

## La recepción del Grand Guignol en el Río de la Plata

ANTÚNEZ RODRÍGUEZ-VILLAMIL, Silvia / FHCE UDELAR – CFE IPA -  
silvia.antunezrv@gmail.com

*Eje: Problemas de traducción y reescrituras en el teatro / Tipo de trabajo: ponencia*

---

Palabras claves: Río de la Plata – grand guignol – teatro

### Resumen

El Grand guignol es un género teatral que nace en París en los últimos años del siglo XIX y se desprende del naturalismo. Su fundador, Oscar Méténier fue uno de los colaboradores más cercanos de Antoine hasta que decidió seguir su propio camino, adquiriendo la sala del callejón Chaptal en Montmartre. Se convirtió entonces en un *teatro de especialidad*, en parte prolongación de una práctica mundana erótica que consistía en representar pequeñas obras en las casas particulares. Agnès Pierron destaca el hecho de que no se trata de un teatro popular, sino un *teatro de especialidad*, es decir de público definido (1995, X-XI).

### Origen y resonancias

El Grand guignol es un género teatral que nace en París en los últimos años del siglo XIX y se desprende del naturalismo. Su fundador, Oscar Méténier fue uno de los colaboradores más cercanos de Antoine hasta que decidió seguir su propio camino, adquiriendo la sala del callejón Chaptal en Montmartre. Se convirtió entonces en un *teatro de especialidad*, en parte prolongación de una práctica mundana erótica que consistía en representar pequeñas obras en las casas particulares. Agnès Pierron destaca el hecho de que no se trata de un teatro popular, sino un *teatro de especialidad*, es decir de público definido (1995, X-XI).

Como explica Pierron, la sala de la calle Chaptal, por sus características materiales permite cierta intimidad e independencia entre los espectadores. Al mismo tiempo el Grand guignol adopta la estética y los códigos, como el argot, de una contra sociedad, poblada de delincuentes y personajes marginales.

En cuanto a la representación, responde siempre a una limitación del espacio en doble vertiente: un escenario estrecho, un ambiente opresivo, un tono claustrofóbico de situación sin salida, tal como el callejón físico lo anunciaba.

Incluye en su nombre un componente *naïf* y subversivo al mismo tiempo; la palabra *guignol*, alusión a la marioneta tradicional francesa, creada en 1804 por Laurent Mourguet, marionetista y portavoz de los obreros tejedores de la seda "canuts", en la ciudad de Lyon. Su alter-ego, *Guignol*, aunque en el plano del divertimento para niños, se inscribe en una línea de héroes populares devenidos justicieros. La palabra *guignol* gana gran popularidad y se expande rápidamente. En Argentina, en 1902 se publica una revista de humor con ese mismo nombre: *Guignol*. Todas las secciones, política, parlamentaria, crónica social, teatral, son vistas desde el ángulo del humor. Para quitar toda duda sobre su naturaleza, dan en su número dos, una definición de lo que es el *guignol*, tomada de un libro de Francois Coppée<sup>1</sup>:

Desde mi lecho no oigo sino de una manera vaga el órgano rajado de *Guignol*, sus estallidos de alegría después de cada nuevo crimen, y el ruido seco de los bastonazos sobre las cabezas de maderas; pero conozco por otra parte la farsa trivial y feroz que excita irresistiblemente la hilaridad, no solo de los pequeñuelos instalados sobre los bancos, sino también de los papanatas agrupados fuera de la cuerda. (...) Se presenta la gendarmería y *Guignol* acogota a los gendarmes. La justicia humana es impotente contra este malhechor indomable. Cuando llega el magistrado, *Guignol* lo derriba sin compasión con el dorso de su palo y le asierra el cuello sobre el borde del teatro. El mismo verdugo y el diablo no pueden dominar al furioso (Revista *Guignol*, número 2, 15 de mayo de 1902, Buenos Aires, Argentina).

## Las dos compañías de Grand Guignol y la crítica

Durante al año 1910 dos compañías de Grand Guignol visitan el Río de la Plata; primero la italiana de Alfredo Sainati y Bella Storace y luego la francesa, la original y genuina del callejón Chaptal dirigida por André Nérac. Entre abril y agosto se presentan en Buenos Aires mientras que en Montevideo lo hacen entre julio y setiembre. Sainati estrena en Buenos Aires en el Coliseo el 3 de abril de 1910 y se despide el 8 de mayo, antes de la llegada de la compañía francesa el día 25 de mayo en el Teatro Moderno. Vuelve Sainati al Coliseo el 2 de julio hasta el 14 de ese mes, día de su última función y estrena en Montevideo en el Cibils dos días después, el 16 de julio donde permanece un mes. Mientras tanto los franceses de Nérac continúan su temporada ininterrumpidamente en el Moderno en Buenos

---

<sup>1</sup> Aunque en la revista *Guignol* solo ponen el autor, he rastreado la cita y pertenece al libro de F. Coppée, *La bonne souffrance*, publicado en 1898.

Aires, hasta el 24 de agosto; habrán pasado allí 3 meses consecutivos. Cinco días después estrenan en Montevideo en donde solo permanecen dos semanas.

Ambas compañías son muy esperadas en las dos ciudades. No obstante, puede decirse por un lado que suscitaron más curiosidad en Montevideo, por la cantidad de notas previas publicadas y por otro, que obtuvieron más éxito en Buenos Aires por el tiempo que permanecieron en cartel. Puede deducirse que la compañía francesa durante su estadía en Montevideo, extrañamente breve -solo dos semanas- pudo verse afectada por la visita de Clémenceau, contrario a este teatro y por otro tal vez puede pensarse que generó cierta condena moral, dada la publicación del artículo "La moralidad francesa" por E. Gómez Carrillo en *La Razón*, oportunamente publicado dos días después de la discreta partida de la compañía francesa. Por el contrario, la compañía italiana había extendido una semana más su partida debido al éxito de público en Montevideo.

La crítica argentina se muestra entusiasta con la compañía italiana; el día que sigue al estreno, el 4 de abril, se elogia la elección de las obras y el orden en el que están dispuestas para crear un ambiente propicio y generar un efecto de tensión en el público: "es la prueba de la animalidad absoluta de la emoción colectiva: esa sala jadeante, temblorosa de espanto, porque una mujer llena de miedo puede morir en su presencia". Se refieren a "Lui", la obra de Métenier ubicada al final del programa que representa el punto culminante de la función.<sup>2</sup>

El Grand guignol, vinculado con lo siniestro, programa al menos cuatro obras cortas por función. Dentro del repertorio se destacan adaptaciones de Maupassant y de Edgar Allan Poe; las obras, tal como los relatos, tienen un mecanismo que produce un efecto calculado. Este ejercitar emocional resulta placentero para el espectador y provoca una erotización ya que lo pone en situación de anhelo constante de una resolución frente a la tensión dramática. Para poder graduarlo, alternan obras ligeras de tipo comedia con una pieza dramática que es el momento más alto dentro del espectáculo.

La crítica uruguaya de la revista *Bohemia* dice que el Grand Guignol:

representa una continua tentación para los pacíficos burgueses que, anonadados por una vida tranquila en demasía, van a sacudir un poco sus nervios con la sucesión ininterrumpida de las escenas de pesadilla que su existencia no les ofrece nunca (Revista *Bohemia* número 40, Montevideo, 30 de julio de 1910).

La crítica uruguaya se preocupa por contextualizar este nuevo género y en particular a la compañía Sainati-Storace, aportando datos interesantes; por ejemplo su proveniencia de una compañía de

---

<sup>2</sup> Hay una confusión de la crítica respecto a la identidad del autor que lo superpone con Maupassant, ya que Méténier se especializaba en adaptar cuentos y novelas para la escena. En este caso *Lui* es una obra de Méténier que no tiene nada que ver con el cuento de Maupassant que lleva el mismo nombre.

comedias llamada *Dei cinque brillanti* dirigida por Gina Favre y Napoleone Masi, caracterizada por “*un repertorio realista ultra moderno*”. A esta afirmación viene a apoyar una descripción elogiosa del tipo de actuación realizado por Bella Starace, de la que se dice: “no declama sino que vive”; tiene “movimientos desenvueltos y mesurados”; se habla de los “pequeños y humildes dramas que representa” y de sus “humildes heroínas”. Como puede verse, todas estos comentarios concuerdan con una actuación acorde al drama moderno, es decir un desempeño de corte naturalista.

El mismo artículo nos informa del feliz proyecto de la pareja Sainati-Storence de trasponer el grand guignol a Italia y del entusiasmo allí recibido por jóvenes dramaturgos que les hacen llegar sus obras afines al género.

También incluye el artículo el lema del grand guignol que es el siguiente: “Aterrorizandoos, conmoviendoos, haciendoos reír, el Grand Guignol exhibe vuestras miserias y castiga vuestras culpas”(La Razón,16/7/1910) . Esto coincide con el concepto manejado por Agnès Pierron de teatro de los miedos que cumple una función liberadora al exponerlos. Los fantasmas de la época no tienen que ver con elementos sobrenaturales sino con aspectos de la vida moderna que obedecen a un nuevo paradigma y que por ello resultan inquietantes; de ahí la recurrencia a la medicina, las operaciones, los accidentes desencadenados por pequeños errores.

Sin embargo, pese a la buena disposición de la prensa y al éxito de público que obtiene la compañía italiana, suscita reacciones contradictorias ya que a los dos días de su estreno en Montevideo, puede leerse en una reseña crítica del diario uruguayo La Razón que *Una lezione alla Salpetriere* “es una obra sin méritos literarios”. Del mismo modo, habíamos leído en una reseña argentina la semana anterior: Creíamos que el género guiñolesco había dado de sí todo lo que en punto a escabrosidades inmorales, sin ninguna finalidad artística, podía dar: pero las obras que ayer puso en escena la compañía Sainati sobrepasaron los límites de las experiencias anteriores (La Nación, Buenos Aires, 9 de julio de 1910) Como vemos, las críticas son parcas, bastante herméticas; no entran en detalles y nos dejan en posición de especulación sobre qué aspectos serían objeto de condena.

Por lo pronto, una característica que se repite entre las obras del Guignol es el hecho de tomar por escenario al hospital, la sala de operaciones, conspirando contra la imagen forjada a lo largo del siglo XIX del médico respetable, símbolo de la autoridad.

## La polémica en torno a Clémenceau: derechos de autor y adulterio

Como dijimos anteriormente, la visita del estadista Georges Clémenceau ministro y médico francés y su rechazo por el grand guignol reafirma el carácter marginal e inconveniente de este teatro y puede explicar la escasa permanencia de la compañía francesa en su segundo destino: Montevideo.

La disconformidad del político francés proviene del anuncio de la compañía francesa del estreno de una obra suya en su programación, a lo que este se opone. Así es que en La Nación se anuncia el estreno en la compañía del Grand Guignol de la obra *Le voile du bonheur* para el viernes 12 de agosto, al tiempo que se transcribe la queja de Clémenceau:

La dirección del teatro Moderno me ha pedido autorización para representar *Le voile du bonheur*, comedia en un acto de la que soy autor, y se la he negado. Sin embargo, veo que esta obra está anunciada para mañana. No puede ser bien montada, ni bien representada.

Deseo dejar constancia pública de tales procederes de piratería, que desgraciadamente permite la falta de una ley sobre propiedad literaria en la república Argentina.

Así es que a partir de este incidente surge el interés por legislar la cuestión de los derechos de autor en Argentina<sup>3</sup>.

Por otro lado, se debería considerar como parte de la incomodidad del autor francés la fidelidad incondicional de la mujer como requisito fundamental del matrimonio que está en el centro de su obra *Le voile du bonheur* y que esconde detrás de ese velo, el adulterio. Sin embargo, el protagonista, ciego y feliz desde hace años, al recobrar la vista y enfrentarse a la traición, opta por volver a la ceguera y no condena a su mujer. En cambio, debo decir que Clémenceau, tan magnánimo en la obra y en su posición pública frente a los derechos de la mujer, fue especialmente cruel cuando descubrió la infidelidad de su mujer Mary Plummer, a pesar de estar ya separados. La hizo encarcelar, la despojó, le quitó la nacionalidad francesa, le quitó la tutela de sus hijos y la deportó a su país de origen, siendo ella norteamericana<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Para ampliar el tema ver la entrada siguiente: <https://comercioyjusticia.info/tecnologia/un-frances-pionero-de-la-propiedad-intelectual-argentina/>

<sup>4</sup> Para mayor información sobre este tema, ver las dos entradas siguientes: <https://information.tv5monde.com/terriennes/quand-georges-clemenceau-dit-le-tigre-devora-sa-femme-30136> y <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-pourquoi-du-comment-histoire/pourquoi-dit-on-parfois-que-clemenceau-fut-un-horrible-macho-9490544>

Dada la irreverencia del Grand Guignol y su vocación por el humor negro, es muy posible que el autor temiera algún tipo de alusión a sus contradicciones que él mismo dejaba al descubierto. En su obra, salta a la vista que el marido ciego es presentado como la gran víctima, expuesto en su fragilidad. Pero en el contexto de la vida privada del político francés, sabemos que la víctima indefensa fue su mujer.

### Grand Guignol: entre apropiación estética y temor de los bajos fondos

Esto sucede, como dijimos, al final de la temporada argentina de la compañía francesa fundadora del Guignol dirigida por Nérac; temporada que puede considerarse muy exitosa. El éxito se refleja en la emulación, en el intento de imitación local del género que tiene lugar en Buenos Aires, en el teatro Apolo, con una obra de E. Collazo llamada *El Presidiario*, estrenada una semana después de la aparición de Sainati en el Coliseo y que se reivindica del grand guignol. La obra cuenta con un elenco destacado: Blanca Podestá, Aparicio Podestá, S. Rossich, L. Vellión, A. Ballerini y P. Arias. Aunque es aplaudida recibe muy mala crítica; le reprochan principalmente no pertenecer al Grand Guignol:

[El Grand Guignol] sintetiza verdaderos comprimidos de dramas o tragedias, pero que no puede confundirse con un episodio melodramático. El Presidiario es esquemático, sin base psíquica, no estudia, no analiza ninguna pasión. Esto no es Grand Guignol (*La Nación*, 12 de abril 1910).

Es cierto que el tratamiento de la obra de Collazo es melodramático, aunque la situación planteada podría haberse ajustado al espíritu del grand guignol. Una noche, en una casa burguesa, una madre se queda jugando al solitario mientras espera a su marido y su hijo se apronta, reza y se va a dormir; todo en la misma habitación. Cuando el niño está dormido y todo está en calma, irrumpen dos ladrones que amordazan a la mujer y la atan a la silla. Entonces comienza un larguísimo monólogo del delincuente, injustamente condenado por el juez, marido de la protagonista. El tono es completamente melodramático y el final es feliz, reconfortante. No hay nada que subvierta el orden establecido y en esto reside la disonancia con el guignol. No hay rastros del humor negro; falta el distanciamiento de la ironía. Estas características esenciales del grand guignol, ausentes en la obra de Collazo, son las que lo introducen en una dimensión metadramática.

El grand guignol es una de las múltiples formas del drama moderno; parecería que la crítica y por extensión el público, ya tiene incorporados los parámetros naturalistas al juzgar las obras. Mientras que

una breve crítica consigna que la obra *Una lezione alla Salpetrière* del repertorio de Sainati es “una obra sin méritos literarios que ni siquiera tiene el valor de asemejarse a la realidad” (*La Razón*, 18/7/10), otra se expresa de forma admirativa respecto al desempeño de los actores de la compañía de Nérac: “Hasta el punto de producir una sensación perfecta de realidad” (*La Razón*, 30/8/10).

El grand guignol es una emanación de la Belle époque que moviliza un imaginario descarnado, urbano, policial y medicalizado. Aunque Uruguay accede muy pronto a las leyes sociales -es un país pionero- también participa de este imaginario de la inseguridad y la delincuencia. Entre los dos siglos, emerge el escenario de la pauperización, la disconformidad, la lucha por los derechos sociales y los atentados anarquistas. Es un contexto de violencia del que muchos desearían mantenerse alejados. Dos días más tarde aparece otra crítica en el mismo espíritu, que añade una advertencia:

Ir a buscar éxitos dentro del Guignol, equivaldría a consumir la destrucción del naciente teatro argentino. No hay autores, intérpretes ni público para hacer la tentativa. El triunfo de la compañía Sainati es un derivativo de la moda. Y ya sabemos lo que dura una moda en arte como en todo (*La Nación*, 14 de abril 1910).

El Grand Guignol puede constituir una amenaza ya que posee una inmoralidad perceptible en su simpatía por el universo del hampa, herencia del naturalismo y lo aleja de las buenas costumbres burguesas. En efecto, *los bajos fondos* también son una preocupación en el Río de la Plata, como lo indica un artículo publicado en *La Nación* en la misma temporada en la que alternan las dos compañías de Grand guignol en los teatros:

El atorrante, tipo de vago esencialmente nuestro, tiene como resitencia al trabajo, una experiencia de larguísimos años de noches dormidas al cielo, de alimentación sucia hecha en los cajones matinales de basuras y de haraganería continua, violada solo por el andar y andar sin ningún objeto: su regeneración ha parecido siempre imposible, por no habérsela intentado nunca con empeño (“Apuntes de los bajos fondos”, *La Nación*, 30 de junio 1910).

Como lo explica D. Kalifa, desde el siglo XIV en Europa se produce el deslizamiento de la pobreza a la inmoralidad, “Numerosas representaciones asocian el indigente a comportamientos transgresores y desviados e insisten en la haraganería, la trampa, el engaño<sup>5</sup>” (2013,78), lo que convierte al pobre en sospechoso y en culpable. En el artículo citado de *La Nación* se menciona el tipo del *atorrante* que Kalifa consigna, tomado de Th. Child<sup>6</sup> y explica el origen de la palabra, que proviene de los conductos de aducción de agua fabricados por la empresa A. Torrent en Buenos Aires. Queda entonces en evidencia la situación de marginalidad de estos pobres a los que se desprecia abiertamente en la ciudad.

---

<sup>5</sup> Traducción de mi autoría.

<sup>6</sup> D. Kalifa lo toma de Théodore Child: *Les républiques hispano-américaines*.

El grand guignol, como hemos dicho, refleja un imaginario urbano de violencia y amenaza; una sociedad en la que se han generalizado las alarmas colectivas a través de las noticias de prensa (bandas de asaltantes, contagios, atentados, asesinos en serie, incendios, suicidios) alimentando la avidez por la información. En este sentido interesa examinar la articulación entre la crónica roja, exaltada y teatralizada por los diarios y la escena, aunque el crítico anterior lo atribuya a una moda frívola.

### Hacia un teatro liminal

El Grand guignol es un teatro que posee rasgos de liminalidad, si tomamos en cuenta las bromas que incorporaban a las funciones para generar una interacción con el público, como los pedidos de ayuda, la llegada de los bomberos, el dar una alarma general en la sala; todo lo necesario para sembrar la duda en los espectadores ya que “los fenómenos de liminalidad o teatro liminal son aquellos que nos llevan a preguntarnos: ¿es esto teatro?” (Dubatti, 2021, 71).

En Buenos Aires entre 1910 y 1930 el vasto campo teatral comprende diversas expresiones como los espectáculos de variétés y de café-concert y otros menos definidos que se inscriben en “una vasta zona de liminalidad, es decir, de fronteras imprecisas entre el teatro, las otras artes y la teatralidad social” (Dubatti, 2012, 25). En el caso del Grand Guignol estas irrupciones efectistas se utilizan para reforzar la ambigüedad entre realidad y ficción, instaurando una tensión entre estos campos. A su vez, este mecanismo es una prolongación de la tensión dramática; por ejemplo se repite el patrón del protagonista en el contexto hospitalario que no sabe si confiar en el médico; ¿es un médico que atiende a los periodistas en *Le système du Docteur Goudron et du Professeur Plume*, o es un loco que se hace pasar por médico? O bien, en *Les nuits du Hampton Club*; ¿es confiable el austero presidente del club de los suicidas, o es un sádico asesino despiadado?

Si bien no hay registro en las críticas de las mencionadas compañías de Grand guignol de este tipo de recurso liminal a lo largo de sus giras rioplatenses -con lo cual no sabemos si se utilizaron ni cual fue la reacción del público- lo que salta a la vista es la sincronización con los acontecimientos exteriores. En efecto, si ampliamos el concepto de *teatralidad social* más allá de los lugares de encuentro nocturno o de bohemia, respecto a otros espacios como la prensa, es posible establecer un vínculo estrecho con el teatro del Grand guignol. Siguiendo a Thérenty, hay un proceso de “ficcionalización de la información”;

entendiendo que “el diario es un estallido de fragmentos de actualidad, operación que implica una repetición cotidiana y no se resuelve nunca”<sup>7</sup>(269).

Durante la permanencia de las compañías de Sainati y de Nérac, tienen lugar unos incidentes dignos de mención, como un levantamiento del público, fruto de un cambio en la programación por la suspensión del monólogo al cierre de la función en el Argentino: “La policía no fue suficiente para calmar los ánimos de la concurrencia, que lanzaba por la sala los bancos y sillas de las tertulias, destrozándolos, por lo que fue necesario llamar un piquete de agentes del departamento central” (*La Nación* 11/6/1910). Al día siguiente se aclara que “En el Argentino no es la primera vez que el público se ve burlado. De ahí pues, que el desorden asumiera proporciones desmedidas” (*La Nación* 12/6/1910). Y advierte que el cambio de programación es una práctica constante que debería ser penada.

Luego, dos semanas mas tarde, leemos el siguiente titular: “El salvaje atentado de anoche en el Teatro Colón: una bomba explosiva, pánico indescriptible. Numerosos heridos y contusos” (*La Nación* 27/6/1910). Se trata de un atentado anarquista que hace explotar una bomba frente a las butacas 422 y 424 del Teatro Colón, siembra confusión y provoca varios heridos.

Mientras, en Uruguay se publica un reportaje sobre un crimen que es digno del Grand Guignol: “El amor, las mujeres y la muerte: El drama erótico-sangriento de anoche. Un hombre enamorado, una mujer que apuñalea y un marido inocente. Escenario: el patio de una casa de inquilinato” (*La Razón*, 28/12/1910). Como vemos, la prensa asume inmediatamente la teatralización de la noticia, al introducir el término *escenario*.

Este artículo es relevante porque en su contenido expone la descripción de la mujer asesina con una gran fascinación, alterando el sentido y cambiándola de víctima a victimaria, anticipando la mujer fatal, en consonancia con bailarinas y actrices de la época, en la línea de Mata-Hari, Theda Bara, Paula Maxa<sup>8</sup> y las heroínas de cine mudo. La descripción de esta *femme fatale* criolla no tiene desperdicio:

En defensa de su honor, repeliendo los arrebatos de un enamorado enloquecido, la mujer Carmen Pietrafesa, joven y hermosa, de ojos grandes negros y provocativos, de compleción exuberante, pálida como las histéricas, hundió anoche un puñal en el pecho de su tenaz perseguidor.

Las piezas del Grand Guignol alternan el posicionamiento de la mujer en tanto presa inocente o asesina pérfida. En las obras en las que asume un papel activo, su capacidad de seducción es utilizada conscientemente para obtener o incidir en algo concreto. Hay un juego constante con las apariencias, con la inversión de roles que se aplica no solo a la mujer de doble naturaleza, sino a todas las situaciones

---

<sup>7</sup> Traducción de mi autoría.

<sup>8</sup> Actriz fetiche del Grand Guignol a partir de 1917.

de la vida moderna, favoreciendo el pasaje de lo cotidiano a lo siniestro, en nuevos escenarios propios de la vida urbana. De esta forma, plantean accidentes automovilísticos, accidentes ferroviarios, errores médicos, clubes de suicidas hastiados de vivir y enfermedades mentales ocultas.

Aunque el género no haya prosperado en el Río de la Plata, creemos interesante analizar su breve incursión en nuestra región y estudiar los vínculos que su presencia nos sugiere<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Este trabajo es parte de una tesis doctoral en curso (Doctorado en Letras, FHCE -UDELAR, Uruguay).

## Bibliografía

- Collazo, Francisco Emilio, "El presidiario" en El Teatro Nacional, revista quincenal, año II, volumen 7, Buenos Aires, 1 de enero de 1911.  
<https://digital.iai.spkberlin.de/viewer/image/785921397/5/#topDocAnchor>
- Dubatti, Jorge, *Cien años de Teatro Argentino*, Buenos Aires, Biblos, 2012.
- Dubatti, Jorge, *Teatro y territorialidad*, Barcelona, Gedisa, 2021.
- Kalifa, Dominique, *L'encre et le sang*, Paris, Fayard, 1995.
- Kalifa, Dominique, *Les bas-fonds*, Paris, Seuil, 2013.
- Pierron, Agnes, *Le Grand Guignol – Le théâtre des peurs de la Belle époque*, Paris, Robert Laffont, 1995.
- Thérenty, Marie-Eve, *La littérature au quotidien*, Paris, Seuil, 2007.
- Pierron, Agnes, *Les nuits blanches du Grand Guignol*, Paris, Seuil, 2002.

## Fuentes

- Revista *Bohemia*, número 40, Montevideo, 1910.
- Revista *Guignol*, número 2, Buenos Aires, 1902.