



HISTORIA Y CINE

EL PRIMER FRANQUISMO (1939-1945)



MAGÍ CRUSELLS
BEATRIZ DE LAS HERAS
ANTONIO PANTOJA
(Editores)



© De los autores, 2020

Foto portada: Estreno de la película *Raza* en Badalona el 27 de enero de 1942 (Francesc Domingo / Museu de Badalona. AI. Fons Ajuntament)

Maquetación y edición del libro electrónico: Ricard Rosich Argelich

Edita: Centre d'Investigacions Film-Història. Universitat de Barcelona

ISBN: 978-84-09-22492-0

MAGÍ CRUSELLS
BEATRIZ DE LAS HERAS
ANTONIO PANTOJA
(Editores)

HISTORIA Y CINE
EL PRIMER FRANQUISMO (1939-1945)

ÍNDICE

Historia y Cine. El primer Franquismo (1939-1945)	7
---	---

CAPÍTULO I. FRANQUISMO: CINE Y SOCIEDAD.

<i>La representación de la corrupción en el cine español de los años 40.</i> Francisco Contreras-Pérez y María Asunción Díaz Zamorano	11
---	----

<i>Misión Blanca (1946): catolicismo y colonialismo en el cine español en la autarquía.</i> Guido Cortell Huot-Sordor	32
---	----

<i>El Franquismo en la sociedad civil española a través del cine amateur.</i> María Teresa Mira Sempere	52
---	----

<i>El “Cine de los Flechas” (Imperio) y el Cine Moderno: cartelera cinematográfica en Toledo durante el primer Franquismo (1936-1940).</i> Adolfo de Mingo Lorente y Rafael del Cerro Malagón	68
---	----

<i>Surcos (1951): una mirada indiscreta a la sociedad franquista de la posguerra.</i> Iñaki Mendoza Gurrea	91
--	----

<i>La viuda del capitán Estrada (Cuerda, 1991), una posguerra donde no hay sitio para el amor.</i> Juan Manuel Alonso Gutiérrez	108
---	-----

<i>Apostillas históricas a Muerte de un ciclista (Bardem, 1955).</i> Nancy J. Membrez	124
---	-----

<i>Estudio de caso de la coproducción hispanofrancoitaliana: Policarpo, calígrafo diplomado / Polycarpe, maître calligraphe / Policarpo, ufficiale di scrittura (Mario Soldati, 1959).</i> Óliver Mínguez Arín	149
--	-----

CAPÍTULO II. FRANQUISMO: CINE Y GÉNERO.

<i>Feminidades en el primer Franquismo. Raza y Rojo y Negro.</i> Elena Sorbes Borja	161
<i>Amparo Rivelles, una actriz que “anda en coplas por la calle”. La estrella de la posguerra y las contradicciones del ideal de feminidad en la posguerra.</i> Álvaro Álvarez Rodrigo	174
<i>La Bien Pagá. Análisis mediacional de los modelos de feminidad a través de la copla en la España de posguerra.</i> Iván Sánchez-Moreno	190
<i>La Gran Familia (Fernando Palacios, 1962): un estudio sobre los valores femeninos en la etapa del desarrollismo franquista.</i> José Miguel Hernández López	210

CAPÍTULO III. NOMBRES PROPIOS DEL CINE EN EL FRANQUISMO.

<i>Miedo sobre miedo: el primer Franquismo en La Morte Rouge de Víctor Erice.</i> Miguel Rodrigo Testón	228
<i>La Guerra Civil Española en el cine neorrealista griego: un estudio introductorio de To potami (1958) de Nikos Koundouros.</i> Sergio Villanueva Baselga	246
<i>La Guerra Civil en el cine de Arturo Ruiz Serrano: paseos y destierros.</i> Yolanda López López	257
<i>La primera posguerra en el cine de Víctor Erice: el maquis y los perdedores.</i> Eduardo Alonso Franch	267

CAPÍTULO IV. FRANQUISMO EN EL NO-DO.

<i>El cine del primer Gomecismo y el cine del primer Franquismo: dos estrategias de comunicación política para la legitimación de las dictaduras.</i> Vanessa H. Montenegro Brito	286
<i>La memoria de la Guerra Civil en la construcción de la imagen de Burgos en el NO-DO.</i> Clara Sanz-Hernando	301
<i>El rol de la mujer en el Franquismo. Una mirada del ideario de la Sección Femenina a través de la propaganda en los NO-DO.</i> Pilar Prat Viñolas, Isabel Carrillo Flores y Eulàlia Collelldemont Pujadas	316

CAPÍTULO V. PROPAGANDA, CENSURA, CRÍTICA Y OPOSICIÓN EN EL CINE DEL FRANQUISMO.

<i>La propaganda de una ideología a través de una mirada censurada.</i> Consuelo Lloret Pastor y Andrea Solomando Molina	341
<i>Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga: la oposición cinematográfica al Franquismo (1951-1963).</i> Daniel Seguer	358
<i>Hitchcock de Posguerra: distribución y censura del maestro del suspense en España durante los años 40.</i> Alberto Paz Molina	378
<i>La obligatoriedad del doblaje durante el primer Franquismo. Entre censura, defensa del idioma y recaudación.</i> María Begoña Sánchez Galán	395
<i>Diálogo cultural y reciclaje: los “celuloides rancios” de Pedro Llabrés.</i> Carlos Paz Molina	413
<i>Cobayas de Franco. Brigadistas Internacionales manipulados por la psicología y el cine de la propaganda franquista.</i> Juan José Martín García	432
<i>La política de fomento de la cinematografía. Zamora como ejemplo de exhibición nacional: 1939-1945.</i> Francisco Javier Alcina Rodríguez-San León	451

CAPÍTULO VI. LA VISIÓN EXTERNA DEL CINE DEL FRANQUISMO.

<i>Los exilios forzados son siempre dolorosos.</i> Eli Bartra	469
<i>El húngaro exiliado. Ladislao Vajda en la Italia fascista y en la España franquista.</i> András Lénárt	481
<i>Propaganda colonial: vestigios del primer filme de ficción en la Guinea Española.</i> Isabel Sempere	498
<i>La “cruzada” rusa en la gran pantalla. Historia y cine sobre la División Azul.</i> Iván Mallada Álvarez	515
<i>La imagen del Estado franquista en los Cinegiornali Luce (1939-1943).</i> Matteo Tomasoni	533

CAPÍTULO VII. LA RE-ESCRITURA DE LA HISTORIA EN EL CINE DEL FRANQUISMO.

<i>Mitos y arquetipos del ideario franquista en Raza.</i> Carmen Burcea	555
---	-----

<i>¿Borrando la historia? El siglo XIX español en el cine franquista (1939-1950).</i> Diego Cameno Mayo	567
<i>La España violada. La represión republicana vista por el cine franquista.</i> Igor Barrenetxea Marañón	586
<i>El cine histórico franquista: de la doctrina a la comercialidad.</i> Jorge Chaumel	612
<i>Racismo y mestizaje cultural en dos obras menores del cine bélico y colonial franquista de postguerra: Harka y Héros del 95.</i> Pedro Alfonso de Diego González.	641
<i>Extranjeros en la posguerra española revisitados por la ficción cinematográfica española actual.</i> Antonia Bordonada Gracia y Roberto Sánchez López	664
<i>Condensación de la historia en imagen onírica en La vía láctea de Luis Buñuel: desmitificación cinematográfica del ideario de Juan Larrea.</i> Guillermo Aguirre Martínez	684

El húngaro exiliado.

Ladislao Vajda en la Italia fascista y en la España franquista.

ANDRÁS LÉNÁRT

Universidad de Szeged (SZTE)

Resumen. El director de cine Ladislao (László) Vajda nació en Hungría a comienzos del siglo XX. Comenzó su carrera cinematográfica en Alemania, rodó sus primeras obras importantes en su país natal, Hungría. Debido a las circunstancias históricas (la expansión de la ideología de la extrema derecha y posteriormente el estallido de la Segunda Guerra Mundial) se vio obligado a trasladarse a varios países europeos, huyendo del fascismo y nazismo; los escenarios más importantes de su vida fueron Italia y España. En el país de Mussolini tuvo problemas con las autoridades por un escándalo, por eso se estableció en la España de Franco. En mi artículo destacaré los detalles más importantes de su carrera cinematográfica internacional, junto con los elementos políticos e históricos que ejercían gran influencia sobre su vida.

Palabras clave: Ladislao Vajda; cine húngaro; cine italiano; cine español; relaciones húngaro-españolas.

Abstract. Film director Ladislao (László) Vajda was born in Hungary in the early 20th century. He began his film career in Germany and shot his first major movies in his native Hungary. Due to the historical circumstances (the expansion of the ideology of the extreme right and later the outbreak of the Second World War) he was forced to move to various European countries, fleeing Fascism and Nazism; the most important stages of his life were spent in Italy and Spain. In Mussolini's country he had problems with the authorities due to a scandal, so he settled in Franco's Spain. In my article I will highlight the most important details of his international film career, along with the political and historical elements that had a great influence on your life.

Keywords: Ladislao Vajda; Hungarian cinema; Italian cinema; Spanish cinema; Hungarian-Spanish relations.

Ladislao Vajda (en su nombre original húngaro: László Vajda) desarrolló una carrera cinematográfica internacional *sui generis*. Se introdujo en el mundo fílmico profesional en Alemania, desarrolló su vocación en su país natal, Hungría, pero –conforme cambiaban las circunstancias internacionales– se vio obligado a exiliarse a dos países (primero a Italia, luego a España) donde tenía que vivir bajo regímenes autoritarios. Su exilio ofrece elementos paradójicos: con el fin de marcharse de un país cada vez menos democrático (de la Hungría donde prevalecía la influencia de la extrema derecha), optó por dos países donde el sistema de gobierno también estaba lejos de las formas democráticas.

En mi artículo examinaré cómo evolucionó la carrera cinematográfica del realizador Ladislao Vajda, siguiendo su trayectoria desde Europa Central, a través de la península itálica, hasta la península ibérica. Considero importante centrarme también en varios detalles de la época pre-española de Vajda, sobre todo en aquellos que se vinculan tanto a la cinematografía como a la historia y política de la época y del país en cuestión, porque todos estos elementos añaden un componente imprescindible a la vida y filmografía del director húngaro, sirviendo como antecedentes (incluso, en parte, como explicación) para su actividad durante el franquismo.

1. Las raíces de una carrera internacional.

El nombre de László Vajda no era desconocido en la vida cultural húngara antes del nacimiento del director húngaro-español: su padre (László Vajda, 1878-1933), que compartía su nombre con su futuro hijo, trabajaba como actor teatral en varios municipios de Hungría y posteriormente colaboró como columnista y crítico para diversos diarios y revistas del mismo país, especializándose en temas de cultura y teatro. Su verdadera carrera húngara comenzó en el año 1908, cuando llegó a ser director de obras escénicas en el Teatro Húngaro de Budapest, más tarde sería director general y director artístico de la misma institución. En calidad de dramaturgo, fue autor y coautor de un gran número de guiones en la época del cine mudo húngaro¹. Desde los años 20 trabajaba como guionista en Alemania donde colaboró con el realizador Georg

¹ ÁBEL, Loránd (y otros, eds.). *Film Kislexikon*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964, p. 806.

Wilhelm Pabst y junto con Bertolt Brecht confeccionaron el guion del largometraje *Die Dreigroschenoper* (G. W. Pabst, 1931), inspirado en la pieza teatral más famosa del dramaturgo alemán. Vajda murió en Berlín y dejó una herencia cultural-artística a su hijo de la que él logró aprovecharse.

László Vajda (1906-1965), aunque nació en Budapest, Hungría, su atracción hacia la carrera cinematográfica comenzó en Berlín. Su padre no quería que su primogénito continuara la tradición familiar y se convirtiera en cineasta, teniendo en cuenta las grandes dificultades que la vida cultural y artística escondía para la gente de la época, pero nada pudo impedir al joven László que entrara en el mundo cinematográfico. En Berlín desempeñó varios puestos en equipos de rodaje: eléctrico, ayudante de montaje, segundo operador, ayudante de dirección y, por fin, montador en jefe². En la primera mitad de los años 1930 participó en el rodaje de tres películas en el Reino Unido, aunque su grado de la intervención en estas películas todavía no está claro. Lo que es cierto es que tomó parte en el rodaje de *The Beggar Student* (John Harvel, Victor Hanbury, 1931), fue codirector de *Where is the Lady?* (László Vajda, Victor Hanbury, 1932) y director individual de *Love on Skis* (1933) y de *Wings over Africa* (1934)³.

Sus primeras obras destacadas, realizadas ya como director a título propio, fueron rodadas en su país natal. Junto con Ákos Ráthonyi y Ákos Hamza D. introdujeron en el mundo del cine húngaro el problema del paro y crearon el prototipo de la figura femenina que se consideraba entonces como cada vez más masculina: atrevida, audaz y segura de sí misma, rasgos poco corrientes en cuanto a la representación de las mujeres en la cinematografía húngara de la época⁴. Rodó diez películas en Hungría; ninguna de ellas fue realmente notable, no se distinguían de los largometrajes húngaros de la época que trataban siempre la misma temática, con los mismos actores (y con el mismo *happy end*). Sus películas *A kölcsönkért kastély* (1937), *Magdát kicsapják* (1938) y *Péntek Rézi* (1938) son bastante conocidas en el país, pero

² LLINÁS, Francisco. *Ladislao Vajda. El húngaro errante*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1997, p. 41.

³ Véase, por ejemplo: LLINÁS, Francisco. *Op. cit.*, pp. 42, 147-148.; además, las siguientes bases de datos ofrecen información sobre estas obras: <<http://www.imdb.com/name/nm0883334/>> [Última consulta: 24 de mayo de 2020]; <<http://www.allmovie.com/artist/ladislao-vajda-114966/filmography>> [Última consulta: 24 de mayo de 2020].

⁴ TANNER, Gábor. «Torreádorsirató», *Filmvilág*, núm. 11 (2000), pp. 46-48.

no ofrecen ninguna novedad, solamente forman parte de la tradición cinematográfica húngara de los años 30, siguiendo al pie de la letra el sendero oficial tanto artística como técnicamente.

Esta actitud de Vajda, que intenta adherirse a la tendencia oficial y no diferirse notablemente de los otros realizadores, se notará en la mayoría de sus trabajos posteriores. Según su concepto (que podemos deducir a base de sus obras), hacer una película significaba cumplir con una tarea asignada y no manifestarse como un artista individual. Salvo algunas excepciones, en sus obras no podemos descubrir toques que podríamos definir como rasgos peculiares de Vajda. Para él –sobre todo en la época pre-española– rodar una película tenía un objetivo firme y casi exclusivo: entretener al público. Sin embargo, tenía un amplio conocimiento sobre el lado técnico de la cinematografía, sabía con certeza qué métodos o instrumentos tenía que aplicar para lograr los efectos deseados⁵.

En la década de los 30 en Hungría, bajo la regencia del Vicealmirante Miklós Horthy (1920-1944) y en parte como consecuencia de las pérdidas territoriales y demográficas que el país había sufrido tras la Primera Guerra Mundial⁶, se aumentó la influencia de la extrema derecha. El pro-alemán Partido de la Cruz Flechada se mostraba cada vez más amenazador y en el gobierno aparecieron personas claves filonazis que tendían a actuar en sintonía con las exigencias de la Alemania de Adolf Hitler. La intensificación de la legislación antijudáica y, en general, la situación política del país, comenzaron a ser preocupantes para Vajda por su procedencia judía.

Tenía previsto dirigir en Francia en 1939 una película sobre la Primera Guerra Mundial, titulada *Sevastopol*, pero durante los preparativos se desencadenó el segundo conflicto armado internacional, y para Vajda resultó imposible realizar un film en el cual el protagonista, un oficial alemán, se mostrara simpático y lleno de buenas intenciones. El proyecto fue prohibido inmediatamente por la censura francesa⁷. Después de dejar Francia, el director húngaro se estableció en Italia, donde participó en

⁵ *Idem*, pp. 46-48.

⁶ Véase más detalladamente en: LÉNÁRT, András. «Las consecuencias de la Gran Guerra y la adaptación de los húngaros al nuevo orden político y cultural de Europa» en ARROYO, Álvaro – LOMBANA, Alfonso – PÁL, Ferenc (eds.). *La Gran Guerra en el arte austrohúngaro*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016, pp. 13-22.

⁷ Véase la entrevista con Vajda en la revista *Cámara*, núm. 102 (1 de abril de 1947).

la producción de tres o cuatro películas (este dato tampoco está claro todavía). De esta manera, comenzó su primera etapa paradójica: aunque siempre intentaba escaparse del fascismo, su futuro sería vinculado a países donde esta misma ideología o una semejante imperaba durante las épocas de su estancia.

2. Vajda en la Italia de Benito Mussolini.

Según *il Duce*, el cine constituía el arma más fuerte y expresivo del que la humanidad disponía en la edad moderna. En su sala de proyección privada vio todas las películas que más tarde se distribuirían en Italia y él mismo autorizó su estreno (aunque, como añade un testigo contemporáneo, Mussolini se durmió después de media hora si en la película no vio a sí mismo). Las obras prohibidas las guardaba en su filmoteca privada⁸. Perfeccionó el culto a la personalidad y en esta misión suya se apoyaba ante todo en la cinematografía. Siempre planificaba de antemano como se comportaría ante las cámaras y de qué ángulo registraría su discurso el aparato para que su postura y gestos despertaran el mayor respeto posible en el público. Dio 100 000 liras al escritor Lucio D'Ambra a fin de que convirtiera un libro en film propagandístico y colaboró personalmente con el comediógrafo Giovacchino Forzano en llevar a la pantalla una obra de interés personal⁹. Además, para vigilar el trabajo del estudio Cinecittá, se formó una red de espionaje dentro del estudio que fue compuesta por los cineastas mismos para escribir informes sobre sus propios compañeros¹⁰.

La versión italiana de la propaganda se difería de la de los otros países dictatoriales: mientras que en la Unión Soviética y en la Alemania nazi se podía observar la exclusividad de la ideología imperante, en la Italia fascista vino a la superficie el factor de desequilibrio e incertidumbre, los componentes italianos se mezclaron con elementos europeos y estadounidenses. Así, el control se mostró menos estricto, pero bien palpable. Esto tenía su objetivo: el Duce quería que el pueblo pensara que la decisión de adaptarse a la ideología fascista era libre y voluntaria, sin obedecer al

⁸ DIEZ PUERTAS, Emeterio. *Historia social del cine en España*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003, pp. 290-291.

⁹ FRANZINELLI, Mimmo. «Prefazione» en MARINO, Natalia – MARINO, Emanuele Valerio. *L'Ovra a Cinecittá. Polizia politica e spie in camicia nera*. Torino: Bollati Boringhieri, 2005, p. VIII.

¹⁰ Idem, p. IX.

mando supremo de manera forzosa¹¹. No obstante, a diferencia de los otros dos países, en Italia nunca fueron capaces de compaginar por completo los productos cinematográficos con la corriente política oficial, porque existían géneros mediante los cuales se manifestaba el verdadero arte cinematográfico. Naturalmente, el tema fascista estaba presente en estas obras también, pero muchas veces solo en el fondo. Esto ocurrió en parte de manera consciente: Mussolini y sus propagandistas opinaban que el público hubiera rechazado la propaganda directa al estilo hitleriano, por eso se mostraban más flexibles. Las películas rodadas en Italia se diferían tanto de las de Alemania que una vez Joseph Goebbels, el ministro de propaganda nazi, al ver el film italiano *La corona di ferro* (Alessandro Blasetti, 1941), dijo a un compañero suyo: “Si lo hubiera rodado un director alemán, habríamos tenido que fusilarlo”¹².

La relación entre Italia y Hungría en el terreno de las películas fue bastante variopinta en las décadas de 1920, 30 y 40. En la cinematografía italiana la influencia húngara apareció en diferentes niveles y maneras. Por un lado, en el famoso género *comedias de teléfono blanco* podemos descubrir rasgos que provenían claramente de las comedias húngaras, introduciendo el estilo húngaro en la filmación italiana. Por otro lado, entre 1933 y 1944 rodaron un número considerable de películas italianas cuya historia se desarrolló en un ambiente húngaro. A base de estos filmes, podemos contemplar qué visión tenían los italianos sobre Hungría en esa época. Esa imagen fue bastante estereotípica, unilateral, creando una *Hungría Cinecittá*, que no tenía mucho que ver con la realidad y existía sobre todo en el mundo fílmico italiano¹³. Francesco Bolzoni creó el término “*commedia all’ ungherese*”¹⁴ que desde entonces se utilizaba con frecuencia en la historiografía del cine italiano. El mismo autor aplicó el término “*allegra brigata di Budapest*” al grupo de cineastas húngaros que se emigraron a Italia para trabajar en comedias¹⁵. Directores, actores, guionistas y otros cineastas llegaron a los estudios Cinecittá en esa época, añadiendo el “sabor húngaro” a algunas películas

¹¹ LENGYEL, László. «Tömegpropaganda és buborékpolitika», *Mozgó Világ*, núm. 1 (2006), pp. 36-37.

¹² DI SCALA, Spencer. *Italy from Revolution to Republic. 1700 to the Present*. Boulder: Westwood Press, 2004, p. 351.

¹³ ROSSELLI, Alessandro. *Amikor a Cinecittá magyarul beszélt*. Szeged: Szegedi Tudományegyetem, 2005, p. 13.

¹⁴ BOLZONI, Francesco. «La commedia all’ ungherese nel cinema italiano», *Bianco e Nero*, núm. 3, (1988), pp. 31-39.

¹⁵ *Idem*, pp. 31-39.

italianas¹⁶. En la época dorada de esta relación transnacional, dos de las películas húngaras de Vajda fueron objetos de *remake*, ambas hechas por el joven Vittorio De Sica: *Magdát kicsapják* (1938) renació bajo el título *Maddalena zero in condotta* (1940) y la versión italiana de *Péntek Rézi* (1938) se estrenó como *Teresa Venerdì* (1941)¹⁷. La tendencia de rodar nuevas versiones de los films de Vajda no se terminó aquí: *Magdát kicsapják* fue adaptada por un director luso-español también bajo el título *Cero en conducta* (1946). El nombre del director es ambiguo: a veces aparece como Pedro Otzoup, a veces como F. M. Topel¹⁸. Vajda menciona en una entrevista que De Sica siempre trató la materia con cuidado y le concedió los derechos que le pertenecían como guionista, pero los españoles ni siquiera le pagaron el precio de *copyright*¹⁹.

Vajda llegó a Italia cuando las relaciones cinematográficas húngaro-italianas tenían su apogeo. Antes del comienzo de su carrera en España, rodó un par de películas en Italia, aunque el grado de su intervención algunas veces resulta dudoso. Por ejemplo, en una entrevista²⁰ Vajda menciona que colaboró en el guion de la película *Dente por dente* (Marco Elter, 1941), basada en la obra *Medida por Medida* de William Shakespeare, pero su nombre no se figura en los títulos de crédito del film ni en otras bases de datos, por eso la única prueba sobre su intervención es su propia afirmación. Lo que sí es cierto es su papel como director en el caso del film *La zia smemorata* (1940). La película es una comedia amorosa prototípica donde el quid de la acción se esconde en el tópico eterno, el malentendido. La trama se trata de una pareja cuyos miembros, a causa de una equivocación, se distancian uno del otro y por fin –siguiendo las “leyes” de este tipo de comedias– se forman nuevas parejas con la intervención de nuevas figuras. Vajda tampoco ofrece novedad aquí, solamente aplica las reglas que ha aprendido en Hungría y que los cineastas del género utilizan en esa época en casi cada segunda comedia de entonces.

¹⁶ Sobre el tema de los húngaros en la cinematografía italiana, véase: LAURA, Ernesto G. «Il mito di Budapest e i modelli ungheresi nel cinema italiano dal 1930 al 1945» en CASADIO, Gianfranco – LAURA, Ernesto G. –CRISTIANO, Filippo (eds.). *Telefoni Bianchi*. Rávena: Longo, 1991. y también LUGHI, Paolo. *Paprika. La commedia fra Italia e Ungheria nel cinema degli anni Trenta*. Trieste: Editoriale Trieste, 1990.

¹⁷ ROSSELLI, Alessandro. *Op. cit.*, pp. 62, 75.

¹⁸ LLINÁS, Francisco. *Op. cit.*, p. 56.

¹⁹ entrevista con László Vajda en *Cámara*, núm. 102 (1 de abril de 1947)

²⁰ citada por LLINÁS, Francisco. *Op. cit.*, p. 50.

Mayor repercusión (y escándalo) tuvo su segunda película en Italia, *La congiura dei Pazzi (Giuliano de' Medici)*, hecha en 1941. Tenemos que hacer una breve alusión a la sinopsis del film para comprender qué problema causó la obra, un conflicto que llevaría directamente a su traslado a España. El argumento tiene lugar en Florencia, en 1477 y el tema central es el antagonismo histórico entre los Medici y los Pazzi, dos familias poderosas en eterna rivalidad. El protagonista es Giuliano de Medici, hermano menor de Lorenzo, que estará en el centro del conflicto después de casarse en secreto con una mujer sin el permiso del padre de ella. Los Pazzi convencen al padre de la mujer que se vengue en el marido, así Giuliano será asesinado. El pueblo florentino, que siempre ha estado al lado de los Medici, hace justicia y se dirige contra los Pazzi. Lorenzo de Medici, después de deshacerse de su cuñada, educará a su sobrino que más tarde se convertirá en el papa Clemente VII. La crítica escribió frases bastante positivas sobre la película, pero en el año de su rodaje causó un escándalo en el círculo de los dirigentes italianos. Se trata del único film histórico de Vajda, porque sus otras obras que se remontaron a épocas antiguas pertenecían más bien a un género más popular (aventura, cine de niño, cine religioso). El realizador demuestra como obtuvieron los Medici la hegemonía en Florencia. La tarea principal de las películas históricas en la época de Mussolini fue retratar un pasado glorioso y heroico del que los italianos de la época (estamos en la Segunda Guerra Mundial) pueden estar orgullosos. En este sistema de coordenadas, Giuliano de' Medici –en teoría– no ofrecía grandes problemas para la censura. Pero todo ocurrió de manera diferente.

Benito Mussolini vio la película (todavía bajo el título *La congiura de Pazzi*) casualmente en Bari y se indignó por lo que había visto en la pantalla. Mandó retirar la película del cartel, cortar varias escenas y preparar un redoblaje para eliminar las escenas y frases que él pensaba ser intolerables y ofensivos. Además, la rebautizaron al título *Giuliano de' Medici* y quitaron el nombre de Vajda que desde entonces no se figuró como director de la película²¹. ¿Pero qué elementos de la película molestaron tanto al Duce? Sobre todo, la figura de Lorenzo de' Medici. La representación de la figura, el énfasis puesto en su carácter dictatorial, ofrecían tantos puntos de semejanza entre Mussolini y Lorenzo que para el dictador fascista el paralelismo le parecía evidente. No pudo permitir que ese tipo de caracterización saliera a la luz para evitar

²¹ ARGENTIERI, Mino. *Il cinema in guerra. Arte, comunicazione e propaganda in Italia, 1940-1944*. Roma: Ed. Edizioni ETS, 1996, p. 144.

que el público también descubriera la analogía. Tampoco ayudó en la suerte del film que se acercaba a la familia Pazzi con una actitud bastante positiva, ya que en la Italia fascista esa familia tenía una imagen menos favorable. Además, en la película la gente de Florencia no se conforma tranquila y silenciosamente con los acontecimientos, se enfrentan con los Medici. En este detalle del film Mussolini vio un instrumento que incitaba a la rebelión contra la dictadura fascista. Por eso, la obra en su versión original resultaba ser subversiva ante los ojos del Duce²².

En 1941 apareció el film *Il cavaliere senza nome*, cuyo director oficialmente fue Ferruccio Cerio. Aunque la historiografía cinematográfica italiana apenas señala la intervención de Vajda en esta obra, algunas fuentes españolas²³ señalan que Vajda participó en el rodaje como codirector. La película narra la historia de un hombre que regresa a Milán en secreto después de varios años de destierro para encontrarse con su amante. Pero, después de un conflicto con un conde, el padre de su amante, el protagonista pierde la mujer amada y la posibilidad de llevar una vida feliz.

La última película de Vajda, rodada en Italia, lleva por título *Villa de vendere* (1942) (una nueva versión del largometraje húngaro *Ez a villa eladó* (1935), originalmente dirigido por Géza Cziffra), pero los títulos de crédito no señalan a Vajda como director, sino a Ferruccio Cerio, otra vez. Existen varias pruebas que confirman a Vajda como el verdadero director del film: por ejemplo, una entrevista con el actor Amedeo Nazzari, en la que el artista, además de precisar la persona del director, caracteriza a Vajda como “un individuo di un’ intelligenza eccezionale”²⁴. La falta del nombre de Vajda no es una sorpresa, ya que después del conflicto con el film *Giuliano de’ Medici*, el realizador fue puesto a la lista negra y vigilada por la OVRA, la policía política del régimen.

El problema con su película sobre los Medici fue uno de los factores principales por el que Vajda tuvo que dejar Italia. Para deshacerse de él, la dictadura de Benito

²² ROSSELLI, Alessandro. «A proposito del film di un regista ungherese nell’ Italia fascista. *La Congiura dei Pazzi (Giuliano de’ Medici)* (1941) de László Vajda» en KOLLÁR Andrea (ed.). *Miscellanea di studi in onore di Mária Farkas*. Szeged: JATE Press, 2006, p. 303.

²³ por ejemplo, el libro de LLINÁS, Francisco. *Op. cit.*, pp. 161-162.

²⁴ SAVIO, Francesco (ed.). *Cinecittá anni trenta*. Vol. III. Roma: Bulzoni Editore, 1979, p. 818.

Mussolini puso en marcha la maquinaria administrativa y legal, tramitando el asunto al círculo del problema judío.

En la Italia de entonces, pertenecer a la raza hebraica suponía un delito grave. La OVRA estaba recogiendo pruebas para justificar la sospecha que Vajda tenía ascendientes judíos. Desde luego, como era de costumbre en las dictaduras, las investigaciones dieron el resultado anhelado – con la ayuda complaciente del gobierno húngaro. A finales de abril de 1941, el subsecretario de estado de la *Direzione Generale per la Cinematografia* envió un *telespresso* al director general de la policía con la información que, por la petición del Ministerio, las autoridades húngaras habían enviado a Italia los datos raciales de Vajda y, a base de las informaciones adquiridas, ya estaba seguro de que pertenecía a la raza hebraica. En consecuencia, el director general consideraba que la colaboración con Vajda sería indeseable desde entonces y pidió al Ministerio que tomara las medidas que pensaba ser oportunas²⁵. Vajda se desesperó cuando se enteró de las investigaciones (estaba trabajando en la preproducción de *Il cavaliere senza nome*) y el 12 de junio de 1941 mandó una carta al ministro de asuntos interiores en la que le informa sobre sus preocupaciones. Escribió:

Dopo l'ordine di sospensione di ogni attività che il sottoscritto ha rispettosamente osservato, questo ulteriore inasprimento sognificherebbe per il sottoscritto un vero ed assoluto disastro ... se il sottoscritto dovesse essere costretto a lasciare l'Italia entro il 21 corrente senza naturalmente poter esportare il frutto del suo lavoro sarebbe condannato alla fame nel pieno e letterale significato della parola²⁶.

3. Vajda en la España de Francisco Franco.

En esta época varios exiliados húngaros vivían en la España de Franco, con una participación bastante activa en la vida cultural del país. Para poner algunos ejemplos: la actriz Lili Muráti y su marido, el dramaturgo János Vaszary formaron parte de la

²⁵ CAMPORESI, Valeria. «Para una historia de lo no nacional en el cine español. Ladislao Vajda y el caso de los huidos de las persecuciones antisemitas en España» en: BERTHIER, Nancy – SEGUIN, Jean-Claude (eds.). *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez, 2007, p. 64.

²⁶ *Idem*, p. 65.

emigración política vinculada a la extrema derecha y vivían en Madrid desde 1946. Además, la escritora húngara Elisabeth Szél, esposa del director de cine León Klimovsky, se incorporó a la vida cinematográfica de España, colaboró en la coreografía y en la dirección de varios largometrajes. Su nombre aparece entre los guionistas de dos películas españolas: *Los hombres las prefieren viudas* (León Klimovsky, 1970) y *Una señora llamada Andrés* (Julio Buchs, 1970).

La llegada de Vajda a España en 1942 fue preparada con antelación. Durante el rodaje de *Giuliano de' Medici* había trabajado con actores españoles que más tarde le ayudarían en echar raíces en España. El director dio incluso una explicación oficial por la que había tenido que dejar Italia. Aunque él mismo estaba consciente de su persecución por ser judío, en España nunca volvió a hablar de eso. A propósito de su llegada al país ibérico, mencionó en una entrevista que había tenido que marcharse tanto de París como de Roma por el estallido de la Segunda Guerra Mundial²⁷. Ni una palabra sobre la persecución antisemita. Aunque en España nunca tuvo grandes problemas por su procedencia hebraica, en el Archivo General de la Administración española encontramos un informe que advirtió de la llegada a España de un “trust judío de producción cinematográfica”, liderado por un “judío de origen polaco”, que llegó a España junto con “el señor Vajda, judío de origen húngaro”²⁸. Sin embargo, no sabemos si Vajda en los años posteriores tenía este tipo de problemas.

El director húngaro rodó 20 películas en España, algunas en coproducción con otros países. En la faceta principal de su estancia le asignaron proyectos en los que la historia mostraba mucha semejanza con la de sus películas húngaras. Es decir, hizo comedias ligeras. Más tarde se introdujo en varios géneros, desde el melodrama hasta el policíaco, y colaboró con frecuencia con el jefe de producción Felipe Gerely y el guionista Andrés László, ambos emigrantes húngaros. En sus películas hechas hasta los comienzos de los años 1950 se nota la influencia del neorrealismo italiano y otros toques que proceden de sus experiencias anteriores, frutos de su estancia en países europeos y del conocimiento de las tendencias cinematográficas más importantes e impresionantes del mundo fílmico europeo. Para mencionar solo dos ejemplos: *Barrio* (1947, basada en la novela de Georges Simenon) lleva en sí las influencias francesas,

²⁷ Entrevista en: *Fotos*, 1 de septiembre de 1945.

²⁸ *Archivo General de la Administración*, (3) 36/04563.

mientras *Séptima página* (1951) pertenece al tipo del cine social-neorrealista, muy popular en la España de la época.

Sin embargo, las películas más importantes de Vajda se vincularon a la ideología imperante del franquismo, aunque no abiertamente. En la época de Franco (1939-1975) el cine desempeñó un papel primordial: tenía que apoyar la ideología del régimen y representar los valores que la dictadura consideraba todopoderosos: la cohesión nacional-social, la supremacía de la religión católica y el orden, sustentado por las fuerzas armadas. El cine español también tenía que reflejar esta actitud. Además del cine de propaganda, los géneros más populares fueron el film de aventura, el cine bélico y las comedias “inofensivas”. En líneas generales, la política cinematográfica del franquismo ofrecía mucho en común con las políticas italianas y alemanas, pero con varias modificaciones necesarias con el fin de adaptarlas al ambiente español. Franco utilizó como punto de partida el *filmpolitik* de Hitler y Mussolini, los perfeccionó y colocó en una dimensión española.

Vajda tuvo que trabajar en este sistema de coordenadas. Aunque siempre huía del fascismo, ahora se estableció en un país que tenía como directriz principal la ideología de la extrema derecha. Sin embargo, ya que en España el antisemitismo no llegó a las alturas como en Alemania e Italia²⁹, en este país podía trabajar tranquilamente. No rodó películas evidentemente propagandísticas, solamente intentó adaptarse a las tendencias. Su película más oficial y patriótica fue la *Ronda española* (1951), en la que narra la historia de los grupos de Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange que viajan a América Latina con fines propagandísticos.

El auge de su carrera llegó en 1955 con *Marcelino pan y vino*. Con esta película, rodada en coproducción con Italia, no solo se unió a la tendencia “cine con niños”, pero

²⁹ Incluso conocemos la actividad de algunos diplomáticos españoles cuyo objetivo era salvar la vida de judíos en países extranjeros. Esta misión la realizaron por su propia cuenta y no por encargo del gobierno, aunque sabemos que Franco conocía los detalles. Uno de los más importantes fue el caso húngaro: Ángel Sanz Briz, encargado de negocios de la Embajada de España en Budapest, salvó la vida de unos 5 mil judíos. En 2010 un telefilme español fue rodado enteramente en Budapest sobre su vida, bajo el título *El ángel de Budapest* (Luis Oliveros, 2010). El documental más reciente sobre el tema: *La encrucijada de Ángel Sanz Briz* (José Alejandro González Baztán, 2013). La actividad de Ángel Sanz Briz es el tema central de los siguientes libros: CARCEDO, Diego. *Un español frente al Holocausto: cómo Ángel Sanz Briz salvó a 5000 judíos*. Madrid: Temas de Hoy, 2000; ESPADA, Arcadi. *En nombre de Franco. Los héroes de la embajada de España en el Budapest nazi*. Barcelona: Espasa Libros, 2013.

incluso la recreó y revitalizó con Pablito Calvo en el papel principal. El film transmite hacia el espectador la espiritualidad del catolicismo, con intervención divina, rodeada por la inocencia de un niño sin padres y que está en contacto con Cristo y, también, con Dios. Este tema fue perfecto para el régimen de Franco. Y el éxito llegó mucho más allá de las fronteras de España, convirtiéndose en el film más popular de Vajda por todo el mundo (en Italia incluso rodaron un remake del film con poco éxito: *Marcellino* (Luigi Comencini, 1991)). En cuanto a su país natal: es la única película de Vajda que cuenta con un doblaje húngaro. En España, aunque muchas de sus películas anteriores habían tenido éxito, esta obra convirtió a Vajda en uno de los directores más populares de la época. El secreto de su triunfo: adaptarse con fidelidad a las tendencias de la época y no introducir novedades que pudieran provocar el rencor del régimen. Sin embargo, hay que reconocer que Vajda fue un cineasta profesional y siempre sacaba lo máximo de los materiales que tenía en la mano.

Más tarde, la cooperación con Pablito Calvo prosiguió en dos otras películas: *Mi tío Jacinto* (1956) y *Un ángel pasó por Brooklyn* (1957), ambas en coproducción con Italia.

El reconocimiento del estado español ya había llegado antes de *Marcelino pan y vino*: en 1952 recibió la Orden de Isabel la Católica y en 1954 le concedieron la ciudadanía española. El régimen tenía toda su confianza en el director.

En la etapa final de su carrera rodó otra película que cobró fama internacional: *El cebo* (1958), una coproducción entre España, Suiza y la República Federal de Alemania. Es un film a base de la novela policíaca de Friderich Dürrenmatt. Después de esta obra, Vajda hizo otras cuatro películas en Alemania. Su última obra fue, otra vez, una verdadera coproducción, fiel a sus costumbres: *La dama de Beirut* (1965), una colaboración entre España, Italia y Francia.

Un factor interesante de su actividad cinematográfica española es que, según nuestro saber actual, Vajda no participó en los proyectos fílmicos de la España franquista concernientes a Hungría. Conocemos la existencia de tres películas españolas que se dedicaban a temas húngaros y encajaban perfectamente en la política y propaganda anticomunista del franquismo: *Rapsodia de sangre* (Antonio Isasi-

Isasmendi, 1957) narra los episodios más notables de la revolución húngara de 1956, *El canto del gallo* (Rafael Gil, 1955) demuestra cómo se vivía en un país de Europa del Este o Europa Central, atormentado por el terror comunista (los cineastas no nos hacen evidente que la obra tuviera lugar en Hungría, pero podemos leer palabras y frases escritas en húngaro e incluso algunos soldados hablan en húngaro), mientras que *Los ases buscan la paz* (Arturo Ruiz Castillo, 1954) nos cuenta cómo huyó de Hungría el futbolista Ladislao Kubala y se estableció por fin en España³⁰. En algunas de estas obras participaron húngaros como asesores (principalmente húngaros exiliados que vivían en Madrid y en Barcelona), pero no tenemos datos sobre la intervención directa o indirecta de Ladislao Vajda en estas producciones. Tal vez el director no quería participar en proyectos cinematográficos que tenían mensajes abiertamente políticos.

Cómo lo hemos destacado en las páginas precedentes, Ladislao Vajda era un verdadero director internacional. Trabajó en varios países que contaban con una industria cinematográfica notable en esa época y mediante las coproducciones colaboró con varias naciones durante toda su carrera. Sin embargo, falta todavía una monografía que elaborara la vida y la filmografía de Vajda en su totalidad. El libro de Francisco Llinás, *Ladislao Vajda. El húngaro errante* nos proporciona información sobre los films pre-españoles de Vajda, pero muchos detalles no están incluidos sobre su vida húngara e italiana. En su país natal, Hungría, no se conoce su actividad cinematográfica extranjera (en este caso: italiana y española), con la excepción de algunas publicaciones, escritas por el autor de este artículo. Dentro del marco de un proyecto del futuro cercano que se enfocará en seguir investigando las relaciones cinematográficas establecidas entre España y Hungría desde el franquismo hasta la actualidad, tal vez tendremos la oportunidad de saldar esta deuda y escribir una monografía –en español y/o en húngaro– que abarque la vida y la carrera cinematográfica de Ladislao/László Vajda, uno de los cineastas húngaros más internacionales.

³⁰ El autor de este artículo ha publicado bastante sobre las relaciones cinematográficas entre España y Hungría. En español véase, por ejemplo, estos tres artículos: LÉNÁRT, András. «Escenarios húngaros del cine histórico universal» en CAMARERO GÓMEZ, Gloria – SÁNCHEZ BARBA, Francesc (eds.). *Escenarios del cine histórico*. Madrid: Universidad Carlos III, 2017, pp. 265-279; LÉNÁRT, András. «Memoria histórica húngara en el cine del franquismo» en: CAPARRÓS LERA, José María – CRUSELLS, Magí – SÁNCHEZ BARBA, Francesc (eds.). *Memoria histórica y cine documental*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015, pp. 932-946; LÉNÁRT, András. «La imagen de Hungría en el cine franquista», *Acta Hispanica*, núm. 19 (2014), pp. 101-111.

4. Bibliografía.

ÁBEL, L. (y otros, eds.). *Film Kislexikon*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964.

Archivo General de la Administración, (3) 36/04563.

ARGENTIERI, M. *Il cinema in guerra. Arte, comunicazione e propaganda in Italia, 1940-1944*. Roma: Ed. Edizioni ETS, 1996.

BOLZONI, F. «La commedia all' ungherese nel cinema italiano», *Bianco e Nero*, núm. 3, (1988).

CAMPORESI, V. «Para una historia de lo no nacional en el cine español. Ladislao Vajda y el caso de los huidos de las persecuciones antisemitas en España» en: BERTHIER, N. – SEGUIN, J. C. (eds.). *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez, 2007.

CARCEDO, D. *Un español frente al Holocausto: cómo Ángel Sanz Briz salvó a 5000 judíos*. Madrid: Temas de Hoy, 2000.

DI SCALA, S. *Italy from Revolution to Republic. 1700 to the Present*. Boulder: Westwood Press, 2004.

DIEZ PUERTAS, E. *Historia social del cine en España*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003.

Entrevista con Ladislao Vajda: *Cámara*, núm. 102, 1 de abril de 1947.

Entrevista con Ladislao Vajda: *Fotos*, 1 de septiembre de 1945.

ESPADA, A. *En nombre de Franco. Los héroes de la embajada de España en el Budapest nazi*. Barcelona: Espasa Libros, 2013.

FRANZINELLI, M. «Prefazione» en MARINO, N. – MARINO, E. V. *L'Ovra a Cinecittá. Polizia política e spie in camicia nera*. Torino: Bollati Boringhieri, 2005.

LAURA, E. G. «Il mito di Budapest e i modelli ungheresi nel cinema italiano dal 1930 al 1945» en CASADIO, G. – LAURA, E. G. – CRISTIANO, F. (eds.). *Telefoni Bianchi*. Rávena: Longo, 1991.

LENGYEL, L. «Tömegpropaganda és buborékpolitika», *Mozgó Világ*, núm. 1 (2006).

LÉNÁRT, A. «Escenarios húngaros del cine histórico universal» en CAMARERO GÓMEZ, G. – SÁNCHEZ BARBA, F. (eds.). *Escenarios del cine histórico*. Madrid: Universidad Carlos III, 2017.

LÉNÁRT, A. «Las consecuencias de la Gran Guerra y la adaptación de los húngaros al nuevo orden político y cultural de Europa» en ARROYO, Á – LOMBANA, A. – PÁL, F. (eds.). *La Gran Guerra en el arte austrohúngaro*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016.

LÉNÁRT, A. «Memoria histórica húngara en el cine del franquismo» en: CAPARRÓS LERA, J. M. – CRUSELLS, M. – SÁNCHEZ BARBA, F. (eds.). *Memoria histórica y cine documental*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015.

LÉNÁRT, A. «La imagen de Hungría en el cine franquista», *Acta Hispanica*, núm. 19 (2014).

LUGHI, P. *Paprika. La commedia fra Italia e Ungheria nel cinema degli anni Trenta*. Trieste: Editoriale Trieste, 1990.

LLINÁS, F. *Ladislao Vajda. El húngaro errante*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.