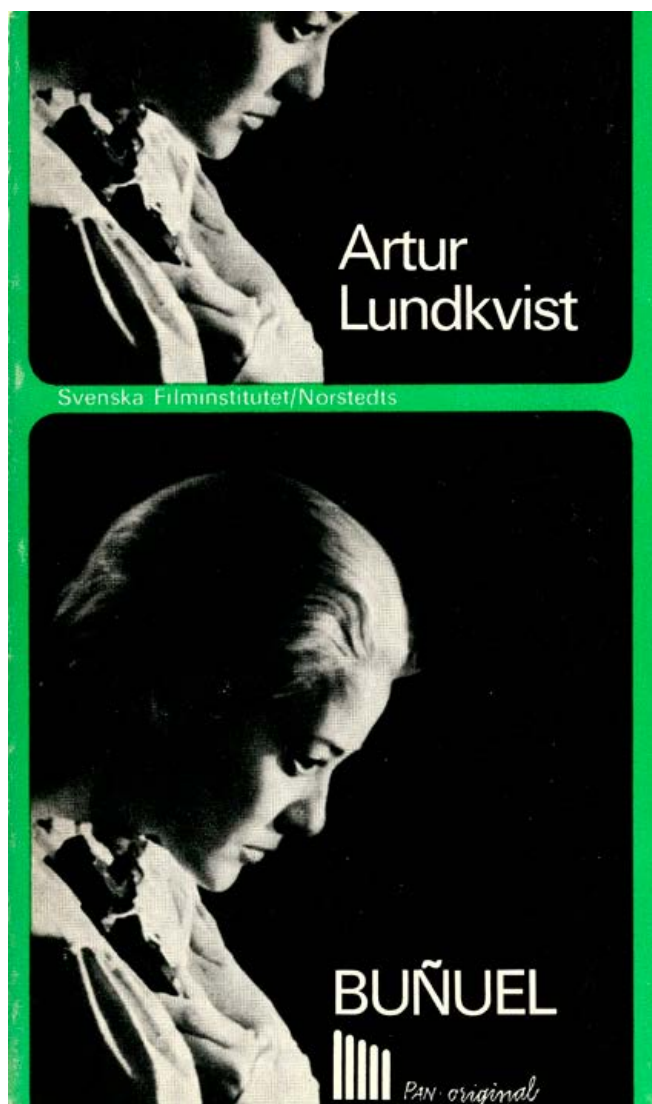


Lundkvist y las artes visuales



Rune Waldecrantz, primer profesor universitario de ciencia fílmica y productor (entre otras, de *La señorita Julia* de Alf Sjöberg) dice en una conferencia que dedica a Lundkvist y al cine:

"La importancia única que tiene Lundkvist como ensayista cinematográfico es que fue el primero de nuestros grandes escritores que se tomó el cine en serio y que ha seguido, ahora al margen de su trabajo de crítico, el desarrollo vacilante y errabundo del arte cinematográfico. Pronto vio en el medio fílmico una nueva forma de expresión artística, todavía en bruto y subdesarrollada, pero llena de vitalidad y fuerza expansiva.

En 1932 había resumido su experiencia cinematográfica y había presentado su visión del cine en el libro de ensayos *Atlantvind*, en el que hay un largo apartado con el programático título de "El cine — la nueva forma artística". En apenas 70 páginas presenta, con brillante concreción y claridad, el resumen de la historia del cine hasta esa fecha — el primero en sueco—en el que mostraba impresionantes conocimientos de las grandes líneas en el desarrollo del arte cinematográfico. Los ensayos cinematográficos de Lundkvist en *Atlantvind* mantienen hoy la mayor parte de su frescura y su brillo gracias a la incomparable magia verbal del poeta.

Cuando en 1966 recibí el encargo del Svenska Filminstitutet y la editorial Norstedts de dirigir una serie de libros de cine, fue para mí una evidencia tratar de convencer a Lundkvist para que abriese la serie con un estudio sobre Luis Buñuel. Lundkvist poseía como nadie las condiciones ideales para interpretar al maestro del cine surrealista. El estudio de Lundkvist sobre Luis Buñuel es uno de los escasos clásicos de la literatura cinematográfica sueca."

Hasta aquí el profesor Waldecrantz.

El texto que va a continuación, titulado “Artur y el cine”, es el prólogo que escribió Gunnar Lundin para una recopilación de sus críticas cinematográficas.

Artur Lundkvist es reconocido por todo el mundo como el introductor más importante de literatura extranjera de nuestro país. Pero en el mismo alto grado en que él, antes que todos los demás, ha mostrado buen olfato para obras literarias importantes internacionalmente, su aportación al cine se caracteriza por la misma bien documentada predicción y el mismo dilatado horizonte. Lundkvist fue el primer escritor sueco que abordó con seriedad y conocimiento las cuestiones y la estética del cine. Buena parte de su obra literaria se caracteriza también por una poderosa visualidad y una continua utilización de símbolos parecidos a imágenes. Lundkvist vio enseguida en el medio fílmico condiciones intrínsecas para una forma de expresión artística con claros paralelos con la lírica.

Pero el cine no ofrecía únicamente posibles metáforas visuales. Las corrientes psicoanalíticas que surgieron a comienzos del periodo interbélico y que se convirtieron en un motivo característico entre los jóvenes modernistas de la época, ofrecían en el cine una rica posibilidad de representación. Los sueños y las fuerzas del subconsciente podían describirse fílmicamente en formas ricamente asociativas y aparentemente ilógicas. Los artistas suecos surrealistas, ya desde el grupo de Halmstad, tuvieron durante mucho tiempo precisamente a Lundkvist como quizá su máximo partidario.

El relativamente tibio aprecio que Lundkvist muestra por el cine de Chaplin es un ejemplo esclarecedor de la exigencia de variación psicológica y de interés por la esfera psicoanalítica. En Chaplin, sostiene con toda razón Lundkvist, el arte se produce *ante* una cámara que registra y es por eso relativamente estática.

Su posición estética y artística la formuló Lundkvist pronto. En general, desde entonces ha mantenido, firme en sus principios, la libertad absoluta de la literatura y el arte respecto a toda consideración política, religiosa o moral. La escala de valores que ha puesto como punto de partida de

su crítica, la ha mantenido, independientemente de que se trate de literatura, cine o cualquier otra manifestación artística. De esa forma, en sus valoraciones ha partido sobre todo de normas creadas por ideas, forma y sentimiento, una concepción artística total.

“ Lundkvist fue el primer escritor sueco que abordó con seriedad y conocimiento las cuestiones y la estética del cine. ”

No resulta menos problemática entonces su manera de relacionarse con un arte como el cine que, en mayor medida que otros, tiene carácter de producción industrial y cuya premisa es estrictamente comercial. Es casi inevitable tener en cuenta las condiciones económicas. Pero en su papel de *enjuiciador* de cine, Lundkvist destaca precisamente a aquellos directores que, a pesar de su dependencia económica (que de manera desventajosa también han sufrido sus negativas consecuencias) y contrariamente a las convenciones reinantes y a las condiciones de producción, han logrado crear obras de arte con un sello y un sentido profundamente personal: Dreyer, Buñuel, Antonioni, Tarkovski y otros.

Consecuente con su concepto de la autonomía del arte, Lundkvist critica las películas Ufa alemanas de los años 30, así como los melodramas de Hollywood típicos de la época, no tanto a causa de sus características, directamente ideológicas, como por su manifiesta tendencia a politizar y su objetivo de falsear la realidad. Y cuando, al mismo tiempo, manifiesta encantado su entusiasmo por el arte cinematográfico de la Rusia soviética, ello tiene su base en la visión del individuo como fenómeno en una comunidad y un ambiente colectivo.

Ya en los años 30, décadas antes de que el concepto de cine de autor se convirtiera en un elogio, Lundkvist le dio al público asiduo al cine el consejo de fijarse, no en los actores estrella que figuran en la publicidad previa, sino en quién es el creador o director de la película en cuestión.

La técnica de Lundkvist en las reseñas cinematográficas es bastante especial. De preferencia, relata el contenido y la acción a través de reacciones, opiniones y valores propios. De ese modo, el lector recibe no solo información acerca del tema y el asunto de la película, sino sobre todo una muestra de elegancia y sencillez lingüísticas en la narración, salpicada de aceleraciones dramáticas en el análisis que la sigue. En la crítica de *Milagro en Milán* de Sica (en el diario *Morgon-Tidningen*, 1951), después de un detallado resumen del contenido del *film*, estalla en un espontáneo lamento de que las palabras no bastan para hacer una descripción justa de la experiencia.

“ Lundkvist vio enseguida en el medio fílmico condiciones intrínsecas para una forma de expresión artística con claros paralelos con la lírica. ”

A diferencia de la mayoría de los críticos de cine contemporáneos suyos, Lundkvist dedicó una parte importante de su actividad periodística a describir minuciosamente las condiciones de producción, las premisas económicas e industriales, tendencias y evolución. Mezcla puntos de vista de cine sociológico con descripciones de género, problemas de teoría cinematográfica con cuestiones de censura. Su periodismo cinematográfico tiene rasgos conscientes de cultura popular. En comparación con el cine, consideraba que asistir a una representación teatral era un acto más consciente y oficialmente social. El cine era en mayor grado un templo de cultura popular.

(Traducción de Marina Torres)

El cine también dejó huella en su poesía

Los tres hermanos

Son los tres hermanos de la comedia lo que veo.
Harpo: sirena masculina que toca el arpa en las olas
con lejanos naufragios en la mirada.

Groucho: doblado como una navaja de afeitar,
en la solapa un lirio blanco que come moscas,
anticuado seductor de multiplicada velocidad.

Y Chico: que siempre se ha afeitado la barba
esa misma mañana.

Juntos descorchan las espumeantes botellas
del deseo.

Harpo silba como un árbol cubierto de pájaros soñolientos.
La sensualidad brilla en los ojos demasiado eruditos de Groucho.
Chico contempla asombrado sus manos que tocan por su cuenta:
los dedos andan con mecanismo de relojería y escucha a un circo.

Aparece Harpo:

un espantapájaros con dos tazas de café humeantes en lugar de pechos,
un vagabundo con la frente aureolada del vital oleaje de la alegría
que abandona la carretera para mezclarse en el gentío de la fiesta
seguido de una multitud de perros saltimbanquis.

Con las tijeras de los dientes Groucho corta palabras y puros,
levanta pechos demasiado pesados en sus manos

y da lecciones de anatomía en un mapa de Turquestán
mientras se rasca la espalda en el busto de bronce de un millonario.
En el diván ocupa el lugar de la señora antes de que se haya enfriado,
le encantan las apreturas donde pueda incendiar blusas con su puro.

Pero Chico adora a los temblorosos perritos con collar de seda,
su mirada unta mostaza en la salchicha que está comiendo otro,
con las sillas de las aceras construye sus castillos en el aire,
en el cristal dibuja con tiza un lobo que no existe.

Y Harpo, joven griego con peluca de llamas rojas
camina desnudo y engalanado de rosas entre cisnes que tocan el arpa.
Camino de sus sueños atraviesan una realidad en ruinas
cuellos postizos ciñendo piernas y mechones de mujer entre los dedos,
camino de esos sueños que siempre amenazan con desaparecer
en el vapor de las estaciones de ferrocarril,
en los ascensores que descienden a las minas,
en la multitud de flores que inundan el cuarto de la amada.

La sonrisa de Groucho resplandece como hachas cuando se derriban
puertas

y Harpo levanta triunfante su bocina del polvo de las catacumbas.
de paso transforman la fábrica en establo
donde la leche fluye por correas de transmisión y los caballos afilan
sus centelleantes dientes.

Amparados por la noche desnudan la casa hasta dejarla en esqueleto
mientras el mundo permanece en la impasibilidad del sueño.

De *Skinn över sten*, 1947

Extractos de su libro sobre Luis Buñuel

(...)

Un chien andalou es un *film* realista e irreal en su totalidad. Como mejor se puede entender es como un sueño, pero un sueño pensado y lleno de intención. Es más o menos inexplicable y raro, aunque enteramente concreto y actual. Es surrealista de una manera profundamente característica de Buñuel: en su agudeza, en la depuración de contradictorios efectos realistas, en sus duros ataques a las barreras de la conciencia ordinaria.

(...)

A [*Un chien andalou*] le sigue un breve epílogo ("En primavera") que muestra un desierto infinito en el que el hombre y la mujer están sentados hundidos en la arena, ciegos, deshechos, consumidos por el sol y las nubes de insectos. Una visión que se adelanta a Beckett en treinta años.

(...)

Tratar de explicar las escenas de este *film*, aparentemente irracionales y arbitrarias pero casi siempre enormemente cargadas y expresivas, apenas podría hacerse sin caer en especulaciones inoportunas. En toda su brutal y desafiante inmediatez, las escenas se presentan al mismo tiempo misteriosas, impregnadas de un significado que centellea una y otra vez sin dejarse captar. El idioma del *film* no se deja fijar intelectualmente, actúa de forma inmediata en los sentidos y en los nervios. No hay identificación: las escenas atacan al espectador, le asaltan antes de que tenga tiempo de levantar defensa alguna.

Un chien andalou se puede entender como un *film* negro, pero no cínico ni resignado. Se rebela, rechaza. Dirige sus agresiones contra todo lo que impide y degenera, contra la cultura y la sociedad como carga petrificada, contra la muerte en medio de la vida. Transmite una aguda experiencia de un proceso mortal en marcha, quiere acabar con toda la opresiva y deformante superestructura de la cultura tradicional, el engañoso fárrago del idealismo y la falsa moral.

Algún crítico ha relacionado el título del *film* con la práctica atribuida al perro andaluz de aullar ante casos de muerte.

El título contendría así un simbolismo mortal, una señal de aviso de la muerte. En el fondo, es ante todo un *film* sobre las fuerzas que frenan la vida, sobre el Eros encadenado, sobre la libido reprimida y negada. Buñuel es un realista demasiado español para rendir culto a figuraciones románticas, ni siquiera a espejismos amorosos de tipo fatal que Breton y los otros surrealistas franceses han abrazado con un patetismo programático.

Ya en su primera película Buñuel es más verdaderamente psicoanalítico en el sentido freudiano que los surrealistas literarios. Ha declinado marcadamente la atracción de su compatriota y colaborador Dalí por los juegos picantes bajo el signo del demonismo sádico. Su implacabilidad tiene siempre un contenido moral, sus ocurrencias más extrañas no se quedan nunca en acciones gratuitas. Su crueldad es rápida y certera, sin asomo de ser un fin en sí misma o un goce sádico. Tiene siempre en cuenta la lozanía, intervenciones operativas abiertas, liberadoras.

(...)

El realismo de Buñuel es en gran medida un surrealismo que se acerca a una mística que habita en la realidad, a un contenido más o menos desconocido para la conciencia. Está próximo al psicoanálisis, contrae una unión íntima con su crítica social, su política y su moral. Sueños, fantasía, elementos irracionales, se incorporan al análisis y a la crítica, se unen a menudo en un afán terapéutico, en una labor de investigación con los medios cinematográficos, un descubrir y revelar contextos escondidos. La antimoral moral de Buñuel es una parte significativa de su rebeldía: el amor se ve como una superestructura de la sexualidad con frecuencia falsa, como una racionalización de carencias sexuales; y el idealismo como una huida, igualmente racionalizada, de la realidad, como una traición enmascarada de nobleza. La sexualidad, entendida como un instinto humano fundamental, se convierte siempre en Buñuel en piedra de toque de la proporción de realidad de toda relación amorosa. Como fuerza reprimida y por ello revolucionaria (en cualquier caso revolucionaria en cuanto

a sus posibilidades) la sexualidad le ha infundido grandes esperanzas: es decir esperanzas de su liberación, si ocurre como es debido, como una parte importante de la transformación de la sociedad y de la vida de las personas.

La tarea por excelencia de Buñuel ha sido mostrar el curso de esta liberación, primero bajo el signo de la brecha entre inquebrantable fe romántica y apasionada desesperación, después en un plano más cercano a la realidad. Con bastante sensatez, no se ha detenido tanto en los éxitos de este afán como en su asalto mismo, bajo divisiones, dificultades y derrotas. Lo importante para él ha sido no entregarse a deseos imaginarios insostenibles, a no dejar que la sexualidad- amor se desprendan del contexto social y de las condiciones reales, que no se convierta en un asunto individual aislado y por ello en huida, en redención privada. El compromiso de Buñuel con este problema ha sido extraordinariamente personal y constante.

Tanto la fuerza como la limitación de Buñuel residen en una vinculación, determinada por la experiencia, con formas sociales semif feudales, bajo fuertes contradicciones de clase, bajo la presión de la iglesia y la oligarquía en colaboración. Esta vinculación le ha proporcionado su especial carga de energía y de rumbo rebelde, la relación directa marcada por la experiencia con muchas formas de injusticias sociales, con el estancamiento que consume a los hombres, el victimismo y la moral destructiva. Pero ese mismo vínculo ha limitado también su imagen de la realidad, la ha hecho en cierta medida retrospectiva y cada vez más delimitada en el tiempo, ha impedido su evolución hacia nuevas complicaciones. La energía original ha sido, sin embargo, extraordinaria y la limitación no significa que haya quedado vacía o sin sentido. Las cargas de dinamita españolas de Buñuel han bastado para hacer sus películas mucho más explosivas e inflamables que la mayor parte. Uno siente la tentación de decir: que todas las demás.

Traducción de Marina Torres



Cuadro del pintor que escribe la última parte de este capítulo, Hultén.

Lundkvist y la pintura

Lundkvist también se ocupó de pintura. Durante su estancia en Copenhague, en la década de 1930, estuvo en contacto con los pintores vanguardistas daneses — y es significativo señalar que cuando en 1934 se inauguró una exposición del grupo *linien* utilizaron como catálogo el primer número de la revista vanguardista *linien* en el que se publicó el poema de Lundkvist *Tenemos que aprender* (pág. 78) “Lo interpretamos como un programa de lo que nosotros queríamos plasmar en nuestro arte” escribió Vilm. Bjerke Petersen.

En *Ikarus flykt* Lundkvist dedica un capítulo a Picasso y en el capítulo sobre el surrealismo unas páginas a Dalí, escribe en revistas sobre el grupo surrealista de Halmstad, en *Vulkanisk kontinent* presenta a Portinari, a Guayasamín y a los grandes muralistas mexicanos; en *Antipodien* a Sídney Nolan; y como hemos visto también escribió una novela

sobre Goya, una larga narración sobre *El Bosco*, etc.

Pero dejemos que lo cuente el pintor C.H.Hultén, sobre el que escribió un libro tras su prolongado coma.

La parte de la obra literaria de Artur Lundkvist menos conocida o no destacada o, hablando claro, no estudiada, reunida y valorada, es su relación con las artes plásticas y la contribución que hizo a su desarrollo. Una parte importante que se extiende a lo largo de más de medio siglo.

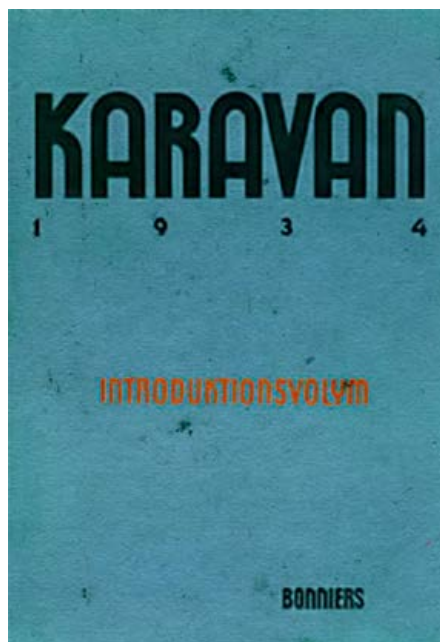
(...) Pertenezco a una generación en la que muchos nunca viajaron por Europa, ya antes de que la guerra cortase las comunicaciones. Con las consecuencias que esto tuvo durante casi un decenio. Después hemos sabido lo importante que fue lo que ocurrió antes. Fue algún año después de mediados de la década de 1930. Los impulsos del exterior eran escasos. Llegaban ocasionalmente, como pájaros impulsados por tormentas. Escasos conocimientos de idiomas extranjeros acentuaban el aislamiento. Desenvuelto y desenfadado me movía yo entre paisajes de Escania, reme-

dos picassianos y surrealismo de andar por casa, con algunos experimentos incomprensiblemente frescos, pero ocasionales, incrustados aquí y allá.

Conocía ya la poesía de Artur Lundkvist cuando llegó a mis manos *Karavan*, la revista radical de los años 30, de la que Lundkvist era incansable director y alma. Poco a poco me fui haciendo con todos los números. Pasaba del asombro al entusiasmo. En mi aislada existencia tenía la sensación de que solo era yo el que tenía entrada a un conocimiento particular, especial. Era incomprensible que no hablase de ella todo el mundo Que no supiesen que existía

(...). En *Karavan*, Artur Lundkvist presentó y tradujo las simulaciones de Breton y Eluard que iban a dejar su impronta en mis propios cuadros años más tarde.

También escribió sobre el automatismo y sobre los nuevos caminos de la poesía. El olvidado Grandville ya no se olvidaría más. El número, ilustrado en su totalidad con dibujos de Hill y en el que Lundkvist escribió sobre este artista, orientó mi interés por Hill. Había muchos dibujos suyos en el museo de Malmö.



Cubierta de la revista Karavan

El contenido de *Karavan* fue un asunto de interés, en grado asombrosamente alto, para los artistas gráficos. Asombroso, porque en la revista no había muchos textos sobre arte. Breton y Eluard no eran solamente poesía. Eran surrealismo. Por escrito, imagen o discurso... Rimbaud pertenecía a los padres míticos. Lundkvist reunió a su alrededor a un grupo de colaboradores con doble militancia. Escritores que escribían sobre arte, artistas que dibujaban con la palabra: Gunnar Ekelöf, Harry Martinson, Otto G. Carlund, Bror Hjort, Folke Dahlberg.

Artur Lundkvist había colaborado con el grupo de Halmstad casi en sus comienzos. Fue la época en la que el grupo alcanzó su momento más surrealista. En Dinamarca, Lundkvist tuvo contacto sobre todo con pintores. Especialmente con Freddie y Bjerke-Pedersen y también con Richard Mortensen. Entonces era otro Mortensen, muy diferente del duro calculador de años posteriores: entonces era un pintor dedicado a radicales experimentos formales y un furibundo expresionista. En las décadas de 1930 y 40, la vida artística danesa era mucho más abierta y vital que en Suecia.

...

Poco antes de que la guerra nos cerrase Europa salió *Ikarus flykt*. Allí estaban Rimbaud y Picasso de cuerpo entero y una extensa presentación del surrealismo: la conquista de lo desconocido. (También había allí amplios ensayos sobre Joyce, Faulkner y Saint-John Perse, por ejemplo).

...

La reacción a la revista y al arte afín a ella fue muy diferente al que he tratado de transmitir. La recepción fue fría. Los comentarios, burlones. El nuevo arte se consideraba sin rumbo, descarriado. Los textos eran peligrosos cantos de sirena. La totalidad eran brillos de oropel que ponían en peligro el resplandor auténtico, cabal, del arte sueco. El crítico más notable de la Suecia del sur utilizó una expresión directa y contundente: *Arte salvaje*. Así seguiría siendo durante mucho tiempo.

(...) *Karavan* dio expresión a una nueva sensación vital, pretendía una ruptura con las formas artísticas petrificadas. Estaba muy cerca, como totalidad, de la poesía del propio Lundkvist. Polifacética, variada. Existe en él una solidaridad con la creación artística misma que lo hace vigilante y sensible. En esta profunda solidaridad hay una moral y una relación casi sensual con la necesidad de transmitir. De comunicar. Aún sigue inalterada desde los días de *Karavan*. La palabra que existe para todos. La palabra que es vida.