

APUNTES SOBRE LAS RELACIONES CINEMATOGRAFICAS
HUNGARO-ESPAÑOLAS Y EL CINE DE LADISLAO VAJDA

ANDRÁS LÉNÁRT

I. RELACIONES DESIGUALES

Los vínculos cinematográficos entre Hungría y España constituyen un terreno apenas estudiado, pero no por la culpa de los investigadores: al margen de la actividad de Ladislao Vajda, una carrera que trataremos en el segundo capítulo, no disponemos de mucha información sobre los contactos de esta índole. La monografía más importante sobre las relaciones entre los dos países dedica tres párrafos al aspecto filmico.¹ En este artículo intentamos añadir algunos detalles que nos parecen interesantes.

1.1. TEMAS Y PERSONAS HÚNGAROS EN EL CINE ESPAÑOL

La mención del Imperio Austrohúngaro es un constante en el cine del maestro Luis García Berlanga. Traer a colación el nombre de esta monarquía no tenía ningún propósito o razón justificable, no tenía nada que ver con el argumento, se trataba solamente de una costumbre, un *fetiché* del director, al mismo modo que, por ejemplo, la aparición de Alfred Hitchcock para algunos segundos en sus propias películas. Berlanga nunca explicó en sus entrevistas por qué se evocaba el Imperio en sus obras maestras, pero este *gag* personal suyo se convirtió en una de sus marcas fácilmente identificables. Para los cinéfilos ha sido siempre un juego popular captar el momento en sus largometrajes cuando un personaje menciona el Imperio Austrohúngaro en algún contexto y en los cursos de cine de las universidades españolas los alumnos siguen buscando la respuesta para esta obsesión². Existen ya teorías, pero ninguna de ellas podría dejarnos satisfecho. Cuando el director murió en 2010, en los artículos de *in memoriam* y en las notas necrológicas se

1 Ádám ANDERLE, *Hungría y España, relaciones milenarias*, Szeged, Universidad de Szeged, 2007, 167-168.

2 Véase, por ejemplo, el vídeo homenaje a Luis García Berlanga, preparado por Sandra Valdeavero Arévalo y Guillermo Peñalver Jiménez en la Universidad Complutense de Madrid en 2011. El título del cortometraje: *Todo lo que quiso saber sobre el imperio austro-húngaro y no se atrevió a preguntar*.

podía leer frases y titulares como “Uno de los más grandes, tan grande como el Imperio Austro-húngaro...”, “El poeta del imperio austrohúngaro...”, “Berlanga, el último emberador austrohúngaro...” o “El Imperio Austrohúngaro está de luto”. Para los españoles Berlanga fue el último representante y miembro del Imperio Austrohúngaro.

La intervención de actores húngaros en la industria cinematográfica española es escasa. La actriz Lili Muráti y su marido, el dramaturgo János Vaszary formaron parte de la emigración política vinculada a la extrema derecha y vivían en Madrid desde 1946. Ambos participaban en el programa húngaro de la Radio Nacional de España, Muráti seguía con su carrera teatral³ e interpretó papeles secundarios en películas mediocres, telefilmes y series. De sus largometrajes descuellan dos, aunque no por su actuación: *Carola de día*, *Carola de noche* (Jaime de Armiñán, 1969), una versión española de *Vacaciones en Roma*, protagonizada por la superpopular Marisol y *Proceso a Jesús* (José Luis Sáenz de Heredia, 1973), dirigida por el realizador predilecto del régimen franquista a base de una obra teatral sobre un proceso ficticio para demostrar que no los judíos habían sido los culpables de la crucifixión de Jesús. Muráti apareció también en *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965), una obra gigantesca estadounidense rodada en parte en España; ella encarnaba a la mujer que se cayó debajo del tren, una escena que se produjo por casualidad y en la cual sufrió heridas bastante graves. De este incidente tenemos tres declaraciones casi concordantes, con discrepancias pequeñas, pero interesantes.⁴

Después de dejar Hungría donde había cursado estudios cinematográficos, la escritora húngara Elisabeth Szél se incorporó a la vida cinematográfica de España, colaboró en la coreografía y en la dirección

3 Véase el libro ya citado de ANDERLE, 167, y su entrevista con Lili Muráti en húngaro: Ádám ANDERLE, *Spanyolország messzire van?* (Szeged, Hungría, 2000), 124-129.

4 Los actores Omar Sharif y Geraldine Chaplin cuentan este accidente en el documental sobre el rodaje del film: *Doctor Zhivago: The Making of a Russian Epic* (Scott Benson, 1995). No mencionan el nombre de Muráti, pero a base de la escena y la figura descritas por los intérpretes queda patente que se trata de ella. Además, el biógrafo del director David Lean alude a este incidente también, refiriéndose erróneamente a Muráti como a una actriz secundaria “superviviente del Holocausto húngaro”. Cita también a la *script-girl* Barbara Cole que afirmó que Muráti se había reincorporado al rodaje dentro de tres semanas para hacer algunas tomas adicionales: Kevin BROWNLOW, *David Lean: A Biography*, New York, St. Martin's Press, 1997, 530.

Otro biógrafo escribe que el accidente de Muráti fue muy grave, pero el realizador no hizo caso de ella, no le importaba el sufrimiento de la actriz húngara: Gene D. PHILLIPS, *Beyond the Epic: The Life & Films of David Lean*, The University Press of Kentucky, 2006, 339.

de varios largometrajes.⁵ 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). Klimovsky, un realizador argentino afincado en España, era el marido de Szél y director de comedias y dramas, más tarde de películas eróticas y de terror de poca monta.

Actualmente, la presencia húngara en el cine español se limita a la actividad de la actriz madrileña Elsa Pataky, cuya madre proviene de Hungría. En su filmografía lucen piezas no solamente españolas, pero estadounidenses e internacionales también.

En la época franquista el fútbol ofrecía uno de los pasatiempos más populares para la sociedad, los triunfos internacionales de la selección española formaban parte de la propaganda estatal. Tanto los equipos como los futbolistas se convirtieron en los héroes de la Nueva España, los estadios estaban repletos de los aficionados y este deporte suponía la suprema actividad nacional. El fútbol cobró papel prestigioso en la cinematografía nacional también. ¡¡Campeones!! (Ramón Torrado, 1943), *Once pares de botas* (Francisco Rovira Beleta, 1954), *El fenómeno* (José María Elorrieta, 1956) y *El ángel está en la cumbre* (Jesús Pascual, 1958), entre otros, tenían como protagonistas a futbolistas o actores que dieron vida a estos jugadores. Pero el mayor éxito lo cosechó *Los ases buscan la paz* (Arturo Ruiz-Castillo, 1954), una película de culto incluso hoy, con el futbolista húngaro László (Ladislao) Kubala en el papel estelar que interpreta a sí mismo. El film semi-biográfico narra las vicisitudes del deportista húngaro desde los inicios de su carrera en Hungría hasta su llegada a FC Barcelona. Este largometraje sirve de película de propaganda franquista también: el servicio secreto comunista de Hungría ejerce una presión continua sobre Kubala, los agentes quieren convertirle en espía y soplón, por eso se ve obligado a huirse de su país natal con su familia y algunos compatriotas para refugiarse primero en Italia, luego en España. Su nueva patria le acoge con los brazos abiertos, le admiran y sienten orgullo por él y, aunque llega una última tentación (un oficial húngaro le ofrece que puede regresar a su país y encontrarse con su madre con tal de que colabore con el sistema comunista), Kubala permanece fiel a España y será una de las figuras más valoradas del país. Una quinta parte de la película la componen tomas originales sobre partidos de fútbol, otra quinta parte la constituyen escenas de música húngara folclórica con bailes populares, las melodías gitanas tradicionales de tímpano y violín están presentes en casi todos

5 Ádám ANDERLE, *Spanyolország...* op. cit., 114-120.

los momentos. En las calles y tabernas de Budapest (imágenes tomadas en España, insertadas en el montaje en combinación con algunas fotos fijas originales sobre la capital) aparecen inscripciones y letreros escritos en húngaro correctamente; además, Kubala coge en la mano un diario deportivo, en teoría redactado en húngaro, pero lleno de errores gramaticales y ortográficos bastante ridículos. En el film intervienen los dos hijos del futbolista también.

Al margen de la colaboración del futbolista húngaro y de Ladislao Vajda, la cooperación directa entre el régimen franquista y un cineasta húngaro se limita a una persona, Endre Márton (Andrew Marton). Trabajaba en los Estados Unidos como director de segunda unidad de varias superproducciones y como realizador de algunas películas y series modestas. A mediados de los años 60 el productor Samuel Bronston, como una especie de agradecimiento hacia el régimen por su apoyo a rodar películas americanas en suelo español, esbozó el proyecto de un documental propagandístico sobre el Valle de los Caídos. Designó a Endre Márton como director del film, pero *El Valle de los Caídos* (1964) resultó ser demasiado nacionalista para la empresa de distribución americana y no lo difundía en el mercado internacional. Hoy ni siquiera figura en las bases de datos, pero encontramos información sobre la película en algunas memorias y biografías.⁶

Aunque oficialmente no es una película española, por el director debemos destacar *La advertencia* (*Die Mahnung*, Juan Antonio Bardem, 1982), una coproducción entre Bulgaria, la Unión Soviética, la República Democrática Alemana y Hungría. Uno de los realizadores más importantes de España, abiertamente comunista incluso bajo el régimen de Franco, recibió un encargo de Bulgaria y la RDA para rodar una historia en alemán sobre la actividad del comunista búlgaro, Georgi Dimitrov entre los años 1932 y 1935. Según la autobiografía de Bardem el equipo se lanzó a buscar los sitios adecuados para rodar los exteriores del film y la “Viena perfecta” la encontraron en una ciudad en el sur de Hungría, cerca de la frontera con Yugoslavia. La ciudad se llamaba Szeged. Los actores búlgaros y alemanes inundaron el municipio y durante una semana entera desfilaban por las calles en uniformes de la SA alemana. La plantilla del ejército soviético que estaba emplazada en las afueras de la ciudad intervenía como extra, junto con los ciudadanos de Szeged, pero todos vestidos como nazis. Bardem confraternizó con los representantes locales del Partido Obrero Socia-

6 por ejemplo, in: Jesús GARCÍA DE DUEÑAS, *El Imperio Bronston*, Madrid, Ediciones del Imán – Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2000, 259-264.

lista Húngaro (MSZMP), con la gente de Szeged y con los obreros latinoamericanos que vivían allí por aquel entonces. En total, el 20% del film se rodó en Hungría, principalmente en Szeged y en Budapest (la capital húngara encarnaba el papel de Berlín). La censura definitiva la ejercieron los Comités de Historia de los partidos comunistas de Bulgaria, la URSS y la RDA.⁷

Un tema húngaro servía como base para la película española más apreciada en 2011: el telefilme *El Ángel de Budapest* (Luis Oliveros, 2011), rodada íntegramente en Hungría, presenta la historia de Ángel Sánz Briz⁸, el legado español que salvó a miles de judíos durante la Segunda Guerra Mundial. Este largometraje histórico fue visto por casi 3,5 millones de españoles durante la noche del estreno, registrando un 18,7 % de cuota de pantalla y fue galardonado por varios premios tanto en España como en el extranjero.⁹

Si hacemos una pequeña digresión de nuestro tema central, podemos mencionar un arte estrechamente emparentado con el cine, la fotografía. Juan Gyenes¹⁰ y Nicolás Müller¹¹ desarrollaron una carrera de gran trascendencia en España, su obra es apreciada tanto por los españoles como por la gente húngara e internacional.

1.2. EL CINE HÚNGARO EN ESPAÑA

El cine *magiar* no tiene una posición privilegiada en el extranjero, el hombre corriente generalmente no se toma la molestia de diferenciarlo de la cultura cinematográfica de sus países vecinos. Los que entienden de cine ya pueden evocar algunos nombres, tres, como máximo (Miklós Jancsó, Béla Tarr, István Szabó). La monografía fundamental de Román Gubern, *Historia del cine* dedica solamente tres párrafos a

7 Juan Antonio BARDEM, *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine*, Barcelona, Ediciones B, 2002, 220-228.

8 Sobre Sánz Briz en español: Sandra CLAROS PARRA, "Ángel Sánz Briz, el Ángel de Budapest", in: *Gibralfaro*, No. 61, mayo-junio de 2009, 7. Disponible en Internet: http://www.gibralfaro.uma.es/biografias/pag_1542.htm (acceso: 28 de julio de 2012).

En húngaro véase el siguiente ensayo: Iván HARSÁNYI, "Meggyőződés vagy kötelességteljesítés. Ángel Sanz Briz szerepe az üldözött magyar zsidók életében (1944)", in: Ádám ANDERLE (ed.), *Zsidóság a hispán világban*, Szeged, SZTE Hispanisztika Tanszék, 2004, 95-108.

9 <http://www.europapress.es/chance/tv/noticia-angel-budapest-pelicula-espanola-mas-vista-television-2011-20120103183718.html> (acceso: 28 de julio de 2012)

10 Fernando OLMEDO, *Juan Gyenes: el fotógrafo del optimismo*, Barcelona, Península, 2011.

11 José GIRÓN – Ádám ANDERLE, *La luz domesticada. Vida y obra de Nicolás Müller*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995.

las películas húngaras, cada uno dentro de tres diferentes subcapítulos (“Los cines socialistas”, “Pocas novedades en el Este” y “Las cinematografías del «socialismo real»”)¹² que siguen un orden cronológico. El autor nombra a Miklós Jancsó como el realizador húngaro más importante e influyente en su país. Es sorprendente y deplorable a la vez que la obra magnífica monumental del editorial Sarpe, *Historia del cine*¹³, que consta de seis volúmenes y en total de unas 2400 páginas, dedica solamente una docena de frases al cine húngaro, desconoce a los directores más importantes y hace resaltar solamente algunas películas no muy notables. Todo dentro del capítulo “El cine de propaganda del bloque socialista”, un elección de título completamente equivocada y engañosa. La *Historia del cine* de José Luis Sánchez Noriega¹⁴ ya ofrece al lector una síntesis esencial y variopinta sobre el cine húngaro.

En los años 40 y 50 la presencia de películas húngaras en el régimen franquista fue escasa, pero desde la década de los 60 los productos filmicos no ideologizados del bloque socialista ya aparecieron en las pantallas españolas. Aquellas obras que llegaron a la dictadura más abierta ya no contenían propaganda comunista (o solamente de manera ligera), más bien una crítica suave contra las anomalías y contradicciones del mundo socialista. En la época de José María García Escudero en la Dirección General de Cinematografía y Teatro ya se incluían obras húngaras en la programación de Televisión Española con frecuencia, generalmente dentro de un bloque temático sobre Europa Centro-Oriental. Aunque se puede exponer hilos y temas constantes en el cine húngaro de los años 40 y 50, el director español Florián Rey subrayó solamente un rasgo despectivo y simplificado sobre estas películas en un comentario sobre el cine folclórico español en una entrevista a mediados de los 40: “El cine español tiene la obligación de orientar su público hacia América y darle nuestro cine costumbrista, el folclórico. España es el país que tiene más interés; y si ellos, los extranjeros, tienen la leyenda de España, hay que mantenerla. Sí, señor; mujeres morenas y música española. Si usted va a ver una película húngara, si no le dan zínaros, le defraudan.”¹⁵ Es obvio que Rey no vio más que una o dos

12 Román GUBERN, *Historia del cine*. Barcelona, Editorial Lumen, 2006. Véase las páginas 389-390, 444-445, 478. Este libro se publicó en 1969 por primera vez, desde entonces lo han reeditado varias veces en tomos revisados.

13 Marta GARCÍA (coord.), *Historia del cine*. Vols. I – VI, Madrid, Sarpe, 1984. Sobre cine húngaro: Vol. V, 170. 173.

14 José Luis SÁNCHEZ NORIEGA, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, 471-473.

15 Citado por Gonzalo SANZ LARREY, *El Dos de Mayo y la Guerra de la In-*

películas húngaras como máximo. Las universidades españolas o algunos centros de cultura, con la colaboración de la Embajada de Hungría o el Consulado General de Hungría en Barcelona, de vez en cuando organizan ciclos de cine húngaro para presentar tres o cuatro novedades. El Centro de Estudios Húngaros de la Universidad de Huelva ha puesto en marcha una serie de proyecciones con la cual ofrece una muestra de los logros de la cinematografía húngara. Además, el público español tiene acceso a cada vez más largometrajes húngaros en las salas de cine de las grandes ciudades gracias a la distribución internacional y algunas obras ya han aparecido en formato de DVD también en las tiendas; la famosa trilogía¹⁶ de István Szabó incluso formó un *Pack István Szabó* en 2006 con doblaje español.

1.3. EL CINE ESPAÑOL EN HUNGRÍA

Buscar a personas de nacionalidad española en la industria cinematográfica húngara es una misión imposible; hasta hoy no se ha detectado ninguna intervención considerable de este carácter. El tema español tampoco es habitual: la única pieza que es digna de mención es el documental *A fekete kutya – Történetek a spanyol polgárháborúból* (*El perro negro – Historias de la Guerra Civil Española*, Péter Forgács, 2005). El director usa fragmentos de noticiarios, documentales y tomas privadas hechas por periodistas y particulares contemporáneos durante la Guerra Civil Española para confeccionar una visión personal sobre la contienda.

El cine español para los húngaros sigue siendo un fenómeno raro, aunque ya no tan exótico como el húngaro para los españoles. En las revistas cinematográficas populares aparecen críticas o artículos sobre el cine hispano sólo esporádicamente, en las revistas más calificadas tampoco es un tema frecuente. Pocas personas publican en este asunto¹⁷, generalmente críticos e historiadores de cine que se dedican a la cultura cinematográfica de Europa y España es solamente un fragmento de su campo de interés.

Hoy en Hungría el cine español equivale sobre todo a Pedro Almodóvar. Algunos, tal vez, conocen a Alejandro Amenábar, Isabel Coixet, pero más bien de nombre, generalmente no pueden relacionar a ellos sus películas, solamente si entienden de cine o tienen una visión clara

dependencia (1808-1814) en el cine, Madrid, Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid – Fundación Dos de Mayo, 2008, 97.

¹⁶ *Mefisto* (*Mephisto*, 1981), *Coronel Redl* (*Oberst Redl / Redl ezredes*, 1985) y *Hannussen* (*Hanussen*, 1988)

¹⁷ El autor de este artículo tiene unos 20 ensayos y artículos sobre el cine español.

sobre el cine mundial o español. Para la gente mayor suenan incluso Luis Buñuel y Carlos Saura. Y la lista de actores españoles conocidos en Hungría tampoco es larga, la componen Antonio Banderas, Javier Bardem y Penelope Cruz.

Durante el período del socialismo, principalmente desde los años 50 hasta los 70, existía el culto (obligatorio) al cine soviético y al cine de los países vecinos. A veces fue un cine de calidad, a veces ni por asomo. Hasta los años 70 importaban principalmente aquellos largometrajes de los países occidentales y de los Estados Unidos que no difundían los rasgos positivos del capitalismo o aquellos que contenían alguna crítica contra la sociedad occidental. Naturalmente, este criterio se refería solamente a la distribución y exhibición oficiales, en los cineclubes ilegales se podía ver casi todo.

Examinando las bases de datos del Archivo Nacional de Cinematografía de Hungría, se ve que casi todas las películas de Buñuel llegaron a Hungría. ¿Cuál puede ser la razón? Uno podría aducir una argumentación artístico-filosófica fina, pero, en realidad, esta sería solamente una verdad parcial. Es cierto que el realizador aragonés tenía un renombre internacional sin parangón, fue un prestigio exhibir sus películas en Hungría con subtítulos en húngaro y, más tarde, las versiones dobladas. La actitud anticlerical del director también le aproximaba al gusto de los dirigentes húngaros. Pero no podemos pasar por alto la existencia de un factor al que se suele hacer referencia en cuanto a la evaluación de un film por parte del comité censor: muchas veces la junta no entendía esos filmes. Pero el régimen de János Kádár (primer secretario del Partido Socialista Obrero Húngaro) necesitaba demostrar al mundo que entre los países socialistas Hungría significaba el lugar de las posibilidades, la gente tenía mayor libertad que en las otras regiones socialistas (“la barraca más alegre del campo socialista”).

Pero la gente húngara de las décadas 60 y 70 no conocía sólo los filmes de Buñuel. De Juan Antonio Bardem llegaron *Cómicos* (1954), *Muerte de un ciclista* (1955), *Calle Mayor* (1956) y *La venganza* (1957); de Berlanga *Bienvenido Mister Marshall* (1955), *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963), pero las podían ver únicamente en cineclubes o en aquellas pequeñas salas de cine que el público cotidiano no frecuentaba. Llegaron otras películas españolas también si tenían un contenido neutral o las podían ver en los circuitos clandestinos. Como, por ejemplo, *Marcelino pan y vino* (1954) que un régimen anticlerical y casi ateo nunca habría aceptado. La fracción religiosa de la oposición clandestina lo distribuyó y, más tarde, en la democracia, lo proyectaron en la tele-

visión estatal también. En los años 90 las películas de Almodóvar paso a paso entraron en Hungría, sobre todo a las pantallas de la televisión y causaron consternación. Sexo, desnudos femeninos y masculinos, homosexualidad, travestis: cosas que los húngaros nunca habían visto en el cine o en la tele (o las habían presenciado de manera extraoficial). Estos filmes, junto con las obras incluso más explícitas de Bigas Luna, ofrecieron una dimensión visual nueva y desconocida para el público. Desde los primeros años del siglo XXI las dos grandes corrientes que se perciben en Hungría son la línea “almodovariana” (y sus seguidores que tratan temas semejantes) y el género de terror, siguiendo el sendero escalofriante de *El laberinto del Fauno* (Guillermo del Toro, 2006), *El orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007) o de la trilogía *[Rec]* (Jaume Balagueró, Paco Plaza, 2007-2012). Por esa tendencia se han formado algunos estereotipos y generalizaciones sobre el cine español, como, por ejemplo: está especializado solamente en sexo y en terror y en la comedia disparatada menos culta. Este último en virtud de la gran popularidad de las películas *Torrente* (Santiago Segura, 1998-2011) en Hungría.

En la literatura cinematográfica húngara la historia del cine español está presente solamente de manera superficial y, sobre todo, en aquellas monografías o enciclopedias las que son traducciones de publicaciones extranjeras. Los teóricos de cine no suelen incluir el cine español en su área de investigación, en cuanto a Europa se dedican principalmente al neorrealismo italiano o a la *Nouvelle Vague* francesa.

Sobre Buñuel y Almodóvar existen libros en húngaro (traducciones o escritos por autores húngaros) y uno sobre Saura también; son análisis de sus películas más importantes, siguiendo pautas o hilos, rasgos especiales o son la publicación de sus escritos, guiones y autobiografías.¹⁸ En la revista cinematográfica húngara más prestigiosa (*Filmvilág*) han aparecido ya varios artículos sobre cine español a propósito de algunos realizadores o películas.

18 Pedro ALMODÓVAR, *Patty Diphusa*, Budapest, Palatinus, 2006.; Gergely BIKÁCSY, *Buñuel-napló*, Budapest, Osiris, 1997.; Luis BUÑUEL, *Odalenn [forgatókönyv]*, Szeged, Szukits, 2001.; Luis BUÑUEL, *Az andalúziai kutyától Az öldöklő angyalig – Forgatókönyvek 1*, Budapest, L'Harmattan, 2006.; Luis BUÑUEL, *Utolsó leheletem*, Budapest, L'Harmattan, 2006.; Luis BUÑUEL, *Az Egy szobalány naplójától a Tristanáig – Forgatókönyvek 2*, Budapest, L'Harmattan, 2008.; Adrienne HOLLÓS, *Carlos Saura*, Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1983.; Károly NEMES, *Luis Buñuel*, Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1979.; Frédéric STRAUSS (ed.), *Pedro Almodóvar*, Budapest, Osiris, 2005.; Pál SZABÓ Z., *Lázadás a halál ellen. Salvador Dalí, Luis Buñuel: Andalúziai kutya*, Budapest, Áron, 2003.

Con el apoyo de la Embajada Española se organizan días o semanas de cine español en Budapest con cierta periodicidad, sobre todo el Instituto Cervantes de Budapest da lugar a ciclos de cine en torno a cineastas, temas, los logros clásicos o las nuevas tendencias de España y de América Latina¹⁹. Las ciudades húngaras más pequeñas, desde luego, no están en una situación favorable. Paralelamente con la proliferación de los cines en los centros comerciales, las salas con un aforo reducido y de peores condiciones van desapareciendo del mapa y precisamente estas salas se han encargado de estrenar los filmes no comerciales, con mayores valores artísticos y que están fuera del *mainstream* norteamericano. Las salas más grandes, equipadas con una infraestructura moderna y avanzada, apuestan por los productos hollywoodienses que prometen más ingresos. Esta tendencia está presente en las capitales también, pero en las ciudades más pequeñas el problema es incluso más decepcionante, en fe de lo cual las películas españolas no tienen casi ninguna posibilidad para llegar al espectador. Solamente Almodóvar, Amenábar y Torrente reciben “permiso de entrada” a las grandes salas.

Los canales temáticos de cine con una cuota de pantalla muy pequeña proyectan cada vez más películas españolas, como *La torre de Suso* (Tom Fernández, 2007), *Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda, 2008), *Camino* (Javier Fesser, 2008), *Pa Negre* (Agustí Villaronga, 2010), *Pájaros de papel* (Emilio Aragón, 2010), *Tres metros sobre el cielo* (Fernando González Molina, 2010) o *Planes para mañana* (Juana Macías, 2010), mientras la versión doblada al húngaro de algunas series (*El internado*, *El barco*, *Un paso adelante*, *Aquí no hay quien viva*, *Los hombres de Paco*) ya tiene su círculo de aficionados debido a su emisión en la televisión húngara. El cine español como asignatura optativa y varios ciclos de cine aparecen de vez en cuando en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Szeged y algunos temas sobre adaptaciones cinematográficas de obras literarias se incluyen en los cursos del Departamento de Filología Hispánica de la Universidad Eötvös Lóránd de Budapest.

19 En la primavera de 2011, por ejemplo, el Instituto Cervantes y la Embajada Española en Budapest organizó la Semana de Cine Español con eventos culturales, proyecciones y recepciones a los que asistían Maribel Verdú, Ana Belén, Elena Anaya, Manuela Velasco y María Barranco.

2. LADISLAO VAJDA EN EL CINE INTERNACIONAL²⁰

Sin lugar a dudas, el punto culminante de las relaciones cinematográficas húngaro-españolas lo constituye Ladislao Vajda, por eso le dedicamos la segunda parte del artículo.

László Vajda (1906-1965), aunque nació en Budapest, Hungría, su atracción hacia la carrera cinematográfica comenzó en Berlín. Su padre, que trabajaba como dramaturgo y guionista en Alemania, no quería que su primogénito continuara la tradición familiar y se convirtiera en cineasta. A pesar de esto, el joven László no pudo ocultar su atracción hacia el mundo fílmico. En Berlín desempeñó varios puestos en equipos de rodaje: eléctrico, ayudante de montaje, segundo operador, ayudante de dirección y, por fin, montador en jefe.²¹ En la primera mitad de los años 1930 participó en el rodaje de tres películas en Inglaterra. Aunque el grado de la intervención de Vajda en las películas inglesas es dudosa, pero es cierto 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).²²

Sus primeras obras como director autónomo nacieron en Hungría. Junto con algunos cineastas contemporáneos introdujo en el mundo del cine húngaro el problema del paro y crearon el prototipo de una figura femenina cada vez más valiente y decidida, algo muy insólito en la cinematografía húngara de la época. Rodó diez largometrajes en su país natal, pero ninguno de ellos sobresalió de las producciones húngaras consuetudinarias de la época, las comedias ligeras o dramas sociales que estaban en boga. *A kölcsönkért kastély* (1937), *Magdát kicsapják* (1938) y *Péntek Rézi* (1938) forman parte del canon fílmico nacional y de la tradición cinematográfica húngara de los años 30, pero no ofrecen ninguna novedad, siguen fielmente la senda corriente tanto artística como temática y técnicamente. Esta postura de Vajda, la intención de adhe-

20 El autor de este artículo ya ha publicado dos ensayos sobre la carrera internacional de László Vajda, uno en italiano y otro en húngaro: András LÉNÁRT, "László Vajda, l' ungherese internazionale", in: *Quaderni Vergeriani V*, Trieste, 2009, 207-217. y "Mussolini ellensége, Franco kegyeltje. Vajda László filmrendező karrierjének fontosabb állomásai", in: Péter Ákos FERWAGNER – Zoltán KALMÁR (eds.), *Az átmenet egyensúlya*. Budapest, Áron, 2010, 92-99.

Este capítulo es una versión revisada y actualizada de los dos trabajos.

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

22 Véase: LLINÁS, op. cit., 42, 147-148.; <http://www.imdb.com/name/nm0883334/> (28 de julio de 2012); <http://www.allmovie.com/artist/ladislao-vajda-114966/filmography> (28 de julio de 2012).

rirse a la tendencias oficiales y no diferirse notablemente de las pautas artísticas de los otros realizadores, se notaría en sus trabajos posteriores también (con algunas excepciones, de las cuales hablaremos más tarde).

¿Cómo era el estilo de Vajda? Para él, hacer una película significaba cumplir con una tarea asignada y no manifestarse como artista individual. Incluso podemos decir que Vajda no disponía de un estilo propio, en sus obras no podemos detectar toques que podríamos definir como rasgos peculiares de Vajda. Para él, sobre todo en la época pre-española, rodar un film tenía un objetivo firme y casi único: divertir al público. Pero conocía perfectamente el aspecto técnico de la cinematografía, sabía con certeza qué métodos o instrumentos tenía que aplicar para granjear los efectos deseados.

Cuando en Hungría la situación se empeoró para Vajda por su procedencia judía, se fue a Francia. Tenía previsto dirigir una película sobre la Primera Guerra Mundial, titulada *Sevastopol*, pero durante los preparativos en 1939 estalló el segundo conflicto armado internacional y ya fue imposible realizar un film en el cual el protagonista, un oficial alemán, se mostró simpático y benévolo. Acto seguido, el proyecto fue prohibido inmediatamente por la censura francesa.²³

Aunque Vajda siempre intentaba escaparse del fascismo, su futuro sería vinculado a países donde imperaba la misma ideología o una doctrina semejante.

Tras dejar Francia, Vajda se estableció en Italia donde participó en la producción de tres o cuatro películas. En el país de Mussolini la administración habían formado una red de espionaje dentro del estudio Cinecittà, compuesta por los cineastas mismos, para que escribieran informes sobre sus compañeros.²⁴

La relación entre Italia y Hungría en el terreno de la cinematografía fue bastante variopinta en las décadas 1920, 30 y 40. Por un lado, en el famoso género *comedias de teléfono blanco* podemos descubrir rasgos que provienen claramente de las comedias húngaras, implantando así 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 y a base de estos filmes podemos contemplar qué imagen tenían los italianos sobre Hungría en esa época. Esa visión fue bastante unilateral, creando una *Hungría*

23 véase la entrevista con Vajda en la revista *Cámara*, Nº. 102, 1 de abril de 1947.

24 Mimmo FRANZINELLI, "Prefazione" de Natalia MARINO e Emanuele Valerio MARINO, *L'Ovra a Cinecittà. Polizia politica e spie in camicia nera*, Bollati Borinighieri, Torino, 2005, IX.

Cinecittá, que no tenía mucho que ver con la realidad y existía sólo en el mundo fílmico italiano.²⁵ Francesco Bolzoni creó el término “commedia all’ ungherese”²⁶ ya en el título de su ensayo, que desde entonces llegó a ser general y frecuentemente usado en la historiografía del cine italiano. El mismo autor aplicó el término “allegra brigata di Budapest” al grupo de cineastas húngaros que llegaron a Italia para trabajar en comedias²⁷. Directores, actores, guionistas y otros cineastas llegaron a los estudios Cinecittà en esa época, participaron en la creación del nuevo género italiano y añadieron el “sabor” húngaro a las películas.²⁸

Vajda llegó a Italia bajo estas circunstancias. Antes del comienzo de su verdadera carrera en España, Vajda rodó un par de películas en Italia, aunque el grado de su intervención es dudoso algunas veces. Por ejemplo, en una entrevista²⁹ Vajda menciona que colaboró en el guión de la película *Dente por dente* (Marco Elter, 1941), basada en la obra *Misura per Misura* de William Shakespeare, pero su nombre no figura en los títulos de crédito del film, así la única prueba de su intervención es su propia afirmación.

Lo que sí es cierto es su cargo como director en el caso del film *La zia smemorata* (1940), pero tuvo mayor repercusión su segunda película en Italia, *La congiura dei Pazzi* (*Giuliano de’ Medici*), hecha en 1941. Hay que resumir brevemente la sinopsis del film para comprender por qué suscitó problemas con el régimen. El argumento tiene lugar en Florencia en 1477 y el tema central es el antagonismo histórico entre los Medici y los Pazzi, dos familias rivales poderosas. El protagonista es Giuliano de Medici, hermano menor de Lorenzo, que estará en el centro de un conflicto serio a raíz de casarse en secreto con una mujer sin el permiso del padre de ella. Los Pazzi convencen al padre de la mujer que se venge en el marido, así Giuliano será asesinado. El pueblo florentino, que siempre ha estado al lado de los Medici, hace justicia

25 Alessandro ROSSELLI, *Amikor a Cinecittá magyarul beszélt*, Szeged, 2005, 13. El libro se publicó en italiano también: *Quando Cinecittà parlava ungherese. Gli ungheresi nel cinema italiano (1925-1945)*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2006.

26 Francesco BOLZONI, “La commedia all’ ungherese nel cinema italiano”, in: *Bianco e Nero*, III, 1988, 31-39.

27 Ibidem.

28 Sobre el tema de los húngaros en la cinematografía italiana, véase: Ernesto G. LAURA, “Il mito di Budapest e i modelli ungheresi nel cinema italiano dal 1930 al 1945”, in: Gianfranco CASADIO – Ernesto G. LAURA – Filippo CRISTIANO, *Telefoni Bianchi*, Ravenna, Ed. Longo, 1991.; Paolo LUGHI, *Paprika. La commedia fra Italia e Ungheria nel cinema degli anni Trenta*, Trieste, 1990.

29 citada por LLINÁS, op. cit., 50.

y se dirige contra los Pazzi. Lorenzo de Medici, tras deshacerse de su cuñada, educará a su sobrino que más tarde será el papa Clemente VII.

Se trata del único film histórico de Vajda, porque sus otras obras que se remontaron a épocas antiguas siempre pertenecían más bien a un género más popular (aventura, cine con niños, cine religioso). El realizador demuestra cómo 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 entonces (durante la Segunda Guerra Mundial) pueden enorgullecerse. En este sistema de coordenadas Giuliano de' Medici, fue un blanco lógico para la censura.

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 retirarla de los carteles, cortar varias escenas y preparar un redoblaje para eliminar las escenas y frases que él tachó de intolerables y ofensivos. Además, la rebautizaron al título *Giuliano de' Medici* y quitaron el nombre de Vajda de la ficha técnica.³⁰ Está claro qué problemas tenía el Duce con el film y con la figura de Lorenzo de' Medici. La representación de la figura, la énfasis puesta en su carácter dictatorial ofrecían tantos puntos de semejanza entre Mussolini y Lorenzo que al dictador fascista el paralelismo le parecía elocuente. 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 pudo ver un instrumento que incitaba a la rebelión contra la dictadura fascista. La obra en su versión original resultaba ser subversiva ante los ojos del Duce y provocó uno de los mayores escándalos en la política cinematográfica fascista.³¹

La última película italiana de Vajda lleva por título *Villa de vendere* (1942) (una nueva versión de *Ez a villa eladó* (1935) de Géza Cziffra), pero los títulos de crédito no indican a Vajda como director. Esto no es sorprendente, ya que después del conflicto con el film *Giuliano de' Medici* el realizador fue puesto a lista negra y vigilada por la OVRA, policía política del régimen. Pero el problema con su película anterior fue solamente un factor por el que Vajda tuvo que dejar Italia. Para deshacerse de él, la dictadura puso en marcha la maquinaria adminis-

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

31 Alessandro ROSSELLI, "A proposito del film di un regista ungherese nell'Italia fascista. *La Congiura dei Pazzi* (*Giuliano de' Medici*) (1941) de László Vajda", in: *Miscellanea di studi in onore di Mária Farkas* (ed. Andrea Kollár), Szeged, JATE Press, 2006, 303.

trativa y legal y tramitaron el asunto a la gestión del “problema judío”. La OVRA recogió pruebas con la ayuda del gobierno húngaro para justificar la sospecha sobre los ascendientes hebreos de Vajda. Nada más recibir el resultado esperado, el director general de cinematografía consideró que desde entonces la colaboración con él sería indeseable y tomó las medidas que pensaba ser necesarias.³² Por fin, al ver su carrera truncada, el director húngaro dejó el país en 1942.

Su llegada a España fue bien concertada, en Giuliano de’ Medici ya había trabajado con actores españoles que más tarde le ayudaron a instalarse en España. Lo interesante es su argumentación “oficial” por la que se marchó de Italia. Aunque él mismo estaba consciente de su arrinconamiento por ser judío, en España nunca volvió a hablar de eso. En una entrevista comentó que optó por dejar tanto París como Roma porque había estallado la Segunda Guerra Mundial.³³ Ni una palabra sobre la persecución antisemita. Aunque en España, a nuestro saber, nunca experimentó inconvenientes por su procedencia judía, el Archivo General de la Administración española guarda un informe que advierte 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”³⁴.

El director húngaro rodó 20 películas en España, algunas en co-producción con otros países. En los albores de su estancia le asignaron proyectos donde la historia mostraba mucha semejanza con las de sus filmes húngaros. Posteriormente se introdujo en varios géneros, desde el melodrama hasta el policíaco y colaboraba con frecuencia con el jefe de producción Felipe Gerely y el guionista Andrés László, ambos inmigrantes húngaros. En sus películas hechas hasta los comienzos de los años 1950 se nota la influencia del neorrealismo italiano y otros toques que se remontan a su estancia en países europeos y al conocimiento de las tendencias cinematográficas más importantes e impresionantes del mundo fílmico europeo. Para poner sólo dos ejemplos: *Barrio* (1947, basada en la novela de Georges Simenon) refleja la estética francesa, mientras *Séptima página* (1951) pertenece al tipo del cine social-neorrealista, muy popular en la España de la época.

Las películas españolas de Vajda no se adherían estrechamente a la

32 Valeria CAMPORESI, “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”, in: Nancy BERTHIER – Jean-Claude SEGUIN (eds.), *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, 64.

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

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

ideología imperante de la dictadura. En el primer franquismo (1939-1951) el cine desempeñaba un papel primordial: respaldar la ideología del régimen y representar los valores supremos, como la cohesión nacional-social, la omnipresencia de la religión católica y el orden, sustentado por las Fuerzas Armadas. Al margen del cine de propaganda, los géneros más populares eran el film de aventura o cine bélico y las comedias “inofensivas”.

Vajda tenía que ejercer su profesión 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. Pero en España el antisemitismo no formaba parte de la ideología nacional, así podía trabajar tranquilamente. Nunca hizo propaganda fílmica directa, solamente intentó adaptarse a las tendencias. Su película más patriótica fue el largometraje *Ronda española* (1951), en la que narra una historia sobre 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 sólo se une a la tendencia “cine con niños”, pero incluso la recrea con Pablito Calvo en el papel principal. Se fundamenta en una serie de historias y leyendas medievales y en un libro escrito en 1952. El film transmite la espiritualidad del catolicismo a través de la inocencia de un niño huérfano casto que está en contacto con Cristo y, mediante él, con Dios. Este tema fue excelente para el régimen de Franco. Y el éxito traspasó las fronteras de su nueva patria, convirtiéndose en el film más popular de Vajda por todas las partes del mundo. En España, aunque muchas de sus películas anteriores habían funcionado bien en las taquillas también, por esta obra Vajda se hizo uno de los directores más populares de la época. El secreto de su triunfo seguía siendo lo mismo: adaptarse con fidelidad a las tendencias de la época, compaginar las exigencias con el gusto del público y no introducir novedades que podrían provocar el rencor del régimen. Era un cineasta profesional que siempre sacaba lo máximo de los materiales que tenía en la mano.

Más tarde, la cooperación con Pablito Calvo prosiguió en dos otras obras: *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 una película que cobró una repercusión 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. Su último film fue una coproducción también, permaneciendo fiel a sus costumbres: *La dama de Beirut* (1965), una cooperación entre España, Italia y Francia.

László Vajda trabajó en todos los países que tenían una industria cinematográfica relevante y mediante las coproducciones colaboró con estos países durante toda su carrera. Las historias de cine se refieren a Vajda casi siempre como a un director español, procedente de Hungría, como si sus películas rodadas fuera de la península Ibérica ni siquiera tuvieran importancia, mencionan solamente los títulos. El libro de Francisco Llinás *Ladislao Vajda. El húngaro errante* ya citado escribe algunas frases sobre los films pre-españoles de Vajda, pero falta todavía una monografía que tuviera en cuenta que László Vajda era el verdadero húngaro internacional, el personaje más importante en las relaciones cinematográficas entre España y Hungría.