

mientras señorea sobre los encantamientos, es a quien invocamos a fin de conseguir para la imagen un cuerpo viviente: estatua de los dioses, el poema. Y no olvidemos que Ea se hace acompañar del dios artesano: el oficio de la poesía es el camino al Paraíso, a ella misma.

Como artesano, Lezama es un hombre que no sólo sabe su oficio sino que hace gala de absoluta maestría: en él todas las formas se unen para buscar la Forma. Desde el *trobar clus*, el cosante, el zéjel o la sextina hasta la apertura libre del verso sobre la página blanca, Lezama vitaliza y revitaliza el juego de figuras poéticas que la tradición le entrega; pero, como ya lo hemos sugerido, la arquitectura del lenguaje de Lezama debe sus pórticos, plintos o arquitrabes, tanto a la floración del lenguaje barroco español en él como a la presencia de ese lenguaje popular y culto americano: poemas, oraciones, corridos, coplas, dichos, proverbios, expresiones vernáculas, discursos, novelas, paranomasias lúdicas y telúricas, aliteraciones como juegos de salón o de alcoba, octavillas, sonetos, etcétera, que vienen integrados a ese amazonas del habla americana como parte viva de su flora y de su fauna. Lezama hace con esto otra cosa y la misma cosa: síntesis y comienzo, extensión y continuidad.

Vuelta a los orígenes, a los conjuros rituales y ceremoniales del hombre primitivo, del hombre de hoy, la obra de Lezama nos da la llave de las eras imaginarias para abrirnos al gran poema de la imaginación. ¿Confusa? ¿Clara? ¿Complicada? ¿Precisa? ¿Misteriosa? No lo sabemos. Pero permítasenos arriesgar un cobre: el problema en Lezama tal vez no sea su complejidad textual sino la profundidad de las aguas en que descansa su mundo poético. Taoísta y paradójico, patafísico intentador de lo imposible, católico de misa y comunión, Lezama es también ese ser socrático que sabe menos todos los días para poder comprender o ese habanero que nunca llama dos veces con el mismo teléfono. Alquimia de dioses oscuros, su obra es un camino de iniciación barroca, es un koan en La Habana, la risotada en flores del señor barroco americano o el satori de un monje gordo que come manjares a su mesa servidos, mientras que un ruiñón en algarabía rutilante se descuelga de su nariz.

ARMANDO ROMERO
University of Pittsburgh
PITTSBURGH (U.S.A.)

El cine polaco y sus encrucijadas

Una línea divisoria, causada por la guerra mundial, separa muy gráficamente el cine polaco y su historia. Cuando el nuevo gobierno socialista funda la cinematografía estatal, el Film Polski, deberá comenzar de cero: los ocupantes nazis habían destruido toda su infraestructura, sin quedar estudios ni laboratorios. El XL aniversario de la fundación de la cinematografía de la República Popular (que se celebró en Madrid con una semana de filmes polacos recientes, efectuada en la Filmoteca Española) tiene, así,

un punto de partida a la vez militante y renovador, que poco tiene que ver con el pasado. Sin embargo, dos de los más prestigiosos cineastas de esta primera hora, Aleksander Ford y Wanda Jacubowska, ya habían edificado una labor en años anteriores a la guerra, lo mismo que Buczkowski, Zarzycki, Bohdziewicz y otros menos conocidos. Ford, por ejemplo, ya había realizado en 1932 *La legión de la calle*, *Gentes del Vístula* (1937) en colaboración con Zarzycki) y *Llegamos* (1936), todos con una importante base documental.

De todos modos, la figura más conocida del antiguo cine polaco de preguerra, en el exterior, fue la vampiresa Pola Negri, descubierta por Aleksander Hertz y Henrik Finkelstein hacia 1910, cuando sentaban las bases del cine polaco. Naturalmente, Pola Negri fue rápidamente absorbida por Hollywood. Posteriormente, la cinematografía se desarrolló sobre bases comerciales, produciendo entre diez y veinticinco filmes anuales entre 1920 y 1939. Salvo las excepciones citadas más arriba y que salvo en el caso de *Llegamos*, de Ford, tuvieron poca difusión en el exterior, el cine polaco no dejó demasiada huella en el mundo en ese período. Los directores más populares de los años 30 fueron Joseph Leytés y Richard Ordinsky. Habrá que esperar a la posguerra y, más exactamente, al «deshielo» político producido en 1953, tras la muerte de Stalin, para asistir al nacimiento de la nueva escuela polaca de cine, cuya importancia no puede desestimarse y que produce figuras de cineastas realmente notables, como Andrzej Wajda, Jerzy Kawalerowicz y Andrzej Munk. Con ellos y los directores, guionistas y actores de nuevas generaciones, el cine polaco entra, realmente, en la historia del filme mundial.

Los comienzos

El primer filme de la nueva era nace durante la lucha contra el invasor nazi. Era un documental, *Majdansk*, rodado por los operadores del Destacamento Fílmico de la 1.ª división de infantería «Tadeuz Kosciusko», en agosto de 1944, poco después de la liberación de la ciudad de Lublin. Este destacamento fílmico se convirtió luego en productora cinematográfica del ejército polaco y, a su vez, en la base de la productora estatal «Film Polski», creada por decreto del 13 de noviembre de 1945. El organismo centralizaba todas las actividades fílmicas de producción, distribución, exportación e importación de películas y equipos, así como la formación de artistas y técnicos. En 1946, Leonard Buczkowski realiza el primer largometraje de la posguerra: *Canciones prohibidas*.

Aunque la Film Polski mantuvo su carácter monopólico sobre todas las fases del cine hasta 1951, la diversificación de tareas se hizo pronto necesaria; así, desde 1948, se crean grupos de producción, departamentos de guión y la escuela de cine, instalada en Lodz y que pronto adquiriría prestigio internacional. Asimismo, la producción se divide en la empresa productora de largometrajes y la productora de películas educacionales, ambas con sede en Lodz y la productora de documentales, en Varsovia. Hasta 1951 se produjeron 14 largometrajes, 685 documentales y 170 filmes educativos, así como algunos dibujos animados, según datos de la misma Film Polski. La película más representativa de este período fue *La última etapa*, de Wanda Jacuboska,

dramática historia de guerra y los campos de concentración y que fue la primera aparición del cine polaco en el escenario internacional, donde fue muy elogiada por la crítica.

El problema del excesivo centralismo —y, sin duda, del control ideológico burocrático—, se hizo sentir aún en los años siguientes. Por ejemplo, la realización de una película insumía el excesivo lapso de 460 días. En 1952, la dirección de la producción pasó a la Oficina Central de Cinematografía, «anotándose un incremento del número de filmes: 18 largometrajes en tres años». Esta producción era de todos modos escasa y su calidad sólo destacó en cuatro filmes: *Celuloza*, de Jerzy Kawalerowicz; *Bajo la estrella de Frigia*, del mismo director; *Los cinco de la calle Barska*, de Aleksander Ford y *Generación*, que señala la aparición de un joven cineasta de talento: Andrzej Wajda.

En 1955, los propios cineastas propusieron una nueva descentralización de la rígida estructura de la producción estatal, con el proyecto de crear grupos filmicos con cierta autonomía en la elección de temas y en el presupuesto económico. En los primeros dos años se crearon ocho grupos, y en 1958 surge la empresa Grupos de Autores Filmicos, posteriormente, denominada Grupos de Realizadores de Películas. Desde 1969 funciona bajo el nombre de Empresa Realizadores de Filmes (Zespoly Filmowe). Este sistema de producción tiene un carácter peculiar, que dio su fisonomía a la nueva cinematografía polaca: cada grupo tenía una dirección colectiva integrada por un director artístico, un director literario (guiones) y uno técnico. Cada grupo se encarga de todas las fases de la producción, desde los guiones hasta la realización de copias.

Obviamente, la aceptación final de guiones y películas dependía de una dirección superior de cinematografía (creada en 1958), a cargo del viceministro de Cultura y Arte. Sin embargo, los grupos mantenían una considerable responsabilidad en los aspectos creativos y de realización, hasta el punto de influir notablemente en los resultados artísticos posteriores: sobre todo en florecimiento de la famosa «escuela polaca» de cine, que se aparta decididamente de las programáticas producciones influenciadas por el «realismo socialista», para buscar su inspiración en las tradiciones literarias y estéticas nacionales, renovadas a través de metáforas y símbolos visuales. Por la dirección artística de los grupos pasaron los cineastas más importantes, como la Jacobowska, Kawalerowicz, Aleksander Ford, Kazimierz Kutz, Wojciech Has y el mismo Andrzej Wajda. Esta escuela polaca, conocida en todo el mundo por su peculiar identidad que, por primera vez, hacía surgir en cine los rasgos históricos y humanos del país, tuvo su edad más brillante entre 1956 y 1961, casi siempre poblada de temas relacionados con la terrible y traumática guerra o la ocupación del país.

Basta recordar *Kanal*, *Cenizas y Diamantes* y *Lotna*, de Wajda; *El verdadero fin de la guerra*, de Jerzy Kawalerowicz; *Eroica* y *Mala suerte*, de Andrzej Munk o *Madre Juana de los Angeles*, de Kawalerowicz. Vale la pena detenerse en sus creadores.

Nacido en Cracovia en 1921, Andrzej Munk fue junto a Wajda el talento más original de esta nueva ola polaca. Quizá hubiese sido el más grande de todos, si la muerte prematura en un trágico accidente de automóvil no hubiese interrumpido su carrera en 1961, cuando se hallaba en su plenitud creadora.