

EL CINE COMO REIVINDICACIÓN DE LA MEMORIA INDIVIDUAL Y COLECTIVA. DIRECTORAS HÚNGARAS DEL PERÍODO COMUNISTA

Ángeles Cruzado Rodríguez

Universidad de Sevilla
a_cruzado@yahoo.com

RESUMEN: El artículo realiza un acercamiento a las directoras de cine más relevantes de la etapa comunista en Hungría, destacando sus características comunes así como las especificidades de cada una, en un intento por poner en valor su contribución a la historia del cine de su país. Por lo general, se trata de mujeres transgresoras, que han roto las convenciones establecidas por el régimen y han tratado de ofrecer una nueva visión de la historia, partiendo de su propia experiencia.

PALABRAS CLAVE: Cine, mujer, Hungría, comunismo, cine directo, documental.

1. PANORAMA DEL CINE HÚNGARO DESDE LA SGM HASTA EL DESMANTELAMIENTO DEL TELÓN DE ACERO

Desde la época del mudo, la cinematografía húngara cuenta con una rica y larga tradición, forjada por artistas internacionalmente reconocidos y premiados. Tras la SGM, con la nacionalización de la industria, el Estado se convirtió en el único productor de cine, y el séptimo arte empezó a ser considerado como un instrumento educativo, de culturización y propaganda al servicio del Partido Comunista, que definía las tendencias estéticas e ideológicas y contaba con órganos censores a su servicio.

Al igual que en el resto del bloque comunista, se trató de reprimir la individualidad y la originalidad. Se impusieron el culto a la personalidad de Stalin y el realismo socialista, que se caracterizaba por representar la realidad de manera fiel y fácilmente comprensible por las masas, así como por la creación de personajes patrióticos y entusiasmados con la reconstrucción del país. Entre los directores más prolíficos de aquellos años, por su capacidad de eludir los problemas políticos, destacan Felix Mariássy, Viktor Gertler,

CINEMA AS VINDICATION OF INDIVIDUAL AND COLLECTIVE MEMORY. HUNGARIAN WOMEN FILMMAKERS IN THE COMMUNIST PERIOD

ABSTRACT: This article takes a look at the most prominent women filmmakers of communist Hungary, emphasising both their common features and specificities, in order to highlight their contribution to Hungarian film history. In general, they are transgressive filmmakers, having broken the conventions established by the communist regime and tried to offer a new vision of history, based on their own experience.

KEY WORDS: Film, woman, Hungary, communism, direct cinema, documentary.

Márton Keleti y Frigyes Bán. Sin embargo, a diferencia de lo que sucedió en otros países comunistas, en Hungría la cultura cinematográfica no fue totalmente reprimida, lo que hizo posible la aparición de obras con un importante valor artístico, firmadas por autores como Zoltán Fábri o Károly Makk.

Tras la muerte de Stalin, coincidiendo con el deshielo del régimen soviético y su incipiente apertura al exterior, en toda Europa del Este se vivió una auténtica revolución filmica, que dio lugar a un cierto renacimiento de las cinematografías nacionales. Las autoridades se volvieron más permeables a las nuevas sensibilidades y se permitió a los artistas ampliar su margen de actuación dentro del realismo socialista. Los filmes se poblaron de "héroes humildes", obreros que simplemente hacían bien su trabajo y, con ello, contribuían a la lucha contra el capitalismo. Asimismo, se empezó a representar la vida cotidiana y a hablar más o menos abiertamente de los problemas sociales.

En Hungría, aunque la renovación introducida por el Ministro Révai supuso una ruptura importante, los trágicos

acontecimientos de 1956 –cuando, entre mayo y octubre, las masas se echaron a la calle para luchar por la democracia y fueron aplastadas de manera sangrienta por el ejército rojo– frenaron dichos avances. Como consecuencia de ello, la intelectualidad húngara entró en una crisis moral que tuvo su reflejo en el cine posterior. No obstante, durante los años sesenta, el Gobierno totalitario de Kadar comenzó a mantener una actitud más abierta y tolerante; ésta se tradujo en la introducción de reformas en el terreno económico, político y cultural, que hicieron posible un mayor acceso de la población al empleo y los bienes de consumo.

En el campo de las artes se produjo una importante liberalización, especialmente en lo que respecta a la censura, que permitió una mayor libertad individual y de expresión. El nuevo Ministro de Cultura, György Aczél, adoptó una manera diferente de acercarse a los artistas. Lejos de las técnicas coercitivas empleadas por sus antecesores, Aczél apostó por el mantenimiento de contactos informales y el ofrecimiento de favores a medida, con el fin de neutralizar a los creadores, si no era posible lograr su adhesión al régimen.

En este ambiente de apertura, los cineastas comenzaron a tratar temas que habían sido tabú hasta ese momento; se desarrollaron nuevos estilos cinematográficos bajo la influencia de la *Nouvelle vague* francesa y de otros directores de culto como Bergman o Fellini, y se produjo un relevo generacional entre los autores, impulsado por el debut de jóvenes y talentosos cineastas como István Szabó, Miklós Jancsó, Márta Mészáros, István Gaál, András Kovács o Péter Bacsó. Durante esa década, la cinematografía húngara se convirtió, junto a la checoslovaca, en una de las más prestigiosas del mundo.

En lo que respecta a la estructura de la industria, se produjo una reorganización. En 1962, los tres grupos establecidos en 1956 se convirtieron en los Estudios I, II y III, a los que se añadió un cuarto. Este nuevo sistema permitió una mayor flexibilidad, que incluía la posibilidad de que los directores viesan aceptados sus proyectos por un estudio al que no estaban adscritos. Mafilm era la organización que englobaba toda la producción, Mókep se encargaba de la distribución nacional y Hungarofilm de la internacional.

El sistema de trabajo también se vio mejorado: tras examinar el guión por los responsables de los cuatro

estudios y el director general de Mafilm, quien decidía sobre la viabilidad de la película era el Comité de las Artes Cinematográficas. Por tanto, la mayoría de las personas que participaban en este proceso estaban estrechamente ligadas al mundo del cine y, aunque el Ministerio de Cultura tenía la capacidad de suprimir filmes, como sucedió con *A tanú* (Péter Bacsó, 1969), esto solo ocurría excepcionalmente. Por todo ello, la mayoría de los filmes realizados en este período se caracterizaban por su calidad artística y por su diversidad.

En esta época, también es importante mencionar la creación del Estudio Béla Balázs (1958), que introdujo un mayor grado de innovación en la producción cinematográfica. Dicha institución, surgida como un grupo informal de estudiantes de cine que se unían para intercambiar ideas, terminó alcanzando un alto grado de autonomía, ya que su financiación provenía en parte de fondos propios y no existía la obligación de exhibir públicamente las obras, lo que permitió a los integrantes filmar cortos independientes tanto de los principales estudios como de la Academia del Cine. El Estudio Béla Balázs constituía para los jóvenes cineastas húngaros una oportunidad de realizar trabajos experimentales libres de censura, aunando la vanguardia y el *underground*.

En ese ambiente de relativa tolerancia, en 1965 se celebró por primera vez la Semana del Cine Húngaro. En esa época, además, se reestructuró la Academia de Cine de Budapest, con la incorporación periódica de nuevos profesionales y el desarrollo de una política de apertura que permitía a los estudiantes conocer los filmes más destacados que se realizaban en otros países. Además, la aparición de revistas especializadas como *Filmvilág* (1958) y *Filmkultúra* (1965), ofreció un nuevo foro de debate para críticos, escritores, cineastas y público en general. Debido a todos los cambios políticos, sociales y culturales mencionados, en Hungría la década de los sesenta fue especialmente prolífica en lo que se refiere al número de filmes realizados, así como a la eclosión de nuevos directores y directoras cuyas obras empezaban a ser apreciadas en el contexto internacional.

En esa época también cobraron relevancia las coproducciones con otros países, como Egipto, Checoslovaquia, la Unión Soviética, Estados Unidos o Francia, que permitieron a los cineastas húngaros trabajar e intercambiar experiencias con profesionales extranjeros. Como consecuencia de

esa apertura al exterior, e influida por la *Nouvelle vague* francesa, en Hungría se forjó lo que distintos críticos y escritores han denominado la Nueva Ola del cine húngaro, un fenómeno que tuvo su paralelismo en las cinematografías de otros países europeos, a ambos lados del telón de acero.

Sin embargo, a diferencia del grupo de Truffaut, Godard y Chabrol, los cineastas húngaros encuadrados en este movimiento presentan escasas similitudes entre sí, salvo una actitud común y la determinación de hacer algo nuevo y diferente. Bajo la denominación de Nueva ola húngara se agrupan autores de distintas edades, algunos muy jóvenes, como István Szabó, y otros ya consagrados, como Miklós Jancsó. Tal vez debido a esa diversidad generacional, entre las preocupaciones temáticas de estos cineastas destacan tanto los problemas de la juventud como la revisión crítica del pasado y, especialmente, del período posterior a la SGM. Un rasgo importante de la Nueva ola húngara, que también la diferencia de la *Nouvelle vague*, es precisamente el compromiso con la Historia y la invitación a cuestionarla. Sin embargo, dadas las circunstancias políticas del momento, hay aspectos de la misma que aún no pueden ser tratados abiertamente, como sucede con los acontecimientos de 1956.

En lo que respecta al estilo de los filmes, en los años sesenta también se aprecian innovaciones importantes, muy influidas por el neorrealismo italiano y el *cinéma vérité* francés o cine directo. Así, autoras como Judit Elek o Márta Mészáros –al menos, durante una etapa de su carrera– optaron por un tipo de cine realista, que huía de toda idealización, para lo cual se servían de equipos no profesionales, más ligeros, que favorecían el rodaje en exteriores y con cámara al hombro. Prescindían, en lo posible, de un guión escrito, y apostaban por la improvisación de actores y actrices no profesionales, en busca de una mayor autenticidad.

En la década de los setenta la industria del cine húngaro sufrió nuevas reestructuraciones. Los cuatro estudios existentes se concentraron en dos, el Estudio de Cine de Budapest y el Estudio de Filmes Hunnia, a los que se añadieron otros nuevos, Objektív, Dialog y el estudio independiente de innovación Társulás, parcialmente financiado por el Estado y especializado en documentales. Todos ellos formaban parte de Mafilm, que seguía coordinando y supervisando la producción. Estos cambios conllevaron un mayor grado de

autonomía y control de los cineastas sobre sus proyectos, incluida la financiación de los mismos, en la que también podían participar las distribuidoras.

La principal diferencia con el sistema occidental continuaba siendo la financiación de los estudios por parte del Estado, lo que permitió a la industria cinematográfica mantener una gran autonomía respecto del mercado, a pesar de las fluctuaciones de la economía húngara durante los años setenta. El Estudio Béla Balázs mantuvo su independencia artística. De él surgieron, a principios de la década, dos movimientos paralelos, uno de vanguardia experimental y otro de documentalistas –la Escuela de Budapest–, cuyo objetivo principal era mostrar en pantalla la realidad social en toda su dimensión, huyendo del falso escapismo que ofrecía el cine comercial de la época y valiéndose de las técnicas del cine directo o *cinéma vérité*. En muy poco tiempo se rodó un buen número de filmes, con escaso o nulo presupuesto. Los temas más frecuentemente abordados tenían que ver con la vida de las clases trabajadoras en el medio urbano y su lucha por sobrevivir de manera decente.

A finales de los setenta, debido a la competencia de la televisión y el vídeo, descendió considerablemente la asistencia a las salas de cine. Además, la creciente apertura hacia el exterior hizo posible la llegada de filmes norteamericanos a las pantallas, que se situaron en los primeros puestos del *top ten*, frente a una drástica caída del número de películas soviéticas proyectadas. Durante los años ochenta y noventa, en la Academia de Cine de Budapest continuaron formándose nuevas generaciones de directores y directoras que abordaban un abanico de temas cada vez más amplio. Junto a los debutantes, los realizadores consagrados continuaron manteniendo un buen nivel y cosechando éxitos, tanto dentro como fuera de Hungría.

2. MIRADAS DE MUJER EN EL CINE HÚNGARO

Como ya se ha señalado, a partir de los años sesenta, la cinematografía húngara vio florecer el talento de un buen número de nuevos directores, que introdujeron importantes innovaciones y alcanzaron el reconocimiento internacional. Nombres como los de Miklós Jancsó, István Szabó, István Gaál o Péter Bacsó ostentan ya un lugar destacado

en las historias del cine y en la bibliografía especializada, en la que, sin embargo, las referencias al trabajo de las directoras húngaras de esa misma época son bastante más escasas.

A pesar de esta invisibilización de las mujeres –que, históricamente, ha sido un fenómeno común también en otras filmografías, así como en el resto de manifestaciones artísticas–, durante la década de los sesenta también debutaron en Hungría un número significativo de directoras que, al igual que sus colegas varones, realizaron valiosas aportaciones al cine de su país y cosecharon importantes reconocimientos a nivel internacional. Entre otras, y sin afán de exhaustividad, merece la pena citar a Márta Mészáros –sin duda, la más conocida y aclamada de todas–, Judit Elek, Livia Gyarmathy o Judit Ember.

Aunque cada una de ellas tiene su propio estilo y ha desarrollado su carrera por derroteros diferentes, no deja de ser llamativa la existencia de bastantes puntos en común, comenzando por una trágica historia personal, muy vinculada al momento y el lugar en que les ha tocado vivir, que ha dejado una huella imborrable en el resto de su vida y obra. Ember sobrevivió al Holocausto; Elek estuvo recluida con su familia en el gueto de Budapest y vio cómo su padre era enviado a un campo de concentración nazi; Mészáros también sufrió la desaparición de su progenitor en un *gulag* soviético, así como el fallecimiento de su madre, cuando era solo una niña. Estas duras experiencias tuvieron su reflejo en la obra de las autoras, que realizaron sus primeros largometrajes a finales de los sesenta, tras una larga trayectoria en el campo del documental.

Mészáros, Elek, Ember, así como Gyarmathy, huyen de la idealización del cine clásico a través de la estética del *cinéma vérité* o cine directo, del que pueden considerarse pioneras. En sus obras se unen ficción, realidad, historia y autobiografía, y la experiencia acumulada durante su larga trayectoria como documentalistas imprime a sus filmes autenticidad y precisión histórica. Además, estas autoras también tienen en común el tratamiento de temas como el trabajo de los obreros –y, sobre todo, de las obreras– en las fábricas; las relaciones familiares, el adulterio, los celos; el rol de las mujeres en la familia y en la sociedad patriarcal; la problemática de la juventud y la infancia; la emigración, el exilio, la identidad étnica y nacional; la política, la crítica al Estado totalitario, el antisemitismo,

el Holocausto, el comunismo; y las diferencias sociales y de clase, por citar solo algunos.

2.1. Márta Mészáros

Si no la primera, sin duda se puede afirmar que Márta Mészáros es la más importante de las directoras del cine húngaro. Nacida en Kispest en 1931, heredó el talento de sus padres, y especialmente de su progenitor, el escultor Laszlo Mészáros. Con seis años de edad, emigró con su familia a la URSS, de donde regresó en 1946, huérfana ya de padre y madre.

En 1955 volvió al país soviético para estudiar con una beca en el Instituto Estatal de Cinematografía de la Federación Rusa (VGIK), donde entró en contacto con importantes directores como Alexander Dovzhenko, Ivan Pyriev, Alexander Gerasimov o Lev Kuleshov. Según el testimonio de la propia autora, a pesar de la carencia de medios técnicos de la institución moscovita, su paso por ella le valió para forjarse una gran experiencia en el terreno del documental, género en el que realizó más de un centenar de obras durante los dos años que permaneció en la Escuela. Su filme de graduación, *Albertfalvai történet* (1957), que consistía en un estudio sobre una pequeña ciudad húngara, le serviría de modelo para sus obras posteriores. En ese mismo año, Mészáros regresó de nuevo a Hungría. Entre 1958 y 1959 trabajó para el estudio de documentales Alexandru Sahia de Bucarest (Rumanía), donde realizó varios filmes basados en sendos viajes por Transilvania. La única de esas obras que se conserva es *Az élet megy tovább* (1959), sobre la vida de los aldeanos de la zona.

En 1960 Mészáros contrajo matrimonio con el director Miklós Jancsó, de quien se separaría en 1973. Entre las décadas de los cincuenta y sesenta, la autora también trabajó durante diez años para el Estudio de Documentales de Budapest. Fruto de esa colaboración son dos docenas de cortos educativos para la televisión, sobre temas artísticos, culturales y de divulgación científica, que más tarde la autora confesaría haber realizado por motivos económicos, ante la necesidad de sacar adelante a sus tres hijos pequeños.

Entre la gran cantidad de obras realizadas por Márta Mészáros durante esos años, merece la pena destacar, por ejemplo, *Vásárhelyi színek* (1961) y *Festök városa* (1964),

sobre las colonias húngaras de pintores, escultores y artesanos; *Kamaszvóros* (1962), que aborda las dificultades de la vida en las nuevas ciudades socialistas; o *Bobita* (1964), centrado en la investigación sobre un hijo no querido por sus padres divorciados, que anticipa ya uno de los temas centrales en toda la filmografía de la autora. De hecho, cada obra constituye un laboratorio en el que Mészáros pone a prueba distintos temas y elementos que serán desarrollados y explorados con mayor intensidad en sus siguientes películas.

Bastante posterior –y, sin duda, el más importante de todos sus documentales– es el filme *In Memoriam: László Mészáros* (1978), con el que la autora rinde homenaje a su progenitor. Con un estilo sobrio y una composición perfecta, la autora se remonta al año 1905, en que su padre vio la luz por primera vez en la ciudad industrial de Kőbánya, y repasa las etapas más importantes de su vida: sus años como dependiente del negocio familiar en Kispest y sus veranos en la granja; su primera exposición, en 1928; su estancia en Italia con una beca; y su viaje a la URSS en 1931, guiado por la búsqueda del origen étnico y nacional de sus ancestros en Asia Central, donde fue invitado a montar una Academia de Escultura. En esta obra, la autora retrata a la perfección tanto el ambiente industrial de la ciudad natal del artista como el paisaje rural centroasiático.

A lo largo de toda su trayectoria cinematográfica, Márta Mészáros realiza un tipo de "narrativa retrospectiva" en la que se funden el documental, la autobiografía y el cine de ficción, para conformar un documento histórico que sitúa en primer plano experiencia personal, ideología política e identidad nacional, y que más tarde se convertirá en el sello distintivo de las cinematografías del Este europeo. Con ese tipo de narrativa, la autora se rebela ante el "olvido organizado" establecido por el bloque soviético para borrar la identidad cultural de los distintos Estados en favor de un socialismo supranacional. Mészáros, por tanto, crea un cine valiente, que se niega a olvidar, en contra de los postulados discursivos del régimen.

Sus filmes deconstruyen la realidad del presente como un modo de recuperar el pasado y descubrir las verdades ocultas. Tanto en sus obras de ficción como en los documentales, la autobiografía juega un papel fundamental, dado que su propia historia vital está íntimamente vinculada a la de

su propio país, y los años de su infancia coinciden con los del nacimiento y desarrollo de la nueva sociedad húngara. La autora siente la necesidad de llenar las lagunas de la época estalinista, tanto en lo que respecta a la historia de su país como a su propia existencia, y a ello dedicará toda su filmografía.

Márta Mészáros realiza su primer largometraje de ficción, *Eltávozott Nap*, en 1968. En él explora el desequilibrio familiar y la soledad de una joven huérfana que indaga en sus orígenes en busca del afecto de sus padres biológicos. El acercamiento de la autora a este tema resulta cuando menos audaz, ya que en aquella época, ni siquiera en Europa occidental se trataba de un asunto de actualidad.

La acción de su siguiente filme, *Holduvar* (1969), gira en torno al triángulo formado por la viuda de un economista, trágicamente fallecido, su hijo y la novia de éste. La protagonista no es capaz de llorar la pérdida de su marido, con quien empieza a darse cuenta de que no ha sido feliz, y solo consigue ahogar sus penas junto a su vecina, que ha pasado por una experiencia similar. De este modo, lloran su dolor reprimido y logran burlar el olvido impuesto por el régimen estalinista.

A principios de los setenta, con las cintas *Szép lányok, ne sirjatok* (1970) y *A lörinci fónoban* (1971), Mészáros se adentra en el mundo de las clases trabajadoras. La primera tiene como protagonista a una joven de provincias que se traslada a Budapest, junto a su novio y su hermano, para trabajar en una fábrica. Con un estilo de *cinéma vérité*, la autora retrata la vida en la residencia obrera, así como la cultura juvenil de oposición, que recurre a la música rock como medio de expresión. La segunda es un cortometraje documental, en el que se entretienen las historias de tres trabajadoras de una fábrica textil. El filme refleja la dureza física del trabajo de esas mujeres, así como los estereotipos de género vigentes en el mundo laboral.

En 1973, la película *Szabad lelegzet* pone fin a una etapa en la que Mészáros ha abordado de manera recurrente la problemática de las relaciones entre hombres y mujeres y la sexualidad en el contexto húngaro de la época, así como el tema de la pérdida, tanto en el ámbito familiar (ausencia del padre y de la madre) como en el nacional (exilio). *Szabad lelegzet* tiene como protagonista a una joven tejedora que ha sufrido el maltrato de su madre y

de su pareja, y que, al encontrar a un nuevo amor, trata de ocultar su pasado y su origen de clase a la familia de éste por vergüenza. Aprovechando parte del material construido para su documental *A lörinci fónoban* (1971), la autora introduce localizaciones reales, así como otros detalles etnográficos que confieren a este filme un mayor realismo y rigor.

En los años setenta se produce el despegue definitivo de la carrera de Márta Mészáros con la realización de una serie de películas basadas en su propia experiencia de opresión, como mujer en una sociedad extremadamente patriarcal y como individuo bajo un régimen político corrupto y totalitario. Si en la anterior sentía fascinación por la juventud, en esta nueva etapa la autora muestra especial interés por el mundo de los adultos y hace girar la acción de sus filmes en torno a protagonistas femeninas que valoran y defienden su independencia, tanto económica como sexual, y están libres de la idealización tópica del cine occidental. No son vencedoras ni víctimas, y participan activamente en su propio destino y en el de su país.¹ Otros temas que aparecen de manera recurrente en estas obras son la maternidad, en sus distintas variantes, las dificultades de las relaciones amorosas y la amistad o solidaridad entre mujeres.

El filme *Örökbefogadas* (1975) está protagonizado por una obrera viuda de mediana edad que ansía convertirse en madre, a pesar de que su amante, un hombre casado, no comparte su deseo. Kata, harta de una existencia rutinaria y vacía, consagrada casi exclusivamente al trabajo en la fábrica, encuentra una válvula de escape en su amistad con una joven huérfana que lleva una terrible historia a sus espaldas. Juntas son capaces de admitir su respectivo dolor y encontrar una cura. Kata simboliza la lucha por la supervivencia; la victoria de una mujer fuerte que no renuncia a su deseo, en contra de las opresivas prescripciones del Estado comunista. Este filme obtuvo un gran éxito internacional y fue nominado al Óscar.

En su siguiente obra, *Kilenc hónap* (1976), la maternidad también ocupa una posición central. Su protagonista es otra mujer poco convencional que, tras quedarse embarazada, se niega a casarse con su amante, un hombre celoso y violento que le pide que aborte. Juli, que ya tiene un hijo de una relación anterior, decide criar el bebé sola. Este filme representa el conflicto que se establece entre la

protagonista y su contexto social, que reclama unos valores considerados "normales" que ella transgrede. Mészáros carga de dramatismo la escena final, al grabar a la actriz protagonista dando a luz en la vida real, lo que supone un hecho insólito en el cine de Europa del Este.

En *Ok ketten* (1977) vuelve a aparecer el tema de la amistad entre mujeres. El filme está protagonizado por una mujer joven, profundamente atraída por su marido alcohólico e irresponsable, a quien la directora de la residencia obrera en la que vive trata de ayudar. Sin embargo, tampoco ésta es feliz junto a su esposo, que la maltrata psicológicamente y se siente amenazado por su autonomía.² *Olyan mint otthon* (1978) tiene como protagonista a una pareja considerada anormal por la sociedad, ya que está constituida por un académico de una cierta edad y una chica muy joven. El filme aborda, además, las diferencias entre la vida urbana y la rural.

A finales de los setenta, la obra de Márta Mészáros traspasa las fronteras nacionales y de género, abriéndose a nuevas realidades culturales, étnicas y de clase. De este modo, la autora supera las limitaciones que le impone rodar en su propio país y en una lengua tan minoritaria como el húngaro, y aumenta su visibilidad en el contexto internacional, donde sus obras anteriores han sido muy aclamadas, frente a la indiferencia e incompreensión del público y la crítica nacionales.³ Es precisamente la hostilidad con la que son recibidos muchos de sus filmes lo que lleva a Mészáros a alejarse por un tiempo de Hungría, en busca de libertad personal y creativa, ante las limitaciones profesionales y políticas que sufre en su país natal.

En 1979, la autora inicia una serie de coproducciones junto a distintos socios y actores europeos, como el polaco Jan Nowicki, su nueva pareja. En estos filmes, Mészáros aborda la identidad étnica como un elemento construido, flexible y múltiple, no natural ni heredado. Además, introduce otros temas, como la diferencia de clases y el modo en que ésta afecta a la identidad nacional, la emigración, el desarraigo, la diáspora y el exilio, unidos a los acontecimientos más críticos de la historia de su propio país.

La primera de esas coproducciones es la cinta húngaro-polaca *Útközben* (1979). Su protagonista, una mujer polaca emigrada a Hungría en 1939 en duras circunstancias, lleva una vida anodina junto a su marido. El regreso a su tierra

natal, con motivo del funeral de un amigo, le permite recuperar por un tiempo su lengua, su cultura y a su gente, además de abandonar su existencia aburrida en brazos de un joven actor. A pesar del giro experimentado por el cine de Mészáros en esta nueva etapa, siguen apareciendo algunas de sus obsesiones, como la de los rituales de la muerte y el duelo, así como la decepción que sigue al fugaz disfrute con un hombre.

En su siguiente filme, *Orokseg* (1980), la autora cuenta con la colaboración de la productora francesa Gaumont y de la actriz Isabelle Huppert. La cinta, que fue rechazada en Hungría y muy aclamada en el país galo, aborda de manera audaz el tema de las relaciones personales, e introduce elementos como la clase social, la infertilidad y la amistad entre mujeres, con el trasfondo del inicio del fascismo. El trío protagonista lo componen el matrimonio formado por una aristócrata y un oficial del ejército húngaro, así como una joven judía de origen humilde, a quien la pareja recurre para ver cumplidos sus deseos de engendrar a un heredero, ante la imposibilidad de la esposa de quedarse embarazada. Mientras se gesta el bebé, surge una relación de amor entre la joven y el oficial, que termina llevando una doble vida junto a las dos mujeres. Finalmente, es más fuerte su amor por la judía, y ambos acaban siendo víctimas de las deportaciones que tuvieron lugar en las zonas rurales de Hungría durante la Segunda Guerra Mundial. En esta cinta, Mészáros aborda temas que otros directores de su país solo se habían atrevido a tocar tangencialmente. Subvierte la imagen del pueblo semita que predomina en la conciencia popular húngara, al representar la explotación de una joven judía de clase baja por parte de la aristocracia. Asimismo, vemos cómo el amor trasciende el poder que ejerce el Estado fascista sobre los ciudadanos.

En *Anya es leanya* (1981), una nueva coproducción con Francia, vuelve a aparecer el tema de la adopción y la búsqueda de una hija desaparecida en el contexto de los angustiosos acontecimientos vividos en Hungría con motivo del alzamiento estudiantil de 1956 contra el control de la URSS. La protagonista, que perdió la pista de su hija durante su estancia en prisión como consecuencia de su papel de activista en dicho conflicto, la busca durante años, hasta que conoce a una joven francesa en la que cree reconocer a la niña que perdió. Viaja al país galo a buscarla y termina donándole un riñón para curarla de la enfermedad que padece.

Delibabok orszaga (1983) es una coproducción húngaro-polaca que critica las condiciones sociales de la Hungría comunista. La autora sitúa la acción en 1883 y retrata en tono de sátira el sistema de la época, caracterizado por una excesiva burocratización, así como por el predominio de una burguesía emergente, avara y corrupta.

Durante los años ochenta, Márta Mészáros realizó la más personal de sus obras, la trilogía compuesta por sus Diarios (*Diario para mis hijos*, *Diario para mis amores* y *Diario para mi padre y mi madre*), que años más tarde se cerraría con una cuarta y última entrega. En estos filmes, la autora recrea los acontecimientos que se sucedieron en Hungría durante la etapa de su infancia y juventud. Para ello, se vale de una narrativa construida mediante la intersección de metraje documental, ficción y fragmentos de otros filmes. Con estos ingredientes, Mészáros articula una relectura de la Historia de su país a través de su propia autobiografía.

El primero de sus diarios, *Naplo gyermekeimnek* (1982), obtuvo el gran premio del jurado en el Festival de Cannes. La acción transcurre a partir de 1947, año en que su protagonista, la adolescente Juli –narradora y alter ego de Mészáros–, regresa a Hungría desde la URSS marcada por las profundas heridas provocadas por la muerte de sus padres. La autora recurre al *flashback* para introducir los recuerdos de infancia de la protagonista, que evoca a una madre guapa, joven e idealizada, totalmente opuesta a la imagen de su autoritaria madrastra, un alto cargo del P.C. La rebelión de Juli contra su madre adoptiva representa a la de su propio país contra la opresión del pasado y del Partido Comunista.

El filme también muestra el amor obsesivo de la chica por el cine, que le sirve para evadirse del presente y se convierte en un modo de resistencia a esa vida en la elite del partido que ella no quiere llevar. Asimismo, está muy presente la tragedia de su padre, un artista que fue arrestado y supuestamente ejecutado por la policía política de la URSS, y cuya memoria Juli trata de rehabilitar. Este filme, veladamente crítico con el régimen húngaro, debió permanecer guardado durante un año, y la censura solo permitió su estreno tras la eliminación de algunas escenas.

El segundo Diario, *Naplo szerelmeimnek* (1987), indaga en las consecuencias del terror totalitario y la hipocresía del régimen a través de la odisea de la joven Juli durante su

etapa como estudiante en el Instituto Estatal de Cinematografía de Moscú, al que ha logrado acceder gracias a la influencia de su madrastra. La protagonista sigue inmersa en un proceso de duelo y recuperación de la memoria, junto a una actriz rusa que la ayuda a encontrar la casa donde vivió durante los años de su infancia en la URSS. En el filme están presentes el sentido de desplazamiento y la tensión política entre el imperio paternalista de la URSS y sus satélites, que culmina en la revolución húngara de 1956.⁴ La narración se interrumpe justamente en ese año, tras la graduación de Juli, que decide regresar a Hungría y trabajar para terminar con el culto a la personalidad impuesto por el régimen estalinista. Este filme obtuvo el Oso de Plata en el Festival de Berlín, además de una nominación al Oso de Oro.

En 1989, Mészáros se apartó de la senda marcada por sus diarios con una obra totalmente diferente, la producción húngaro-canadiense *Piroska es a farkas* (1989), que realiza una relectura del cuento de Caperucita roja. En esta cinta, la autora recurre a las mismas estrategias narrativas que en las anteriores –fusión de recuerdos, ficción y documental–, combinándolas con una puesta en escena innovadora y vanguardista.

Un año más tarde, Mészáros realiza el tercero de sus Diarios, *Naplo apamnak, anyamnak* (1990). La acción transcurre en Budapest en octubre de 1956, durante el levantamiento sangriento contra la dominación soviética. Este filme construye un duelo colectivo para conmemorar y recordar a quienes tuvieron el valor de decir la verdad sobre la muerte, el castigo y la privación impuestos por el régimen. Fue elegido para representar a Hungría en el Festival de Venecia. Una década después, la autora pondría punto final a sus diarios con la producción húngaro-alemana-polaca *Kisvilma - Az utolsó napló* (2000), rodada en Kirguistán y protagonizada por su propia nieta en el papel de su alter ego.

Tras la caída del telón de acero, Márta Mészáros ha seguido desarrollando una intensa actividad, tanto dentro como fuera de Hungría. Sin apartarse de los temas y preocupaciones de siempre, ha introducido nuevos elementos, como la prostitución. A día de hoy, continúa siendo una de las figuras más importantes del cine húngaro, y goza de reconocimiento y prestigio a nivel internacional.

2.2. Judit Elek

Judit Elek nació en Budapest en 1937. Sufrió experiencias muy traumáticas durante los años de su confinamiento en el gueto de Budapest, donde fue testigo de la anulación de la cultura y el pueblo judío hasta su liberación en 1945. Fue la única mujer de su promoción en la Academia de Teatro y Cine de Budapest, en la que se graduó junto a otros jóvenes directores de su país, como Pál Gabór o István Szabó. Este grupo pasó a constituir la denominada "primera generación de directores húngaros" y, en 1958, fundó el Estudio Béla Balázs.

Elek es considerada una de las pioneras y más destacadas integrantes del movimiento de "cine directo" húngaro, que se caracteriza por retratar la historia de un modo realista y no idealizado, como consecuencia de la propia experiencia de los directores y directoras, testigos de excepción de los horrores del fascismo y la violencia en el pasado reciente de su país natal. Según la autora, se trataba de "un modo de expresión específico, susceptible de aprehender la realidad de los seres y de las cosas con una profundidad que no puede alcanzar el cine tradicional, en Hungría, entonces en plena mutación" (Elek, en Haudiquet, 1973, 64). A este estilo responden sus primeras obras.

Tras los cortos documentales *Tálálkozás* (1963) y *Kastélyok lakói* (1966), Elek realiza el medimetro *Meddig el az ember* (1967) –Premio Especial del Jurado en el Festival Internacional de Cine de Locarno (Suiza)–, en el que reflexiona sobre el final y el principio de la vida a través de las historias de un obrero que se retira y un joven aprendiz que llega a la fábrica. Un año más tarde, la autora realiza su primer largometraje de ficción, *Sziget a szárazföldön* (1968), que fue premiado en los festivales de Locarno (Suiza) y Oberhausen (Alemania), y seleccionado en la Semana de la Crítica de Cannes. Este filme agrídulce tiene como protagonista a una viuda mayor que trata sin éxito de hallar su lugar en el nuevo mundo en que le toca vivir en esta fase de su vida. Elek construye con una gran sensibilidad la atmósfera, los decorados y la añoranza de los años perdidos.

En *Istenmezején 1972-73* (1974) –ganador de una recomendación al Premio FIPRESCI en el Festival de Berlín– y *Egyszerű történet* (1975), sus filmes más conocidos, la autora alcanza su madurez artística. Se trata de dos do-

seudodramas⁵ protagonizados por sendas mujeres que tratan de huir de las limitaciones de género que les impone la sociedad tradicional de un pequeño pueblo húngaro. Cada una de ellas muestra un tipo de comportamiento y una actitud diferente, por lo que puede afirmarse que representan las dos caras de una misma moneda. Para realizar estas obras, la directora vivió durante cuatro años en esa localidad minera con el fin de captar de primera mano la realidad que quería transmitir.

Al objeto de conseguir ese estilo de *cinéma vérité*, influida por autores como Truffaut, Judit Elek se vale de la improvisación y recurre al trabajo de actores y actrices no profesionales, a quienes ella misma entrevista. Además, en estos filmes de contenido político la autora recurre a un complejo sistema de montaje que les confiere una estructura visual rítmica. "Las películas de Elek atestiguan un hecho importante: la nueva base social ha dejado a la gente con los mismos viejos prejuicios, conflictos generacionales, preguntas existenciales – y los mismos sentimientos de frustración y soledad" (Liehm, 1977, 401; traducción de la autora).

Llegada a este punto de su carrera, Elek se aparta del "cine directo", cuyas potencialidades considera agotadas, para evitar la responsabilidad que supone para ella la intrusión de la cámara en las vidas de los demás.⁶ De este modo, la autora regresa a la ficción, y recupera un estilo más sencillo y atractivo para el público, que no había conectado demasiado con sus filmes anteriores. A lo que no renuncia, sin embargo, es a la precisión histórica, muy vinculada a su experiencia como documentalista.

En 1980 Elek dirige la película *Majd holnap*, que retrata a una familia destruida por los celos, el adulterio y la violencia dentro del matrimonio. Unos años más tarde, la autora realiza *Mária-nap* (1984), un drama histórico dedicado al poeta húngaro Sándor Petöfi, que fue presentado en la sección "Un certain regard" del Festival de Cannes, y que aborda las tensiones familiares y políticas que se producen durante la reunión veraniega de una familia de la aristocracia húngara. Otro tema que aparece de manera recurrente en esta obra es el rol de las mujeres en la estructura de la familia patriarcal.

Uno de los filmes más aclamados de Judit Elek, *Tutajosok* (1988), se adentra de manera inquietante en el tema del

antisemitismo a través de una historia basada en hechos reales. La película, ambientada en 1882 en el Imperio Austro-húngaro, relata la persecución de un grupo de leñadores, judíos y no judíos, acusados de la muerte de una niña cristiana. En el filme se alternan imágenes del bucólico entorno campesino con otras cargadas de violencia que simbolizan la destrucción provocada por el movimiento antisemita. *Tutajosok* obtuvo el Gran Premio del Festival Internacional de Cine de Mujeres de Créteil (Francia) y el Premio del Jurado Ecuménico del Festival de Cine de Montreal (Canadá).

Tras la caída del comunismo, Judit Elek continúa realizando filmes –tanto documentales como de ficción– en los que siguen estando presentes los temas del exilio, el Holocausto y el judaísmo, y que le han valido para cosechar numerosos galardones y el reconocimiento internacional.

En toda su obra se reflejan la experiencia personal, el compromiso político y humano de la autora, que combina la autobiografía con una gran sensibilidad hacia el sufrimiento de las personas.⁷ Como en el caso de Márta Mészáros, esta actitud ante el cine es consecuencia de las duras experiencias de su infancia y adolescencia. Sus obras dan testimonio del embrutecimiento del espíritu humano y alertan sobre los peligros de permanecer impasible ante los horrores provocados por la exacerbación del antisemitismo, y el odio étnico y racial.

Tanto sus documentales como sus filmes de ficción suelen estar protagonizados por chicos y chicas jóvenes que han sufrido una infancia problemática y luchan por superar sus traumas y limitaciones. Muchas veces se trata de muchachas que alcanzan la edad adulta en un mundo de hombres, o jóvenes de ambos sexos que experimentan la dureza de la guerra y el totalitarismo. También tienen cabida los niños abandonados o víctimas de abusos y de la dureza del Holocausto, como un modo de reafirmar la propia supervivencia de la autora a dichos acontecimientos. Otros temas presentes en su filmografía son el de las relaciones familiares y el papel de las mujeres en la estructura de la familia patriarcal, así como la historia, la identidad nacional y la otredad –de las mujeres, los judíos, los austriacos, los húngaros–.

Judit Elek, cuya obra es muy admirada en los países francófonos, fue nombrada en 1987 por el Gobierno francés

Caballero de la Orden de las Artes y las Letras. Además, es uno de los miembros fundadores de la Academia Europea de Cine (1988). En 2006 fue nombrada también Oficial de la Orden del Mérito de la República Húngara y durante la Semana del Cine Húngaro de 2009 recibió la distinción de Maestra de Películas.

2.3. Judit Ember

Judit Ember nació en Abádszalók (Hungría) en 1935 y falleció en Budapest en 2007. Su trayectoria vital y artística están marcadas por los horrores del Holocausto, al que logró sobrevivir. Junto a realizadores como István Dárday, György Szalai y Pál Schiffer, Judit Ember es una de las fundadoras de la Escuela de Budapest, surgida en el Estudio Béla Balázs. La autora es considerada pionera en la realización de largometrajes documentales sobre hechos históricos que abordan asuntos a veces controvertidos o incómodos, valiéndose de la que se conoce como técnica de las "cabezas parlantes", consistente en la aparición en pantalla de un narrador o narradora que comenta o añade información a las imágenes.

En sus filmes, la directora muestra su compromiso social y político, así como su solidaridad con los grupos sociales menos favorecidos, trayendo a la memoria los desagradables acontecimientos históricos acaecidos en Hungría durante la revolución. El tratamiento de temas provocadores le ha causado no pocos problemas con la censura gubernamental y le ha impedido ganarse al público más conservador.

En 1972 Ember codirigió, junto a Gyula Gazdag, su primer documental, *A határozat*, que tuvo que esperar una década para poder ser estrenado debido a problemas con la censura. Con gran autenticidad, la cinta muestra cómo se toman las decisiones en un estado comunista. El filme realiza una incursión en las reuniones que mantiene un comité del partido en una comunidad rural de Hungría con el fin de librarse del presidente de una cooperativa por un supuesto escándalo en el que se ve envuelta su gestión. El problema para el partido lo plantea el hecho de que la cooperativa ha ganado dinero durante ese tiempo, lo que lleva a los socios a respaldar con sus votos al presidente. Este filme ha sido considerado uno de los "100 mejores documentales de todos los tiempos" por la Asociación Internacional de Documentales.

En 1978, Ember hizo una incursión en el cine de ficción con el docudrama *Fagyöngyök*, que se centra en las relaciones entre tres generaciones de mujeres de una familia gitana que se interpretan a sí mismas en el filme. Su siguiente documental, *Pócspetri* (1982), también chocó con la censura, por lo que no pudo ver la luz hasta 1990. La cinta aborda los hechos acaecidos tras la SGM en el pueblo húngaro que le da nombre, dos de cuyos habitantes fueron injustamente condenados a muerte y otros sufrieron torturas bajo la falsa acusación de haber participado en un tiroteo accidental contra la policía durante una manifestación de protesta.

El último de sus documentales, *Menedékjog* (1988), compuesto de cinco partes, se centra en el arresto y exilio del grupo de Imre Nagy, primer ministro húngaro durante la revolución de 1956. En 2006, Judit Ember recibió el Premio anual de los críticos de cine húngaros como reconocimiento a toda su carrera.

2.4. Livia Gyarmathy

Livia Gyarmathy nació en Budapest en 1932. Tras graduarse en la Academia de Arte Dramático, Cine y Televisión de la capital húngara, inició su carrera cinematográfica junto a su marido, Géza Böszörményi, con quien colabora en muchos de sus filmes. A lo largo de su prolífica carrera, Gyarmathy alterna películas de ficción y documentales que con frecuencia abordan temas políticos. La autora imprime un toque de autenticidad a sus obras, construidas siguiendo las técnicas del documental y el *cinéma vérité*, y trata de revelar las injusticias, tanto históricas como actuales, que se producen en su país.

Gyarmathy debutó en la realización cinematográfica en 1967 con el medimetro documental *Üzenet*, inspirado en una investigación sociológica sobre el sistema húngaro de bienestar social. Su primer largometraje de ficción, *Ismeri a szandi mandit?* (1968), aborda en tono cómico la situación de las trabajadoras "enjauladas" de una gran planta de producción. Su siguiente filme, *Tisztelt cím* (1971), la hizo merecedora del Dragón de Plata en el Festival de Cine de Cracovia. En *Álljon meg a menet!* (1973), que quizás sea la mejor de las obras rodadas junto a su marido, Gyarmathy se acerca de manera irónica a la vida de los obreros.

La comedia *Minden szerdán* (1979) aborda la insatisfacción y las dificultades de la vida de muchos jóvenes

húngaros a través de la historia de un delincuente que, gracias a la relación de amistad que establece con una de sus víctimas, un hombre mayor, logra sobreponerse al caos de su hogar desestructurado; al mismo tiempo, el anciano llena el vacío de sus tardes con la compañía del joven.

Los filmes *Koportos* (1979) y *Egy kicsit én... egy kicsit te...* (1984) se centran en las dificultades –tanto morales como sociales– a las que se enfrentan los gitanos y los jóvenes, respectivamente. A modo de pequeños estudios sociológicos, estas obras realizan una crítica de los valores y actuaciones del estado húngaro. *Egy kicsit én... egy kicsit te...* aborda, además, el tema de las relaciones familiares y el adulterio.

Entre los documentales realizados junto a Géza Böszörményi destacan *Együttélés* (1982), que se centra en la expulsión de la minoría étnica suaba residente en Hungría tras la Segunda Guerra Mundial; *Faludy György költő* (1987), sobre el poeta György Faludi; y *Recsk 1950-1953, egy titkos kényszermunkatábor története* (1989), que cuenta la historia del más conocido campo de prisioneros políticos de Hungría en la época estalinista desde el punto de vista tanto de los prisioneros como de los carceleros. Este filme ganó el Premio del Cine Europeo al mejor documental. En el terreno de la ficción, *Vakvilagban* (1986) narra de manera alterna dos historias de personas frustradas por los problemas cotidianos que convergen en un final sorprendente.

Tras el desmantelamiento del telón de acero, Livia Gyarmathy ha seguido realizando filmes –tanto de ficción como documentales– y cosechando premios en distintos festivales. En sus obras más recientes continúan estando presentes los temas políticos e históricos, con especial atención a todo lo relacionado con el comunismo y sus consecuencias.

2.5. Otras miradas de mujer

Aunque pueden considerarse las más importantes, las mencionadas hasta el momento no son las únicas directoras que desarrollaron sus carreras en Hungría durante la etapa comunista. Así, por ejemplo, puede citarse a Katalin Mackassy, que realiza filmes innovadores en los que se mezclan la animación y la ficción convencional.

En lo que respecta al documental, aunque menos prolífica que las anteriores, también merece al menos una breve referencia Erika Szántó, nacida en 1941, que ha dedicado parte de su carrera a contar historias verdaderas sobre los trágicos acontecimientos que rodearon la vida de los judíos en Europa durante los años treinta y cuarenta. En 1986 escribió y dirigió el drama bélico *Elysium*, en el que cuenta los experimentos secretos realizados por los nazis con niños. Esta obra recibió el premio Lilian Gish a la excelencia en el Festival de Cine de Mujeres de Los Ángeles. Su filme *Küldetés Evianba* (1987) también está basado en un hecho real, la Conferencia de Evian de 1938.

Para concluir, vale la pena mencionar el trabajo de Ildikó Enyedi, una de las directoras más destacadas de las últimas décadas, que inició su carrera coincidiendo con los últimos años del régimen comunista en Hungría. Nacida en Budapest en 1955, trabajó en el estudio Béla Balázs y en el de Jóvenes Artistas, hasta que fundó el estudio "Three Rabbits", donde ejerce como guionista y directora. Entre otros reconocimientos, ha recibido el premio Béla Balázs y la Orden del Mérito de la República Húngara.

Tras realizar varios cortos y medimétrajes, algunos de ellos experimentales, Enyedi debutó en la dirección de largometrajes en 1989 con la coproducción húngaro-alemana-cubana *Az én XX. századom*, que recibió numerosos galardones, entre ellos la Cámara de Oro del Festival de Cannes y el Premio Especial del Jurado de la Semana de Cine de Edimburgo. El filme cuenta la historia de dos gemelas, nacidas en 1900 en el contexto del Imperio Austro-Húngaro, que, tras ser separadas desde pequeñas, se convierten en dos modelos de mujer totalmente opuestos: Dora es una cortesana, altamente sexualizada y manipuladora, que se aprovecha de los hombres para sacarles dinero, mientras que Lili es una joven inocente y pura que dedica su vida al activismo político en favor de los derechos de las mujeres. Ninguna de las dos puede ser libre ni sentirse realizada, ya que el modelo de mujer independiente y completa debería contener una mezcla de las cualidades de ambas. Además, haciendo un repaso de los nuevos avances tecnológicos del momento, el filme reflexiona sobre las promesas y sueños de desarrollo y progreso con que se iniciaba el siglo XX, y el modo en que todo ello quedó frustrado por el horror de la guerra. La cinta, que une elementos documentales y de ficción, está rodada en blanco y negro como tributo al nacimiento del

cine, que también se prometía como un medio capaz de unir a las masas y que terminó convirtiéndose en un instrumento al servicio de la propaganda y la manipulación de los estados totalitarios.

Tras *Az én XX. századom*, Ildikó Enyedi ha continuado desarrollando una carrera jalonada de éxitos en la que destaca especialmente el filme *Simon mágus* (1999), que fue premiado en numerosos festivales.

NOTAS

- 1 Ese interés de Márta Mészáros por la temática femenina ha llevado a la crítica occidental a asociar a esta directora con la ideología feminista. Sin embargo, la propia autora rechaza esta vinculación, si bien reconoce su preocupación por el mundo de las mujeres, que ella relaciona con su condición de directora de cine en Hungría y con las especiales circunstancias (personales y políticas) de su vida.
- 2 Los personajes masculinos de Mészáros no suelen ser demasiado positivos. Su apariencia de hombres decentes, por lo general, oculta una actitud patriarcal y celosa hacia la mujer. Además, en varios de sus filmes aparece la identidad masculina victimizada por la autonomía femenina.
- 3 En Hungría, los filmes de Márta Mészáros fueron rechazados tanto por los estudiosos del cine, por su excesivo realismo, como por los censores y los propios estudios, debido a su osadía en la elección de los temas.
- 4 Refiriéndose a los problemas que tuvo al rodar sus Diarios, Mészáros afirma que "el problema de la censura siempre rondaba en torno a estas dos cuestiones: 1956 y la idea de que la Unión Soviética era un país pobre y atrasado. Por supuesto, muchos directores intentaron tocar estos temas y eludirlos, como Szabó y Jancsó, pero solo mis filmes los abordaron directamente" (Mészáros, en Horton, 2002; traducción de la autora).
- 5 La técnica del docudrama, en la que personas reales se interpretan a sí mismas, ha sido particularmente desarrollada por directoras húngaras como Judit Elek, Livia Gyarmathy y György Szalai.
- 6 "El cine desempeña un rol en su propia vida [del autor o autora], es una responsabilidad y, por el momento, yo ya no quiero esta responsabilidad" (Elek, a Françoise Audé para la revista *Positif* 250, enero de 1982, 28).
- 7 La autora considera que su misión como cineasta consiste en "mantener viva la memoria y transmitir a nuestros hijos esta historia que hemos heredado de quienes perdieron su vida. Es la única manera de proteger a los vivos y hacer justicia a los muertos" (Elek, en Edelman, 2010).

BIBLIOGRAFÍA

- Audé, Françoise (1982): "Binet, Brocka, Elek, Jabor, Rouch, Sen", *Positif* 250, París, 23-36.
- Burns, Bryan (1996): *World cinema 5: Hungary*, Wiltshire, Flick Books.
- Cunningham, John (2004): *Hungarian Cinema: From Coffee House to Multiplex*, Londres, Wallflower Press.
- Edelman, Rob (2010): "Judit Elek", Visible Ink Press. Disponible en <http://www.filmdirectorssite.com/judit-elek>. Consulta: 28/06/2011.

Recibido: 30 de abril de 2011

Aceptado: 30 de mayo de 2011

Foster, Gwendolyn Audrey (1995): *Women Film Directors: An International Biographical Dictionary*, Westport (CT), Greenwood Press.

Haudiquet, Philippe (1973): *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Éditions Larousse.

Horton, Andrew James (2002): "Ordinary Lives in Extraordinary Times – Márta Mészáros interviewed", *Senses of Cinema* 22. Disponible en: <http://www.sensesofcinema.com/2002/feature-articles/meszaros>. Consulta: 28/06/2011.

Iordanova, Dina (2003): *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central Europe*, Londres, Wallflower Press.

Kuhn, Annette y Radstone, Susannah (1990): *The Women's Companion to International Film*, Londres, Virago.

Liehm, Mira y Liehm, Antonín J. (1977): *The Most Important Art. Eastern European Film After 1945*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press.

Losilla, Carlos y Monterde, José Enrique eds. (2006): *Vientos del Este: Los nuevos cines en los países socialistas europeos: 1955-1975*, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.

Monterde, José Enrique y Riambau, Esteve (1995): *Historia general del cine. Volumen XI. Nuevos cines (años 60)*, Madrid, Cátedra.

Monterde, José Enrique y Riambau, Esteve (1996): *Historia general del cine. Volumen IX. Europa y Asia (1945-1959)*, Madrid, Cátedra.

Portuges, Catherine (1993): *Screen Memories: The Hungarian Cinema of Márta Mészáros*, Bloomington, Indiana University Press.

FILMOGRAFÍA

- A határozat* (Dir. Judit Ember y Gyula Gázdag, 1972).
- A lörinci főnóban* (Dir. Márta Mészáros, 1971).
- A tanú* (Dir. Péter Bacsó, 1969).
- Albertfalvai történet* (Dir. Márta Mészáros, 1957).
- Álljon meg a menet!* (Dir. Livia Gyarmathy, 1973).
- Anya es leánya* (Dir. Márta Mészáros, 1981).
- Az élet megy tovább* (Dir. Márta Mészáros, 1959).
- Az én XX. századom* (Dir. Ildikó Enyedi, 1989).
- Bobita* (Dir. Márta Mészáros, 1964).
- Delibabok orszaga* (Dir. Márta Mészáros, 1983).
- Egy kicsit én... egy kicsit te...* (Dir. Livia Gyarmathy, 1984).
- Egyszerű történet* (Dir. Judit Elek, 1975).
- Együttélés* (Dir. Livia Gyarmathy, 1982).
- Eltávozott Nap* (Dir. Márta Mészáros, 1968).
- Elysium* (Dir. Erika Szántó, 1986).
- Fagyöngyök* (Dir. Judit Ember, 1978).
- Faludy György költő* (Dir. Livia Gyarmathy, 1987).
- Festők városa* (Dir. Márta Mészáros, 1964).
- Holduvar* (Dir. Márta Mészáros, 1969).
- In Memoriam: László Mészáros* (Dir. Márta Mészáros, 1978).
- Ismeri a szandi mandít?* (Dir. Livia Gyarmathy, 1968).
- Istenmezején 1972-73* (Dir. Judit Elek, 1974).
- Kamaszvóros* (Dir. Márta Mészáros, 1962).
- Kastélyok lakóy* (Dir. Judit Elek, 1966).
- Kilenc hónap* (Dir. Márta Mészáros, 1976).
- Kisvilma - Az utolsó napló* (Dir. Márta Mészáros, 2000).
- Koportos* (Dir. Livia Gyarmathy, 1979).
- Küldetés Evianba* (Dir. Erika Szántó, 1987).
- Majd holnap* (Dir. Judit Elek, 1980).
- Mária-nap* (Dir. Judit Elek, 1984).
- Meddig el az ember* (Dir. Judit Elek, 1967).
- Menedékjog* (Dir. Judit Ember, 1988).
- Minden szerdán* (Dir. Livia Gyarmathy, 1979).
- Naplo apamnak, anyamnak* (Dir. Márta Mészáros, 1990).
- Naplo gyermekeimnek* (Dir. Márta Mészáros, 1982).
- Naplo szerelmeimnek* (Dir. Márta Mészáros, 1987).
- Ok ketten* (Dir. Márta Mészáros, 1977).
- Olyan mint otthon* (Dir. Márta Mészáros, 1978).
- Örökbefogadás* (Dir. Márta Mészáros, 1975).
- Orokseg* (Dir. Márta Mészáros, 1980).
- Piroska es a farkas* (Dir. Márta Mészáros, 1989).
- Pócspetri* (Dir. Judit Ember, 1982).
- Recsk 1950-1953, egy titkos kényszer-munkatábor története* (Dir. Livia Gyarmathy, 1989).
- Simon mágus* (Dir. Ildikó Enyedi, 1999).
- Szabad lelegzet* (Dir. Márta Mészáros, 1973).
- Szép lányok, ne sirjatok* (Dir. Márta Mészáros, 1970).
- Sziget a szárazföldön* (Dir. Judit Elek, 1968).
- Tálalkozás* (Dir. Judit Elek, 1963).
- Tisztelt cím* (Dir. Livia Gyarmathy, 1971).
- Tutajosok* (Dir. Judit Elek, 1988).
- Útközben* (Dir. Márta Mészáros, 1979).
- Üzenet* (Dir. Livia Gyarmathy, 1967).
- Vakvilágban* (Dir. Livia Gyarmathy, 1986).
- Vásárhelyi színek* (Dir. Márta Mészáros, 1961).