



LA HISTORIA DEL TEATRO ARGENTINO
Y SU INTERRELACIÓN CON LA ESCENA ESPAÑOLA
A TRAVÉS DEL *CINE-TEATRO SMART PALACE*
(1914 – 2014)

THE HISTORY OF ARGENTINEAN THEATER AND ITS
CONNECTION WITH THE SPANISH STAGE IN THE *CINE-
TEATRO SMART PALACE* (1914-2014)

Alba Saura Clares

GEXEL – Universitat Autònoma de Barcelona

(albasaura@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-0199-6439>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2021.47.06

ISSN 2444-3948

Resumen: Más de cien años recorren la historia del Cine-Teatro Smart Palace, uno de los espacios emblemáticos para la comprensión de la historia del teatro argentino del siglo XX hasta nuestros días. Por ello, este estudio toma un amplio espectro, desde su inauguración en 1914 hasta 2014, para analizar sus diferentes etapas y variadas ubicaciones en la Avenida Corrientes de Buenos Aires: del Smart-Blanca Podestá (1921; 1967), pasando por el Teatro Cómic-Lola Membrives (1927; 1978), hasta el actual Multiteatro (2001). Tomando como eje la historia de este representativo lugar, podremos comprender la evolución y características del teatro argentino: su afirmación en las primeras décadas del siglo XX; su relación con la escena española y el influjo europeo; las estéticas aplaudidas en cada época; la influencia de los acontecimientos

sociopolíticos... En definitiva, recorriendo el telón del *Smart* descubriremos cien años de historia y de teatro en Argentina.

Palabras Clave: Smart; Blanca Podestá; Lola Membrives; Teatro; Argentina.

Abstract: The Cine-Teatro Smart Palace is over one hundred years. This is an emblematic space to examine the history of Argentinean Theater from the 20th century to our days. Thus, this article focuses on a one-hundred-year period: from 1914 to 2014. Our paper analyses the different periods of this space in its several locations in the Avenue Corrientes de Buenos Aires: from Smart-Blanca Podestá (1921; 1967) to the present Multiteatro (2001), including the Teatro Cómico-Lola Membrives (1927; 1978). Throughout the history of this emblematic space, we can understand the evolution and characteristics of Argentinean Theater: its beginnings and first decades; its relationship with the Spanish stage and the European influence; the popular aesthetics of each age; the influence of socio-political events... In short, if we draw the curtain of the *Smart*, we will discover a hundred years of Theater and Argentinean History.

Key Words: Smart; Blanca Podestá; Lola Membrives; Theater; Argentina.

Sumario: 1. Introducción. 2. Del sainete nacional al grotesco criollo (1914-1930). 3. El nacimiento del teatro moderno y las relaciones con la escena española (1930 – 1945). 4. De los autores nacionales a la segunda modernidad teatral (1945 – 1973). 5. El teatro frente a la censura y represión (1973 – 1983). 6. Del teatro de la posdictadura a la eclosión del musical (1983 – 2014). 7. Obras citadas. 8. Notas

Copyright: © 2021. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ALBA SAURA CLARES es doctora en Artes y Humanidades por la Universidad de Murcia y Premio Extraordinario de Doctorado (2018), con una Tesis Doctoral bajo el título *El movimiento argentino Teatro Abierto (1981-1985). Escena, política y poéticas dramáticas*. Sus áreas de conocimiento se circunscriben a los Estudios Teatrales, la Literatura Hispanoamericana y las relaciones escénicas e históricas entre España y Latinoamérica. Ha sido profesora asociada al Departamento de Filología Espanyola de la Universitat Autònoma de Barcelona y actualmente es contratada posdoctoral Juan de la Cierva-Formación en dicho centro (mayo 2020-2022), dentro del grupo GEXEL (Grupo de Estudios sobre el Exilio Literario). Ha participado en más de una treintena de congresos nacionales e internacionales y cuenta con casi treinta publicaciones en revistas científicas y libros monográficos. Ha coordinado junto a Isabel Guerrero volúmenes como *Estudios Teatrales: Nuevas perspectivas y visiones comparadas* (Editum 2017), *Escenas y escenarios: itinerarios de los Estudios Teatrales* (Editum 2019) y *El 'infinito mapa' de Borges: miradas periféricas* junto a Berta Guerrero (Verbum 2018). Además, se ha dedicado al teatro desde el ámbito artístico como dramaturga y directora de escena, destacando su trabajo con la compañía murciana Alquibla Teatro o el colectivo chileno-catalán Paral·lel Ensamble.

1. INTRODUCCIÓN

La historia de un teatro es, siempre, un rico venero documental para el estudioso del futuro, por cuanto no solamente registra las múltiples vibraciones colectivas en su órbita artística, sino que constituye un reflejo palpitante de la sensibilidad humana, a través de las diferentes etapas cumplidas. Y cuando a ello se agrega la circunstancia de que una misma empresa –casi inusitado entre nosotros– dirigió por espacio de 30 años los destinos de una sala, el interés se acrecienta y el hecho adquiere contornos trascendentes. Tal es el caso del Smart. (Podestá, 1953, pág. 5)

Con estas palabras inicia Blanca Podestá el folleto conmemorativo, realizado en 1953, para recordar los treinta años al frente del Teatro Smart junto a su marido, el empresario Alberto Ballerini. En él se muestra la dedicación hacia esta sala de la Avenida Corrientes, así como se relatan los aspectos más significativos de su trayectoria. Ahora, a más de cien años de su inauguración, retornamos también en este estudio a ese espacio, al Cine-Teatro Smart Palace, con el fin de reconstruir una historia que se mostrará como testigo del desarrollo del teatro argentino a lo largo del siglo XX y, entre otros aspectos, de la relación determinante que este país ha mantenido con la escena española. Así, tomamos como eje cien años, de 1914 a 2014, para seguir los pasos de su primera construcción como cine a su consecución como teatro de la mano de Blanca Podestá y su remodelación actual, en una multisala dentro del circuito comercial de la ciudad.

Frente a otras expresiones artísticas, el teatro es un arte colectivo, el cual precisa durante su desarrollo de diferentes agentes, sin cuya imbricación sería imposible el acto último de consecución del hecho escénico, del diálogo entre la historia mostrada y el espectador. Recordar los cien años del Smart es dirigirnos a la esencia de este arte, pues sobre su escenario podremos vislumbrar cien años de dramaturgia argentina, la evolución actoral en este país, el desarrollo de los directores/as de escena, los avances escenotécnicos, la composición empresarial de los espacios, la conformación de las compañías... En definitiva, el devenir de cien años de teatro en el país.

El Smart se destaca como partícipe del circuito de espacios profesionales y su dirección ha supuesto siempre una iniciativa empresarial privada, frente a los teatros nacionales de financiación o cofinanciación

pública, como el Teatro Nacional Cervantes o el Teatro San Martín. Esta serie de salas (Teatro Apolo, Teatro Maipo, Teatro Odeón, Teatro Cómico...) combinan en su historia y representaciones el teatro como arte y como empresa, en su dependencia diaria del resultado de la taquilla. El rebasamiento de alguna de estas líneas supone, por un lado, un fracaso artístico o, por el otro, una ruina comercial.

Dirigirnos a los cien años de historia del Smart es, a su vez, abrir dos caminos e introducirnos en un laberinto de relaciones, en las distintas ubicaciones y nombres de este lugar. Dos caminos, con dos nombres de mujer, dos nombres propios dentro de la escena argentina del siglo XX: Blanca Podestá y Lola Membrives.

El primer camino, principal eje en esta investigación, se iniciará con la apertura del Smart como cine en 1914 en la Avenida Corrientes 1280, y continuará en sus inicios teatrales en 1922, hasta que en 1924 la empresa Blanca Podestá-Alberto Ballerini lo tome a su cargo. Será entonces cuando cambie su ubicación a la vereda de enfrente, en Corrientes 1283. Cuatro meses después de la muerte de Blanca Podestá, en 1967, el teatro recibirá su nombre, siendo el primer espacio con un nombre de actriz en Argentina. Será en el año 2000 cuando el Blanca Podestá cambie de empresario, y de nombre, al actual Multiteatro. La sala se remodelará por completo y la estructura de teatro italiano con setecientas localidades del Smart dará paso a cuatro salas de menor capacidad que suman en total 1376 butacas.

Para el segundo camino, al que nos referiremos de manera más sucinta, debemos volver nuestra mirada al espacio donde quedó el edificio del Smart, cuando este fue trasladado por Blanca Podestá y Ballerini a la acera de enfrente, el de la Avenida Corrientes 1280. Allí, tras ser remodelado, en 1927 se inauguraría el Teatro Cómico¹. Será en 1936 cuando el empresario español Juan Reforzo, esposo de Lola Membrives, se haga cargo de este emplazamiento. En 1978, ya fallecida Membrives y bajo la dirección de los hermanos Carlos y Lorenzo Spadone, el teatro recibirá el nombre de esta actriz, el cual mantiene hasta la actualidad.

Resulta paradigmática la confluencia de estas dos grandes actrices en la historia del Smart, ya que representan dos fuerzas esenciales en la conformación y desarrollo del teatro argentino en el siglo XX. Una, proveniente de familia de origen italiano; la otra, descendiente directa de inmigrantes españoles. Juntas suponen un excelente paradigma teatral y social de la Argentina del momento.

La primera, Blanca Podestá (1886-1967), nos remite a una de las familias fundacionales del teatro nacional rioplatense, los Podestá, con los cuales tuvo lugar la evolución y asentamiento de este arte en Argentina, en el camino del circo criollo al teatro²; destaca, además, en su trabajo junto a dramaturgos esenciales para el progreso del teatro argentino en las primeras décadas del siglo XX, como Florencio Sánchez. Según Teodoro Klein, ellos contribuyeron:

decisivamente al desarrollo progresivo del teatro rioplatense y (...) proporcionarán intérpretes con lenguaje e idiosincrasia propios, integrados en elencos de actividad continua, a toda una generación de importantes dramaturgos, que pudieron disponer así del instrumento básico para un verdadero teatro de signo nacional y popular. (Klein, 1976, pág. 94)

Blanca será hija del mayor de estos hermanos, Jerónimo Podestá, y su carrera se iniciará en 1903 de la mano del dramaturgo Enrique García Velloso con la obra *Caín*; su prolífico trabajo la sitúa entre las figuras más destacadas de su tiempo, fundando compañía propia desde 1921. Formará parte de la compañía de la Comedia Nacional en el Teatro Cervantes de 1941 a 1950 y en 1940 recibirá el premio a la mejor actriz dramática. Como expresa el crítico Julio Imbert, Blanca fue «el más fuerte temperamento dramático del teatro rioplatense, para decirlo con palabras de Jacinto Benavente» (Imbert, 1969, pág. 245).

Nos acercamos entonces a Lola Membrives (1885-1969), argentina de nacimiento y descendiente directa de españoles; su trayectoria supone una de las líneas de relación más directa del teatro argentino con el español, evidenciando la presencia tan fuerte que, desde los orígenes y más allá de la independencia, la escena hispana mantiene en este país. Como afirma el crítico Nel Diago, desde finales del XIX «No había, entonces, una frontera definida entre lo español y lo autóctono» (Diago, 1994, pág. 18).

La exitosa carrera de Membrives se desarrollará en las primeras décadas del siglo XX, en viaje continuo entre España y Argentina. En este país consagrará a los autores españoles para el público argentino, gracias a los cuales evolucionará, como estudia Patricia Verónica Fischer, «del género chico como actriz popular» a «una actriz culta de la dicción interpretativa» (Fischer, 2006, pág. 148). Por su parte, Nel Diago afirma que «a su labor, unida a la de otras compañías, radicadas o en gira, permitirá

que el público porteño pueda conocer casi al mismo tiempo que el peninsular las obras de los autores españoles que por entonces destacaban» (Diago, 1996, pág. 21).

Con la base en estas dos actrices, nombres propios en la historia del Smart y de la historia del teatro argentino, nos introducimos ahora en un recorrido a lo largo de cien años³. La limitación propia de la extensión del artículo solo nos permitirá ofrecer unas pinceladas que dibujen, a través del Teatro Smart, una visión de este arte en Argentina.

2. DEL SAINETE NACIONAL AL GROTESCO CRIOLLO (1914-1930)

El 20 de abril de 1914 se funda el Cine-Teatro Smart Palace, erigido en la calle Corrientes 1280 (entre Talcahuano y Libertad) por el empresario italiano Domingo Perrupato. En un primer momento, su dedicación es exclusivamente cinematográfica, actividad novedosa en el momento, que había visto ascender su número de espectadores frente al teatro, como analiza Beatriz Seibel: «el total de espectadores en los teatros es de 3,1 millones y registra un fuerte descenso en relación a 1912, cuando había 5,3 millones. En cambio, el público de cine sube de 7 a 12 millones entre 1912 y 1914» (Seibel, 2006, pág. 511).

El período de 1910 a 1930 es «uno de los más fascinantes y productivos en la historia del teatro nacional» (Dubatti, 2012, pág. 15) y muestra un «crecimiento cuantitativo inédito en todos sus aspectos: aumentaron los estrenos, las compañías nacionales, las producciones de textos nacionales, las publicaciones, las salas, la afluencia de público, la creación de instituciones gremiales y de formación teatral» (Dubatti, 2012, pág. 249). Este hecho se percibirá también en que se inician las primeras giras teatrales de elencos argentinos a España: «Florencio Parravicini (1913), Camila Quiroga (1920), Muíño y Alippi (1922) o Enrique De Rosas (1923)» (Diago, 1994, pág. 18).

En estas décadas, seguirá existiendo una presencia numéricamente superior de compañías extranjeras sobre los escenarios argentinos, primordialmente españolas (María Guerrero-Díaz de Mendoza, Francisco Morano, o Margarita Xirgu desde 1913); sin embargo, dicha tendencia variará en el trienio de 1917 a 1920, iniciándose un «predominio de las compañías nacionales» (Seibel, 2006, pág. 594).

Esta proliferación teatral y novedoso posicionamiento del teatro nacional en Buenos Aires será el condicionante para que el Smart sea remodelado y dedicado con exclusividad al teatro. Como rememora Blanca Podestá:

Varios locales nuevos dedicados al cine comenzaban a funcionar, en tanto que iban haciendo falta escenarios para acoger a los elencos nacionales que se formaban y a los extranjeros que llegaban frecuentemente a Buenos Aires. Se pensó, entonces, darle otra actividad al Smart, convirtiéndolo en teatro. Y en efecto, a fines de 1921 se cerraron sus puertas y empezaron las obras de modernización, ampliándose sus dependencias e instalándose camarines y habitaciones suplementarias. (Podestá, 1953, pág. 10)

La inauguración tendrá lugar el jueves 27 de abril de 1922 con la compañía de Angelina Pagano-Francisco Ducasse, con *El burlador de mujeres* de Belisario Roldán. Continuarán textos como *Los soñadores* de Vicente Martínez Cuitiño, *Cuatro mujeres* de Edmundo Guibourg, *Un hogar* de Samuel Eichelbaum y *Marcela* de Lola Pepita Martínez. A esta compañía la continuará el conjunto de Carmen Casnell, Alfredo Lliri y Federico Mansilla, como *La carne humana* de Bataille y *El segundo amor* de Vicente Martínez Cuitiño, ambas bajo la dirección de Edmundo Guibourg (Podestá, 1953, pág. 10 – 11).

Desde 1930, el microsistema del sainete y la revista criolla⁴ será un género remanente en la escena argentina⁵. Así lo observamos en el Smart con la presencia en 1923 de la Compañía Nacional de sainetes, comedias y revista de Leopoldo Simari-José Franco, con rotundos éxitos como *El casamiento de Chichilo* de Mario Folco.

Hacia 1924, como anteriormente mencionábamos, Blanca Podestá y Alberto Ballerini se encargarán de la empresa del Teatro Smart. En los dos primeros años de su compañía al frente de la programación, encontraremos aún un predominio de autores extranjeros (Darío Niccodemi, Sully Krieger, Leónidas Andreiev, Rossi di San Secondo, Max Dreyer, D'Annuncio, Martínez Sierra...) frente a escasos estrenos nacionales, como los dramas *El alma desnuda* de Rodríguez Acasuso o *Alvear* de David Peña.

El sainete, que en el Smart presentará los nombres de grandes capocómicos como César Ratti (en 1926) o Marcelo Ruggero (en 1928 y

1929), afianzará su auge, mientras que el llamado teatro grande o la alta comedia, como la de las compañías Angelina Pagano o Blanca Podestá, comienzan a encontrar dificultades de aceptación (Seibel, 2006, pág. 663). Esta fórmula iniciará su evolución hacia el microsistema del grotesco criollo, con hitos como la representación en 1928, en el ya inaugurado Teatro Cómico, de *Stéfano* de Armando Discépolo, por la compañía de Luis Arata.

Se extienden en esta época las reivindicaciones por el cuidado y representación de la dramaturgia argentina. En este contexto, Armando Discépolo realizó el 23 de julio unas declaraciones para *La Nación*, donde afirmaba que la escena argentina se encontraba

en un plano subalterno por el industrialismo e histrionismo, salvo honrosas excepciones. «Afirmo que el remedio está en manos de los autores», opina; «los intérpretes traducen, son las circunstancias, el efecto, por más grandes que sean». Y propone: «Juntémonos. Estudiemos juntos la solución al problema. (...) Sólo faltan las obras. Angelina Pagano, Camila Quiroga, Blanca Podestá, Eva Franco, Gloria Ferrándiz, Enrique de Rosas, Luis Arata y tantos otros merecen ser alentados, merecen apoyo, merecen respeto y admiración después de tantos años de labor honrosa y seria. Nuestros intérpretes son mejores de lo que ellos mismos creen. (Seibel, 2006, pág. 721)

Ciertamente, como plantea Jorge Dubatti, en estos años «se produce un despliegue inédito en materia actoral, aumentan las compañías nacionales, se consagran numerosas figuras y se desarrollan poéticas de actuación que constituyen un auténtico tesoro de la cultura argentina, aún no valorado como se debe» (Dubatti, 2012, pág. 29).

En el contexto histórico, el mismo año que tienen lugar las declaraciones de Discépolo, una serie de factores externos afectarán de manera directa al teatro. La crisis económica que genera la caída de la bolsa de Nueva York en 1929 se une a la interna del propio país y al golpe de Estado que deponga al gobierno personalista de Hipólito Yrigoyen y se inicie el período conocido como Década Infame (1930-1943).

3. EL NACIMIENTO DEL TEATRO MODERNO Y LAS RELACIONES CON LA ESCENA ESPAÑOLA (1930 – 1945)

Como explica Jorge Dubatti, «El período entre 1930-1945 presenta un escenario social convulsionado por dictadura, crisis económica, corrupción, guerras y horror, tanto en el plano nacional como en el internacional. La actividad teatral se verá afectada por este contexto» (Dubatti, 2012, pág. 61). Será ante este panorama, siguiendo la propuesta de Osvaldo Pellettieri (2003), cuando en 1930 se inicie el subsistema teatral moderno en Argentina. El mismo se fija con la primera aparición de las experiencias de teatro independiente (con paradigma en el Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta), tendencias y fórmulas que no hallarán eco entre las paredes del Smart, donde continuará su desarrollo el microsistema teatral culto. Por su parte, Raúl Blas Gallo señala 1930 como «el término de la profusión sainetesca, en una `progresiva decadencia'» (Gallo, 1970, pág. 285) hacia «géneros legitimados por el campo intelectual» (Pellettieri, 2003, pág. 226), que hará desaparecer al sainete hacia 1940.

A partir de 1930, brotarán nuevas fórmulas como la comedia musical y la sátira política (con ejemplos como *Con permiso de Uriburu* por la compañía de revistas en el Cómico o *Gran Circo Político*, por la compañía de Enrique Muiño en el Smart). Además, se asentará el circuito del denominado teatro del arte, que en palabras de Seibel queda constituido por «cooperativas de profesionales que se diferencian de los independientes, aunque tienen expectativas comunes de separar 'el arte' del 'negocio'» (Seibel, 2010, pág. 37). Lo hallamos en el Smart, en ejemplos como la compañía de Arte Moderno en 1933, con Mario Soffici y el comediógrafo Enrique Gustavino y un programa formado por *El mal de la juventud* de Ferdinando Bruckner, *Dardemelle* de Emile Mazaud o *El teatro soy yo* de César Tiempo (Podestá, 1953, págs. 15-16).

A su vez, hacia 1933, Lola Membrives se ha consagrado en la escena argentina representando autores españoles en Buenos Aires: Jacinto Benavente, los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, José María Pemán, Federico García Lorca... A ello se une el papel de anfitriona que, junto a su marido Juan Reforzo, juega con la invitación y acogida de los autores españoles en Argentina. La más cálida bienvenida en este ámbito fue la recibida por Federico García Lorca en 1933, cuando Membrives representaba su *Bodas de sangre*. Unos fructíferos seis

meses de Lorca en este país, donde mantendrá una excelente relación con el teatro profesional bonaerense, desde que el mismo día de su desembarco asistiera al Smart a la representación de *El mal de la juventud* de Ferdinando Bruckner; allí lo esperaban las cálidas ovaciones del público argentino, tras haber sido presentado por el periodista Pablo Suero desde su palco, lugar donde conozca a Carlos Gardel (Podestá, 1953, pág. 16).

La relación del Smart con el teatro español, como trasunto de la que tiene el teatro argentino con él, continuará estando presente y se incrementará desde 1936. Como afirma Blanca Podestá: «La comedia y el drama españoles encontraron siempre franca y cordial acogida en este escenario» (Podestá, 1953, pág. 24). Entre 1935 y 1938 harían temporada en este espacio la compañía de Joaquín García León y Manuel Perales con un amplio repertorio que acercó a los hermanos Quintero, Pedro Muñoz Seca, Leandro Navarro, Luis de Vargas, Vital Aza, Carlos Arniches, Jacinto Benavente o Enrique Jardiel Poncela, así como empezó a relacionarse con autores vernáculos argentinos, llevando a escena a dramaturgos como Julio F. Escobar o el binomio Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas. Símbolo del éxito es la renovación del contrato por más temporadas de la prevista (Podestá, 1953, pág. 25). El año siguiente, en 1937, realizará una breve temporada Margarita Xirgu, consagrando tres obras de Lorca: *Bodas de sangre*, *Doña Rosita la soltera* y *Yerma*. De la misma forma, destaca en la década del cuarenta la presencia del afamado director Antonio Cunill Cabanellas, figura esencial en el desarrollo teatral y escénico bonaerense.

La interrelación de España con Argentina se intensificará durante los años de la Guerra Civil Española (1936-1939), lo que ha llevado al estudioso Nel Diago a catalogar a Buenos Aires como la «capital teatral española», ya que se genera «un sistema teatral que, no siendo propiamente argentino, tampoco será percibido por la sociedad que lo sustenta como extranjero» (Diago, 1994, pág. 21)⁶. Como plantea este investigador, podemos pensar en un Tercer Teatro de la Guerra Civil española (Diago, 2009); es decir, «el teatro realizado en suelo americano por artistas españoles (autores, actores, directores, escenógrafos...) a los que el estallido del conflicto sorprendió por estos lares o que, haciendo uso de industria y artificio, lograron escapar de la España en llamas» (Diago 2009, pág. 151), muchos de los cuales lograron cálida acogida en Buenos Aires, así como en otras capitales latinoamericanas. Como también

ha estudiado Manuel Aznar Soler (2018), son muchos los artistas que debieron exiliarse o bien debieron continuar sus andanzas de gira en el país ante la imposibilidad de retorno. Desde ese momento se inició una brecha que no hizo más que incrementar las destacadas imbricaciones entre la escena argentina y la española, al punto a veces de imposibilitar su deslinde. Así, entre 1937 y 1938 tienen lugar importantes estrenos, como los de *La Santa Hermandad* de Eduardo Marquina, *El Padre Pitillo* y *El Tío Miserias* de Carlos Arniches o *Gracia y Justicia* de Antonio Quintero (Diago, 2009, pág. 151), entre otros ejemplos. La presencia de elencos permanentes y el desfile continuo de compañías en gira, así como la visita de directores y dramaturgos, como Manuel Linares Rivas, Jacinto Benavente, Cipriano Rivas Cherif, Eduardo Marquina o Gregorio Martínez Sierra, confirman que, como analiza Nel Diago, «para algunos comentaristas del teatro español, en el marco de la Argentina de los años 30 se constituye como un sistema teatral autóctono, paralelo al teatro nacional» (Diago, 1994, pág. 21).

Las compañías de Blanca Podestá y Lola Membrives conforman dos paradigmas del denominado circuito de teatro del arte, según presentábamos: colectivos profesionales, con empresarios al frente de las producciones, donde se conjuga el compromiso artístico con el valor del taquillaje, lo que también se observa en la composición de sus programaciones, de cada una de las temporadas y de los estrenos llevados a cabo. La mayor parte de estas compañías estaban vinculadas a un espacio escénico, como en el caso de Podestá y Membrives, y desarrollan esta tendencia tanto en sus propias producciones como en la gestión de cada edificio teatral, apostando empresarialmente por un modelo donde se acepte el riesgo estético, pero alternando con experiencias de mayor acogida por parte del público. En este sentido, podemos percibir entre estas compañías, tanto en aquellas españolas que se habían asentado tras la Guerra Civil como en las propiamente argentinas, una predominancia de montajes con firma de autoría española, lo que permite comprender el valor y el éxito que para el público despertaban estas propuestas. No solo los nombres más emblemáticos de la dramática española, sino también aquellos cercanos a las textualidades más populares. Así, por ejemplo, Pascual Guillén, una figura unida a los afamados saineteros españoles, los Álvarez Quintero, estrenará en el Teatro Smart, por la compañía de Comedias García Lorca y Perales, bajo la dirección de Alberto Balerini, *La bola de plata* (7/8/1936), *La pandereta española* o *Mi hermana Isabel*

(1936), así como la compañía de Lola Membrives le estrenará *Carmen, la cigarrera* en el Teatro Avenida en 1941 (Simón 2019; 2022).

Por otro lado, en el ámbito actoral nos encontramos ante un período fructífero en el desarrollo y valoración del actor nacional. Entre los nombres más destacados, hicieron temporada en el Smart actores consagrados como Mecha Ortiz (1938 y 1941), Florencio Parravicini y Gloria Guzmán (1939), Olinda Bozán y Paco Busto (1939, 1943 y 1945 sin Bozán), la propia Blanca Podestá (1940), Leopoldo y Tomás Simari (1940), Enrique De Rosas (1940), Luis Arata (1942) o la afamada actriz argentina, con reconocimiento internacional, Camila Quiroga (Podestá, 1953, pág. 24).

4. DE LOS AUTORES NACIONALES A LA SEGUNDA MODERNIDAD TEATRAL (1945 – 1973)

En 1945 se produce el fin de la Segunda Guerra Mundial en Europa; mientras, en Argentina Juan Domingo Perón ha culminado su consagración política en las elecciones de febrero de 1946, iniciándose un tiempo en el que «el poder político oficial buscará entramarse como nunca antes con las estructuras del campo teatral» (Dubatti, 2012, pág. 102).

Por otra parte, el enfrentamiento existente entre los autores –representados desde la asociación Argentores- y la asociación de empresarios⁷, a causa de lo mermado de los estrenos nacionales, se materializa finalmente en el acuerdo de 1949 (duradero hasta 1956); en él se impone, entre otros aspectos, que el 50% del repertorio de las compañías debe ser integrado por autores nacionales, con un 20% para los elencos extranjeros (Seibel, 2012, págs. 310-311). Dicha reivindicación por parte de los dramaturgos argentinos resulta comprensible si nos fijamos en la cartelera del Smart de 1946, un año antes de esta medida. Bajo la dirección de Néstor Ibarra, nos encontramos *Donogóo* de Jules Romain, *El médico a palos* de Molière, *El día magnífico* de Mazaud o *El delator* de Bertolt Brecht, sin ningún texto nacional.

Igualmente, hasta los años cincuenta la importancia del teatro español seguirá siendo acuciante en Argentina. Pensemos, por ejemplo, en el Teatro Avenida, un emblemático espacio del circuito del Teatro del Arte, que supone un paradigma al respecto. Entre 1944 y 1945, como

estudia Paula Simón (2022a), se estrenaron obras de hondo calado de la dramática española republicana, ya asentada en tierras argentinas: *El adelfesio* de Rafael Alberti, *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, *La dama del Alba* de Alejandro Casona y *El embustero en su enredo* de José Ricardo Morales por la compañía de Margarita Xirgu.

Xirgu y Membrives se disputarán el papel de embajadoras en la década del cuarenta. Como relata Nel Diago (2009), 1945 fue un año sumamente importante para el teatro español en este país, siguiendo la tendencia del decenio anterior. Comenzaba con el éxito de Conchita Piquer, «que volvería a deslumbrar al público local meses después, entre abril y julio de 1945» (Diago, 2009, 153), y junto al sonar de la copla lo que brillaba en el escenario eran dos grandes nombres, Margarita Xirgu y Lola Membrives quienes, en palabras de Diago, «señorearon la escena porteña rivalizando entre ellas» (Diago, 2009, 153). Aunque Membrives había tenido una estrecha relación con Federico García Lorca, tal y como mencionábamos con anterioridad, el empuje de Margarita Xirgu y su vinculación, también unida a la causa republicana, se hizo más evidente. En el caso de Membrives, se intensificarán sus lazos con Jacinto Benavente, quien acababa de ganar el premio Nobel, y le tenía previstos dos grandes textos a estrenar: *Titania* y *La Infanzona* (Diago, 2017).

Pensemos que Membrives se había convertido en un emblema para la política del régimen franquista y, por eso, en febrero de 1945 le rendían un homenaje como la «dama del teatro hispanoargentino» (Diago, 2009, p. 153), al que acudieron dramaturgos españoles que habían tenido una importante relación con la actriz, como Eduardo Marquina, José María Pemán o Jacinto Benavente, quien aseguró que viajaría pronto al país a brindarle en exclusiva obras escritas para ella. Esto ocurriría en 1945 cuando, de la mano de Membrives, Benavente realizaría su tercer y último viaje al país, ya con 79 años (Diago, 2007). Se trataba de un viaje muy esperado, pues suplía al que no tuvo lugar durante la Guerra Civil, motivado por los conflictos políticos que rondaron al dramaturgo entre ambos bandos (Diago, 2007). Pues, a pesar de que «Buenos Aires estaba dispuesta a abrir sus escenarios a cuantas obras decidiera estrenar el escritor» (Diago, 2007, pág. 84), la controvertida situación de Benavente durante la Guerra, de la desconfianza tanto republicana como nacional hacia su figura, o los problemas económicos derivados del conflicto, impidieron este desarrollo. El proyecto de viaje de Benavente, según estudia Diago (2007), tenía un fin económico muy

claro que evidencia, a su vez, la importancia del teatro español en tierras argentinas. La guerra había limitado el flujo económico de derechos de autor, por lo que «Eduardo Marquina, en compañía de Carlos Arniches, Antonio Quintero y otros, había creado una Sociedad de Autores españoles, reconocida por la Federación Internacional y por el gobierno de Franco, lo que trajo como consecuencia que alrededor de dos millones de pesetas quedaran supuestamente bloqueados en París» (Diago, 2007, pág. 85), cantidades elevadas para la época, muestra del desarrollo profesional que estos autores tenían.

El anuncio del viaje de Benavente en 1945 desató un gran entusiasmo (Diago, 2009, pág. 153) y hubo una gran eclosión benaventina: *Rosas de otoño* y *Campos de armuño* en el Teatro Liceo, *La otra honra* y *Lo increíble* en el Teatro Comedia por Nélida Quiroga y Antonio Canales o incluso Margarita Xirgu «recordó que en su repertorio contaba con *La malquerida*» y en la Comedia Nacional Enrique de Rosas subía *Los intereses creados* (Diago, 2009, pág. 154). Empresarialmente, este revuelo no contentaba a Membrives y Reforzo al frente de su teatro, quienes deseaban la exclusividad y el éxito que Benavente podía proporcionar. Por este motivo, promovieron desde Argentores la prohibición de obras de este autor que no estuvieran puestas en escena por la actriz, quien representaría *Pepa Doncel*, *El mal que nos hacen*, *La propia estimación* y *La malquerida*, además de *Titanía* y *La Infanzona*, los nuevos textos de Benavente para ella (Diago, 2009, pág. 154).

En cuanto a Blanca Podestá, en 1949 ofrecerá su última representación en este escenario. Posteriormente, en este año se alternará en el Smart desde el género cómico con Tita Merello o la compañía de Gloria Guzmán y Pablo Palitos, a grupos profesionales de arte como Club de Arte, que en 1949 presentaban *Música de hojas muertas* de Rosso di San Secondo y *Las criadas* de Jean Genet.

Continuando en esta década, se programó a autores como Abel Santa Cruz (*Los maridos de mamá* y *Hay que bañar al nene*, 1951, por la compañía de Gloria Guzmán con Juan Carlos Thorry y Analía Gadé) o Darthés y Damel (*Un bebé de París*, 1953, con Paulina Singerman o *Escalera de dos puntas*, dirección de Antonio Cunill Cabanellas, en 1955). Se trata de fórmulas textuales remanentes, pero exitosas, aplaudidas por el público y galardonadas por instituciones como Argentores. Así, «Comedias asainetadas, comedias blancas y sainetes en sus distintas versiones» (Sikora, 2003, pág. 204) serán las obras que destaquen en las carteleras de los

cincuenta. Mientras esto tiene lugar en el microsistema profesional, un estreno independiente, el 4 de mayo de 1949, estará iniciando en Argentina una nueva concepción teatral; con *El puente* de Carlos Gorostiza se da comienzo a la segunda fase del microsistema del teatro independiente en el país⁸.

Entre 1950 y 1955, encontramos cifras ventajosas en el ámbito teatral, con la apertura de diez salas nuevas, un ascenso de estrenos, compañías, elencos locales y grupos independientes (Seibel, 2010, págs. 395-399). En lo político, en 1955 se abrirá un nuevo período con el golpe de Estado que deponga a Perón y se imponga la autodenominada Revolución Libertadora. A lo largo de este nuevo período, mientras unos artistas regresan al país tras los años del exilio, otros sufren la censura y las «listas negras»: «aparecen comandos civiles que ‘visitan’ las casas de artistas peronistas, destruyendo y buscando valores» (Seibel, 2010, págs. 399-400). Como ejemplo, el 7 de octubre irrumpen en cinco teatros, entre ellos el Cómico contra Lola Membrives.

A su vez, y como señala Laura Mogliani, en este periodo «se desató una suerte de euforia cultural, como consecuencia de la sensación general de liberación de las presiones de la política cultural peronista» (Mogliani, 2003, pág. 87). Con ello, en 1960 se inicia un período fructífero, la segunda modernidad (Pellettieri, 2003), con «una modernización profunda en las poéticas de la dramaturgia, la puesta en escena y la actuación» (Dubatti, 2012, pág. 137), cuya incidencia no se percibirá aún en los teatros de la Avenida Corrientes ni en nuestro Smart, los cuales mantendrán una línea remanente en sus programaciones.

En este sentido, para la década de los sesenta encontramos un circuito dominante, donde se inscriben los textos del llamado teatro profesional culto o del teatro oficial, formas teatrales canonizadas como teatro de calidad; otro emergente, con las nuevas propuestas de los dramaturgos del Realismo Reflexivo y la Neovanguardia; y el circuito residual o remanente, donde se encuadran la mayor parte de las representaciones que hallamos en el Smart. Del mismo, destacan en este teatro producciones que reiteran modelos anteriores, como *Su excelencia... el Señor Subsecretario* de Germán Ziclis y Rodolfo Taboada o *Tres vivos que fueron muertos* de Abel Santa Cruz. A su vez, se incrementa la circulación de autores extranjeros que cultivaban la comedia y el vodevil. Como ejemplo, en 1968, en el recién bautizado Teatro Blanca Podestá, encontramos *Atiendo viudas* de Giuseppe Marotta y Belisario Randone,

Los amorosos de Neil Simon (en 1968) o *Médico de barrio* de Pedro Mariano Bruno (en 1969).

5. DEL TEATRO FRENTE A LA CENSURA Y REPRESIÓN (1973 – 1983)

En el ámbito político, el desarrollo de los acontecimientos que «quizás como nunca tuvieron incidencia en el campo intelectual» (Pellettieri, 2003, pág. 454), conformará una atmósfera de terrorismo de estado desde 1973 que desembocará en el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, en palabras de Dubatti «la más horrorosa experiencia de terrorismo en la historia nacional» (Dubatti, 2012, pág. 171).

El teatro profesional culto mantuvo en este tiempo características propias de décadas anteriores, dando difusión a autores extranjeros ya legitimados, como Arthur Miller, Eugene O'Neill o Tennessee Williams. Por otro lado, surgirán nuevos intérpretes y directores, que intensificaron el proceso de modernización (Pellettieri, 2003, págs. 380-383).

Desde 1970, la dirección del Blanca Podestá queda a cargo de José Slavin, Tita Tamames y Rosa Zemborain, empresarios relacionados con el teatro en diversos campos, además de como productores. En su programación encontramos respuesta a las premisas anteriormente planteadas: *Felicidad conyugal* de Lev Tolstói (en 1972), la exitosa puesta en escena de *Las brujas de Salem* o *La muerte de un viajante*, ambas de Arthur Miller, interpretadas por Alfredo Alcón. También *Lorenzaccio* de Alfred Musset, con Alcón y dirección de Omar Grasso o *Pigmalion* de Bernard Shaw (en 1967), con Virginia Lago y el propio Slavin.

Una atmósfera represiva se introducirá desde 1974. Tras la muerte de Juan Domingo Perón, se instauraba en el poder su viuda, María Estela Martínez de Perón, y se iniciaban las acciones de terrorismo de Estado de la Triple A. No obstante, esta atmósfera especialmente cruenta no hizo sino intensificarse cuando el 24 de marzo de 1976 un golpe de Estado iniciara el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, el «régimen autoritario más sangriento en la historia argentina» (Canelo, 2008, pág. 13), donde tuvieron lugar violaciones continuas a los Derechos Humanos: persecuciones, torturas, desapariciones forzadas, asesinatos o exilio.

La censura y las «listas negras» con las que se controlaba qué artistas eran aptos para llevar a cabo su profesión eran moneda de cambio. El

Teatro Blanca Podestá sufrió un procedimiento judicial en agosto de 1979, mientras Alfredo Alcón representaba *La muerte de un viajante*. Un año después, en 1980, se censura la sala minutos antes del debut de *Cabaret bijou*, bajo pretexto de que presentaba manchas de humedad en las paredes (Brates, 1989, pág. 223). Esta situación sociopolítica afectará al teatro en todas sus áreas, profesiones y fórmulas. Como señala Jorge Dubatti, los mecanismos represores afectaron a todo el campo teatral y su desarrollo:

El terrorismo de la Triple A y del Proceso genera un impacto incalculable en el campo teatral, que se traduce en su drástica reducción. Las artes del espectáculo sufren una profunda desarticulación respecto de cómo venían funcionando en los sesenta y la primera mitad de los setenta. La consecuente reorganización, de rasgos inéditos y dolorosos, está signada por el empobrecimiento y el miedo. El campo teatral perdió densidad y diversidad, y se tiñó de horror para siempre. (Dubatti, 2012, pág. 172)

De ahí que en 1981 surja Teatro Abierto, un movimiento teatral de gran repercusión artística y política, que consiguió revitalizar el arte escénico y enfrentarse a la represión dictatorial a través de la realización de un ciclo de obras breves de junio a septiembre⁹. En este año, el campo teatral estaba marcado por la precariedad y el resquebrajamiento. Ante esta situación, se reunieron, a partir de la llamada de una serie nombres destacados de la dramaturgia argentina, diferentes profesionales teatrales: directores/as, intérpretes, escenógrafos/as, técnicos... para llevar a cabo la celebración de un ciclo de obras breves con un claro posicionamiento contra el gobierno dictatorial. Fue el 28 de junio de 1981 el momento en que, en el Teatro del Picadero, que había acogido este movimiento de claro carácter contestatario, se iniciaban las representaciones. Veintiuna obras breves se subían a escena con un claro carácter de rebeldía y enfrentamiento al régimen autoritario desde su propia convocatoria comunitaria, la que el arte escénico genera: la de los artistas, de los que pudieron permanecer en el país a los exiliados que pudieron regresar, junto al público y al resto de agentes del campo teatral.

Se trató de una experiencia notablemente esperanzadora e impactante, debido a la acogida automática de público y crítica ante el acontecimiento escénico, con un lleno total ante su desarrollo. Así lo

comprendió también la dictadura, que no dudó en acabar con dicha experiencia díscola: a ocho días del inicio de las representaciones, el Teatro del Picadero ardía. A pesar de ello, el impacto había sido de tal calibre que no pudieron frenar el encuentro colectivo gestado y junto al apoyo de la ciudadanía y el campo cultural, el ciclo prosiguió hasta el 21 de septiembre de 1981, convirtiendo el acontecimiento teatral en un acontecimiento político. A su vez, el movimiento prosiguió con la celebración de diferentes ciclos y acciones entre 1982 y 1986.

Sorprende del impacto de Teatro Abierto que hasta en un espacio como el Blanca Podestá, enlazado en estos años con una tendencia más comercial, encontremos algunos ecos de lo que supuso este movimiento para la sociedad y el mundo teatral argentino, llevando a escena en 1983 *Antes de entrar dejen salir* de Oscar Viale, el único texto escrito para Teatro Abierto 1981 que no pudo ser representado en ese evento. Con el advenimiento de la democracia, se escenificará también *Camino negro*, con dirección de Laura Yusem, una obra escrita por Viale y Alberto Alejandro que había sido censura en 1976.

Desde 1979, será Héctor Cavallero el empresario encargado de la dirección de este teatro, hasta finales de 1983. A partir de 1980, había apostado por algunas representaciones arriesgadas en el contexto dictatorial, como *El hombre elefante* de Bernard Pomerance, *Hay que salvar a los delfines* de Santiago Moncada o *La señorita de Tacna* de Mario Vargas Llosa, con dirección de Emilio Alfaro y la primera aparición de Norma Aleandro tras su regreso del exilio.

6. DEL TEATRO DE LA POSDICTADURA A LA ECLOSIÓN DEL MUSICAL (1983 – 2014)

Entre 1983 y 2014, el teatro argentino vive una nueva «cartografía cultural», donde se convierte en necesaria la lectura teatral «por su transformación interna acorde a un nuevo período cultural, inédito en la historia nacional, que podemos llamar ‘posdictadura’» (Dubatti, 2012, pág. 203). En el ámbito que nos concierne, los teatros comerciales de la Avenida Corrientes comienzan a llenar sus luminosos letreros con actores consagrados popularmente, en muchas ocasiones figuras televisivas o cinematográficas, unidas a reconocidos autores, mayoritariamente extranjeros, acogidos también en otras capitales teatrales. Hallamos una

altísima proliferación del musical, principalmente en su fórmula cómica, lo que genera extensas temporadas (de uno o dos años) con un único espectáculo en cartel.

Así, observamos desde 1989 en el Blanca Podestá musicales como *Broadway* (1991-1992 de Cole Porter y George Gershwin), *La flaca escopeta: misión hamburguesas* (1994) o *Nacha de noche* (1996, espectáculo musical de Nacha Guevara y Alfredo Favero), por destacar algunos. A las producciones musicales se unen representaciones de Arthur Miller (*Cristales rotos*, 1995), Bruno Villien (*Un amor que espera la muerte*, 1992) o el afamado texto de Yasmina Reza, *Arte* (1998). De la misma forma, el Teatro Cómico, Teatro Lola Membrives desde 1978, bajo la dirección de los empresarios Carlos y Lorenzo Spadone, se consagrará, desde la década del 70, en palabras del periodista Pablo Gorlero, como «el templo de la comedia musical»¹⁰.

Será en 2001 cuando el Blanca Podestá sea adquirido por el empresario teatral Carlos Rottemberg, que administra una amplia red de diez salas entre Buenos Aires y Mar del Plata, y cambie su nombre al actual Multiteatro. La sala original del Blanca Podestá fue demolida para construir cuatro salas que suman en total 1237 butacas, con el fin de albergar en ellas espectáculos de pequeño formato¹¹.

Movernos por el nuevo siglo es hacerlo sobre arenas movedizas, sobre terreno en construcción. La única afirmación posible es que el teatro argentino, superado el período de la posdictadura, se enfrenta a nuevos campos abiertos de producción, nacional e internacional, en un arte y un producto que expande y fortalece sus fronteras, convirtiéndose en elemento exportado. En este aspecto, no debemos sino recordar la presencia de dramaturgos y directores de escena argentinos como Daniel Veronese o Claudio Tolcachir a lo largo de la segunda década del siglo XXI en los escenarios europeos, principalmente españoles.

El Teatro Smart, y sus cien años de historia, nos han servido para visualizar la conformación del arte escénico en Argentina durante más de un siglo. Gracias a este espacio, hemos podido realizar un recorrido que da voz, cuerpo, presencia, montaje y producción a este arte en el país, focalizando en su interrelación con la escena española, en viajes de ida y vuelta. Conocer el Smart ha sido recordar nombres propios del teatro argentino, introducirnos en las reglas empresariales, en las manifestaciones artísticas, en los acontecimientos históricos y sociales y, en definitiva, en todos los múltiples agentes que posibilitaron que un

espacio como el Smart, a su vez padre del Teatro Cómico, el Blanca Podestá y el Lola Membrives, haya vivido (a veces sobrevivido) en cien años de, retomando las palabras de Blanca Podestá, una empresa teatral al servicio del público argentino.

7. OBRAS CITADAS

- AA. VV. (1969). *Quién fue en el teatro nacional*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- AZNAR SOLER, MANUEL (2018): *La literatura dramática del exilio republicano de 1939*, Sevilla, Editorial Renacimiento.
- BLANCO AMORES DE PAGELLA, ÁNGELA (1972). *Iniciadores del teatro argentino*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- BRATES, VIVIAN (1989). Teatro y censura en Argentina. En AA. VVV., *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo XX* (págs. 219-240). Buenos Aires: Editorial Galerna – Lemcke.
- BOSCH, G. MARIANO (1910). *Historia del teatro en Buenos Aires*. Buenos Aires: Biblioteca América.
- BOSCH, G. MARIANO (1969). *Teatro nacional argentino*. Buenos Aires: Solar/Hachette.
- CANELO, PAULA (2008). *El proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*. Buenos Aires: Prometo Libros.
- DIAGO, NEL (1994). Buenos Aires: la capital teatral de España (1936 – 1939). En Osvaldo Pellettieri (ed.), *De Lope de Vega a Roberto Cossa. Teatro español, iberoamericano y argentino* (págs. 17-32). Buenos Aires: Editorial Galerna.
- DIAGO, NEL (2007). Esperando a Crispín: el viaje de Jacinto Benavente a Buenos Aires que nunca tuvo lugar. En Osvaldo Pelletterri (ed.), *Huellas escénicas* (págs. 83-91). Buenos Aires: Editorial Galerna.
- DIAGO, NEL (2009). 1945. Buenos Aires sigue siendo la capital teatral de España. En Osvaldo Pellettieri (ed.), *En torno a la convención y la novedad* (págs. 151-158). Buenos Aires: Editorial Galerna.

- DIAGO, NEL (2017). *Titania y La Infanzona*. Los estrenos porteños de Jacinto Benavente. En José Luis Canet, Marta Haro, John London y Biel Sansano (Eds.), *El teatro hispánico y su puesta en escena. Estudios en Homenaje a Josep Lluís Sirera Turó* (págs.149-162, 2ª edición). Publicaciones de la Universitat de València.
- DUBATTI, JORGE (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- FAMÁ HERNÁNDEZ, ROBERTO (s.f.). Teatro Smart. (Recurso online). Recuperado de <http://colecciones.teatrales.blogspot.De/search/label/Teatro%20Smart>
- FERNÁNDEZ, GERARDO (1992). *Teatro argentino contemporáneo. Antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- FISCHER, PATRICIA VERÓNICA (2006). El caso Lola Membrives. En Osvaldo Pellettieri (ed.), *Dos escenarios. Intercambio teatral entre España y la Argentina* (págs. 147-157). Buenos Aires: Editorial Galerna.
- FREIRE, SUSANA (2000). «Rottemberg, en sus bodas de plata con el teatro, renueva el Blanca Podestá. *La Nación*, 6 de julio de 2000 (recurso online).
- GALLO, BLAS RAÚL (1970). *Historia del sainete nacional*. Buenos Aires: Editorial Buenos Aires Leyendo.
- GORLERO, PABLO (s.f). Historia. En *Teatro Lola Membrives*, Recuperado de <http://www.lolamembrivesteatro.com.ar/historia.html>.
- IMBERT, JULIO (1969). Blanca Podestá. En AA.VV., *Quién fue en el teatro nacional* (págs. 244-257). Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- KLEIN, TEODORO (1976). *El teatro de Florencio Sánchez. Los Podestá*. Buenos Aires: Editorial Acción.
- MASSA, CRISTINA y ANA LAURA LUSNICH (1997). Los estrenos de Pirandello en la década del '50'. En Osvaldo Pellettieri (ed.), *Pirandello y el teatro argentino (1920 – 1990)* (págs. 73-86). Buenos Aires: Editorial Galerna.
- MOGLIANI, LAURA (2003). Campo teatral (1949-1960). En Osvaldo Pellettieri (ed.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949 – 1976)* (págs. 77-90). Buenos Aires: Editorial Galerna.
- ORDAZ, LUIS (1999). *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

- PELLETTIERI, OSVALDO (ed.) (1990). *Cien años de teatro argentino (1886 – 1990) (Del Morcira a Teatro Abierto)*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- PELLETTIERI, OSVALDO (dir.) (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949 – 1976)*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- PELLETTIERI, OSVALDO (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- PODESTÁ, BLANCA (1953). *Historia del teatro Smart*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de Guillermo Kraft.
- SAURA-CLARES, ALBA (2018). *El movimiento argentino Teatro Abierto (1981-1985). Escena, política y poéticas dramáticas*. Tesis Doctoral. Universidad de Murcia.
- SEIBEL, BEATRIZ (2006). *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1950*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- SEIBEL, BEATRIZ (2010). *Historia del Teatro Argentino. 1950 – 1956: crisis y cambios*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- SIMÓN, PAULA (2019). Otros autores y escenarios en el teatro del exilio español republicano en Argentina. *Las puertas del drama*, vol. 52 (en línea).
- SIMÓN, PAULA (2022). Estrenos y reestrenos de las comedias de Pascual Guillén en los escenarios de Buenos Aires. En Manuel Aznar Soler y José-Ramón López (Eds.). *El exilio teatral republicano de 1939 en Argentina, Uruguay, Chile y Paraguay*. Sevilla: Renacimiento (en prensa).
- SIMÓN, PAULA (2022a). Hitos del exilio teatral republicano en Argentina: *El adeseio*, *La dama del alba* y *La casa de Bernarda Alba*, tres estrenos mundiales en el Teatro Avenida. En Manuel Aznar Soler y José-Ramón López (Eds.). *El exilio teatral republicano de 1939 en Argentina, Uruguay, Chile y Paraguay*. Sevilla: Renacimiento (en prensa).
- SIKORA, MARINA (2003). Concepción de la obra dramática. En Osvaldo Pellettieri (ed.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: la segunda modernidad (1949-1976)* (págs. 204-211). Buenos Aires: Editorial Galerna.
- ZAYAS DE LIMA, PERLA (1990). *Diccionario de Directores y Escenógrafos del Teatro Argentino*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

8. NOTAS

- ¹ Desde su inauguración como Teatro Cómico, este espacio ha mantenido su estructura y ornamentación, según la obra concebida por el arquitecto Alejandro Enquin. Presenta un modelo italiano, en herradura, con tres pisos (plateas) y sus correspondientes palcos.
- ² Para más información sobre los Podestá y los inicios del teatro argentino, remitimos a Bosch (1910, 1969), AA.VV. (1989), Klein (1976) o Blanco Amores de Pagella (1972).
- ³ Metodológicamente, hemos elegido la división diacrónica planteada por Jorge Dubatti (2012) en su estudio *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 hasta nuestros días*. Establecemos, por tanto, los siguientes ejes: 1914-1930; 1930-1945; 1945-1973; 1973-1983 y 1983-2014.
- ⁴ Acogemos a lo largo de este trabajo la terminología empleada en los estudios de Osvaldo Pelletteri (2003, pág. 19-22) para la periodización de las etapas del teatro argentino y sus variaciones estéticas, donde se establecen los microsistemas predominantes en cada década.
- ⁵ Sobre el sainete, destacamos trabajos como el de Gallo (1970), Dubatti (2012, pág. 46-58) y Pellettieri (1990, pág. 27-112; 2008).
- ⁶ Sobre la relación teatral entre Argentina y España se puede profundizar con los trabajos de Diago (1994: págs. 17-32) o Seibel (2010, págs. 139-141).
- ⁷ La asociación argentina de empresarios teatrales cuenta, hacia 1948, con Enrique T. Susini como presidente y Luis Sandrini como vicepresidente. Entre los nombres, encontramos a grandes figuras del mundo teatral –y empresarial–, como Luis Arata, Juan Reforzo o Alberto Ballerini, entre otros (Seibel, 2010, pág. 298). La nómina estará exenta de nombres femeninos hasta 1950, cuando se designe como socias honorarias y plenarias a mujeres, artistas y empresarias, como Camila Quiroga, Blanca Podestá, Lola Membrives, Eva Franco o Paula Singerman (Seibel, 2010, pág. 336). Este hecho no es de extrañar si pensamos que no será hasta un año después, en 1951, cuando la mujer pueda votar en Argentina.
- ⁸ Luis Ordaz (1999) señala un cambio de paradigma teatral con el estreno de *300 millones* de Roberto Arlt por el Teatro del Pueblo, con dirección de Leónidas Barletta. Sin embargo, creemos más oportuna la propuesta de Gerardo Fernández (1992), donde se apunta a la repercusión y estela generada con el estreno de *El Puente* para situar con él el inicio de la contemporaneidad teatral en Argentina.

- ⁹ Al movimiento Teatro Abierto dediqué la Tesis Doctoral *El movimiento argentino Teatro Abierto (1981-1985): escena, política y poéticas dramáticas*. El primer volumen derivado de este trabajo se encuentra en proceso de publicación bajo el título *El movimiento argentino Teatro Abierto (1981-1985) a la luz de sus poéticas dramáticas. De la tradición a la contemporaneidad escénica* (EDITUM, en prensa).
- ¹⁰ El periodista Pablo Gorlero ha sido el encargo de realizar una breve historia del Teatro Lola Membrives para la página web de este espacio, a la cual remitimos en el apartado bibliográfico.
- ¹¹ Se puede encontrar más información en el artículo de Freire (2000) para el diario argentino *La Nación*.

