AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte – Nº 12– Diciembre 2020 – ISSN: 2347-0135 – Pp. 90-107
http://ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura

Mediaciones de la modernidad en el entretenimiento argentino: El caso de la comedia húngara[1]

Alejandro Kelly-Hopfenblatt
Instituto de Artes del Espectáculo - FFyL - UBA
alejandro.kelly.h@gmail.com

Resumen: En el período de entreguerras se consolidó en el entretenimiento mundial un universo ligado a imaginarios de modernidad burguesa urbana creando un sensorio compartido globalmente. En Argentina este proceso incidió tanto en el campo teatral como cinematográfico en los que se establecieron dinámicas de inserción, asimilación y apropiación de modelos que circulaban globalmente. Si bien este fenómeno se ha relacionado usualmente con el cosmopolitismo del cine de Hollywood, hubo otros agentes que colaboraron en su propagación. Entre ellos, un espacio poco considerado en la historiografía fue el de la comedia teatral húngara que ocupó un lugar destacado en los escenarios y las pantallas del período.

Este artículo se propone ahondar en la inserción de esta dramaturgia en el entretenimiento porteño dentro de un proceso de aburguesamiento local de los universos de representación. Para ello se ahondará en su creciente lugar en el campo del espectáculo internacional y las formas en que fue retomada por diversos países. A partir de ello, se indagará en la inserción de estas comedias en el campo cultural vernáculo y su posterior apropiación por parte de las compañías teatrales y los guionistas cinematográficos locales. Por último, se considerarán los usos de la categoría 'comedia húngara' por parte de la crítica local como un significante ambiguo que daba cuenta de las incertidumbres del mundo moderno.

Palabras clave: entretenimiento argentino; comedia húngara; modernidad; industria cultural; comedia burguesa.

Resumo: No período de entre guerras um universo vinculado a os imaginários da modernidade burguesa urbana consolidou-se no entretenimento mundial. Na Argentina este processo teve um impacto tanto no campo teatral quanto no cinematográfico a través das dinâmicas de inserção, assimilação e apropriação dos modelos que circulavam globalmente. Este fenómeno tem sido relacionado com o cosmopolitismo do Hollywood, mais outros agentes contribuíam a sua propagação. Entre eles, um ator pouco considerado pela historiografia é a comédia húngara, que ocupou um luar saliente nos cenários e nas telas cinematográficas do período.

Este artigo se propõe explorar a inserção desta dramaturgia no entretenimento da cidade de Buenos Aires durante um processo do aburguesamento dos universos da representação locais. Para isso, consideraremos seu lugar crescente no campo do espetáculo internacional e como os distintos países a retomaram. Depois, analisaremos a inserção das comedias no campo cultural vernáculo e sua apropriação pelas companhias de teatro e pelos roteiristas argentinos. Por último, estudaremos os usos da categoria 'comédia húngara' pelos críticos como um significante ambíguo que dava conta das incertezas do mundo moderno.

Palavras-chave: entretenimento argentino; comédia húngara; modernidade; indústria cultural; comédia burguesa

Abstract: Global entertainment faced during the interwar years the consolidation of a shared sensorium that consisted primarily of urban bourgeois modern imaginaries. In Argentina, this process had an impact on both theater and cinema, where different dynamics of insertion and were carried out. While this phenomenon has been usually associated to Hollywood's cosmopolitism, there were other agents collaborating in its dissemination. Among them, Hungarian theatrical comedy played a main role in local stages and screens, though it has been seldom considered by historians.

This paper aims to delve into this dramaturgy's insertion in Buenos Aires' entertainment in the middle of a local increase of bourgeois representation in theatre and cinema. To that effect, we will first consider Hungarian comedy's growing space in international entertainment and the ways different countries assimilated it into their own representational transformations. Next, we will look into these plays and their incorporation to the local dramatic field and its subsequent appropriation by theatrical companies and film screenwriters. Lastly, we will analyze the uses of 'Hungarian comedy' as a critical category which presented an ambiguous signifier for the uncertainties of the modern world.

Key-words: Argentine entertainment; Hungarian comedy; modernity; cultural industry; bourgeois comedy.

1 Quisiera agradecer la ayuda y la excelente predisposición del personal de la biblioteca del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) y de la biblioteca de la Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores).

Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 3.0.

Recibido: 09/06/2020 – Aceptado: 23/12/2020

El período de entreguerras fue un momento de grandes transformaciones a nivel global, tanto desde lo político y lo económico como en las alteraciones de las estructuras sociales y sus imaginarios. Mientras que por un lado el mundo se debatía frente al advenimiento de los totalitarismos y las profundas crisis del capital, por otro lado, los idearios de una modernidad urbana cosmopolita se iban ampliando.

Como señala Victoria de Grazia (2009), esta transformación cultural se dio en el marco de una creciente americanización de la esfera global, donde la modernidad europea que era entendida como un símbolo de distinción fue desplazada gradualmente por una versión estadounidense, más democrática y al alcance de los sectores medios de diversas regiones. Un rol fundamental en ello lo tuvo la consolidación de la industria del entretenimiento, como gran difusora e impulsora de imágenes y argumentos ligados a una modernidad burguesa al acceso de todos.

Ello confluyó en gran cantidad de países en un período que se caracterizó globalmente por una puja entre las ansias localistas y las apropiaciones de modalidades extranjeras. En este sentido, el caso argentino resulta paradigmático por el lugar central que fue tomando la clase media ascendente con aspiraciones cosmopolitas en el consumo del entretenimiento nacional e internacional.

En este marco, el cine y el teatro nacional tuvieron que dialogar constantemente con las tendencias foráneas, planteando distintos tipos de relaciones, desde la rivalidad a la apropiación y la imitación. La producción fílmica y teatral de estos años osciló entonces entre la apelación a imaginarios con aspiraciones nacionalistas y la ampliación de sus universos de representación hacia ambientes y temáticas cercanos a la burguesía. En este sentido, mientras que las primeras formas han sido las más estudiadas en trabajos sobre el criollismo, el costumbrismo o los cines populares[2], las obras teatrales y cinematográficas que se enmarcan en las tendencias cosmopolitas internacionales han sido relegadas, acusadas generalmente de extranjerizantes y poco representativas del ser nacional.

Esta visión monolítica de lo nacional ha obturado generalmente la posibilidad de entender estos procesos y comprender la participación del espectáculo argentino en dinámicas culturales y comerciales internacionales. En el campo teatral, esta negación ha llevado a que no haya prácticamente investigaciones sobre la escena nacional desde finales de los años '20 hasta principios de los '50. Este período comprende en el campo teatral desde la caída del sainete y el género chico hasta el estreno de *El puente*, de Carlos Gorostiza y su renovación del teatro nacional. Los escasos escritos sobre el período se centran en casos puntuales como el Teatro del Pueblo, primer teatro independiente nacional, mientras que el crecimiento del teatro comercial no ha sido prácticamente estudiado, salvo por los trabajos de Marina Sikora[3].

2 Cfr. Tranchini, E. (1999). El cine argentino y la construcción del imaginario criollista. En *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Buenos Aires: Honorable Senado de la Nación; Mogliani, L. (2015). *Nativismo y costumbrismo en el teatro argentino*. Buenos Aires: Canay Ediciones; Karush, M. (2012). *Culture of Class. Radio and Cinema in the Making of a Divided Argentina*, 1920-1946. Durham: Duke U. Press.

3 Cfr. O. Pellettieri (ed.) (2006). *Teatro del pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna; Sikora, M. (1995), La comedia en Buenos Aires: circulación y desplazamientos. *Revista Teatro XXI*, n° 1.

En los estudios de cine han comenzado a surgir en los últimos años algunos estudios que han comenzado a pensar en el cine argentino como un agente cultural partícipe de una industria del entretenimiento global en donde los cruces intermediales e internacionales fueron un elemento constitutivo fundamental[4]. Para ello ha sido fundamental una renovación de los marcos conceptuales con que se abordan estas décadas, especialmente a partir de las propuestas de Miriam Hansen (1999) sobre la 'modernidad vernácula' que han llevado a replantear las dinámicas de la industria fílmica local.

Con este concepto Hansen propone pensar el cine clásico ya no desde una perspectiva formalista, sino desde su lugar en la formación de un sensorio global de la modernidad. En este sentido, propone que la experiencia cinematográfica permitía a espectadores de diversos puntos del planeta formar parte de una vivencia compartida del mundo moderno, más allá de la realidad concreta que habitaban. Es así que, tanto países centrales del entretenimiento internacional como Estados Unidos y Francia, e industrias periféricas con peso regional como Egipto, Japón o Argentina, se vieron enfrentados en estos años a la necesidad de incorporar en sus producciones espectaculares un nuevo universo de representación que tendió fundamentalmente hacia imágenes asociadas a burguesías festivas, lujos y confort. Al poner en contacto estas producciones diversas se puede observar la conformación de un universo trasnacional con elementos icónicos y temáticos distintivos como las viviendas con grandes escaleras, los clubes nocturnos, la música de foxtrot y los frenéticos y disparatados triángulos amorosos.

Este mundo de ambientes sofisticados, ropas vistosas y entretenimiento urbano es relacionado generalmente con las imágenes que Hollywood fue exportando al campo internacional. Sin embargo, el propio cine norteamericano no fue más que una parte -sumamente importante- dentro de una compleja red de circulación y retroalimentaciones de imaginarios a nivel global a partir de la cual se fue conformando un esquema básico que sirvió como base para la configuración de las distintas versiones locales de este universo. En este sentido, corresponde prestar atención a las fuentes centroeuropeas de las que abrevaron tanto el cine norteamericano como las distintas industrias del entretenimiento global para comprender más cabalmente esta circulación de imaginarios y los múltiples vectores que convergieron en la creación de este universo.

Un caso particular con gran pregnancia en el campo argentino fue el de la comedia teatral húngara de la primera mitad del siglo XX, que tuvo una presencia destacada en el entretenimiento nacional de esos años. Trayendo consigo un universo ligero, alocado, de lúdicas aventuras amorosas y sexuales de jóvenes burgueses, la comedia húngara proponía una continuidad con la comedia teatral francesa finisecular. Al mismo tiempo, como parte de una dinámica global donde la modernidad norteamericana impulsaba imagina-

4 Podemos citar algunos trabajos como Gil Mariño, C. (2015), *El mercado del deseo: tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30*. Buenos Aires: Prometeo; Gil Mariño, C. (2019), *Negocios de cine. Circuitos del entretenimiento, diplomacia cultural y Nación en los inicios del sonoro en Argentina y Brasil*. Bernal: Universidad de Quilmes Kelly Hopfenblatt, A. (2019), *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años '40*. Buenos Aires: Ciccus; Morales, I. (2020), *Hollywood en el cine argentino. Viajes, prácticas estéticas, géneros e imaginarios* (1933-1942). Tesis doctoral. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

rios cosmopolitas, su carácter novedoso y las condiciones de circulación de sus textos dramáticos en estos años le dieron un lugar prominente y llamativo que ilumina las tensiones inherentes a las dinámicas del espectáculo en Argentina en los años '30 y '40.

Es el objetivo de este trabajo detenernos en las diversas formas en que se hizo presente la comedia húngara dentro del entramado del entretenimiento de Buenos Aires en esas décadas. Prestaremos especial atención a su lugar destacado en los procesos de renovación de temáticas e imaginarios, tanto por su presencia sobre los escenarios nacionales como por su influencia sobre realizadores y espectadores teatrales y cinematográficos. Consideraremos así el desarrollo de la comedia húngara en los circuitos internacionales y sus formas de entrada en la Argentina para comprender los mecanismos del entramado del entretenimiento internacional. Por último, nos detendremos en los significados del término 'comedia húngara' en la crítica especializada ya no como elemento descriptivo, sino como concepto de análisis para las transformaciones de la industria del espectáculo.

De Budapest al mundo

En 1941 Ernst Lubitsch, director alemán radicado en Hollywood, presentó su película *That Uncertain Feeling*, adaptación de la obra *Divorçons*, de los franceses Victorien Sardou y Émile de Najac. Allí desarrollaba una de sus tramas clásicas de rematrimonio con festivos triángulos amorosos en un ambiente burgués y moderno. Sin embargo, dentro del desarrollo habitual de sus estrategias cómicas y narrativas, una escena del film llama la atención. Hacia mediados del relato la pareja protagónica recibe en su hogar para una cena de negocios a un contingente de húngaros vinculados a las empresas Universal Mattress y United Furniture. Para cumplir con su rol de anfitriones, los protagonistas aprenden frases en húngaro, preparan goulash y ambientan la noche con música magiar.

La secuencia que presenta este convite comienza como una tradicional escena de malentendidos para ir transformándose gradualmente en la irrupción de un conjunto de personajes que hablan en húngaro mientras que los protagonistas –y los espectadores- que no conocen el idioma pierden cualquier noción de lo que está sucediendo allí. Sin embargo, más allá de la incomprensión lingüística, los intereses comerciales triunfan y *That Uncertain Feeling* no vuelve a preocuparse por ellos, dedicándose nuevamente a las aventuras románticas.

La escena parece ser intrascendente, presentada exclusivamente para desarrollar el sentido del humor sofisticado y sutil que caracterizaba al director. Sin embargo, con su habitual mirada perspicaz y atenta, Lubitsch parece estar presentando una observación que excede a su relato y comenta sobre el campo del entretenimiento occidental del período de entreguerras. A partir de los años '20, con el auge del cine norteamericano y sus imaginarios de modernidad urbana, se había comenzado a configurar un imaginario global

ligado al ocio y entretenimiento de una burguesía moderna internacional en el que las comedias húngaras habían tomado un lugar central. De la mano de un conjunto de autores dedicados a la comedia, las aventuras cosmopolitas de los jóvenes de clase alta en ambientes urbanos se habían convertido en una vía de entrada y comunicación entre Budapest y el mundo occidental.

Estas tendencias del teatro húngaro desde principios del siglo XX han sido caracterizadas por autores como Zoltan A. Ronai (1969) como un 'teatro burgués', que se contraponía a otras producciones nacionales como el teatro conservador católico y al teatro populista. El principal referente en esta línea fue Ferenc Molnar, un hijo de la nueva burguesía, dedicado a obras sobre este sector social con el fin fundamental de entretener a su público, como *El diablo* (1907), *El guardián* (1910) o *La buena hada* (1930). Según Ronai, Budapest resultaba un escenario clave para sus tramas, como capital joven y cambiante que estaba dejando de lado un antiguo régimen para abrazar la incertidumbre de los nuevos tiempos[5].

Entre los seguidores de Molnar se contaron otros autores con gran éxito de público como Laszlo Fodor y Janos Vaszary, nombres fundamentales posteriormente en la difusión global de la comedia teatral húngara. Todos ellos compartían una mirada irónica y aguda sobre las convenciones sociales del mundo burgués, que oscilaban entre la postura cínica y la celebración optimista del nuevo orden. A partir de la representación de situaciones cotidianas y la construcción de un mundo hermético con reglas propias se dedicaron a la conformación de un imaginario que incorporaba esta nueva realidad.

Katalin Por (2006) destaca que este teatro alcanzó una edad dorada en los años '20 y '30 debido, en gran parte, a su trascendencia internacional. En este sentido, señala que, luego de la circulación individual de algunas obras y autores en la década de 1910, los años siguientes fueron llevando a la creación en los mercados internacionales de la categoría de 'comedia húngara', hecho que impactó tanto en su distribución como en su producción.

La autora destaca que el interés y la demanda de estas producciones por parte de Broadway y Hollywood llevaron a transformaciones en sus formas de producción. Es así que las obras fueron estandarizándose según su consumo internacional, perdiendo vitalidad y respondiendo a las demandas de la industria global del entretenimiento. Ello llevó a que se las criticara en su país de origen por ser demasiado parecidas a las películas de Hollywood que ellas mismas habían ayudado a consolidar. Esta tensión se puede resumir en la afirmación de Ronai de que "Los húngaros vieron en Molnar, con frecuencia, a un autor 'cosmopolita'; los extranjeros le consideraron como encarnación del comediógrafo magiar" (1969, p.11).

Estas dinámicas llevaron por lo tanto a que la comedia húngara pasara a tener un rol central en diversas

5 Budapest como ciudad era relativamente joven, habiéndose creado oficialmente en 1873 a partir de la unión de las ciudades de Pest, Buda y Obuda. Luego de la conformación del imperio austrohúngaro se había erigido como una de sus ciudades principales, emprendiendo un acelerado proceso de modernización y reconstrucción urbanística que incluyó la proliferación de edificios monumentales, un acelerado crecimiento poblacional y la construcción del primer sistema de transporte subterráneo en el mundo por fuera de Inglaterra.

industrias fílmicas y teatrales internacionales, siendo un punto de referencia para la conformación de modalidades locales de comedias sofisticadas. Quizás el caso más reconocido a nivel global sea el de la *screwball comedy* de Hollywood. Como señala Pablo Echart (2005), este género es en gran parte el resultado de la conjunción de tradiciones locales del humor de los Estados Unidos con corrientes teatrales europeas en un contexto determinado marcado por la irrupción de la figura de la mujer moderna, las políticas del New Deal y la necesidad de la conciliación social. Al mismo tiempo, fue una forma que encontró el cine norteamericano de alejarse del humor popular del *slapstick* de figuras como Charles Chaplin o Buster Keaton para acercarse a escenarios más sofisticados, desentendidos de problemáticas sociales o laborales. De este modo, la *screwball comedy* fue una de las tantas apropiaciones de un género dramático que circulaba internacionalmente y estaba siendo retomado por distintas cinematografías para poner en escena argumentos e imaginarios relacionados con sus formas particulares de vivir estos procesos de modernización.

Un nombre clave en el desarrollo de la *screwball comedy* fue el anteriormente citado Ernst Lubitsch, proveniente de Alemania y adaptador de gran cantidad de obras teatrales europeas como *Los peligros del Flirt* (*The Marriage Circle*, 1924), basada en una obra del alemán Lothar Schmidt, y *El abanico de Lady Windermere* (*Lady Windermere's Fan*, 1925), adaptación de la obra de Oscar Wilde. Echart señala que sus films extendieron los límites de la comedia de costumbres norteamericana, introduciendo una visión amable y hedonista del amor y el sexo, aunque sin la inocencia y el candor que caracterizaría la producción estadounidense posterior. Lubitsch funcionó en este sentido como un puente entre la sofisticación europea y el populismo del cine de Hollywood.

La difusión de estos imaginarios en el entretenimiento global no fue, sin embargo, producto exclusivo de su presencia en aquel medio. Otras producciones a nivel global también retomaron estos imaginarios para desarrollar sus propias versiones de la comedia sofisticada de ambientación burguesa. Luego de la *screwball*, otro de los casos más renombrado a nivel internacional han sido las 'comedias de teléfono blanco' producidas en Italia durante los años '30 y '40, o, como las denominó Francesco Bolzoni (1988), 'commedia all'ungherese'.

Bolzoni engloba bajo este rótulo las producciones orientadas a la pequeña burguesía en el cine italiano en las que se privilegia una visión irónica de la realidad por sobre cualquier realismo, con relatos ágiles y breves anotaciones de carácter sociológico. En este sentido, destaca que las une la promesa de lo que denomina 'el mito de Budapest'. A diferencia de París o Berlín que denotaban realidades concretas, Bolzoni sostiene que Budapest implicaba en gran parte un imaginario cosmopolita desconocido, la idea de una gran ciudad finisecular en la que se conjugaba la tradición imperial y el ascenso de la burguesía bajo una impronta de utopía y escapismo. Este imaginario de ensueño sin connotaciones sociales o históricas permitía plantear obras románticas de ambientación urbana sobre personajes que vivían la vida moderna, caracterizadas por la familiaridad de sus mecanismos narrativos y el cosmopolitismo de su humor.

Con películas como *Magdalena, cero en conducta* (*Maddalena... zero in condotta*, Vittorio de Sica, 1940), basada en una obra de los húngaros Miklos y Laszlo Kadar, estos films conjugaron el universo húngaro con las ideas de belleza, glamour y confort que propulsaba el cine italiano en los años del fascismo. El terreno de la comedia era así un medio de vital importancia para la difusión de estos imaginarios en un contexto político que propiciaba su presencia en las pantallas. Así como Hollywood había recurrido a estas obras para configurar un género que se alejara de la comedia popular e invitara a la conciliación social luego de la Gran Depresión, Italia encontró en estas mismas bases argumentales provenientes de Budapest el esquema sobre el cual construir sus propios imaginarios de la modernidad vernácula[6].

Presencia de la comedia húngara en el campo teatral porteño

La dimensión que ocupó la comedia húngara como matriz del cosmopolitismo en el espectáculo global fue el eje principal sobre el que se fundó su presencia en el campo del entretenimiento argentino. Su introducción fue gradual, llegando primero en puestas teatrales de compañías extranjeras en los años '20 y principios de los '30, para ser luego apropiada por compañías argentinas con adaptaciones locales de sus textos y posteriormente por la industria cinematográfica.

Su ingreso al espectáculo porteño coincidió con la previamente nombrada crisis del teatro a partir de 1930. Este proceso no significó un cese de actividades, sino que implicó una reformulación de las obras que se ponían en cartel. Como señala Carolina González Velasco (2012), la retirada del género chico y de la estructura de secciones en la programación teatral abrió el camino a la proliferación de grandes obras. Es así que, junto a nuevos autores argentinos que fueron desarrollando comedias blancas de clase media, los escenarios porteños comenzaron a presentar cada vez más un repertorio internacional que ya no apelaba solamente a una élite intelectual, sino que pretendía convocar a un público más amplio. En este contexto, la comedia húngara fue un actor destacado como se puede observar tanto por su presencia en las carteleras como por su recepción en la crítica periodística.

Para dar una idea cuantitativa de su presencia nos podemos detener en el repertorio extranjero teatral de esos años. En el cuarto trimestre de 1939 se compuso del siguiente modo:

6 La comedia húngara encontró manifestaciones en otras partes del mundo occidental también. En México, fue adaptada en cine en gran parte en los años '50 en películas que tematizaban la modernización urbana y la consolidación de la clase media (Kelly Hopfenblatt, 2017). En España, por otro lado, se pueden encontrar puestas teatrales de estas obras ya en los años '20, como la traducción de Enrique de Rosas de *Amo a una actriz* de Ladislao Fodor, estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 7 de marzo de 1929. El caso español, sin embargo, reviste mayor complejidad ya que algunos de estos autores, como es el caso de Fodor, se radicaron allí luego de la Segunda Guerra Mundial y desarrollaron parte de su obra directamente sobre suelo hispano.

Procedencia	Cantidad de obras
Italia	64
Francia	34
Alemania	22
Hungría	**12**
Inglaterra	7
Austria	4
Estados Unidos	2
Brasil	2
Rusia	1

Tabla 1. Repertorio teatral extranjero en Buenos Aires. Cuarto trimestre de 1939
(Fuente: Boletín Oficial de Argentores, Enero de 1940)

Cinco años después, en 1944 el repertorio extranjero se distribuyó de la siguiente manera:

Procedencia	Cantidad de obras
Italia	33
Francia	33
Inglaterra	15
Hungría	**6**
Alemania	6
Estados Unidos	3
Brasil	2
Noruega	1

Tabla 2. Repertorio teatral extranjero en Buenos Aires. Cuarto trimestre de 1944
(Fuente: Boletín Oficial de Argentores, Enero de 1945)

La presencia mayoritaria del teatro francés e italiano debe comprenderse tomando en cuenta un factor que los diferencia del húngaro. Mientras que el repertorio de éste era compuesto exclusivamente por comedias sofisticadas puestas en escena por compañías nacionales, aquellos incluían clásicos de los siglos anteriores y repertorios de las giras de compañías extranjeras. De este modo se configuró un espacio propio para este teatro que se diferenció de otros repertorios europeos.

La comedia húngara estaba ligada en este sentido a un imaginario cosmopolita que se hacía presente asimismo en la prensa con la figura de Hugo Lifesiz, el principal empresario dedicado a administrar las obras de estos autores en Argentina. A través de su compañía, International Editors Co., este inmigrante austríaco representaba numerosas compañías editoriales europeas en el país. Según relata la historiadora Hebe Clementi (Sesto y Rodríguez Aguilar, 2004), quien trabajó con él en su juventud, la compañía se dedicaba a ofrecer en el mercado cultural argentino libros, artículos, guiones cinematográficos y obras teatrales, a los que Lifezis accedía por los vínculos que mantenía con antiguos colegas españoles y centroeuropeos exiliados en América.

Lifesiz por lo tanto se vinculaba con distintas corrientes migratorias y flujos internacionales que fomentaban la circulación de este tipo de obras e imaginarios. Convivían así en el mercado argentino traducciones locales con otras versiones españolas de estas obras. Su entrada al país era a través de empresarios que

veían aquí posibilidad comercial y tanto las publicaciones gremiales como la prensa especializada nombraban justamente a Lifesiz como uno de los principales agentes facilitadores de estas dinámicas.

La figura de Lifesiz en ese sentido resulta paradigmática, ya que no solamente se hace presente como representante de los derechos de estas obras, sino que sus diversas apariciones en las publicaciones del período lo demuestran preocupado por insertar al entretenimiento argentino en este entramado internacional. Es así que a partir de las transcripciones de las Asambleas Ordinarias de la Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores) se lo puede identificar como uno de los mayores impulsores de la comercialización del teatro nacional. Durante la primera mitad de la década de 1940 era recurrente su voz en las discusiones de los escritores y guionistas por las propuestas del empresario para plantear estrategias novedosas de comercialización del teatro argentino. De este modo, no sólo se dedicaba a la importación de los textos cosmopolitas europeos, sino que propulsaba la inclusión de Argentina en este mercado internacional con obras similares.

Con esta impronta Lifezis pasó incluso a ser entrevistado por revistas de circulación masiva, como *Sintonía*, revista dedicada a la radio y el cine, demostrando la pregnancia de sus posturas en diversos sectores de la industria del entretenimiento. En 1942, bajo el título de "América, paraíso de los escritores teatrales húngaros", el empresario era presentado como el responsable del éxito del teatro húngaro en Buenos Aires y un hombre de mundo con importantes contactos alrededor del mundo occidental. En este sentido retomaba su propuesta de retribuir el recibimiento que había tenido en Buenos Aires emprendiendo la tarea de colocar obras y guiones argentinos en el mercado internacional[7].

El accionar de este tipo de empresarios fue fundamental para insertar al entretenimiento argentino dentro de las mismas redes de circulación de las que participaban Italia y los Estados Unidos. La comedia húngara significó así uno de los principales exponentes de estas dinámicas, y la impronta moderna de estos mecanismos se complementaba con los imaginarios cosmopolitas de estas mismas obras.

Al mismo tiempo, el accionar de estos agentes implicó que las obras entraran al circuito teatral vernáculo ya no como repertorio de compañías extranjeras sino como parte de los programas de los elencos locales. Es así que se volvieron recurrentes en compañías de gran importancia en el teatro comercial nacional y latinoamericano como la de Paulina Singerman, quien apeló a obras de este origen desde 1941 (*Me casé con un ángel*, de Vaszary) hasta 1948 (*Pedrito de mi corazón*, de Bekeffi)[8].

En la entrevista citada de *Sintonía* a Lifezis, bajo el encabezado "Admirables resultados", el empresario era consultado por las obras húngaras que, bajo su representación, habían sido llevadas a pantallas y escenarios argentinos, a lo que contestaba

7 *Sintonía*, año VII, 04 de marzo de 1942, n° 416.

8 Para ello fue fundamental la tarea de un conjunto de traductores y adaptadores que se reiteran constantemente al revisar estas puestas en escena. Nombres como Andrés Clipping, Ricardo Cappenberg, María Luz Regás y Julio F. Escobar fueron responsables de la mayoría de las adaptaciones locales de los textos dramáticos.

> La lista sería demasiado extensa pero entre las recordadas puedo mencionar con satisfacción *Hogar, dulce hogar*, con argumento de Ladislao Fodor; *Historia de una noche* y *Una vez en la vida* de Leo Perutz; las comedias *La baronesa y el mayordomo* y *Cero en amor* de Ladislaus Bus-Fekete, la última de las cuales fue un éxito reciente de la compañía de Catalina Bárcena en adaptación de Gregorio Martínez Sierra; la comedia *Mi querido tormento*, de Louis F. Verneuil, autor francés que actualmente reside también en Nueva York y del cual esta obra fue estrenada en Buenos Aires antes que en ninguna otra ciudad del mundo; *Una novia en apuros*, que constituye el gran éxito de Eva Franco y que ha sido llevada a la pantalla por Estudios Baires bajo la dirección de John Reinhardt, con Alicia Barrié y Esteban Serrador en los principales papeles; la comedia de Wilhelm Lichtemberg *Un marido para dos*, que fue estrenada en el París por Catalina Bárcena; *La última danza*, de Ferenc Herzeg, dada a conocer por la compañía de Eva Franco, y muchas otras que han sido llevadas a la escena, tanto en Buenos Aires como en otros países de América durante mi primer año de labor[9].

Este listado da cuenta de su labor en el año 1941, con gran cantidad de obras de autores mayormente húngaros estrenadas por compañías locales adaptadas por los hombres y mujeres anteriormente citados. Si bien resulta imposible realizar un listado exhaustivo de las comedias húngaras estrenadas en Buenos Aires entre los años '30 y '40, su impacto sobre el campo teatral resulta claro al revisar la recepción crítica.

Allí la comedia húngara comenzó a ser percibida como una categoría en sí misma. Frente al estreno, en 1941 de la obra *Me casé con un ángel* de Janos Vaszary, la crítica del diario *La Razón* expresaba que

> Así como los prestidigitadores extraen de una caja toda suerte de objetos y animales, los autores húngaros sacan del motivo más trivial e inverosímil una comedia en tres actos. Algo de gracia en el diálogo, de elegancia en el ambiente, destreza en la construcción y encadenamiento de las escenas y ya está[10].

Lo que se entiende por estos rasgos es expuesto en la crítica de *La Prensa* de *Venga ud. el primero*, de Stefan Bekeffi y Adorjan Stella por la compañía de Paulina Singerman en 1943. Allí se plantea que "Tiene la pieza las características generales del teatro húngaro, esto es un argumento frívolo con picardía que la acerca al típico 'vaudeville' parisiense, y un diálogo que tiende a la brillantez, ágil y ameno"[11]. Algunos autores como Ladislao Fodor llegaron a ser presentados por su nombre como término metonímico de una idea teatral. Al estrenarse *Liceo de señoritas* en 1937, el diario *La Nación* planteaba que "De Ladislao Fodor conoce ya nuestro público varias comedias, todas ellas ligeras, frívolas, a veces ingeniosas y en tono de farsa, también de gracia insinuante que, en ocasiones, las inclina hacia el vodevil"[12].

El éxito de estas obras era tal que resulta interesante la queja que se realiza en el diario *El mundo* frente al estreno de *De 5 a 6 de la tarde*, de Fodor[13]. Allí se denuncia que ya era la tercera vez que se presentaba esa obra en el teatro porteño, y que la única diferencia radicaba en que se le iba cambiando el título. De este

9 *Sintonía*, año VII, 04 de marzo de 1942, n° 416.
10 *La Razón*, 16 de marzo de 1941.
11 *La Prensa*, 16 de julio de 1943.
12 *La Nación*, 24 de abril de 1937.
13 *El Mundo*, 4 de noviembre de 1939

modo señala que se había presentado en 1931 por la compañía de Narciso Ibáñez y Pepita Serrador con el título de *Cásate con mi mujer*, y más adelante Berta Singerman la había presentado bajo el nombre de *La pluma de oro.*[14] Ello permite pensar en el marcado éxito e interés del público que llevaba a los productores a recurrir a estas estrategias para seguir teniéndolas en cartel.

Este reconocimiento de público y crítica de la comedia húngara llevó asimismo a que en críticas de otras producciones se comenzara a filtrar como parámetro. Por ejemplo, frente al estreno de *Una mujer demasiado honesta* del italiano Nicolas Manzari en 1942, *Libre Palabra* plantea que "no puede, ni trata, esconder la influencia de los más cotizados comediógrafos húngaros"[15]. De este modo se fue transformando gradualmente en un sinónimo de una comedia de costumbres con estructuras vodevilescas y tramas de engaños amorosos y dobles identidades en ambientaciones lujosas de la burguesía moderna.

Este esplendor de la comedia húngara se mantuvo en el teatro argentino hasta mediados de la década de 1940. El último año donde se percibe aún una presencia destacada fue en 1945, donde uno de sus mayores éxitos fue *Sexteto*, adaptación de María Luz Regás de una obra de Fodor, protagonizada por Tita Merello. La paradoja de una obra de estas características interpretada por una de las principales figuras del espectáculo popular nacional permite considerar los niveles de aceptación e integración que iban logrando estas comedias en el escenario nacional.

Esta integración llevó también a una mayor asimilación y apropiación por parte de autores argentinos que comenzaron a retomar estos modelos en los años siguientes. Es así que en la segunda mitad de la década los comediógrafos argentinos dejaron ya de lado cualquier vestigio del sainete y el género chico para desarrollar su propia comedia blanca. Autores como la dupla Carlos Olivari y Sixto Pondal Ríos –*Luna de miel para tres*; *Ya es hora de que te cases, papá*; *¿Vendrás a medianoche?*- o Abel Santa Cruz –*Los ojos llenos de amor*; *Los maridos de mamá*; *Mi marido hoy duerme en casa*- fueron sistematizando un modelo propio de teatro comercial que fue desplazando a las obras húngaras del cartel[16].

La comedia húngara en el cine argentino

El declive de la comedia húngara en teatro coincidió, sin embargo, con un creciente interés del cine argentino por estas mismas obras. A comienzos de la década de 1940 la industria fílmica nacional comenzó a de-

14 Casos similares se dan con obras francesas que corresponden al mismo género. Este es el caso del estreno de *Divorcio sensacional*, de Andre Bisson y Antoine Mars, en marzo de 1940. La crítica del diario *El sol* señala que ya se había presentado anteriormente como *Las sorpresas del divorcio* y *Matrimonio civil*. Esto permite pensar en la coexistencia de distintos traductores trabajando simultáneamente, realizando sus propias versiones.

15 *Libre Palabra*, 10 de mayo de 1942.

16 Las obras de Fodor siguieron presentes en los años venideros. Es interesante detenerse en una crítica de F.E.O. en la revista *El Hogar* en 1957 de la obra *Europa y el toro* donde postula "Me acuerdo que una vez un comentarista, de no sé qué revista o diario, se quejaba porque en Buenos Aires se tenía mucho más en cuenta a Fodor que a Julio A. Buron..." (*El Hogar*, 9 de agosto de 1957)

dicarse a la producción de comedias blancas similares a los modelos de las comedias de teléfono blanco italianas o las *screwball comedies* norteamericanas. En este contexto, los productores alternaron entre guiones locales –originales u obras teatrales nacionales- o adaptaciones de teatro internacional. A través de ellas se expresaban las tensiones que los procesos de modernización urbana y americanización cultural iban produciendo en la sociedad argentina.

De este modo, aquellas obras húngaras encontraron nueva vida en las pantallas nacionales a través de las comedias burguesas. Entre ellas podemos destacar *Una novia en apuros* (John Reinhardt, 1942), *Hogar, dulce hogar* (Luis Moglia Barth, 1942), *La pequeña señora de Pérez* (Carlos Christensen, 1944), *Cuando besa mi marido* (Carlos Schlieper, 1950), *La pícara cenicienta* (Francisco Mugica, 1951), *Vuelva el primero* (Kurt Land, 1952) y *Más pobre que una laucha* (Julio Saraceni, 1955), adaptaciones de *Una novia en apuros* de Solt y Bekeffi; *El lápiz rojo* de Fodor; *Esposa en penitencia* de Bekeffi; *Sexteto* de Fodor; *Champagne Super* de Bekeffi y Stella; *Vuelva el primero* de Bekeffi y Stella; y *Más pobre que una laucha* de Fodor, respectivamente.

Resulta interesante que, más allá de la libertad de sus adaptaciones, la recepción crítica seguía haciendo referencias a este origen teatral y a la 'comedia húngara' como una categoría en sí misma. Por ejemplo, la crítica del diario *La Nación* de *Cuando besa mi marido* comenzaba de la siguiente manera: "Al levantarse el telón –en este caso irrumpir la primera 'toma'-, el mucamo con chaleco de rayas pasa el plumero a los muebles de la sala y conversa con una pizpireta mucama de cofia. Comienzan así las denominadas 'comedias húngaras'..."[17] Al igual que con el teatro, también aquí seguía siendo una categoría para referirse a películas de otros orígenes. En su pionera *Historia del cine argentino* publicada en 1960, Domingo di Núbila se refiere a la película *El retrato* (Carlos Schlieper, 1947), con guion original de los argentinos Alejandro Verbitsky y Emilio Villalba Welsh, como "una buena versión local de un género que tenía influencias de la comedia húngara, la *pochade* francesa y la farsa lunática norteamericana adobada con *slapstick*" (1959, p.88).

Estos films compartieron este universo sofisticado y cosmopolita de la *screwball comedy* y la *commedia all'ungherese* mientras que, al igual que éstas, lo adaptaban al medio local. A diferencia de los relatos de conciliación social de la primera o la fastuosidad de la modernidad de la segunda, aquí lo que primó fue una idea celebratoria de la modernidad urbana que se puede vincular a lo que Juan Carlos Torre y Elisa Pastoriza (2002) denominan la 'democratización del bienestar', es decir la incorporación de los distintos sectores a partir de una política de redistribución de recursos que permitió ampliar las posibilidades de acceso a bienes y servicios. En un clima incierto de reestructuración de la sociedad donde los beneficios del consumo y el lujo se festejaban y se ofrecían al alcance del conjunto de la sociedad, las apropiaciones argentinas de la comedia húngara pusieron en escena escenarios utópicos de una fiesta colectiva.

Las adaptaciones de la comedia húngara en el cine argentino se integraron así en un marco más amplio de la comedia fílmica de ambientación burguesa que comenzó a primar en esos años en el país. Allí el refina-

17 *La Nación*, 17 de mayo de 1950.

miento y la idealización de las obras dramáticas eran transformados en una visión celebratoria de la modernidad urbana que avanzaba rápidamente en las principales ciudades del país. Es así que al retomar las críticas del período podemos ver la reiteración de ciertas ideas que caracterizan los imaginarios desarrollados por estos films: cosmopolitismo, sofisticación, picaresca, ligeras anotaciones sociológicas, argumentos frívolos, ambientes elegantes[18].

Proponemos a continuación detenernos en uno de estos films, *La pequeña señora de Pérez*, para comprender más cabalmente los elementos fundamentales que conformaron este universo. Adaptación de *Esposa en penitencia*, de Stephan Bekeffi, la película cuenta la historia de Julieta Ayala, una estudiante del último año del Liceo N°1. Fingiendo estar enferma para no afrontar un examen es visitada por el doctor Carlos Pérez y entre ellos nace rápidamente el amor. Luego de un breve cortejo se casan, y tras la luna de miel, Julieta pasa a conocer la vida de la mujer casada, asistiendo a recepciones y organizando partidas de bridge. Al aburrirse rápidamente de esta vida, decide regresar a la escuela sin que se entere su esposo, fingiendo ser huérfana. A partir de allí su vida alterna entre los tiempos dedicados al estudio y al hogar, llevando a complicaciones y engaños varios que culminan eventualmente en el develamiento de la verdad y la conciliación final entre los distintos ámbitos de su vida.

Desde una mirada cómica, el film se permitía reflexionar sobre los nuevos roles que se estaban abriendo tanto en la sociedad como en el universo de la representación cinematográfica para la mujer. En un contexto de disputa entre los roles tradicionales de dueña del hogar y madre, y las nuevas posibilidades del mundo laboral y la esfera profesional, se valía de la estructura farsesca de la comedia para criticar y ridiculizar los discursos sociales y mediáticos imperantes, abriendo a su vez las puertas para la discusión y la representación de nuevos modelos posibles.

Así como el argumento retoma esa mirada frívola del mundo burgués y el foco puesto sobre aventuras amorosas de hombres y mujeres jóvenes, podemos identificar una serie de constantes que se presentan en las adaptaciones fílmicas de comedias húngaras en Argentina:

• Los escenarios son vistosos y lujosos y se destacan generalmente dos espacios. Por un lado, el departamento moderno, con grandes ambientes decorados con objetos de arte y un dormitorio donde transcurre gran parte de la acción. Por otro lado, en la esfera pública, ocupan un lugar central los clubes nocturnos y las boîtes en los que se juega abiertamente la sexualidad de los protagonistas y la diversión compartida de la ciudad moderna.

• La narrativa se estructura en torno a infidelidades, celos y aventuras sexuales. En *La pequeña señora de Pérez*, las complicaciones del engaño de Julieta volviendo a la escuela se profundizan cuando un tutor comienza a cortejarla, ignorante de su estado civil. Esto es vivido y representado en forma lúdica, incorpo-

18 Un mayor desarrollo sobre la comedia burguesa en el cine argentino de la década de 1940 puede encontrarse en Kelly Hopfenblatt (2019).

rando a los espectadores al juego amoroso.

• -El personaje de Julieta pone en relieve un elemento central de estas comedias que es el protagonismo de la mujer moderna, cosmopolita, liberada y que busca apropiarse del nuevo mundo que se ha abierto en las grandes urbes contemporáneas. La trama del film se focaliza justamente en los resquemores que el nuevo rol femenino genera tanto para la sociedad como para la propia mujer que lo asume.

Todo ello confluye en la creación de un universo de representación donde prima la modernidad entendida como un nuevo universo donde las posibilidades del ocio y el entretenimiento están al alcance de todos. Todos estos elementos se hacen presente con distintos niveles de intensidad en las diversas adaptaciones fílmicas de comedias húngaras en el cine argentino de los años '40 y principios de los '50. Esta representación trascendió, de todas formas, las adaptaciones de la comedia húngara y fue generando un género propio del cine argentino clásico: la comedia burguesa de teléfonos blancos. Con estas películas la industria fílmica respondió a una necesidad interna de renovación, introduciendo su producción a este escenario imaginario trasnacional e incorporando a sus representaciones un mundo burgués, moderno y cosmopolita.

Al igual que el teatro, el cine argentino fue gradualmente apropiándose de estos modelos para pasar en los años '50 a generar sus propias comedias burguesas o adaptar las obras de autores argentinos. Fodor y Bekeffi fueron así reemplazados por adaptaciones de Abel Santa Cruz quien pasó a ser el principal referente del género en el medio cinematográfico local. Junto con ello, los imaginarios burgueses alocados de grandes escaleras y ludismo sexual dieron paso a representaciones más ligadas a sectores medios en aventuras cotidianas y moralismos didácticos que limitaban la fuerza arrolladora de la modernidad.

La 'comedia húngara' como idea moderna

La pequeña señora de Pérez tuvo tal éxito que, al año siguiente, con el mismo director y elenco, se filmó una secuela: *La señora de Pérez se divorcia*. Allí se seguían las aventuras de la pareja protagónica, ya entregadas totalmente a infidelidades, triángulos amorosos y engaños mutuos. Esta segunda parte también tomaba como fuente argumental una obra teatral extranjera, *Divorcons*, que ya contaba con versiones fílmicas previas en el cine internacional, entre las cuales se destacaba la ya citada *That Uncertain Feeling* de Lubitsch.

Esta adaptación de obras húngaras y francesas a un mismo universo diegético dentro del cine argentino demuestra una clara filiación entre ambas modalidades, y obliga a considerar algunas cuestiones referidas al lugar de la comedia húngara en el medio argentino. En gran parte las obras de Molnar, Fodor y Bekeffi mantenían un universo estrechamente emparentado con los vodeviles y farsas franceses de autores como

Sardou o Louis Verneuil que ya circulaban por los escenarios nacionales desde tiempos finiseculares. ¿Dónde radicaba entonces la característica que hacía de la comedia húngara algo diferente para ser entronada como categoría autónoma?

Considerando la entrevista a Hugo Lifezis y el modo en que se utilizaba la categoría en las críticas se puede pensar en su apelación como una estrategia comercial para promover una novedad dentro de un género largamente conocido en la escena teatral argentina. El empresario, al igual que los críticos, no definía en ningún momento claramente las particularidades que diferenciaban a sus obras de las comedias de costumbres que ya circulaban por el medio teatral y cinematográfico nacional.

La 'comedia húngara' parece ser entonces más bien un significante vacío cuyo significado era provisto por sus receptores. Sin embargo, al adentrarnos en su utilización por la crítica del período podemos distinguir una serie de rasgos que expresan una idea concreta que se buscaba emparentar con estas obras en particular. Un posible indicio se puede encontrar en la crítica de *El Diario* de la obra *Un juego de sociedad*, de Fodor por parte de la compañía de María Guerrero. El texto comenzaba de la siguiente manera:

> Hasta hace algunos años, cuando alguien preguntaba:
> -¿Ha ido usted al estreno de anoche? ¿Qué es esa comedia? –
> El interlocutor respondía:
> -Es una obra un poco picante; pero muy poquito. Nadie tendría derecho a escandalizarse. Amable también. Ocurren en ella muchas cosas, en fin, es una comedia francesa.
> En respuesta a esa misma pregunta, se dice actualmente:
> -Es una comedia húngara.
> Ni la pregunta ni la respuesta han cambiado. La comedia húngara ha substituido a la comedia francesa[19].

Un argumento similar presentaba Samuel Eichelbaum en su crítica de *La última danza*, obra de Ferenc Herzeg presentada en 1941 por la compañía de Eva Franco, donde postulaba que

> así como a comienzos de nuestro siglo se decía, refiriéndose a alguna de las muchas piezas que se representaban entre nosotros y en todas las ciudades del mundo: 'Es un vodevil francés', y con ello se daba la definición más cabal de la obra aludida en la conversación, puede decirse hoy: 'Es una comedia húngara', y se define así con toda precisión el carácter y el contenido de un número crecido de obras firmadas por una docena de escritores de esa procedencia. El teatro húngaro parece tener –a juzgar por la producción que llega hasta nosotros- un solo tono, y sus autores un mismo espíritu, sin duda superior al de los 'vodevilistas' franceses de algunas décadas atrás, pero no menos uniforme en sus intenciones y en su realización. Los autores húngaros escriben comedias agradables, medianamente ingeniosas, medianamente audaces, en las que los personajes –casi siempre los protagonistas- hacen ironías fáciles sobre los convencionalismos sociales y al mismo tiempo sobre las costumbres que pueden considerarse como reacciones de aquellos convencionalismos. Un espíritu común de burla epidérmica caracteriza las comedias de los comediógrafos húngaros, que se confunden entre sí como se confunden

19 *El Diario*, 28 de noviembre de 1938.

> los frutos de su ingenio 'standarizado'.[20]

Ambos críticos tomaban como referencia justamente al vodevil francés para plantear a la comedia húngara ya no como un continuador de aquél, sino como su reemplazante, una versión superior y más moderna. Esta idea de modernidad resulta vaga y ambigua, pero al mismo tiempo dota a estas obras de una distinción fundamental con respecto al campo teatral circundante.

En este sentido debemos retomar dos aspectos planteados previamente que contextualizan estas apreciaciones y densifican el significado de la 'comedia húngara'. En primer lugar, se ha mencionado previamente que una de las características que fue tomando la idea de modernidad divulgada por el entretenimiento internacional en el período de entreguerras significaba un concepto más abierto, democrático y al alcance de las clases medias que aquella modernidad elitista y distinguida de finales de siglo. Como señalamos previamente, Victoria de Grazia (2009) plantea esto como parte de la americanización de la cultura global que apelaba como motores fundamentales al ocio y el entretenimiento. Es así que se puede pensar a la comedia francesa finisecular como parte de aquel universo distante y alejado perteneciente solamente a las élites globales mientras que la húngara aseguraba una promesa de mayor acceso a ese universo para los espectadores modernos.

En segundo lugar, es necesario retomar aquí la propuesta de Bolzoni sobre el 'mito de Budapest'. Si la comedia húngara proponía un universo burgués y cosmopolita al alcance de todos, cobra mayor peso esta idea de un mundo utópico, nuevo, aún por construir, del cual se podía formar parte. Mientras que París era la ciudad moderna del pasado reciente, propia de las clases altas tradicionales, la promesa de Budapest apuntaba a la volatilidad y la accesibilidad de los procesos modernizadores contemporáneos. En este sentido la categoría crítica 'comedia húngara' apuntaba a lo desconocido en el mundo moderno contemporáneo desde una perspectiva optimista y festiva.

De este modo la presencia de la comedia húngara en teatros y cines argentinos se podría plantear como una mediación de la modernidad, una versión vernácula del torbellino que estaba renovando la vida de las clases medias occidentales. El mundo que se presentaba allí era nuevo, propio de estos tiempos, a diferencia del que se asociaba a la comedia francesa finisecular, que correspondía a las prácticas de unas clases altas en decadencia. Lo húngaro, en cuanto significante vacío, era un espacio donde productores, críticos y espectadores podían depositar sus ansias y deseos de esta nueva realidad moderna y cosmopolita trasnacional.

20 *Libre Palabra*, 16 de octubre de 1941.

Consideraciones finales

La presencia de la comedia húngara en el entretenimiento argentino y los discursos configurados en torno suyo permiten regresar a la figura de Ernst Lubitsch citada al principio. Uno de los rasgos fundamentales de la obra de este realizador fue el denominado 'toque Lubitsch', un gesto irónico y sofisticado que caracterizaba sus films, pero cuyos aspectos formales no han sido acordados unánimemente por la crítica o la historiografía. En este sentido se refiere más a una sensibilidad que permea la obra y su recepción sin poder identificarse cabalmente la manera en que lo hace.

En un modo similar, la comedia húngara puede ser considerada un ingrediente moderno que fue tomando lugar en el campo del entretenimiento argentino en las décadas de 1930 y 1940. Esta modernidad implicaba dos componentes simultáneos y complementarios. Por un lado, implicaba ser parte de las redes internacionales de circulación de textos e imaginarios cosmopolitas. Por otro lado, las propias obras y sus adaptaciones al teatro y cine nacional formulaban un ámbito de mediación para vivir la experiencia de la modernidad vernácula que señalaba Miriam Hansen.

Al igual que en países como Italia y Estados Unidos, el entretenimiento argentino fue gradualmente apropiándose de estas estructuras para ir generando sus propias versiones, menos utópicas y distantes y más ligadas al contexto social del país. La comedia húngara, tanto en su realidad fáctica como en su carácter de categoría comercial y simbólica, se transformó así en una clara expresión de estos aires de renovación y una herramienta fundamental de mediación de los procesos de modernización de la vida urbana en que se insertó Argentina en esos años.

Fuentes

Carpetas de recortes - Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET)

Carpetas de recortes - Biblioteca de la Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores).

Referencias bibliográficas

Bolzoni, F. (1988). La commedia all'ungherese nel cinema italiano. *Bianco e Nero*, 3, 7-41.

de Grazia, V. (2009). *Irresistible Empire. America's Advance through Twentieth-Century Europe*. Cambridge: Harvard University Press.

Di Núbila, D. (1959). *Historia del cine argentino. Tomo II*. Buenos Aires: Cruz de Malta.

Echart, P. (2005). *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Madrid: Cátedra.

González Velasco, C. (2012). *Gente de teatro: ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Hansen, M. (1999). The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular *Modernism. Modernism/Modernity* 6(2), 59-77.

Kelly Hopfenblatt, A. (2017). Remakes y nuevas versiones en el marco de las industrias fílmicas de Argentina y México tensiones entre las improntas nacionales y las ansias universales. En A. L. Lusnich, A. Aisemberg y A. Cuarterolo (eds.), *Pantallas trasnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico* (pp.87-101). Buenos Aires: Imago Mundi.

---------- (2019). *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años '40*. Buenos Aires: Ciccus.

Por, K. (2006). Les pièces à succès hongroises: identité nationale, vocation internationale et formatage hollywoodien. *1895*, 49, 40-57. doi:10.4000/1895.1142. Disponible en: https://journals.openedition.org/1895/1142

Ronai, A. A. (1969). Prólogo. En Z. A. Ronai (sel.), *Teatro húngaro contemporáneo*. Madrid: Aguilar.

Sesto, C. y Rodríguez Aguilar, M. I. (2004). *Hebe Clementi. Una vida de historia: trayectoria intelectual y política*. Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires.

Torre, J. C. y Pastoriza, E. (2002). La democratización del bienestar. En J. C. Torre (dir.). *Nueva Historia Argentina. Tomo 8. Los años peronistas (1943-1955)* (pp.257-312). Buenos Aires: Sudamericana.