

La profesionalización del teatro nacional argentino. Un precursor: Nemesio Trejo

Silvia Pellarolo

La eclosión de la actividad del teatro popular bonaerense de fines de siglo marca un boom que lleva a escena los visibles cambios demográficos, políticos, económicos y culturales por los que atravesó la sociedad de Buenos Aires durante la modernización (1890-1916). Esta producción constituida en modelo cultural con el que se identificaban los distintos grupos étnicos marginales de los suburbios resulta además una tribuna política que apoya y acompaña el proceso democratizador de esta sociedad en transición. Sumado a esto, los intentos de profesionalización de este teatro indican la necesidad de modernizar las prácticas culturales de acuerdo a las ineludibles reglas del mercado que el incipiente capitalismo había impuesto en la economía argentina.

Los productores del mensaje teatral pertenecían en su mayoría a esa nueva promoción de escritores profesionalizados, provenientes de las recientes clases medias, algunos originarios de las provincias y trasladados a Buenos Aires en busca de oportunidades profesionales, otros hijos del suburbio. Estos hombres compartían la vida bohemia de los modernistas en los cafés céntricos y las salas de redacción de los periódicos, pero también frecuentaban los almacenes y piringundines orilleros, los circos criollos y las payadas. Nora Maziotti enumera la multiplicidad de ocupaciones que desempeñaron en esta nueva profesión:

promotores de concursos de autores noveles, organizadores de la Sociedad de Autores Dramáticos, periodistas de diarios o de revistas, profesores de conservatorios, autores de libros de memorias, directores artísticos o asesores de compañías, en síntesis, profesionales cabales, conscientes de que cumplían un rol definitorio. Consciencia que se evidencia, por ejemplo, en las palabras de Nemesio Trejo, uno de los primeros saineteros, que opina que en el camino elegido “no hay güella.” (75)

Resulta claro el interés de muchos teatristas finiseculares de constituirse en organizaciones legales para proteger sus derechos contra las continuas injusticias que recibían de parte de los empresarios. Este esfuerzo colectivo para afianzar el teatro en formación muestra las ansias de legalizar su trabajo como profesionales de teatro. Entre los precursores, me interesa destacar la participación activa del sainetista criollo Nemesio Trejo en la creación de este tipo de asociaciones.

El caso particularísimo de Trejo (nacido en 1862, en la provincia de Buenos Aires) es paradigmático de esta transición entre dos momentos históricos y culturales. Además de ser considerado por la crítica como el primer sainetista criollo, Trejo es un representante conspicuo de esta fusión y readaptación de elementos residuales y emergentes en la cultura de la sociedad porteña de finales del siglo pasado y principios del corriente. Tanto su vida como su obra demostraron la capacidad de evolucionar y adaptarse a la modernización, contribuyendo con los aportes indispensables de la tradición criolla para la creación de una nueva forma cultural autóctona moderna.

Su compromiso político con los movimientos antioligárquicos y democratizadores y su constante esfuerzo como innovador teatral que colabora en la profesionalización e institucionalización de su oficio por medio de la creación de gremios y sindicatos, lo convierten en un precursor de las reformas político-culturales de la nación moderna. En cuanto a su obra, las tentativas híbridas de los primeros años, de zarzuelismo mechado con crítica social y nacionalismo, fueron madurando hasta culminar con un ejemplo máximo de protesta civil y eficacia teatral, *Los inquilinos* (1907), estrenada en plena huelga del tan publicitado paro de locatarios de conventillos de Buenos Aires.¹

Su vida y su obra – que concluyeron en 1916, meses después de la asunción radical a la presidencia – transcurrieron paralelas a la euforia de los sectores populares durante su paulatino acceso al poder. Su deceso – y la clausura de su obra teatral – simbolizan la muerte del sainete como ritual colectivo, ese carnaval escénico donde una sociedad experimentó vicariamente su necesidad de representación política en compensación a la falta de agencialidad que sufría en la toma de decisiones de la cosa pública.

La obra de Nemesio Trejo logró documentar el desplazamiento cultural y social que se produjo desde el momento simbólico de la agonía y la muerte del gaucho representadas ficcionalmente en la payada final del *Martín Fierro* y en el picadero del *Juan Moreira*, pasando por el traslado de estos sectores hacia los arrabales urbanos, hasta la representación teatral de la modernización, transculturación y nacionalización de las costumbres tradicionales fusionadas con las urbanas e inmigratorias.

A los dieciocho años ingresó a los Tribunales capitalinos como funcionario público. Años más tarde, gracias a la experiencia adquirida en su trabajo notarial, obtuvo el título de escribano. Pero, como advierte Jorge A. Bossio en la biografía del sainetista,

su actividad profesional no le impidió frecuentar los lugares donde la bohemia extendía sus alas soñadoras. Desde muchachito su aletear porteño lo vio transitar por los circos, boliches o frontones frecuentados por las compañías circenses o por payadores que con sus coplas vestían de gala oscuros ambientes. (11)

La afición a la payada como su profesión de escribano y periodista lo muestran a caballo sobre dos culturas, la oral y la letrada. Trejo comenzó a incursionar en el periodismo en la década de 1890 como colaborador en el periódico *El Eco de las Niñas*, cuando ya se había hecho conocer como sainetero; en 1902, con sus colaboraciones para la famosa revista de Fray Mocho, *Caras y Caretas*, cobró notoriedad por sus relatos costumbristas, que describían el ambiente del arrabal con tanta precisión como sus sainetes. Más tarde, se ocupó de la columna policial en el popular periódico *La Razón* (Bossio 30). Esta trayectoria periodística ilustra la modernidad de este creador que supo continuar coherentemente con una trayectoria popular y enlazar la tradición oral criolla con la crónica – tanto periodística como teatral – de la urbe cosmopolita de principios de siglo.

Estas dos profesiones fueron asumidas en su vida con pasión y consciente de “la flagrante evidencia de la nueva economía de la época finisecular: la instauración del mercado,” como apunta acertadamente Angel Rama acerca de los poetas modernistas (1). Su profesionalismo, como queda dicho, lo llevó a participar activamente en la creación de las primeras sociedades de protección de trabajadores teatrales. Tanto su biógrafo Jorge Bossio, como su contemporáneo, el crítico e historiador teatral, Mariano Bosch, dan cuenta de su actuación en las distintas organizaciones que reunían a la gente de teatro; con el fin de “darle a su producción un valor convenido en el mercado” (Rama 14). Trejo participó – en varias desde la dirigencia – de todas las asociaciones sindicales o gremiales que organizaron los teatristas durante la última década del siglo pasado y la primera del que corre.

Bossio describe al sainetero como un espíritu “optimista y bullanguero,” característica “traducida en su sonrisa amplia y sus ojos cristalinos repartiendo alegría” (18). Si a esta descripción le sumamos el hecho de que había vivido una “adolescencia indisciplinada” (13), no resulta extraño imaginar al joven Trejo participando de la “Sociedad de Reventadores,” que Mariano Bosch en su polémica *Historia de los orígenes*

del teatro nacional argentino describe con mucha precisión como uno de los agentes que dieron el golpe de gracia al agonizante género chico español hacia 1900.

Refiriéndose a los gustos del público teatral durante la década de 1890, el crítico recuerda que éste era muy adepto a los sainetes nacionales de Trejo, pero que “la procacidad del lenguaje, la guaranguería que desbordaba de las situaciones, y la inferioridad de los cómicos, lo alejaban también de allí” (20). El elitismo evidente en el gusto de Bosch, que sólo apreciaba del género chico criollo el valor de haber preparado el terreno para el desarrollo del posterior teatro nacional, no le impide reconocer la importancia de este grupo de jóvenes teatreros del bando “criollista” que se pusieron como objetivo aniquilar al ya moribundo teatro por secciones español. A continuación de sus objeciones sobre el teatro de Trejo, prosigue,

Pero lo malo realmente, por ser necio y burdo, y lo que alejaba a la generalidad [del público], era el repertorio español. A causa de esto un día se formó la Sociedad de Reventadores, partidarios de los criollos, o de las criollerías, (. . .) la cual pronto degeneró en patota de bochincheros, tan conocidos en aquella época dentro de la clasificación de indias. Esto por los malones que producían. La tal sociedad, formada y constituida con todas las reglas de práctica, y creemos que hasta juramentados los socios, tenía como principal finalidad echar abajo las piezas estúpidas del género español que se estrenaban o se repetían sin haber gustado. (20-1)

Como vemos, defender lo criollo no quería decir para Bosch respetar la herencia indígena, pero lo que nos interesa aquí es la pasión con que estos jóvenes teatreros, ante la baja calidad del repertorio, se propusieron desprestigiar a cualquier costo al género chico español. A veces entraban de a cien en las salas porteñas dispuestos a “reventar” las malas obras peninsulares. No era raro además que sus silbatinas terminaran a balazos y aún con heridos, y que se llegaran a librar verdaderas “batallas campales” entre los reventadores y las “claque[s] de avería[s], contratada[s] por los revendedores afectados en su negocio” (21). Las empresas se veían impotentes para intervenir, porque los “reventadores” compraban su entrada y asistían a los espectáculos con toda legalidad. Como advierte Bosch al nombrar a nuestro sainetista como uno de los miembros de la impaciente asociación, “los Reventadores eran hombres conocedores de los códigos y el derecho (Trejo era procurador y pertenecía a ellos)” (21). Sin embargo, los empresarios lograron durante un tiempo contar con custodia policial durante los espectáculos para evitar mayores desmanes; pero la orden debió revocarse

ya que esta presencia uniformada “parecía servir de instrumento a intereses particulares en juego, cuando su misión es solamente la de mantener el orden y contener atropellos” (22). Fue así como se instauró la institución de los acomodadores, que eran empleados contratados por las empresas, responsables de mantener el orden durante las funciones y hacer respetar “las disposiciones municipales del Reglamento de teatros” (22).

Las empresas luego decidieron “atraerse la amistad de los dirigentes de la Sociedad de Reventadores y anexos” (22) con el fin de entrar en negociaciones con ellos. De este modo, les permitieron hacer todo lo que desearan en las salas, desde entrar sin pagar la entrada, “hasta fumar, ir a los ensayos” y aún “llevarse a las coristas a Palermo” (22). Esta carta blanca parece haber descorazonado a los ímpetus rebeldes de los “reventadores” quienes decidieron disolver la sociedad. Según Bosch, se habían dado cuenta, “en la tranquilidad de su raciocinio,” que todas las piezas, casi sin excepción, debían ser reventadas; y que justamente muchas de las que se toleraban, si se las examinaba bien, eran también detestables; aún las de Trejo. (22)

Bosch asegura que hacia 1900 los esfuerzos de estos hombres “empeñados en encontrar un medio de corregir el teatro existente y formar uno nuevo” (24) se redirigieron hacia la formación de una Academia del Teatro Nacional. Bosch la documenta comentando un suelto periodístico de *El Diario* de octubre de 1900 que analizaba la situación teatral:

Los espectáculos teatrales tienden a descender hasta un nivel vecino de la corrupción y en ese estado, “un núcleo de hombres decididos y desinteresados” se hallaban empeñados en provocar una reforma radical y al efecto han logrado fundar un instituto llamado a crear el teatro propiamente argentino. (. . .) “Ignoramos, a la verdad, cuál habrá sido el móvil que la hizo madurar, pero es permitido suponer que mucho habrán influido en ello las malas condiciones del teatro español contemporáneo, cuyos buenos actores van desapareciendo, cuyos cantantes nos llenan de horror y cuyas producciones líricas y dramáticas son en su mayoría la negación del arte.” (. . .) En estas circunstancias, añadía, la idea de una regeneración sobre la base de un teatro propiamente nuestro, “nacional argentino,” era muy oportuna. (21)

Si bien es cierto que la clara agenda de Bosch al escribir esta historia del teatro nacional específicamente “argentino” (como respuesta al uruguayo Vicente Rossi y su historia del *Teatro nacional rioplatense*) está presente en todas las páginas que describen esta transición, es indudable la necesidad que sentían los teatristas de comienzos de siglo de fijar las características de

un teatro “nacional” (no frente al uruguayo, como sugiere Bosch, sino en contraposición al ya para entonces artificioso y extemporáneo género chico español.) Es interesante destacar también que esta Academia, “apoyada por los diarios,” estaba compuesta por personas “muy relacionad[a]s con sus directores y redactores” (24). Bosch termina diciendo que esta Academia se instaló en septiembre del mismo año, “en el local del Colegio Nacional Oeste, calle Belgrano 2189, y dio una pequeña fiesta inaugurando las clases de canto” (25).

Pero, como bien apunta Angel Rama, las academias responden a las necesidades de los escritores de agruparse en entidades autolegitimadoras durante la “edad del patrocinio” – su ejemplo es la Académie Française durante la monarquía centralizada. En la “nueva sociedad” capitalista, recuerda el crítico uruguayo, “sólo cabe el sindicato destinado a defender intereses económicos y a establecer una estructura económica viable para la producción intelectual” (Rama 10). Como lo demuestra Bossio, Nemesio Trejo participó activamente en la creación de este tipo de “instituciones para la promoción de la defensa de los escritores y actores de Buenos Aires” (18), documentadas por los periódicos de la época, que transcribe el crítico.

La primera a la que hace referencia – según datos del periódico *La Nación* del 17 de mayo de 1895 – fue constituida en el Salón del Liceo Musical y “ten[ia] por objeto el fomentar por todos los medios el teatro nacional” (18). Trejo aparece en la lista de miembros como tesorero, y como presidente, Gabriel Cantilo, “cronista de teatro de *La Nación* que escribía con el seudónimo de Bruno” (18). El suelto del periódico anticipa que

la sociedad velará por la regularidad y corrección de los espectáculos teatrales y que uno de sus primeros actos consistirá en presentar al Congreso Nacional un proyecto de ley de propiedad literaria en favor del cual ya se contaría con el sufragio de diecinueve diputados, de los cuales donde hallaban presentes en la referida reunión. (19)

Al disolverse esta sociedad rápidamente, es sustituida por otra, presidida por Trejo esta vez, según informa nuevamente *La Nación* del 24 de noviembre de 1895 con una breve noticia:

Se ha constituido una sociedad de autores dramáticos y músicos compositores con los siguientes fines: 1) protección mutua entre los asociados, 2) regularidad de los espectáculos teatrales y 3) gestión de tratados, [y la] reglamentación de la propiedad literaria. (19)

Estas dos asociaciones “con la casi forma gremial de los escritores, actores, músicos y escenógrafos teatrales” (19), a pesar de su breve vida, muestran a las claras la necesidad de los teatristas finiseculares de legalizar

su trabajo. Es interesante también notar que los grupos no estaban formados solamente por dramaturgos, sino que también participaban actores, escenógrafos y críticos. Este esfuerzo colectivo para afianzar el teatro en formación no sólo reafirma la magnitud de este fenómeno como práctica cultural con la que se identificaban amplios sectores de la sociedad porteña de fines de siglo, sino que también muestra las ansias de legalizar su trabajo como profesionales de teatro.

Bossio no menciona las dos asociaciones que cita Bosch, pero se refiere a otra, la Sociedad de Artistas Líricos y Dramáticos, que surge de una reunión en la casa de Enrique García Velloso, el 15 de diciembre de 1901, en la que Trejo sirvió como vicepresidente. El objetivo de esta nueva asociación era

lograr el cobro de derechos, la formación de un archivo especial, la ayuda a los escritores y músicos imposibilitados para el trabajo; y proponer a los autores dramáticos de España la remisión de sus obras a la nueva Sociedad que se encargaría del cobro de los derechos correspondientes. (20)

A pesar de los continuos esfuerzos de los miembros de estas sociedades, Bossio marca la precariedad de las mismas, ya que “la situación de los escritores frente a los empresarios continuaba con la misma incertidumbre” (20). Es así como en 1907 se crea una institución gremial, la Sociedad de Autores Dramáticos y Líricos, en la que también participó Trejo, pero no desde su Comisión directiva. Esta sociedad “plante[ó] por primera vez en el país la posibilidad de una huelga de escritores, al manifestar a los empresarios que, o se aumenta[ba]n los aranceles o se retira[ba]n todas las obras” (21).

Aunque Bossio adjudique la participación de Trejo en este gremio a su “profundo sentido de justicia” (21), no debemos soslayar que el año 1907 sacudió a la ciudad de Buenos Aires con una seguidilla de paros, siendo la famosa huelga de inquilinos de los conventillos la más publicitada por los periódicos. Esta situación además inspiró al autor a componer uno de sus mejores sainetes, *Los inquilinos*, estrenado en medio de la huelga, cuando aún no había tenido ninguna resolución legal. Es indudable que Nemesio Trejo – como los demás miembros de estas organizaciones – ya para la primera década de este siglo se sentían suficientemente conscientes del poder que tenían como autores asalariados. Como tales, eran capaces de obstaculizar el normal desenvolvimiento de la producción económico-cultural con movilizaciones masivas o interrumpiendo su trabajo en demanda de mejoras laborales. Su presencia política como gremio de trabajadores culturales creció

a tal punto que en 1910 finalmente lograron dar forma al organismo que hasta el día de hoy mantiene su primigenio objetivo de defender los intereses de los escritores, la Sociedad General de Autores de la Argentina (ARGENTORES), en cuya Comisión directiva Trejo actuó durante el bienio 1910-11. Bossio dice que esta sociedad se formó durante las tertulias nocturnas de los teatristas en el legendario Café de los Inmortales, donde se reunían, entre otros, Pedro Pico, Julio Sánchez Gardel, Ezequiel Soria, Carlos M. Pacheco, y el gran amigo de Trejo, Enrique García Velloso. El biógrafo se siente obligado a justificar la participación de Trejo: “Es que él como los otros inmortales sabían lo que significaba la mala paga de sus obras intelectuales, en épocas en que los propietarios de los teatros abonaban a los autores la modesta suma de \$20 por la obra” (22).

Si consideramos – según los periódicos de 1907²– que las entradas a las salas de compañías nacionales oscilaban entre \$1.10 y \$1.60 (las extranjeras costaban el doble), que los teatros ofrecían tres o cuatro – hasta cinco – secciones diarias, y que las salas contaban con 500 a 700 butacas, comprenderemos que la ganancia bruta diaria para los empresarios era de alrededor de \$1300, en el peor de los casos. El pago que recibían los autores por piezas teatrales que estaban enriqueciendo a los empresarios eran efectivamente muy bajos. Sin embargo, si se compara este pago con el casi nulo que percibían los poetas o narradores de esta época, cuyas obras de limitadas tiradas eran generalmente distribuidas gratis entre los amigos,³ los \$20 por obra de los autores teatrales toman otra perspectiva.

Para ubicarnos en los salarios de la época, recurrimos a los datos que da el historiador James Scobie en su estudio sobre la ciudad de Buenos Aires durante la modernización. En 1910 un jornalero recibía entre \$1.20 y \$1.50, y un obrero especializado entre \$2.50 y \$3.50 (137). Si consideramos a los autores teatrales como trabajadores especializados, el pago de \$20 por una obra breve sería equivalente a 5.7 días de trabajo, lo cual no resulta inverosímil, si tenemos en cuenta las necesidades de las compañías de renovar su cartelera semanalmente, y la rapidez con que se escribían las obras, referidas en su mayoría a eventos de la cotidianidad urbana de gran inmediatez.⁴ A este ritmo, y escribiendo cuatro obras mensuales, podrían elevar sus ganancias a \$80 por mes. No estoy sugiriendo aquí que esa cantidad haya sido la paga adecuada para un profesional del teatro, sino que el funcionamiento “franca y abiertamente comercial” (Altamirano 90) de la actividad teatral de la época dejaba su impronta en la profesionalización de los autores, quienes se veían

remunerados de una manera mucho más justa que otros escritores del momento. Como recuerda Rama, los poetas modernistas debían buscar otros empleos como forma de subsistencia:

Las profesiones liberales, especialmente la abogacía; la nueva clase autónoma de los políticos a la que sí concedía sitio la sociedad burguesa; las ocupaciones redituables económicamente, se nutren de muchos ex-poetas. Incapaces de sostenerse en dura lucha, como marginados de la sociedad, deciden acatar sus existencias dedicándose a otras tareas. Otros perseveran pero asumen una actitud dual: se escinden en un poeta escondido vergonzosamente y en un hombre acondicionado a las profesiones intelectuales que la sociedad reconoce como legítimas o a las comerciales y productivas. (18)

Blas Raúl Gallo refiere la conclusión a esta lucha laboral en julio de 1911, con la sanción del arancel del diez por ciento a las ganancias de los empresarios como honorarios fijos de los dramaturgos. Y comenta,

Vivir de la propia pluma – sueño de sueños – comenzó para muchos a ser una realidad. Con un solo sainete se ganaba más que años atrás con diez dramas en tres actos. Surgen autores como jamás sucediera en la historia del teatro nacional. (219)⁵

La aprobación de esta ley de propiedad intelectual eventualmente enriqueció a muchos de manera alarmante. Nicolás Coronado, un crítico contemporáneo, refiere la estrepitosa comercialización del teatro en la segunda década del siglo,

Durante los años de la guerra y los que se emplearon en su desastrosa liquidación, el teatro nacional fue una “persona de existencia visible.” Se le podía tocar con las manos. Los elencos que periódicamente nos visitaban antes del conflicto europeo, dejaron de venir. A favor de esta circunstancia, y como en alguna forma era preciso ocupar las salas de espectáculos, empezaron a instalarse en ellas las compañías nacionales. . . . Los actores manejaban automóviles de su propiedad, tenían caballos de carrera y lucían brillantes en todos los dedos. Los autores . . . cobraban sumas fabulosas y poseían casas en los distintos barrios de la capital y veraneaban en Mar del Plata, alternando allí las inmersiones en la “onda pérfida” con la azarosa persecución del colorado y del negro. (193-4)⁶

Lamentablemente, Nemesio Trejo no llegó a beneficiarse de esta legislación por la que tanto había trabajado como lo hicieron los capocómicos. Tanto Bossio como otros críticos que narran su biografía⁷ recuerdan que – a

pesar de su popularidad – Trejo llegó al final de su vida empobrecido, sin siquiera poder pagar al médico que lo atendía durante su enfermedad. Luis Ordaz refiere una función a beneficio del enfermo sainetero que organizaron sus amigos, y destaca – como lo hiciera Podestá – la vigencia de sus obras aún veinte años después de su estreno: “Nemesio Trejo fue un autor sumamente popular y de grandes éxitos. Sin embargo, poco antes de morir, muy enfermo ya, sus amigos tuvieron que organizar una función en su beneficio. Carlos Mauricio Pacheco presidió la comisión de homenaje y se recaudaron \$1.606.50” (16).

Si consideramos entonces la función social importantísima que ejercía este teatro – aún en sus formas más “bastardeadas” y comercializadas⁸ – en la formación de un modelo cultural alternativo al que se intentaba hegemonizar desde la cultura dominante, comprenderemos que la participación activa de Nemesio Trejo en la creación de estas asociaciones en defensa de los derechos de los teatristas resulta ejemplificadora como agente de renovación hacia prácticas culturales más democráticas. Además esta actitud es testimonio de su proceso de adaptación y resistencia a las nuevas reglas que impone el capitalismo periférico, gesto que rescata los rasgos más progresistas que le brindaba la modernización.

California State University, Chico

Notas

1. Lamentablemente, el biógrafo de Trejo, Jorge Bossio, da una lista desordenada de títulos, sin fecharlos ni clasificarlos según su género. Ordenar cronológicamente y clasificar los siguientes títulos es tarea que excede los objetivos del presente artículo, por lo tanto, los presento tal como los da el Bossio: *Los políticos, Testamento ológrafo, El embargo preventivo, Los amigos, Los hijos del capataz, Los óleos del chico, Buenos Aires Club, Dramas de familia, El paso de los Andes, Siglo de Oro, Los vividores, Los inquilinos, Las empanadas, Frutas y verduras, La fiesta de don Marcos, Un día en la Capital, El registro civil, La esquila, La trilla, Un día de campo, Banquete de amor, Dinner Concert, La fiesta del Pilar, Los politiqueros, La vida social, Los hijos del crimen, Avechuchos, Viola Alegre, Instantáneas, Pinceladas, Bouquet de amor, Villa Laura, Los reaccionarios, Concurso Nacional, Los devotos, El salvavidas, Las mujeres lindas, Libertad de sufragio, Guardia nacional, Tata Dios, Los dos misioneros, El matador de tigres, Las aves negras, La última noche, Casos y cosas, El doctor Gaz, Contravenciones, La primavera, Bodas de plata en Buenos Aires, Una pesquisa, Ocho de septiembre, Entre autores, Vuelvan mañana, El señor interventor, Los calaveras, Los peregrinos, El doctor Garúa, Mi beneficio, Luces y sombras.* (31-2)

2. *La Prensa*, lunes 21 de octubre de 1907. Lamentablemente, no poseo datos precisos de 1910, pero si consideramos que en 1890 las entradas oscilaban entre 50 centavos y un peso (según *La Prensa*, jueves 3 de julio de 1890), estimo que si en 20 años las entradas subieron un promedio de 55 centavos, en tres años los valores deben haber permanecido constantes.

3. Para considerar esto, son útiles las cifras que proporcionan Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano en “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”: “los trescientos lectores de Lugones o los mil ejemplares de *Nosotros*, son el índice de un desarrollo difícil que explica las reacciones ambiguas, mezcla de desconfianza y de ansiedad de los escritores.” (90). Resulta iluminador asimismo el siguiente pasaje de Rama referido a la desazón de Lugones ante la situación que propone el mercado cultural de fines de siglo a su producción literaria: “En una serie de artículos que inició con ‘La vida literaria’ Darío ofrece un panorama lúcido de la situación en la plaza privilegiada de América, o sea Buenos Aires en 1895: “Todos los intelectuales con quienes tenemos ocasión de comunicarnos se quejan del actual decaimiento. ‘Tenemos que buscar otro oficio...’ decíanos en días pasados el autor de *Mis montañas*.” (1967: 4)

4. “El éxito estimula la actividad autoral y la producción en serie de obras que responden al gusto del público, porque hablan de una ‘realidad’ en la que el público se reconoce” (Golluscio 1986: 105).

5. También en Bosch: 259.

6. Existen otras colecciones que recogen interesantes crónicas periodísticas. Del mismo Coronado, *Desde la platea; nuevas críticas negativas* (1924); de Enrique García Velloso, *El arte del comediante* (1926); de Juan Pablo Echagüe, *Un teatro en formación* (1919) y *Teatro argentino (impresiones de teatro)* (s/f) y de Octavio Palazzolo, *Después del estreno* (1925).

7. Ismael Moya, en *El arte de los payadores*, hace una referencia al espíritu desprendido y poco afecto al dinero del sainetero: “Trejo sostuvo payadas numerosas hasta 1900. Las aceptaba por orgullo artístico, que no por alcanzar beneficios materiales” (293).

8. Ver para la inauguración de esta crítica adversa de los sainetes criollos, la conferencia de Florencio Sánchez pronunciada en Montevideo en 1903, “El teatro nacional.”

Bibliografía

- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: CEAL, 1983.
- Bosch, Mariano. *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires: Solar/Hachette, 1969.
- Bossio, Jorge A. *Nemesio Trejo, de la trova popular al sainete nacional*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1966.
- Coronado, Nicolás. *Desde la platea: nuevas críticas negativas*. Buenos Aires: Babel, 1924.
- Gallo, Blas Raúl. *Historia del sainete nacional*. Buenos Aires: Leyendo, 1970.
- Golluscio, Eva Montoya de. “El primer levantamiento radical y el teatro popular del Río de la Plata (1890).” *Gestos* 2 (1986): 99-109.
- Mazziotti, Nora. “El auge de las revistas teatrales argentinas, 1910-1934.” *Cuadernos Hispanoamericanos* 425 (1985): 73-88.
- Moya, Ismael. *El arte de los payadores*. Buenos Aires: P. Berrutti, 1959.
- Ordaz, Luis. comp. y ed. *Siete sainetes porteños*. Buenos Aires: Losange, 1958.
- Rama, Angel. *Los poetas modernistas en el mercado económico*. Montevideo: Universidad de la República, 1967.

- Rossi, Vicente. Teatro nacional rioplatense. Buenos Aires: Solar/Hachette, 1969.
- Sánchez, Florencio. "El teatro nacional." *Obras completas*. Comp. y ed. Jorge Lafforgue. Buenos Aires: Schapire, 1968: 168-73.
- Scobie, James. *Buenos Aires: Plaza to Suburb, 1870-1910*. New York: Oxford University Press, 1974.
- Trejo, Nemesio. *Los inquilinos. El sainete porteño*. Comp y ed. Luis Ordaz. Buenos Aires: EUDEBA, 1963: 55-82.