Cuando se retoca el maquillaje en su pequeño espejo de bolsillo, mirando su propio reflejo, de nuevo imita conscientemente el lenguaje de las estrellas de cine, diciendo que está "loca" por Harry. Su identificación con la estrella femenina sugiere la absorción por la ilusión de lo que pudiera ser y como se construye su rol como mujer.

El escapismo, sustituto de la escapada real, es una tema frecuente en las primeras películas de Bergman. A través del "otro mundo" del cine el ímpetu de escapar de Monika cobra fuerza. Ella es la impulsora de la escapada, y varias tomas de la ciudad en el camino saliendo en el barco permite la transición al otro mundo. La música armoniosa que empieza cuando las dos figuras son visibles en la cubierta del barco es la misma música que sonaba fuera del piso de Monika, cuando sueña, implicando que el sueño de escapar es predominantemente de Monika. A la llegada, Monika recuerda *The Lawless Lover*, el libro que leyeron el día anterior, y saltando y gritando como indios, transforman el archipiélago sueco en el salvaje oeste americano – una ilusión construida donde el espectador es invitado a participar. Durante el primer día, los primeros planos de la cara de Monika, con los ojos cerrados y su mejilla contra la cara oscura de Harry, poniendo un cigarro en la boca, recuerda a la pareja besándose en la película, indicando la reconstrucción de Monika de este otro mundo. Aunque el tiempo en el archipiélago es visto como el sueño de Monika cumplido, la representación de Monika sigue ambivalente, haciéndola

aparecer tanto como figura de identificación como objeto erótico. La secuencia de Monika despertándose la primera mañana, caminando en pantalones cortos, mientras Harry duerme, es voyerística, casi premonitoria. Hay una sensación de estar viendo a la Monika real mientras Monika está significativamente sola, permitiendo una situación que potencialmente podría ofrecer un acceso privilegiado a sus pensamientos, pero este acceso es esquivado.

Monika es un modelo a seguir problemático, pero su instinto de supervivencia durante las etapas finales de la escapada de la pareja representa un ataque a la comodidad burguesa y la represión. Insiste en que vayan a un terreno privado a robar manzanas y patatas. Monika rodea la casa mientras Harry se queda al lado de un árbol. La madre la atrapa robando en el sótano y la lleva a la fuerza a la casa burguesa. La única toma larga enfatiza el efecto claustrofóbico que tiene sobre Monika. Ajustándose a los roles tradicionales, es el padre quien llama a la policía, mientras que la madre trae una pieza de carne, que aparece en un primer plano de la mesa. La hija, limpia y respetable, en la edad de Monika, se sienta a su lado, quien por contraste parece desaliñada. Cuando vuelve el padre les informa que la policía no tardará en venir en coche. Monika agarra la carne de la mesa de comedor y sale corriendo, huyendo entre los árboles. La conexión del padre con el transporte moderno es similar a la asociación creciente de Harry con los trenes (se desvía en su bicicleta en una entrega a la barrera de un cruce de trenes en el inicio de la película, y en el final él mismo utiliza el tren para viajes de negocios). Tanto el padre como Harry están en sintonía con la civilización o el orden patriarcal. Por contraste, Monika parece representar la crudeza<sup>19</sup>, arrastrada por el sótano, gateando entre árboles, arrancando bocados de carne como una animal, un “enfant sauvage” en la bahía. Planos del cielo oscuro y la luz del sol brillando en el agua acompañan el sonido de su respiración. Un primer plano de una araña en su red conecta con otro de

---

<sup>19</sup> HUBNER, LAURA. “Female Defiance: Dreams of Another World in Summer with Monika and the Early Films” en *The Films of Ingmar Bergman: Illusions of Light and Darkness*. Basingstoke, England; New York: Palgrave Macmillan, 2007. Op.Cit. p.43

Monika en la hierba alta, sugiriendo – de manera obvia – su propio atrapamiento. Cuando alcanza a Harry con el barco su determinación está clara, “Si tu no puedes con esto, yo si .. No quiero volver, no quiero!.. No lo haré!”

Hay representaciones contradictorias de Monika aquí. Mientras convencionalmente es asociada con la naturaleza, también simboliza el potencial político de soñar. Dentro del mundo que ella ha creado soñando, es capaz de fabricar una vida nueva con códigos diferentes, adoptando diferentes roles y enfrentándose a los discursos convencionales, sugiriendo que los roles de género son construidos y no fijos. Por eso mismo es significativo que finalmente su única motivación de volver a tierra firme es una visita al cine, donde el juego de roles es clave.

### **Harriet Andersson como el ‘erotismo encarnado’**

Se atribuyen referencias a *Sommaren med Monika* en otros films describiendo el atractivo de Harriet Andersson como una calidad carnal que se burla del glamour. Paradójicamente, la imagen icónica de Monika es suficientemente potente como para connotar rebeldía activa.

Los colaboradores de Cahiers du Cinema acabaron impresionados por el trabajo de Bergman igual que otros directores europeos del momento:

“There is in Godard’s, Truffaut’s and Rivette’s writing of this period (in Cahiers and elsewhere) about Bergman, for example, a recognition of proximity between Bergman’s situation as film-maker and their own actual or potential situation, as well as a recognition of some shared attitudes to both the world and the cinema ... Truffaut emphasizes Bergman’s simplicity, his exploration of essentially personal concerns...”<sup>20</sup>

Fereydoun Hoveyda toca algo importante en su artículo sobre *Cuatrocientos golpes* de Truffaut, cuando las palabras que utiliza para describir el niño son también aplicables a Monika:

"The child has no choice but to forge an acceptable world for himself with the means at his disposal. But how can he escape the tragedy of

---

<sup>20</sup> HILLIER, JIM. *Cahiers Du Cinema, Volume 1*. Cambridge: Harvard University Press, 1985 p.175

everyday life, as long as he is torn between his parents – fallen idols – and a indifferent, if not hostile world?"<sup>21</sup>

En este sentido, la referencia de Truffaut hace homenaje a lo que representa Monika en relación a la rebeldía juvenil y el potencial a derribar códigos patriarcales convencionales.

Volviendo a una de las secuencias más destacables de la película, vemos a Monika sentada en el jazzcafé con un hombre desconocido. La música se eleva desde la máquina de discos, se vuelve y rompiendo la ilusión cinematográfica, mira directamente a cámara en un primer plano muy largo, tan extraño que rara vez se ha visto en el cine, prácticamente inaudito en ese momento.



Ultimo plano de Monika mirando a cámara.

Hay otras formas de interpretar esta secuencia. Sobre la mirada en sí, Robin Wood<sup>22</sup> afirma que el fondo oscurecido alrededor de Monika es casi

---

<sup>21</sup> HOVEYDA, FEREDOU. "The First Person Plural" en Hillier, Jim (ed) *Cahiers du Cinema, Volume 1*. Cambridge: Harvard University Press, 1985. Op.Cit pp. 53-57. Publicado originalmente en *Cahiers Du Cinema* 97, Julio 1959

<sup>22</sup> WOOD, ROBIN. *Ingmar Bergman: New Edition*. New York: Frederick A. Praeger, 1969 p. 49

la única excepción del naturalismo estricto. Parece aquí como la observación más contundente. Su mirada abierta pero desafiante anticipa los dispositivos de distanciamiento utilizados en películas posteriores y más reflexivas de Bergman de los años sesenta, como *Persona* (1966), película en que el punto de vista femenino también es central, y en *En passion* (*Pasión*, 1969).

La mirada a cámara marca una salida más allá de la ficción. También significa una respuesta femenina desafiante a la mirada masculina mucho antes de que se escribiera el artículo de Laura Mulvey. Como dijo Robin Wood,<sup>23</sup> en este momento Monika, devolviéndonos la mirada, rompe la realidad cinematográfica y parece que dice: “Miradme y juzgadme si os atrevéis”.

La secuencia que sigue es un montaje de vida nocturna con luces de neón. A menudo se han interpretado los planos de discotecas y salas de baile como la caída de Monika en desgracia. La interpretación de Wood, comparando a Monika con Henrik en *Sommarlek*, sugiere que mientras Monika no está muerta “we are in no doubts as to the life into which Monika is being sucked’.<sup>24</sup>

Jörn Donner<sup>25</sup>, sin embargo, sugiere que la película no condena a Monika directamente, sino que vuelve a su vida anterior. Monika no parece sentir ningún remordimiento con su nuevo amante. Philip Mosley<sup>26</sup> interpreta la mirada de Monika como “despectiva” y “en parte desafiante”,<sup>27</sup> coincidiendo con muchos otros críticos en que este último pasaje sugiere un retorno a la vida sórdida y sombría, en las que las chicas de clase trabajadora recurren a la prostitución para sobrevivir.

No esta confirmado que Monika queda absorbida en un estilo de vida sórdido, aunque los vínculos con trabajos anteriores indican que este

---

<sup>23</sup> *ibid.* p.47

<sup>24</sup> *Ibid.* p.47

<sup>25</sup> DONNER, JÖRN. *Personal Vision of Bergman*. Blomington; London: Indiana University Press, 1966. p. 89

<sup>26</sup> MOSLEY, PHILIP *Ingmar Bergman: The Cinema as Mistress*. London: Boston: Marion Boyars, 1981. pp. 53-54

<sup>27</sup> En “*Images from a Playground*” Bergman afirma que viendo Harriet Andersson en *Trots* (*Desafío*) de Gustaf Molander, 1952, cuando decidió hacerla una audición, cuando en su opinión era muy Monika en esta película.

podría ser el caso. Laura Hubner subraya en *Films of Ingmar Bergman*<sup>28</sup>, que se trata de un poema del director a la actriz Harriet Andersson, similar al trabajo posterior de Jean-Luc Godard como el retrato de Nana/Anna Karina en *Vivre sa vie (Vivir su vida, 1962)*. También lo interesante es que tanto Hubner, Mosley y Wood utiliza el termino “desafiante” para describir la expresión de Monika.

Hay otras maneras de interpretar este montaje que lo hacen más una celebración de las fantasías de Monika y el otro mundo del cine, la magia que cautivó la imaginación de Bergman a lo largo de su carrera. El estático primer plano de Monika iluminada contra un fondo oscuro también podría interpretarse como el momento en el que Monika se convierte en la estrella de cine.

La visión de escapada de Monika está causada por su pasión por el cine<sup>29</sup>. Ir a ver una película es su única motivación para regresar a tierra firme. Al principio de la película, al regresar de una noche del cine con Harry, Monika mira nostálgicamente una blusa en un escaparate, después de fantasear con las elegantes vidas de las estrellas de la película de cine. El primer plano de su cara esta iluminada contra el fondo oscuro es similar al plano del final, el momento en la cafetería cuando ella mira fijamente a la cámara.

Por lo tanto, este plano de la mirada directa de Monika perfectamente podría ser visto como el momento en que Monika (o Andersson) se convierte en estrella. Ella coge una bocanada de aire de su cigarrillo como hizo la estrella en la película que vio con Harry.

En este sentido, el montaje vertiginoso de los clubs de noche y salas de baile es ambivalente. Podría significar su estilo de vida futura como bailarina, el abuso y la prostitución indicada en anteriores películas, o podría interpretarse como la Monika que ella sueña ser, como indicaría su comentario anterior: “People in films go to clubs and dances and all that”.

---

<sup>28</sup> HUBNER, LAURA. “Female Defiance: Dreams of Another World in Summer with Monika and the Early Films” en *The Films of Ingmar Bergman: Illusions of Light and Darkness*. England; New York: Palgrave Macmillan, 2007. Op.Cit. pp. 45-46

<sup>29</sup> *Ibíd.* p. 47

Estilísticamente, el montaje contrasta con los planos claustrofóbicos de su vida en el inicio de la película.

Hay un discurso sobre la ilusión necesaria de escapar en las películas de Bergman de los 40 y las primeras películas de 1950, que parece ser desmontado en *Sommaren med Monika*, hasta cierto punto, un desafío al restablecimiento de la autoridad en la imagen del padre.

La escapada se transmite al completo, y no sólo en retrospectiva, con todo el potencial de lo que podría significar o lograrse en verano, por lo que la inevitabilidad cíclica también queda desafiada. La frase "Quiero este verano como es" de Monika ofrece otra faceta más allá de la monotonía del compromiso de Harry y el retorno cíclico a los inicios de la película. La escapada gana importancia, no sólo como experiencia desilusionante, abre camino a otro mundo donde Monika puede interpretar otros roles, donde los consolidados roles tradicionales son cuestionados, yendo mas allá de la relación binaria tan evidente en *Sommarlek*.

Los reflejos del ultimo flashback, reduciendo el verano a una ilusión – necesaria para obtener madurez – son, al menos, equilibrados por la ilegible mirada de desafío de Monika a cámara, en una película que permanece ambivalente, quizá no resuelta.

El magnetismo de la película se debe en gran parte a la inmediatez y el poder de la actuación de Andersson, la energía de una historia de amor, el impulso de vivir más allá de lo mundano. La declaración de Monika "Quiero que el verano siga así", no sólo desafía los conceptos convencionales de conformidad y compromiso, sino que también ofrece una postura filosófica que Bergman sigue explorando en posteriores películas<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> *Det sjunde inseglet* (El séptimo sello) 1956 y *Smultronstället* (Fresas salvajes) 1957.

## CAPITULO 3. LA IMAGEN

### 3.1 La escena de los *art films* y el cine *exploitation* en EE.UU.

#### Los *art films*

Según David Andrew<sup>31</sup>, la recuperación y la legitimación del cine de autor hay que revisarla dentro del desarrollo de la percepción del cine como arte. Antes de la Segunda Guerra Mundial e inmediatamente después, el cine fue considerado un arte potencial sobre todo en algunos países europeos, como Francia e Italia – donde las condiciones culturales e industriales eran muy diferentes a las de los Estados Unidos. Después de la guerra, esta situación cambió debido a que las destrozadas industrias cinematográficas europeas no podían competir con Hollywood. Con la ayuda de subsidios estatales, se obligó a los productores europeos a adoptar una estrategia "artística" que proporcionaba prestigio y permitía la exportación mundial. Esta estrategia fue crucial, porque motivó a las masas a identificar el cine como un arte en potencia. Durante la posguerra, los distribuidores de cine-arte europeo consiguieron un acuerdo con la Corte Suprema de nuevas medidas para la libertad de expresión. Como resultado, los distribuidores estadounidenses de películas de cine-arte europeo podían explotar la sexualidad, real o imaginaria, en las películas de posguerra empezando por los neorrealistas italianos. Estas películas sirvieron de precedente al público estadounidense.

#### El cine *exploitation* en EE.UU.

Los logros de esta estrategia se basaba en el hecho de que el cine clásico de Hollywood se había prohibido a sí mismo, a través del Código Hays producir o exhibir temas e imágenes explícitas. Por lo tanto, las películas artísticas a menudo se comercializaban en EE.UU. como *sexploitation*<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> ANDREWS, DAVID. *Theorizing Art Cinemas: Foreign, Cult, Avant-Garde, and Beyond*. Austin: University of Texas Press, 2013. pp. 77-78

<sup>32</sup> Subgenero erótico del exploitation.



La versión estrenada inicialmente de *Sommaren med Monika* (1953) en los EE.UU. difícilmente podría haber sido más atrevida. Los derechos americanos de la película los compró el productor y distribuidor Kroger Babb, quien la recortó a poco más de una hora, añadiendo planos, un doblaje en inglés y la distribuyó como *Monika, the Story of a Bad Girl!*, acentuando su contenido sexual. Aunque este tratamiento que incluyó el doblaje e insertos visuales ha enfurecido históricamente a los cinéfilos, es evidente que promovió el concepto de cine-arte en el mercado estadounidense, acelerando el proceso cultural y familiarizando al público con este tipo de películas. Desde esta perspectiva, actrices como Harriet Andersson (Monika) y en especial Brigitte Bardot (*Et dieu ... crée la Femme*, 1956; y *Le Mépris*, 1963) hizo tanto como cualquier director por popularizar la idea del cine-como-arte en los EE.UU.



Cartel Monika, the Story of a Bad Girl!, EE.UU. 1955

### 3.2 *Monika, a Story of a Bad Girl*. Kroger Babb. USA 1955

*Sommaren med Monika* es recordada hoy por varios aspectos: por ser una representación terrenal del amor joven, un punto de inflexión dramática en la carrera de Ingmar Bergman y el impresionante debut de la actriz Harriet Andersson como estrella internacional de cine.

La versión estrenada inicialmente en los EE.UU. reeditada por Kroger Babb, se proyectó en el circuito de *exploitation* mientras que la versión original lo hacía en los circuitos de cine de autor europeo. La rápida elevación de Bergman en el panorama cinematográfico estadounidense era comparable a la de Vittorio De Sica y de Roberto Rossellini después de la guerra.

Bergman atrajo inicialmente la atención en los Estados Unidos porque sus películas eran suecas, sinónimo de *soft-porn* en el mercado del *cine exploitation*<sup>33</sup>. *Monika, the Story of a Bad Girl!* se presentó atrozmente como cine *exploitation*. Kroger Babb fue un promotor experimentado de importaciones de cine-arte extranjero y *exploitation* quien en la década de 1950 introdujo la fórmula de mercado múltiple para un solo producto<sup>34</sup>. Para explotar el contenido lascivo en Nueva York y sus alrededores, Babb promovió dos versiones simultáneas de la misma película. La versión de sesenta y dos minutos doblada al inglés y renombrada como *Monika, the Story of a Bad Girl!* fue distribuida en el circuito de *exploitation* y *Summer with Monika*, más o menos en su forma original de noventa y cinco minutos, en las salas de cine-arte. Ambas versiones, por supuesto, contaron con las escenas de desnudo. Los spots publicitarios de *Monika* ofrecieron un primer plano de Harriet Andersson con titulares como, “*She’s here!*” y “*Sweden’s Answer to Marilyn Monroe!*”. Los trailers

---

33 BALIO, TINO. *The Foreign Film Renaissance on American Screens, 1946–1973*. Madison: University of Wisconsin Press, 2010 pp. 130-132

34 LEWIS, JON. *Hollywood v. Hard Core: How the Struggle Over Censorship Created the Modern Film Industry*. New York: New York University, 2001 pp. 204

anunciaban "*Title Song and Musical Score by Les Baxter*"<sup>35</sup>. En ninguna parte de los anuncios aparecía el nombre de Ingmar Bergman.

La introducción y fascinación del mercado de cine americano por Ingmar Bergman empezó a finales de 1959, dos años después de que se hiciera famosa la actriz francesa Brigitte Bardot. En 1959 más de un crítico se había quejado de que las películas extranjeras habían llegado a un nuevo fondo, llegando a significar contenido erótico asegurado. Con Harriet Andersson emerge un nuevo tipo de estrella de cine.

Melvyn Bragg recuerda ver *Un verano con Monika* por primera vez en el primer trimestre en la universidad:

"*Summer with Monika* spoke in the condition of many adolescents in the 50s: it could have been my story or that of thousands others. The nerve of it was that somehow and for the first time, I think, a film tapped itself into the real root of what I knew I had in some measure or would have in some measure or wanted in some measure to experience. The bait was Harriet Andersson"<sup>36</sup>.

Para Bragg, tanto la ciudad gris como Monika – o Andersson mismo – fueron representaciones nuevas, más reales, y al mismo tiempo, algo para "experimentar", más que "identificarse con". En contraste, describe cómo el cine tradicionalmente era un lugar de escapismo, otro Mundo. En *Un verano con Monika*, este otro mundo ayuda y alimenta el sueño de escapar, algo que Monika encarna, pero paradójicamente el contraste entre Monika y este otro mundo glamoroso la destaca a ella por ser más real. Este concepto de Monika/Andersson representa algo nuevo y complejo, porque parece tener sentido que sea un carácter de identificación y un objeto sexual.

---

<sup>35</sup> BALIO, TINO. *The Foreign Film Renaissance on American Screens, 1946–1973*. Madison: University of Wisconsin Press. 2010. Op.Cit. pp. 130-132

<sup>36</sup> BRAGG, MELVIN. (presentador) *The South Bank Show* (programa radiofónico) London Weekend Televisión. 8 Julio 1978.

### ***Sexploitation*: El despertar-sexual**

Por otra parte, las películas de autor menos tradicionales o que llegaron a través de canales menos tradicionales tuvieron que ganarse su estatus de cine-arte a través de la crítica y el público<sup>37</sup>. Un ejemplo de este proceso es *Jag – en oskuld (Inga, 1968)*, con la actriz sueca Marie Liljedahl, de Joseph W. Sarno. Los productores de esta película de culto de última generación, que tenía un linaje *exploitation*, intentaron ampliar su atractivo y elevar su estatus cultural. El trabajo de Joseph W. Sarno, un pionero del género cinematográfico *sexploitation*, se caracteriza por una iluminación de claroscuro acentuada, planos largos y una puesta en escena rigurosa. Fue también muy conocido por hacer películas en torno a temas de ansiedad psico-sexual y desarrollo de la identidad sexual. A partir de 1968, la obra de Sarno se hizo más explícita, anticipando la aparición del *soft-core*. *Inga* fue una de las primeras películas clasificadas como "X" en los Estados Unidos. Después de 1968, su trabajo se dividió entre las películas producidas en los Estados Unidos y las películas producidas en Europa, principalmente en Suecia, Alemania y Dinamarca. Muchas de las características producciones europeas de Sarno se hicieron con el respaldo financiero de EE.UU. En Europa era conocido por haber trabajado con actrices como Marie Liljedahl, Christina Lindberg, Helli Louise y Marie Forsa. Sarno fue uno de los autores más prolíficos y distintivos que salió del *sexploitation* proto-pornográfica de la década de 1960. Trabajó en géneros como *sexploitation*, *softcore* y *hardcore*, así como para el mercado de vídeo de *hardcore* de 1980.

El *sexploitation* llegó al mercado en 1970. En la década de 1960 Audubon Films, Sigma III, Grove Press, y algún otro distribuidor independiente se hicieron con el mercado. Distribuyeron películas como *Jeg, en kvinde (I, a Woman)* de Mac Alhberg 1965, *Käre John (Dear John)* de Lars Magnus Lindgren, 1964, *Nattlek (Night Games)* de Mai Zetterling 1966, y *Jag är nyfiken Gul (I am Curious Yellow)* de Vilgot Sjöman, 1967 y el mercado

---

<sup>37</sup> ANDREWS, DAVID. *Theorizing Art Cinemas: Foreign, Cult, Avant-Garde, and Beyond*. Austin: University of Texas Press, 2013. Op.Cit. p. 78

fue inundado por sexo, sátiras, dramas y melodramas sexuales<sup>38</sup>. En un año las películas eróticas de los grandes estudios competían con lo que se mostraba en las *grindhouses*<sup>39</sup>, y pronto surgió una lucrativa industria del cine pornográfico. El estreno de *Deep Throat (Garganta Profunda)* en 1972, protagonizada por Linda Lovelace, atrajo a un promedio de cinco mil personas a la semana, incluyendo celebridades, diplomáticos, críticos, hombres de negocios, mujeres solas y parejas.

Durante este período de transición de importación de películas extranjeras en EE.UU, el target de la industria de cine mainstream y las distribuidoras independientes seguía siendo el adulto joven menor de treinta años. La capacidad adquisitiva de este grupo era grande y eran frecuentemente cinéfilos. La década de 1960 vio surgir el activismo político, el movimiento hippie, y una revolución social que involucra a los hijos e hijas de la clase media estadounidense.

---

<sup>38</sup> BALIO,TINO. *The Foreign Film Renaissance on American Screens, 1946–1973*. Madison: University of Wisconsin Press. 2010. Op. Cit. pp. 282-283

<sup>39</sup> Un termino americano para lo teatros que mostraban exploitation films. Según el historiadores David Church, este tipo de teatro fue nombrado por la “grind policy”, una estrategia que se remonta en los 1920, que ofreció proyecciones continuas a un precio ascendente conforme pasaba el día.

### 3.3 *Jag är nyfiken Gul/Blå* Vilgot Sjöman, 1967/68

*Jag är nyfiken Gul/Blå* (*I am curious Yellow/Blue*), fueron estrenadas en Suecia en 1967. Tenían la intención de ser una única película, pero Sjöman acumuló material sustancial y decidió crear dos versiones de la misma película. *Blå* se convirtió en una película sobria sobre el estado, la iglesia, los campos de prisioneros y otros aspectos de la sociedad sueca. *Gul*, la más sensacionalista, se desarrolla alrededor de Lena Nyman, una activista estudiantil radical que se involucra en una investigación pública sobre cuestiones sociales, políticas y sexuales en Suecia del momento. La película es ambigua, queda sin resolver si en la vida real Nyman había sido elegida para interpretarse a sí misma o un papel creado por el director Vilgot Sjöman. Se complica aún más la lectura de la película como documental o ficción. Desmontando el orden tradicional del esquema cinematográfico, Sjöman utiliza la no-actuación como una especie de deconstrucción de la representación cinematográfica y la narrativa.



Lena och Börja en casa de Lena en *Jag är nyfiken Gul*, 1967.

### ***Jag är nyfiken Gul, Vilgot Sjöman, 1967***

La película es una mezcla entre ficción y documental en la que se muestra a una joven, Lena, una chica veinteañera, que quiere saber todo acerca de la vida y la realidad. Colecciona información en un enorme archivo, experimenta con las relaciones, el activismo político y la meditación. Mientras, los actores, el director y el equipo muestran un paralelo humorístico sobre cómo hacer la película, sus relaciones con la historia y entre ellos. Tanto la película amarilla como la película azul contienen desnudos, sexo explícito y posicionamientos políticos.

### ***Jag är nyfiken Blå Vilgot Sjöman 1968***

La misma película con las mismas características, los mismos actores y el mismo equipo que *Gul*, pero con otras escenas y otro tono político. El foco político de *Blå* son las relaciones personales, la religión, la cárcel y el sexo.

Trata sobre Lena Nyman, quien vive con su padre en un estudio en Estocolmo. Motivada por un pathos social, analiza la sociedad sueca de los años sesenta porque quiere comprender la sociedad en la que vive, sus contradicciones y sus cambios, y se esfuerza por obtener respuestas. Ha convertido su pequeña habitación en un enorme archivo con cajas llenas de información, recortes de periódico y cintas grabadas. Tiene colgados en la paredes, imágenes de campos de concentración y retratos de Franco. Recorre la ciudad de Estocolmo entrevistando a la gente de la calle, líderes sindicales y políticos sobre temas como la posición de Suecia ante la guerra del Vietnam o ante la dictadura de Franco, sobre la no-violencia o el sistema de clases. Organiza demostraciones públicas y funda un instituto con su propio nombre "*Nymans Institut*" con el único fin de encontrar respuestas a sus preguntas.

La relación con su padre, quien durante un periodo corto se fue a España a luchar contra Franco, es problemática porque él es bebedor. A través de él, conoce al joven y guapo Börje Ahlstedt, que trabaja en una tienda de



ropa de hombre y vota a la derecha. Empiezan una historia de amor, pero pronto descubre que Börje ya tiene una mujer con quien además tiene una hija.

Lena, furiosa, se va en bicicleta al sur de Suecia. En una cabaña en el bosque intenta vivir una vida ascética, meditando y haciendo yoga. Börje la encuentra. La escena de sexo se transforma en una escena de violencia. Börje se marcha a la mañana y Lena sueña que ata a sus 23 anteriores amantes a un árbol, dispara a Börje y le corta el miembro. Cuando regresa, tiene una conversación imaginaria con Martin Luther King, donde le pide perdón porque no consigue realizar la no-violencia. Una vez de vuelta en casa, la historia se disuelve y el equipo de rodaje y Vilgot Sjöman cobran más importancia, como el director celoso de la relación entre Lena y Börje.

Intercalado en la narración y la trama principal aparecen escenas de manifestaciones y diferentes acciones frente embajadas, entre ellas la española, y otras instituciones. Dentro de la película hay escenas de cómo Suecia se convierte en el primer país que defiende la no-violencia. Vilgot Sjöman entrevista al escritor ruso Jevgenij Jevtusjenko y al por entonces primer ministro sueco, Olof Palme, sobre el sistema de clases. Vilgot Sjöman mezcla la película del rodaje con reportajes y entrevistas con turistas suecos que van a España, fragmentos de películas y producciones televisivas, secuencias documentales de acciones en la ciudad de Estocolmo, entre los que algunos fueron grabados con cámara oculta, con secuencias de rodaje donde el equipo y Vilgot Sjöman forman parte de la historia y Lena se convierte en la actriz Lena Nyman.

### **Sexo y política**

Para el rodaje de las películas *Jag är nyfiken* Sjöman pidió libertad creativa y un equipo de rodaje pequeño. La ambición era recorrer Suecia, documentar el país, su tiempo y posicionarse políticamente a la izquierda. Su intención era englobar política y sexo, pero no pornografía. Con estas

dos películas desafió los límites de lo que se podía y lo que no se podía mostrar en cine. Las películas son muy políticas y revisaba la sociedad sueca desde una perspectiva crítica. Ahora son sinónimos de los ideales izquierdistas de 1960 y el liberalismo sexual, y lo que ha permanecido son las escenas de desnudos con Lena Nyman y Börje Ahlstedt. Pero la mezcla de desnudez y la sinceridad en las escenas de sexo y los posicionamientos políticos radicales, fue lo controvertido, no la desnudez en sí. Las reacciones fueron una clara afirmación de los tabúes de entonces. Lena Nyman fue acosada por la prensa después del estreno de la película. En la versión re-editada se incluyen estas cartas ofensivas.

*Jag är nyfiken Gul* – incluidas las escenas eróticas – se recibió bien por la crítica, a la vez que despertó reacciones distintas. Por una parte había entusiasmo por el erotismo no convencional de Vilgot Sjöman, y por otra parte, estaban los que opinaban, como Vilhelm Moberg, que los elementos de sexo eran incomprensibles y gratuitos.

En la opinión pública sueca se criticó aún más. Se acusó a Sjöman por utilizar a los entrevistados y se le consideró egocéntrico, pero lo más grave fue el no ser coherente en el análisis político. ¿Dónde estaba la solidaridad con Vietnam? La imagen completa de la lucha de clases y la protagonista, Lena, ¿no eran una caricatura, en realidad reaccionaria, de la juventud en la época? Se le consideró liberal pero no suficientemente radical.

La visión de Sjöman como director es la irónica agitación del visionario. El resultado es complejo y con muchas intenciones, convirtiéndose en una imagen caleidoscópica e ilegible de la Suecia del año 1966. En realidad, y visto desde una perspectiva actual, más de 50 años después, las películas son un despliegue de libre creación, donde Lena y Börje son diferentes aspectos del artista. Es una ruptura artística porque muestra los procesos y mecanismos del rodaje y de la creación.

Las películas *Jag är nyfiken* se consideran irresistiblemente personales y a la vez cuentan algo sobre Suecia. Vilgot Sjöman, al poner la cámara en un campo de Småland (región del sur de Suecia) – justo en la zona donde

se crió su madre y marcado por la visión de los disidentes religiosos sobre la vida y sobre Dios, y al dejar que los actores se suban en un viejo roble y quitarse los pantalones, hacen ver al espectador un tiempo que se fue y un país que ya no es.

En EEUU se convirtió en una película de culto y rompió tabúes. Fue prohibida en muchos estados pero la gente joven atravesó el país para verla. *Jag är nyfiken Gul* fue la primera película *mainstream* en EE.UU. que mostró un coito. Aunque la película fue hecha en Suecia mostró bastante sobre la manera de pensar sobre el sexo y los tabúes de los estadounidenses. Algunos diálogos de la película fueron considerados escandalosos.



Esta conversación tiene lugar durante un coito dentro de un roble en el sur de Suecia en la película *Jag är nyfiken Blå* 1968.

“Te has acostado con 23 chicos, has dicho”

“Si pero los primeros 19 no fueron divertidos. Sólo me acosté con ellos para que tuviesen un orgasmo ellos. No me podría creer que yo les gustara como soy, con los pechos caídos, barriga, gorda...”

Lena es una joven mujer decepcionada con los hombres con quien se ha acostado. Hoy, la escena del sueño, donde ata a sus primeros 23 amantes (quienes sólo la utilizaron para su propio orgasmo) a un árbol, parece de pronto, una película americana feminista actual.



Lena con sus 23 amantes en *Jag är nyfiken Gul*.

*Jag är nyfiken Gul* 1968 fue prohibida por el contenido supuestamente obsceno. La película, sobre todo política, contenía escenas de desnudo frontal, y fue anunciada en los medios estadounidenses como una película pornográfica. Sjöman argumentó que era la explícita desnudez masculina lo que inquietó a los censores, lo que subraya la ironía respecto a que la desnudez masculina es menos admisible que la femenina que prevalecía dentro del cine y la publicidad en ese momento. Contradiendo a *US Censors*, críticos renombrados como Vincent Canby<sup>40</sup> de *The New York Times*, describen las escenas eróticas como demasiado explícitas, honestas y carentes de artificio, demasiado francas para ser pornográficas. Al reconocer la existencia de los genitales y su función en el acto del amor, Canby añadió que la película rescata la

---

<sup>40</sup> CANBY, VINCENT. "I am Curious (Yellow from Sweden)", *The New York Times*, 11 de marzo 1969.

representación del amor físico del *exploitation*, el *camp* y la pornografía. La denuncia de la censura estadounidense por obscenidad reafirma el pronóstico de Herbert Marcuse<sup>41</sup> acerca de las estrategias metodológicas para evitar la distribución de material políticamente crítico. Marcuse propone una vinculación entre lo político y lo erótico en *Jag är nyfiken gul* como una película sobre cine político, y como crítica al capitalismo, más que una película sobre la liberación sexual. La protagonista, Lena, realiza interminables entrevistas a ciudadanos suecos, preguntándoles si creen que viven en una sociedad sin clases. También pregunta en tono acosador a los miembros del movimiento laboral “por qué su partido es tan jodidamente conservador”, y se enfrenta a turistas suecos en el aeropuerto regresando de la España de Franco, desafiando sus ideales democráticos, llamándoles hipócritas.

Dentro de las primeras escenas de *Gul*, Sjöman incorpora un fragmento del poeta soviético Yevgeniy Yevtushenko en una revolucionaria organización estudiantil en Estocolmo. Este clip documental es seguido por una escena que tiene lugar en la audiencia de Yevtushenko. La actriz Lena Nyman se vuelve hacia Sjöman de la vida real (haciendo de sí mismo como director) y le pregunta coqueteando si podría tener una escena de amor en la película:

Vilgot Sjöman: *Tendrás una historia con Lena. Una historia con consecuencias.*

Börje: *¿Que tipo de consecuencias?*

Vilgot Sjöman: *No sé. Pensaré en algo.*

Aquí Sjöman expone toda la relación de Lena en la película tanto como una actriz que vive de su apariencia (en otro momento reflexiona sobre su figura rechoncha y senos caídos) y como una persona real en la forma de agente político. La película introduce discursos críticos al separar Lena-mujer y Lena-sujeto (tanto sexual como político) y el cine como

---

<sup>41</sup> MARCUSE, HERBERT. *An Essay on Liberation*. Boston: Beacon Press, 1969, p.8

documental y escenificado (como realidad y ficción). Estas dicotomías intencionadas se reflejan ya en la introducción de la película:

“Esta película es sobre el socialismo sueco y sobre sus dos cabezas, la grande satisfecha de sí misma y la pequeña encogida”.

Sjöman utiliza la desnudez explícita con el fin de alejarse de su tradicional tratamiento cargado y erotizado. En una escena inocente<sup>42</sup>, Lena está junto a su amante Börje acariciando su miembro flácido, poniendo al actor masculino en un papel que convencionalmente ocupa una mujer (como el receptor pasivo en lugar de la parte activa). Sjöman introduce así la diferencia sexual dentro de un estructura donde el falo es privilegiado, volviendo al concepto psicoanalítico de desautorización para redefinirlo. La cuestión de la diferencia sexual desaparece ante el reconocimiento de la referencia fálica al revelar cómo la mujer se estructura como imagen en torno a esta referencia. Sjöman perturba todo el sistema a través de la pérdida de la misma diferencia sexual. En la película, Lena no se reduce a un mero cuerpo sexual en el espectáculo, el objeto de deseo fálico<sup>43</sup>.

La polémica en torno al estreno *Jag är nyfiken Gul* en EE.UU. surgió en medio percepción generalizada en la que los países escandinavos tenían una larga historia de política sexual liberal. Intelectuales norteamericanos vieron Escandinavia como el equilibrio entre las necesidades de la comunidad con los del individuo y inmune a las preocupaciones judeo-cristianas sobre el cuerpo<sup>44</sup>. Esos mismos intelectuales exageraron su percepción de Escandinavia como zona sexual libre y utópica. Dinamarca fue más liberal en su política sexual que por ejemplo Noruega, que resultó ser la más conservadora. Este tema se aborda en películas de la época como *Sexual Liberty in Denmark (1970)* y *Sexual Liberty Now (1971)* de John Lamb. A pesar de las diferencias en las políticas sexuales en Noruega, Dinamarca y Suecia, se había creado una imagen internacional

---

<sup>42</sup> KUZMA, MARTA. “What happened to Sex in Scandinavia” en *Afterall*, Spring. 2008. p. 10

<sup>43</sup> Este empoderamiento anticipa la obra *Self Portrait with Dildo* de Lynda Benglis, Póster, 1974 y tiene relación con *Fuses* Cine 16mm 18 min, 1964 de Carolee Schneemann.

<sup>44</sup> KUZMA, MARTA. “What happened to Sex in Scandinavia” en *Afterall*, Spring. 2008. Op.Cit. pp. 10-13

de toda la región como una zona de sexo, suicidio y socialismo. El estereotipo refleja una estrategia política consciente por parte de EE.UU. para frenar la proliferación de estados de bienestar en Europa del Norte. Se advirtió contra las consecuencias de una política de bienestar, denunciando aquellos países europeos donde el socialismo había provocado un aumento de suicidios, alcoholismo y falta de moderación. Se acusaba a los países escandinavos de ser un nido del pecado de control de la natalidad, abortos y promiscuidad, tal vez porque la socialdemocracia y el Estado de bienestar son dos enfoques muy diferentes del proceso democrático, una democracia arraigada en la participación directa y igualdad frente a una democracia construida como un sistema representativo, basado en la participación a través de los representantes elegidos. Fue durante un período en el que los países escandinavos experimentaron una prosperidad económica sin precedentes, con la implementación de una política laboral activa en la década de 1960, además de una fuerte movilización por los derechos civiles, políticos y sociales del contexto de las políticas de bienestar social.

Más problemático para las autoridades estadounidenses que la desnudez frontal quizás fue el cameo de Olof Palme, un político de la generación de radicales socialdemócratas suecos mucho más a la izquierda que sus predecesores. Una figura controvertida en la escena internacional, Palme fue abierto en muchos temas, entre otras cosas expresando su crítica de los Estados Unidos en la guerra de Vietnam. La publicidad de su persona como representante de los objetivos radicales de los socialdemócratas, no era bienvenida en EEUU que ya tenía un conflicto político con sus movimientos estudiantiles.

La liberación sexual en toda Escandinavia evolucionó a través de la reforma social radical e iniciativas políticas en las áreas de salud e igualdad de género que tomaron forma en el inicio del siglo XX. Los líderes de los movimientos clave presionaron por la emancipación de la mujer, facilitando las prestaciones sociales para las madres y la asistencia

a las madres solteras, promoviendo la maternidad como una opción voluntaria e invitando a las mujeres a aprender sobre sus cuerpos. En 1910 se había establecido un conjunto de derechos sociales para los estándares internacionales ofreciendo igualdad de derechos políticos a hombres y mujeres. Aproximadamente al mismo tiempo que el discurso difundido en Stockholm titulado *Kärlek utan barn* (Amor sin niños)<sup>45</sup>, destacando los beneficios para la clase trabajadora de limitar sus familias a través del uso de anticonceptivos.

Los términos socio-políticos de los primeros movimientos feministas, dentro de una agenda política más amplia hacia la condición de Estado y la formación de la socialdemocracia, finalmente fueron contrastados con la introducción del psicoanálisis y el cine, los cuales al mismo tiempo proporcionan nuevos puntos de vista sobre la intimidad y las mujeres. A lo largo de la década de 1930, muchas de las feministas y activistas que habían logrado importantes avances en la reforma de género, criticaron el psicoanálisis como una construcción predominantemente patriarcal que introdujo un concepto arcaico del inconsciente sin tener en consideración contingencias históricas, privilegiando el falo dejando de lado la importancia del inconsciente en la introducción de imágenes de las diferencias sexuales.

### **¿Cómo aparecen estos pensamientos de resistencia dentro de los productos culturales de la época?**

En *Sexuality in the Field of Vision*<sup>46</sup>, Jacqueline Rose identifica el cine como un aparato ideológico basado en los mecanismos de identificación y la fantasía sexual. *Jag är nyfiken Gul* destacó este imaginario, dentro del debate sobre el realismo, con el objetivo de revelar la construcción de realidad y desafiando la noción de representación. La película no estaba envuelta en una narrativa difícil de alcanzar; era un vehículo para relacionar la forma inconsciente en la que se vive y cómo los procesos

---

<sup>45</sup> Campaña de Hinke Bergegren, 1910. Trataba de informar sobre anticonceptivos y planificación familiar, sobre todo a la clase media.

<sup>46</sup> Rose, Jacqueline. *Sexuality in the Field of Vision*. London: Verso, 2005, pp.6-7



ideológicos pueden transformar esas formas. Los intereses de Sjöman eran producir una película sobre lo que investigó en UCLA 1950, el código de producción de Hollywood; cómo se desarrolló, de dónde venía y cómo decir algo dentro de un contexto supuestamente libre de censura, pero donde de hecho sí la había.

Poco después otra película sueca, *Kärlekens Språk (Language of Love)* 1969 de Torgny Wickman es examinada por la censura. A diferencia de la película de Sjöman, que seguía siendo el foco de los debates nacionales sobre la obscenidad, años después, la película de Wickman pasó la censura rápidamente. *Kärlekens Språk* es una película en formato de educación sexual. Un grupo de expertos que abiertamente discuten cuestiones sexuales con la ayuda de voluntarios que funcionan como ejemplos performativos de la vida real que ilustran las observaciones de los expertos. En el panel de expertos, todos escritores de columnas en periódicos escandinavos debaten sobre la ansiedad sexual (la impotencia), conceptos erróneos, caricias, masturbación, anticonceptivos y órganos sexuales en forma de manual de instrucciones. Con la música de ABBA como banda sonora, la película se convirtió en un clásico. Es la película que Travis Bickle, interpretado por Robert De Niro, lleva a Cybill Shephard a ver en su primera cita en *Taxi Driver*, de Martin Scorsese. En comparación con la política- y socialmente comprometida *Jag är nyfiken Gul*, *Kärlekens Språk* se consideró un nuevo tipo de *sexploitation* del género 'batas blancas'<sup>47</sup>, anterior a las producciones hardcore, como *Deep Throat* (1972) y la larga lista de películas *sexploitation* que se produjeron en Suecia durante los años 1970.

*Kärlekens Språk* apareció en un clima cultural mucho más abierto, con la producción de películas-manuales de matrimonio tales como *Man and Wife* (1969), *He and She* (1970), *Black is Beautiful* (también conocido como *Africano Sexualis*, 1970) y *The Art of Marriage* (1970). Los tres primeros fueron dirigidas por Matt Cimber en los EE.UU., conocido por su producción de películas 'how-to-do-it' que explica cómo el sexo puede ser

---

<sup>47</sup> Referencia a las películas proto Exploitation que fueron películas de Higiene Sexual.

a la vez funcional y agradable. Entre éstos estaban *Sexual Practices in Sweden* (1970), *Pornography in Denmark: A New Approach* (1970), todas ellas dirigidas por un estadounidense, Alex de Renzy. *Pornography in Denmark: A New Approach* combina un recorrido por la feria de pornografía en Copenhague 1969, por los sexshops y el distrito rojo, con entrevistas a personas que trabajan en el mercado sexual y en el rodaje de una película pornográfica. De Renzy adopta la técnica de Sjöman y aparece intermitentemente como el director dentro de la película, entrevistando, y otras veces grabando en el rodaje de una película de pornografía hardcore.

En 1973 Bo A. Vibenius estrenó en EE.UU. *Thriller en grym film* (*Thriller A Cruel Image* también conocido como *They Call Her One Eye*) la primera película que fue prohibida en Suecia, con la estrella Christina Lindberg como protagonista en una historia de abuso, prostitución y brutalidad sexual. Ésta trata sobre una joven muda que es forzada a la drogadicción con heroína y a trabajar como prostituta, y sobre su venganza contra los hombres responsables.



Christina Lindberg en *Thriller en grym film*, 1973.

Vibenius crea una imagen inquietante y poco glamurosa del sexo mezclado con violencia y crueldad, con el aspecto y el ritmo de un art-house film (película de arte y ensayo). *Quentin Tarantino* reconoce que se inspiró en ella para sus películas *Kill Bill* (2003 y 2004), manifestando su interés por el softporn escandinavo y que “commonly involved politics by

featuring class-mixing” y el softporn sueco en particular. *Thriller en grym film* fue una contestación a la industria del *sexploitation* de la época, que se aprovechó de la libertad creada por las películas provocativas con motivaciones políticas para producir artefactos culturales simplificados de la mujer objetivizada al estilo *Playboy* y *Penthouse*.

“The commodity form is universalized: it now invades formerly sanctified and protected realms. The (female) body, as seen and plastically idealized by Playboy, becomes desirable merchandise with a high-exchange value. This new body image promotes sales, and the plastic beauty may not be the real thing, but they stimulate aesthetic-sensuous needs which, in their development, must become incompatible with the body as instrument of alienated labor. The male body too is made the object of sexual image creation also plasticized and deodorized ... clean exchange value. After the secularization of religion, after the transformation of ethics into Orwellian hypocrisy is the socialization of the body as sexual object perhaps one of the last decisive steps toward the completion of the exchange society: the completion which is the beginning of the end?”<sup>48</sup>

En 1973, Jean-François Lyotard introduce en su ensayo *A cinema, Cinema*<sup>49</sup>, el término sueco “*posering*” (posado) para referirse a la práctica en la que el objeto erótico es sostenido e inmóvil, ‘posado’, situando a la mujer como objeto para ser disfrutado a la distancia de la mirada del espectador:

“Presently there exists in Sweden an institution called posering, a name derived from the pose solicited by the portrait photographers in a practice whereby young girls rent their services to these special houses, services which consist of assuming, clothed or unclothed, the poses desired by the client. It is against house rules of these houses, which are not houses of prostitution for the clients to touch the models in any way. [...] It must be seen how the paradox is distributed in this case: the immobilization seems

---

<sup>48</sup> MARCUSE, HERBERT. *Counter-Revolution and Revolt*. Boston: Beacon Press, 1972. p. 76

<sup>49</sup> LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *The Lyotard Reader* (ed) Benjamin Andrew. Oxford: Basil and Blackwell, 1989. p. 179

to touch only the erotic object, while the subject is found overtaken by the liveliest agitation".

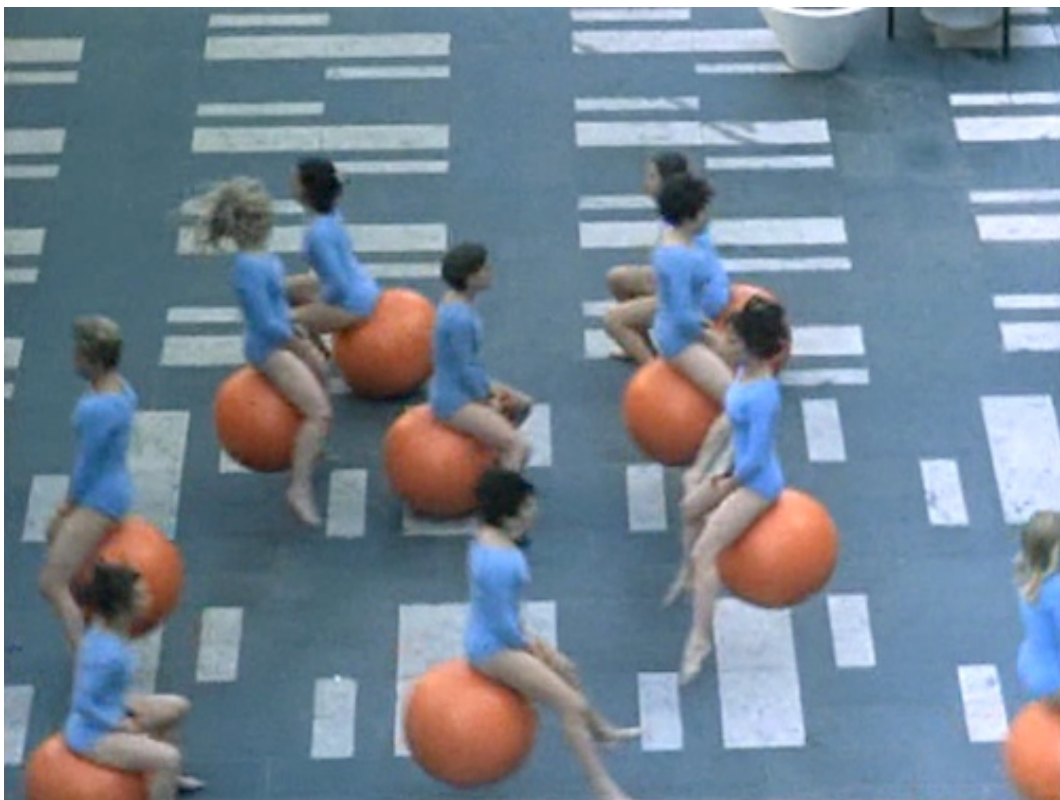
Un aumento de la producción y una amplia distribución transformaron la pornografía en los principios de los años 70 en un género de cultura de masas. En 1983, el cineasta y artista Harun Farocki realizó un cortometraje titulado *An Image (Ein Bild)*<sup>50</sup>, narra el proceso de producción del pliegue central de *Playboy* durante el transcurso de cuatro días en el estudio Playboy en Munich. La película comienza con la construcción del set, documentando el trabajo de producción de las imágenes. En el film de Harocki, la modelo desnuda se reclina, anónima, silenciosa e inmóvil. En contraste con Lena Nyman, quien en *Jag är nyfiken Gul* responde su amante burgués y manipulador mostrando públicamente su impotencia. La chica *Playboy* de los setenta se reinserta en un contexto regresivo, socialmente conservador que condena la mujer de nuevo a ser imagen, desprovisto de su empoderamiento como sujeto político.

---

<sup>50</sup> FAROCKI, HARUN. *Ein Bild (An image)*. Cortometraje, 25 min. 1983

### 3.4 *Svezia, inferno e paradiso* Luigi Scattini Italia-EEUU 1968

En 1968 aparece el mundo film *Svezia, inferno e paradiso* (Sweden Heaven and Hell), una investigación sobre la vida (por entonces) contemporánea en Suecia, en formato shockumentary. Con una extensa puesta en escena y tergiversación abundante, que a la vez pone en relieve la capacidad del formato documental para distorsionar la verdad, (un tema que parece especialmente relevante en la actualidad dado el auge de Internet, donde cualquiera puede decir cualquier cosa y que esto puede tener el mismo peso que los periódicos impresos o las noticias) *Svezia, inferno e paradiso* habita una zona crepuscular fascinante, aunque escandalosa en la licencia manipular los hechos, sin embargo, también es heroica en un sentido anárquico, en su condena implícita de un mundo que acepta cualquier información mientras apoye los discursos dominantes.



Secuencia de apertura de *Svezia, Inferno e Paradiso*, 1968.

Como *mondo film* es inusual, ya que no da la vuelta al mundo para conseguir material (selvas lejanas, ollas de carne y canibalismos del Tercer Mundo, temáticas frecuentes en los *mondo film*) sino que se centra en un mismo país. Un país que todavía se considera generalmente a través de los prejuicios y conceptos erróneos administrados por los medios de comunicación y el impacto global que tuvo las películas *Sommaren med Monika* y *Jag är nyfiken gul*. En esencia, Scattini utiliza su película (y varios confiados ciudadanos suecos, por no hablar de uno o dos actores reconocibles) para subrayar la visión supersticiosa en el extranjero de Suecia como "el estado de vida más revolucionario, más permisivo en el mundo" (para citar el cartel de Estados Unidos) y el país número uno de suicidios, mientras que al mismo tiempo reflexiona de manera conservadora sobre la relación intangible entre estas falsas estadísticas. Al igual que las películas de *explotación* más tempranas, pretende emitir una condena utilizando estrategias narrativas como la exageración y el sensacionalismo.

La mirada de Scattini ofrece imágenes (acusaciones transparentes) de cruceros suecos a la luz de la luna predisuestos para la desfloración de los adolescentes; una subcultura motorista que sustenta la violación (la víctima es una de las actrices conocidas del cine explotación sueco, *Marie Liljedahl*); clubs de lesbianas y salas de fiestas con bandas de rock tocando al desnudo; un reformatorio para adolescentes, prostitutas y asesinos; y un enorme bunker construido para permitir que decenas de miles de personas sobrevivan al sol de medianoche del inevitable holocausto nuclear (se parece mucho a la zona de backstage de un estadio de fútbol).

También presenta a una mujer parquímetro que supuestamente trabaja de noche como modelo de fotografía desnuda; un hermano y una hermana que se mudan de Estocolmo a una ciudad más pequeña para vivir como marido y mujer; y alcohólicos forzados por las estrictas leyes de venta de alcohol a beber en urinarios públicos y comer pasta de zapatos. Cada una de estas escenas son espectáculos narrados por

Edmond Purdom (la estrella de Michael Curtiz de *The Egyptian*) en la versión en Inglés, de Enrico Maria Salerno en la versión italiana, y en español por un narrador no identificado.



Secuencia con la canción *Mah-ná Mah-ná* de las chicas saliendo de la sauna. La banda sonora de Piero Umiliani aporta sobre todo una nota inquietante de romántica melancolía. También presenta por primera vez el súper éxito 'Mah-ná Mah-ná' - la canción mondo más conocida desde que *Mondo Cane* ganó el Oscar con la canción 'More'. Este número alegre es una secuencia completamente gratuita de tímidas adolescentes que salen tapadas sólo con toallas de una sauna y, a continuación, se van corriendo y saltando por la nieve para tirarse en las aguas heladas (costumbre escandinava verídica).

Los directores mondo adoptaron el lenguaje vulgar de los 'cinegiornale'\* (en España NODO; Noticiero Documental, película de actualidades se mostraban en los cines) y la película filone (cortes abruptos, primeros planos explícitos, narración irónica). El noticiero tradicional carecía de entrevistas, casi siempre exentos del sonido original, y comentados por la misma voz narradora. Una imagen fija con el título y una nota musical que

destaca el tipo de noticias y que continúa en el fondo durante la duración de la película.

La estética que sigue la película esencialmente se compone de nueve secuencias<sup>51</sup> con un narrador de voz en off que une las escenas. Empezando por las vistas aéreas de Estocolmo la película examina la sociedad sueca, sus virtudes y sus defectos, a través de una serie de temáticas, que van desde los problemas de los jóvenes y su educación sexual, pasando por la institución de la familia, según el concepto escandinavo, la vejez, los aspectos desconocidos del alcoholismo, uno de los problemas más graves, el suicidio, consecuencia de una realidad social ampliamente discutible.

La película de Luigi Scattini es una clara crítica a la 'sociedad del progreso'. Utiliza a Suecia como un símbolo y víctima de la cultura global. La libertad del país es vista como perjudicial y hasta peligrosa, al igual que moderna y progresista. Las actividades contraculturales en la película son criticadas (consumo de drogas, la vida en comuna), como lo son las rupturas de los tabúes sexuales (la homosexualidad, el incesto, el mestizaje) y el desarrollo moderno como la criogenia y la supervivencia a un holocausto nuclear son ridiculizados.

La narración en off es muy negativa. En la introducción de hermosas fotografías aéreas de Estocolmo se explica que los niños suecos son sanos y saludables, pero abandonados, las mujeres liberadas son infelices y los pensionistas están solos. La anotación lacónica sobre una alegre clase de gimnasia para mayores "Algo hay que hacer mientras se espera a la muerte" no deja duda alguna. Argumentando que el socialismo, la educación sexual y la emancipación femenina eran abominaciones, permitió que la película pasará la censura

---

<sup>51</sup> Secuencias: El crucero del amor: Un viaje de entrenamiento para adolescentes calientes. La fiesta de bachillerato: Una última aventura de la novia. La Biblioteca Pública de placeres privados: La erótica Gubernamental. Desnudos a la luz de la luna: Mujeres parquímetros de día – modelos desnudas de noche. El club de intercambio: Un acuerdo sólo para las parejas casadas. La sauna: Las chicas más bellas del mundo. Stockholm Strip: Un paraíso para los hippies, donde todo está permitido. Supervivencia Comunitaria: La ciudad subterránea protegida de radiaciones. Estudiantes de Stockholm: Una generación de amor que practica lo que predica.



cinematográfica italiana sin cortes. Las bañistas rubias desnudas no estaban para complacer a la audiencia italiana, sino para actuar como elemento de disuasión.

### **Una película sobre el estado de bienestar sueco**

La película nunca se estrenó en los cines suecos pero *Svezia, inferno e paradiso* se mostró en la televisión sueca el 28 de diciembre de 1971 cuando TV2 comenzó su serie de películas de "Utländsk syn på Sverige" (Miradas extranjeras sobre Suecia). La iniciativa vino precisamente de Vilgot Sjöman, con la intención utilizar la película como un ejemplo práctico de cómo funcionan las películas de propaganda. Su idea original era que la película se mostrara junto con un documental similar *Africa Addio*:

"Una noche, los espectadores pueden ver cómo se puede decolorar y desfigurar la realidad que conocen mejor: Suecia. La segunda noche: una realidad extraña. "Las experiencias de una noche determina al otro, revelando los mecanismos de producción: si se puede desfigurar a Suecia de aquella manera, con las mismas técnicas, se puede desfigurar a África de manera similar", escribió Sjöman, quien también se declaró consciente de que la emisión podría producir un efecto boomerang: "La culpa es vuestra, de vosotros los directores de cine sueco, que desacreditéis a nuestro país".

*Svezia Inferno e Paradiso* pasó la censura cinematográfica italiana, mientras que una de las películas de Sjöman, *Jag är nyfiken Gul* fue prohibida. "Le pregunté a un productor por qué *Svezia* fue permitida. Es un documental, respondió. Los documentales se evalúan más ligeramente ... ¡Pero no había casi nada documental en la película! En cambio, los que tienen el poder están encantados de mostrar una película en la que se está mintiendo sobre las terribles consecuencias de la liberación sexual, la igualdad de la mujer, la igualdad económica ... Quieren mostrar a qué lleva: Lleva a la insensibilidad y al suicidio. La sociedad del bienestar que se convierte en un infierno".

Sin embargo, no hubo enfoque pedagógico en la proyección. Para su decepción, la TV sueca no quería mostrar *Africa Addio*. En lugar de eso, *Svezia Inferno e Paradiso* se convirtió en primera parte de una serie de cuatro películas sobre la visión del resto del mundo de Suecia.

### **Mondo film: la tradición Shockumentary**

Este apartado es para rectificar y desmentir la percepción común de que las películas mondo tienen sus raíces en la tradición estadounidense burlesque / exploitation.

Para bien o para mal el género mondo film, a pesar de estar más o menos excluido de la historia del cine, ha influido en la cultura popular y los media modernos y posmodernos. Reconociendo esto, ayuda a entender cómo una forma de cine entonces popular, ahora olvidado contribuye a este imaginario. Fue parte de una más amplia ruptura de cuando la censura de la Iglesia Católica lentamente comenzó a debilitarse y la realización de documentales empezó a cambiar. Un ejemplo es combinar melodías agradables y música 'suave' con imágenes violentas y perturbadoras (pej. Scorsese y Tarantino). Uno de los aspectos más importantes de las películas mondo precisamente es la música y banda sonora, firmados por compositores como Otolani, Morricone, Piccioni y Umiliani.

El mondo film es ahora un claro ejemplo de Cine Pop italiano. Se confirma por una serie de publicaciones y libros recientes (*Volare, Mondo Exotica*), revistas y sellos discográficos. Articulan las tendencias futuristas y modernistas en la cultura pop del siglo XX y las tensiones entre estas dos formas de cine. Para Pierre Sorlin<sup>52</sup>, una película como De Sica *Umberto D* (1951) representa la reestructuración de Italia, en el período posterior a la guerra y los efectos que esto tiene sobre el individuo. En estas películas, cuestiones socio-políticas y psicológicas se entrelazan. Difieren de estos enfoques "sociales" responsables<sup>53</sup>, sin embargo, las

---

<sup>52</sup> SORLIN, PIERRE. *European Cinemas, European Societies 1939-1990*. London: Routledge, 1991.p.118

<sup>53</sup> *Ibíd.* p. 120

comparaciones entre el cine y la "realidad" que el cine puede ofrecer al lector, tan evidente en el neorrealismo, están presentes en diversas representaciones mundo de la vida italiana retratada a la pintoresca y, a diferencia de las películas neorrealistas, a todo (Techni)color. Estas imágenes de la cultura urbana siempre contrastan contra otras imágenes dispares, desde otras partes del paisaje italiano (subalterno) y de la esfera mundial más allá. En su libro *Italian Cinema Today*<sup>54</sup>, Gian Luigi Rondi lee la película mundo en términos más complementarios, al ver el género saliendo de las 'divagaciones' poéticas de Gras, Moser, Napolitano, y un apunte 'agudo y polémico, jodido y contundente' en el documental y el reportaje mundo.

### **Más allá de neorrealismo. Ficciones exóticas**

*Sightseeing* de la ciudad desde la vida real -una forma documental cuya preocupación por una realidad altamente modelada, claustrofóbica, y un mundo destructivo donde la violencia y la agresión eran lugares comunes, enlaza con los aspectos estéticos de uno de los primeros ejemplos de mundo (o premondo), *Europa di Notte* (1958). La película es la historia del viaje definitivo, de las ciudades y el cine, el espectáculo de lo cotidiano que se reproduce, y no es la mirada turística que ofrece las imágenes de la vida urbana.

El género Mondo Films es un menudo perverso, sin embargo, las películas inducen a una fascinación extraña e intensa<sup>55</sup>. La descentralización de Italia hace eco en las películas mundo que tratan de ser globales - ninguna de las películas mundo producidas se encuentran en o tratan sobre Italia solo. Excepcionalmente, *Sveiza Inferno e Paradiso* trata sobre una geografía determinada, y ese lugar actúa metonímicamente articulando una serie de preocupaciones.

---

<sup>54</sup> RONDI, GIAN LUIGI. *Italian Cinema Today*. London: Dobson. 1966. p. 214

<sup>55</sup> SORLIN, PIERRE. *European Cinemas, European Societies 1939-1990*. London: Routledge, 1991. Op.Cit. p. 120

La estética mundo surgió de la insatisfacción con los principios neorrealistas, principios que Marcia Landy<sup>56</sup> define como el "poder de lo falso". Acercarse al cine modernista/posmodernista italiano a través del fascinante prisma de la película shockumentary, es lo que De Sica llamó la "crisis del Neorrealismo", anunciando el cine pop italiano en el que las películas mundo forma parte. "Fantasía, imaginación y misticismo son del dominio del realismo y la realidad en la misma medida como lo son el bienestar, el trabajo y la igualdad". Esta contextualización de Pierre Leprohon<sup>57</sup> de Fellini, Visconti y Antonioni y la obra posterior de Rossellini también define las estéticas de la película mundo.

Los creadores de películas mundo salen de y, son parte del auge industrial de 1960, tanto económico como artístico, cuando una nueva ola de directores, "menos comprometidos" que los cineastas neorrealistas, entendieron que el espectáculo y lo chocante eran necesarios para combatir la inminente llegada de la televisión. De la misma manera intentó competir con el cine peplum (cine histórico de aventuras), de espía y western a la Italiana ofreciendo ficciones exóticas en formato documental-espectáculo del mundo<sup>58</sup>. Peplum es un género cinematográfico italiano que, mientras que destaca por la innovación cinematográfica a favor de la recreación en tiempos de incertidumbre del pasado (spaghetti westerns, giallo peplum, incorpora, a través de la edición, la estética modernista más conocidos a través de las obras de Godard, Antonioni, y Pasolini); otros, como la película mundo, se ancló en el aquí y el ahora. El Cine Pop italiano es la combinación del arte y la producción en masa para convertirse en un híbrido<sup>59</sup>. Todos los (muchos) estudios de cine italiano, el cine pop (incluyendo mundo) se cambió a favor de otra forma superior de arte, el cine de autor

---

<sup>56</sup> LANDY, MARCIA. *Italian Film*. Cambridge: Cambridge University Press, Apr 13, 2000. p. 17

<sup>57</sup> LEPROHON, PIERRE. *The Italian Cinema*. London: Secker and Warbug, 1972. p 126

<sup>58</sup> *Ibíd.*. 173

<sup>59</sup> *Ibíd.* 165

## **CAPITULO 4. CONCLUSIONES**

Este ensayo constituye una investigación y una reflexión sobre la representación de los países escandinavos como territorio sexualmente utópico construído principalmente durante la década de 1960 y 70 en el resto de Europa y los EE.UU..

El proyecto global investiga esta representación, y la analiza en relación con el contexto socio-político en Escandinavia y una variedad de representaciones cinematográficas, tanto en Escandinavia como en EE.UU.

Lo hace mediante el estudio de los fundamentos teóricos de esta construcción, los acontecimientos históricos reales y la situación, y las representaciones cinematográficas dentro de este contexto.

No se trata tanto de Suecia, como un lugar en la imaginación llamado Suecia.

### **4.1 Suecia, la vanguardia del cine pornográfico**

En los años 70, se consideraba, sin mucha justicia, que Suecia estaba a la vanguardia del cine pornográfico. Esa reputación derivaba del hecho de que varios de sus mayores éxitos cinematográficos en el ámbito internacional en las décadas inmediatamente anteriores, fueron de un erotismo bastante audaz.

En 1951 se estrenó la historia cinematográfica sueca. *Hon dansade en sommar (One summer of Happiness)* de Arne Mattsson. La película se convirtió en uno de los mayores logros de venta en el extranjero del cine sueco. Es una historia sensual entre el estudiante Göran y la campesina Kerstin. En un momento ambos aparecen desnudos, motivando la censura norteamericana impedir el estreno. A pesar de sus premios en Cannes y el Festival de Cine internacional de Berlín, la película fue

prohibida en varios países, entre ellos España, y no fue estrenada en los Estados Unidos hasta 1955.

Casi al mismo tiempo, en 1953 salió *Sommaren med Monika* (*Summer with Monika*, 1955) de Ingmar Bergman con Harriet Anderson de protagonista. Película en la cual Ingmar Bergman fusionó el desnudo de Harriet Andersson y el tema del adulterio, por lo que fue prohibida en varios estados de EE.UU. El impacto que tuvo la película en el extranjero se percibe en *Les Quatre Cents Coups* (*The 400 Blows*) 1959 de François Truffaut, cuando unos muchachos rompen un escaparate para robar un póster de Harriet Anderson con la rebeca desabrochada.

*Sommaren med Monika*, igual que *Hon dansade en sommar* conformaban una mezcla de realismo social y romanticismo en un contexto bucólico, que se ha convertido en el imaginario del estilo de vida sueco (no contando suicidios y impuestos inmensos).

Diez años más tarde, en 1961, apareció otra historia fílmica, de tierno erotismo siguiendo la misma fórmula; *Änglar finns dom?* (*Love Mates*), la cual sigue registrando la cifra de público más alta de los cinematógrafos suecos. Esta vez era la pareja de Christina Schollin y Jarl Kulle los que se bañaban desnudos. El director, Lars-Magnus Lindgren, logró en 1964 un éxito comercial más, con los mismos actores y la misma franqueza erótica: *Käre John* (*Dear John*) fue el triunfo cinematográfico más rotundo de Suecia en el extranjero hasta 1967, que su taquilla fue triplicada por otra producción, *Jag är nyfiken Gul* (*I am Curious Yellow*) de Vilgot Sjöman.

*Jag är nyfiken Gul* fue considerada obscena por sus escenas de sexo explícito. Se publicó en dos volúmenes (*Gul y Blå*), en referencia a los colores de la bandera sueca. En 1969 fue prohibida en varios estados por considerarla pornográfica. Sigue manteniendo al día de hoy el record de la película más vista en los EEUU en los años 1970. Son de formato crudo medio documental sobre las condicionantes de la sexualidad en la sociedad moderna. Con estas dos películas Vilgot Sjöman probó en los límites de lo que entonces se podía mostrar en el cine americano. Pero no

fue realmente por el contenido erótico. Si no porque la película desde una visión política examinó la sociedad sueca desde una perspectiva crítica de izquierda.

*Jeg, en kvinde (I, a woman)* esta considerada una película soft-porn de Mac Alhberg de 1965, una producción sueco-danesa que salió en EEUU. Trata sobre la historia de una mujer insatisfecha, interpretada por Essy Persson, quien busca diversas formas de disfrutar su sexualidad, alejada de su vida en medio de una sociedad rígida y patriarcal. Poco después se estrenó sin mayor problema con la censura, *Kärlekens spår (Language of Love, 1970)*, de Inge Ivarsson. Una película de educación sexual y sin intención pornográfica en el. Fue muy destacada cuando hubo un coito real en escena y con esto Inge Ivarsson rompió la censura en Suecia y cuatro años más tarde se podía mostrar escenas eróticas sin ningún problema en cine. La película se convirtió en una película de culto en EE.UU. Otra película mítica del género que ayudó a crear el mito de Suecia como un país con libertad sexual es *Anita—ur en tonårsflickas dagbok (Anita – From the Diary of a Teenage Girl, también conocido como Anita: Swedish Nymphet 1973)*, de Torgny Wickman. Es sobre la seductora Anita (Christina Lindberg), cuya búsqueda del amor conduce a la vida vacía de la ninfomanía.

### **¿ Desnudo en cine, igual de sueco que las albóndigas suecas ?**

El mito de la libertad sexual sueca, fue un fenómeno de exportación, parecido a ABBA. Este mito es difícil de definir. Es un concepto abstracto que está basado en imaginaciones en el extranjero sobre el gran interés por el sexo y la actitud relajada hacia él. Son conocidos los baños desnudos, la educación sexual en escuelas y en libros para niños, la censura permisiva y la idea de que toda película sueca tiene un contenido erótico. Habrá personas que piensen que cine sueco es igual a pornografía. Pero el epicentro de la pornografía no está en Suecia.

En los años 70 los alemanes tenían una frase para referirse a la producción cinematográfica de Suecia que pasó a ser una denominación para películas ligeramente pornográficas: *SchwedenFilme*, literalmente "película a la sueca". Eran películas eróticas con poca o ninguna intención artística en ellas. No estaban ni hechas en Suecia. El género *SchwedenFilme*, pronto perdió todo significado de nacionalidad. Lo que quizá se pueda decir es que el cine sueco abrió camino a la pornografía de celuloide, pero no ha hecho ninguna aportación mayor a esa corriente.

No hay una respuesta concreta a por qué la censura sueca ha sido tan liberal en esos años. Si hubieran cortado en *Hon dansade en sommar*, la evolución hacía el desnudo y el atrevimiento hubiera tardado mucho más. Que pasara la censura tiene que ver con sus tonalidades serias, de documento social y relacional. Igual que *Kärlekens spår*, que también tenía intenciones serias.

**La permisividad sexual sueca, en la realidad no existió.** Los desnudos en su día fueron un auténtico escándalo. Se ha creado una idea de que hay mucho sexo en las películas suecas. Desde los años 50 y unos pocos años posteriores fueron los únicos en hacer películas atrevidas. Pero el rumor de que Suecia fuese un país del sexo no está justamente atribuido. Todo el concepto de la permisividad sexual sueca es el pensamiento que las chicas suecas son más generosas que otras. Pero desde que se quitó la prohibición del desnudo, el resto de los países han avanzado. ¿Podía ser España más liberal que Suecia hoy día? Sería natural para una población como la española, que ha vivido bajo una censura y represión tanto tiempo.

Tiene más que ver con las políticas socialdemócratas de la sociedad del bienestar: socialismo, la crítica al capitalismo, la sociedad de clases, monarquía, dictadura, religión, pacifismo y ejército, ante todo en el caso de este estudio: el feminismo y la liberación de la mujer, la libertad sexual y los métodos anticonceptivos y la planificación familiar etc. El desnudo y



el erotismo les sirvió al resto de países para aplicar estrategias como prohibir y censurar dichas películas al tener un contenido político controversial y no deseado.

### **El tema de la pornografía en Suecia**

El tema de la pornografía ha sido ya anteriormente motivo de estudio el ejemplo sueco. Suecia ha sido el país pionero en hacer de la pornografía un fenómeno socialmente aceptado. Los promotores de la introducción de la pornografía tanto en la España post-franco de la segunda mitad de los años 70, como en los países del bloque soviético después de la caída del muro en los años 90, han usado con predilección los falsos mitos que acompañaban el proceso de la liberalización de la pornografía en la Suecia de los años 60. Estos mitos hablaban de que Escandinavia es el ejemplo vivo de que la pornografía tiene un efecto benéfico o por lo menos es inocuo y que no hay liberación sexual sin dar vía libre a la pornografía. Lo único que estos promotores ignoraban o ocultaban era que, entretanto Suecia estaba adoptando una severa legislación respecto a la pornografía, y que la mayoría de los personajes públicos e intelectuales suecos que en los años 60 impulsaban su liberalización, en los años 80 han tomado posturas radicalmente opuestas, asumiendo que la pornografía no llevaba a la esperada autorrealización de los hombres solitarios, sino a la manifestación de las formas más repugnantes de odio y de la violencia hacia las mujeres.

## 4.2 Avances del feminismo en Suecia

**1919:** después de una dura batalla, las suecas ganan el derecho al voto en 1919 aunque no se ejerce hasta las elecciones 1921.

**1930:** la conocida pareja de intelectuales Alva Y Gunnar Myrdal publican el libro *Crisis in the Population Question*<sup>60</sup>, que hoy en día se considera uno de los padres del Estado del bienestar sueco. En el exigían al Estado algunas reformas sociales, como una mayor política de implicación en el cuidado de los niños para potenciar la familia y facilitar la libertad de la mujeres.

**1938:** se legaliza el uso de los primeros métodos anticonceptivos.

**1939:** una ley asegura que las mujeres trabajadoras de ninguna manera podrán perder su puesto de trabajo ni ser discriminadas por casarse o tener niños. A partir de ese momento, la política familiar activa facilitó el doblete de las mujeres, que ejercían tanto de madres como trabajadoras fuera de casa.

**1947:** Karin Kock es la primera mujer sueca en formar parte del gobierno.

**1955:** se introduce la educación sexual obligatoria en las escuelas suecas.

**1958:** las mujeres ya pueden ser ordenadas pastores según el rito de la Iglesia Luterana.

**Década de los 1960:** se gesta la conocida política de igualdad de oportunidades, que cuestiona que sólo las mujeres se encargan de las tareas domésticas.

**1965:** se legaliza el uso de píldoras anticonceptivas.

**1969:** se introduce una política de igualdad destinada a cambiar los roles tradicionales masculino y femenino en la educación pública.

---

<sup>60</sup> MYRDAL, ALVA y GUNNAR. *Kris i befolkningsfrågan*. Bokförlaget Nya Doxa, Svenska, 1997-2001

**Década de los 1970:** se aprueban más reformas de igualdad y se sientan las bases de la política de género tal y como se conoce hoy día. Se introduce la tributación independiente, por la que ambos conyugues son tratados como individuos económicamente independientes.

**1974:** se extiende la baja por maternidad a los padres. En la actualidad, las bajas son compartidas entre ambos progenitores, recibiendo cada uno de ellos un mínimo de 60% de su sueldo. El compromiso de la sociedad con la familia aumentada, convirtiéndose la asistencia médica pediátrica y la obstetricia en públicas y gratuitas.

**1975:** después de un largo debate que dura desde la década de 1960, el aborto se convierte en legal y gratuito.

**Década de 1980:** gracias a varias leyes, ya no se puede discriminar a nadie laboralmente por razones de género en Suecia a partir de los 1980. Las leyes no solo afectan a las mujeres, sino también a los transexuales. La parte más controvertida de la ley es la que señala que este trato igualitario también incluye a las profesiones relacionadas con el ejército y Ministerio de Defensa.

**1994:** el parlamento sueco se convierte en el más igualitario del mundo, con un 43% de mujeres en sus escaños. De los 22 ministros que hay en el gobierno del país, 9 son mujeres.

**1998:** se pone en marcha una nueva e innovadora ley de violencia de género.

**1999:** a partir de este año, en Suecia no se criminaliza a las prostitutas (a las que se les considera víctimas de su situación), sino a quien contrata sus servicios. Esta fue una ley polémica que un cierto sector de la sociedad no veía con buenos ojos.

**2005:** se crea un partido feminista en Suecia, *Feministiskt initiativ* (Iniciativa Feminista), que tiene la intención de abolir el orden patriarcal, terminar con cualquier tipo de situación en la que la mujer esté en inferioridad y luchar para que las medidas igualitarias se extremen más. Una parte de la sociedad se siente muy representada por el partido y por su líder, Gudrun Schyman<sup>61</sup>.

Presentó candidaturas para las elecciones generales de 2006. Se presentó a las dos siguientes elecciones del Parlamento Europeo de 2009, pero no logró obtener bancas en ninguna de ellas. No obstante, en las elecciones del Parlamento Europeo de 2014, obtuvo el 5,3% de los votos, lo que le permitió acceder a una banca, que fue ocupada por Soraya Post.

En las Elecciones generales de Suecia de 2014, obtuvo su mejor votación, un 3,1% de los votos. Sin embargo, este porcentaje no fue suficiente para acceder a una banca en el Riksdag, ya que el porcentaje mínimo es 4%. Actualmente es el más popular de los partidos políticos suecos sin representación parlamentaria.

---

<sup>61</sup> LUST, ERIKA. *Por qué las suecas son un mito erótico. Un manual para conocer las armas de las diosas del norte*. Barcelona: Oceano. 2012. pp. 18-19

### 4.3 Las feministas suecas en años setenta

La lucha del movimiento feminista sueco empezó a principios siglo tratando de obtener unas condiciones más igualitarias para las mujeres en Suecia. En la época de la industrialización, las mujeres ocupaban un 20% de los puestos de trabajo, siempre como asistentes o ayudantes de los hombres. Las décadas siguientes el 90% de las mujeres de todas las clases sociales volvieron a ser amas de casa.

Mientras los hombres eran asalariados, ciudadanos y individuos con total independencia, las mujeres volvieron a ser madres y amas de casa, sin ingresos ni independencia económica ni social.

El cambio demográfico causado por la Primera Guerra Mundial hizo que volvió a faltar mano de obra, y aunque no estaba bien visto por los conservadores, las mujeres volvieron a incorporarse en el ámbito laboral.

En la década de los 1970, se inician una serie de reformas legales importantes, igual que iniciativas para la integración de las mujeres en ámbitos profesionales tradicionalmente asignados a los hombres. Cada persona paga impuestos de forma independiente y los hombres se les da el derecho de coger la baja por paternidad (algo que en España sigue siendo impensable) Los hijos nacidos fuera del matrimonio adquieren los mismos derechos que los concebidos dentro de el. Las desventajas de ser hijo ilegítimo o no estar casado se elimina.

A partir aquí, la idea de familia es completamente diferente, constituidos por dos sujetos, es decir, dos ciudadanos y dos individuos con total independencia y con los mismos derechos.

Esta es la verdadera idiosincrasia del feminismo sueco, los baños desnudos al sol, tanto en el cine como en la realidad, es solo una pequeña parte anecdótica del mismo<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> *Ibíd.* 17



## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

### Monografías y manuales

- ALTAVILLA, ENRIQUE. *Suecia, paraíso o infierno*. Barcelona: Plaza & Janes, S.A. Editores, 1971.
- ANDREWS, DAVID. *Theorizing Art Cinemas: Foreign, Cult, Avant-Garde, and Beyond*. Austin: University of Texas Press, 2013.
- BALIO, TINO. *The Foreign Film Renaissance on American Screens, 1946–1973*. Madison: University of Wisconsin Press, 2010
- BORNAY, ERICA. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 2005
- BUTLER, JUDITH. *El género en disputa: Feminismo y la Subversión*. Barcelona: Paídos Iberica, 2007
- ECO, UMBERTO. *Como se hace una tesis: Técnicas y procedimientos en estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Gedisa, 2009.
- ECO, UMBERTO. *Apocalípticos y integrados*. Barcelona: Tusquets Editores, 1995.
- CARMONA, RAMÓN. *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra, 2010.
- CASSETTI, FRANCESCO y DI CHIO, FEDERICO. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paídos Iberica, 1991.
- DOANE, MARY ANN. *Femme Fatales: Feminism, film theory, psychoanalysis*. New York and London: Routledge, 1991.
- DOHERTY, THOMAS. *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*. New York: Columbia University Press 1999.
- DONNER, JÖRN. *Personal Vision of Bergman*. Bloomington: London: Indiana University Press, 1966.
- GUBERN, ROMAN. *Espejos de fantasmas de John Travolta y Indiana Jones*. Madrid: Espasa-Calpe, 1993.
- GUBERN, ROMAN. *Máscaras de ficción*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- HILLIER, JIM. *Cahiers Du Cinema, Volume 1*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- HUBNER, LAURA. "Female Defiance: Dreams of Another World in Summer with Monika and the Early Films" en *The Films of Ingmar Bergman: Illusions of Light and Darkness*. Basingstoke, England: New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- KAPLAN, E ANNE. *Cine de mujeres. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra, 1998
- KAPLAN, E ANNE. *Feminism & Film*. Oxford: Oxford University Press 2000.
- KUHN, ANNETTE. *Woman's picture: Feminism and Cinema*. New York: Verso, 1994.
- LANDY, MARCIA. *Italian Film*. Cambridge: Cambridge University Press. 2000.
- LEPROHON, PIERRE. *The Italian Cinema*. London: Secker and Warbug, 1972.

LEWIS, JON. *Hollywood v. Hard Core: How the Struggle Over Censorship Created the Modern Film Industry*. New York: New York University, 2001.

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *The Lyotard Reader* (ed) Benjamin Andrew). Oxford: Basil and Blackwell, 1989.

LUST, ERIKA. *Porque las suecas son un mito erótico*. Barcelona: Océano, 2011.

MARCUSE, HERBERT. *Eros and Civilization: A philosophical Inquiry Into Freud*. Boston: Routledge, 1956.

MARCUSE, HERBERT. *An Essay on Liberation*. Boston: Beacon Press, 1969.

MARCUSE, HERBERT. *Counter-Revolution and Revolt*. Boston: Beacon Press, 1972.

MOSLEY, PHILIP. *Ingmar Bergman: The Cinema as Mistress*. London and Boston: Marion Boyars, 1981.

MULLER, EDDIE y FARIS, DANIEL. *A review of Grindhouse: The Forbidden World of "Adults Only" Cinema*. New York: St. Martin's Press, 1996.

MULLER, EDDIE y FARIS, DANIEL. *That's sexploitation!: The forbidden World of Adult Cinema*. London: Titan Books, 1997.

REICH, WILLHELM. *The sexual revolution toward a Self-Governing Character Structure*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1963.

RIVIERE, JOAN. *La femineidad como mascara*. Barcelona: Tusquets Editores, 1972.

RONDI, GIAN LUIGI. *Italian Cinema Today*. London: Dobson, 1966

ROSE, JAQUELINE. *Sexuality in the Field of Vision*. London: Verso, 2005

SALANOVA, MARISOL. *Enterrados, El Ocaso de los cuerpos*. Murcia: Micromegas, 2015

SCHAEFER, ERIC. *Bold! Daring! Shocking! True!: A History of Exploitation Films, 1919-1959*. Durham: Duke University Press Books, 1999.

SCIARA, SANDRO. *El amor en Suecia*. Barcelona: Ediciones Rodegar, 1974.

SORLIN, PIERRE. *European Cinemas, European Societies 1939-1990*. London: Routledge, 1991.

SORLIN, PIERRE. *Italian national cinema, 1896-1996*. London; New York: Routledge, 1996.

STAM, ROBERT y MILLER, FRANK. *Film and Theory: An Anthology*. New York: Blackwell Publisher, 2000.

WILLIAMS, LINDA. *Hard Core: Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible*. Los angeles: University of California Press, Berkley. 1989.

WOOD, ROBIN. *Ingmar Bergman: New Edition*. New York: Frederick A. Praeger, 1969.



### Artículos y ensayos:

- CANBY, VINCENT. "I am Curious (Yellow from Sweden)", *The New York Times*, 11 de marzo 1969.
- DOANE, MARY ANN. "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator." en Stam, Robert y Miller, Frank (eds) *Film and Theory: An Anthology*. New York: Blackwell Publisher, 2000. pp 495-509.  
Originalmente publicado *Screen* 23.3. Septiembre-Octubre 1982: 74-87.
- GIDDINS, GARY "Still Curious" en *I am Curious Yellow*, DVD Box Set The Criterion Collection, 2003
- GODARD, JEAN-LUC. "Bergmanorana (Ingmar Bergman)" en *Cahiers du Cinéma* 85, Julio 1958.
- HOVEYDA, FEREDOU. "The First Person Plural" en Hillier, Jim (ed) *Cahiers Du Cinema, Volume 1*. Cambridge: Harvard University Press, 1985. pp. 53-57. Publicado originalmente en *Cahiers du Cinema* 97, Julio 1959
- HUBNER, LAURA "Summer with Monika: Summer Dreaming" en *Summer with Monika* DVD Box Set The Criterion Collection, 2012
- KUZMA, MARTA. "What happened to sex in Scandinavia?" *Afterall* 17, Spring 2008
- MULVEY, LAURA. "Visual Pleasure and Narrative Cinema" *Screen* 16.3 Otoño 1975. pp 6–27.
- LEVITIN, JACQUELINE. "Woman's Pictures Guidelines for Feminist Criticism". *Jump Cut* 29, 1984. pp. 29-30
- ESCH, KEVIN. "The lesser of the attractions: Grindhouse and theatrical nostalgia". *Jump Cut* 54, Otoño 2012
- CHURCH, DAVID. "From Exhibition to Genre: The Case of Grind-House Films" en *Cinema Journal*, vol. 50:4, 2011.

### Exposiciones

- 2012/2013. *El Silencio del Palacio. Perspectivas del cine feminista*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.
- 2008/2009. *Whatever happened to Sex in Scandinavia?* Office for Contemporary Art Norway, Oslo. Noruega.
2007. *Swedish Erotica*. Institute of Contemporary Arts of London. London, Inglaterra.
2003. *Cultura Basura. Una espeleología del gusto*. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, España.

### Catálogos de exposiciones

- KUZMA, MARTA *Whatever happened to Sex in Scandinavia?* Koenig Books, London 2011
- COSTA, JORDI. *Cultura basura. Una espeleología del gusto*. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona e Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, 2003

### Obras artísticas

SCHNEEMANN, CAROLEE. *Fuses*, Cine 16mm, 18 min. 1965.  
BENGLIS, LYNDIA. *Self-portrait with Dildo*. Póster. 1974  
FAROCKI, HARUN. *Ein Bild (An image)*. Cortometraje, 25 min. 1983

### Material audiovisual

ALHBERG, MAC. *Jag-en kvinna*. (DVD) Klubb Super 8, Suecia, 2013. 1 disco compacto.  
BAILEY, FENTON. *Inside Deep throat*. (DVD) Documentary Production, Suecia, 2005. 1 disco compacto.  
BERGMAN, INGMAR. *Summer with Monika* (DVD Box Set) The Criterion Collection. EE.UU. 2012. 1 disco compacto.  
BERGMAN, INGMAR. *Summer Interlude* (DVD Box Set) The Criterion Collection. EE.UU. 2012. 1 disco compacto.  
CAVARA, PAULO; JACOPETTI, GUALTIERRO y PROSPERI, FRANCO. *Mondo Cane 1-3*, (DVD). ) Trinity. Suecia, 2010. 3 discos compactos.  
DAMIANO, GERARD. *Långt ner i Halsen (Deep Throat)*, (DVD). ) Studio S. Suecia, 2013. 2 discos compactos.  
LENNBERG, ANDERS. *Mer ur Kärlekens Språk*. (DVD) JBox. Suecia, 2009. 1 disco compacto.  
LINDGREN, LARS-MAGNUS. *Käre John* (DVD) Sandrews. Suecia, 2008. 1 disco compacto.  
LINDGREN, LARS-MAGNUS. *Änglar, finns dom?* (DVD) Sandrews. Suecia, 2008. 1 disco compacto.  
MATTSON, ARNE. *Hon dansade en Sommar* (DVD). Klubb Super 8/Folkets hus och parker. Suecia, 2007. 1 disco compacto.  
SARNO, JOSEPH W. *Jag, en oskuld* (DVD) Studio S. Suecia, 2008. 1 disco compacto.  
SCATTINI, LUIGI. *Sweden Heaven and Hell*. (DVD) Klubb Super 8. Suecia, 2008. 1 disco compacto. 1 disco compacto.  
SJÖMAN, VILGOT. *I am curious. Yellow/I am curious. Blue* (DVD Box set) The Criterion Collection. EE.UU. 2003. 2 discos compactos  
VIBENIUS, BO ARNE. *Thriller en grym film*. (DVD) Synapse Films. Suecia, 2004. 1 disco compacto.  
WICKMAN, TORGNÝ. *Anita-Ur en tonårsflickas dagbok*. (DVD) Klubb Super 8. Suecia, 2006. 1 disco compacto.  
WICKMAN, TORGNÝ. *Kärlekens Språk*. (DVD) Klubb Super 8. Suecia, 2011. 1 disco compacto.

### Programas de radio

BRAGG, MELVIN. (presentador) The South Bank Show (programa radiofónico) London Weekend Televisión. 8 Julio 1978.