

X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 2005.

Teatro y Sociedad en Buenos Aires a fines de los '10: algunas observaciones sobre el éxito de "Los Dientes del Perro".

González Velasco, Carolina.

Cita:

González Velasco, Carolina (2005). *Teatro y Sociedad en Buenos Aires a fines de los '10: algunas observaciones sobre el éxito de "Los Dientes del Perro"*. X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-006/260>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Xº JORNADAS INTERESCUELAS / DEPARTAMENTOS DE HISTORIA

Rosario, 20, 21, 22 y 23 de septiembre de 2005

Mesa Temática N° 25: *Consumos literarios y artísticos en la Argentina. Propuestas críticas para una historia cultural.*

Título: Teatro y Sociedad en Buenos Aires a fines de los '10: algunas observaciones sobre el éxito de "Los Dientes del Perro".

Pertenencia institucional: Universidad de Buenos Aires- Facultad de Filosofía y Letras/CONICET

Autor: González Velasco, Carolina. Ayudante de Trabajos Prácticos/ Investigador

Dirección, teléfono, fax y dirección de correo electrónico: Zelarrayán 967, Depto. 1. Buenos Aires. (011) 4923-5038. caroligonzalez@hotmail.com

Teatro y Sociedad en Buenos Aires a fines de los '10: algunas observaciones sobre el éxito de "Los Dientes del Perro".

En Buenos Aires son muchos los maridajes literarios, aunque ninguno de tan indiscutible acierto como el de González Castillo y Weisbach. La literatura teatral, cultivada en colaboración regularmente (...) ha sido esta vez encomiásticamente aprovechada en beneficio del público y del arte.(...)

"Tal (...) ha acontecido con "Los dientes del perro", obra que lleva ya más de cuatrocientas representaciones consecutivas y que ha significado el éxito más extraordinario y legítimo del teatro nacional."

"La tercera edición de "Los dientes del perro" es la más completa y corregida de las publicadas hasta ahora, única edición que contiene la letra del tango Mi noche triste, del que hiciera una creación la Sra. Poli, y que fue un éxito popular para los autores de la letra y de la música, los señores Pascual Contursi y S. Castriota, respectivamente.¹

Así presentaba la revista El Teatro Nacional, publicación dedicada a editar libretos de obras teatrales, el texto de la obra de Alberto González Castillo y Alberto Weisbach "Los dientes del perro". La pieza, desarrollada en un acto y dos cuadros, había sido estrenada el 26 de Abril de 1918 en el Teatro Buenos Aires por la Compañía Argentina de Comedias, Sainetes y Revistas Muiño-Alippi. El éxito fue rotundo desde las primeras funciones: la obra se mantuvo en cartel hasta fin del año '18, y alcanzó más de cuatrocientas representaciones

¹ Revista "El Teatro Nacional". Año 1, Septiembre 1918, N° 19. Pg. 1

consecutivas. Al año siguiente, fue repuesta en el mismo teatro y por la misma compañía.

Claro que el éxito de “Los dientes del perro” no fue un suceso de taquilla único, y podría explicarse, a primera vista, por el clima general que reinaba en el mundo teatral porteño de la época. Hacia fines de la década del '10 y comienzos de la década del '20 los espectáculos teatrales vivían una época de esplendor: las compañías nacionales se iban imponiendo en número a las extranjeras, cuya afluencia comenzó a verse menguada a causa de la guerra europea. Este crecimiento se puso de manifiesto, por ejemplo, tanto en la multiplicación de salas como en la cantidad de asistentes a las funciones.

Al mismo tiempo, el auge de los espectáculos teatrales tuvo repercusiones en los diarios, y la mayoría de ellos incluyó una sección dedicada a los comentarios y críticas sobre las obras estrenadas y la vida teatral en general; se editaron también revistas específicas dedicadas al mundo teatral, muchas de las cuales lograron sostenerse por varios años y se convirtieron en publicaciones de amplia tirada y circulación. Pero eran estas mismas publicaciones y la mayor parte de las críticas aparecidas en los diarios las que cotidianamente denunciaban cómo el teatro nacional se resentía a medida que las piezas del género chico² se convertían en las favoritas del público.

¿Por qué estas obras del género chico gozaban de tanta popularidad?. La crítica de la época lo asociaba con el espíritu comercial que guiaba tanta su creación como su representación: autores, empresarios de teatro y cabezas de compañía repetían fórmulas ya probadas, sin ninguna intención de innovar ni de ofrecer un espectáculo más elaborado, con el solo objetivo de aumentar sus ganancias. En 1917, por ejemplo, en un número en el que se recorría la situación de diversas industrias locales, el magazine Caras y Caretas ironizaba sobre la situación del teatro y ofrecía un relato en el cual un periodista visitaba una inventada “fábrica de sainetes, zarzuelas y revistas”:

La industria de la fabricación de sainetes, zarzuelas y revistas es nueva en el país, pero a pesar de sus pocos años de existencia, produce lo suficiente para surtir los teatros de la ciudad y las provincias y todavía le queda un saldo para la exportación a los países limítrofes.

² Al hablar de “género chico” se hacía alusión a las obras cortas, presentadas en secciones, con argumentos sencillos, personajes caricaturizados, situaciones cómicas, y que sólo apuntaban al entretenimiento del público.

La fábrica que hemos tenido oportunidad de apreciar está montada con todos los aparatos modernos: máquinas de primer orden para la elaboración de cuanta pieza teatral demande el consumidor, y laboratorios al cuidado de expertos en éxitos teatrales, para la depuración de la materia prima, chistes, retruécanos, gracias y astracanadas

Los modelos empleados hasta el presente, debido a que no se renuevan a causa de la guerra, son los mismos de siempre.³

La parodia del periodista no era totalmente irreal, si se tiene en cuenta que muchos autores trabajaban según explícitos pedidos de los empresarios reproduciendo una y otra vez argumentos, chistes, secuencias, personajes, etc. ¿Cuál puede ser el interés para estudiar entonces estas obras?, ¿qué sentido puede tener preguntarse por qué gustaban tanto en el público porteño? En realidad se trata de tomar esas preguntas para abrir una reflexión que apunte a poner en relación esas obras con el público que las consumía, con los circuitos en los que circulaban y con aquellos actores sociales que le daban vida a través de su pluma y su actuación. El problema de fondo está, entonces, en poder pensar cómo y por qué determinados productos culturales pueden adquirir la capacidad de circular ampliamente, y durante un extenso lapso temporal en determinado medio social⁴.

En las páginas que siguen nos proponemos abordar esta cuestión tomando un caso particular: la citada obra “Los dientes del perro”, concentrándonos en reconstruir el contexto de producción de la obra y en analizar el impacto que tuvo la incorporación del tango y el cabaret a una obra teatral⁵. Sin embargo es preciso realizar una aclaración previa. Tal vez el análisis de una sola obra sea poco representativo desde el punto de vista cuantitativo para realizar un análisis fino y acabado, y en ese sentido el texto que presentaremos constituye un primer y provisorio acercamiento al problema esbozado. No obstante, sería imposible tomar de una sola vez y en bloque la cantidad de obras que circularon sólo en 1918 en los escenarios porteños: la prudencia aconseja

³ “Fábrica de sainetes, zarzuelas y revistas”. **Caras y Caretas**. 22-12-1917.

⁴ Un trabajo inspirador para el problema que estamos planteando es el de Beatriz Sarlo “**El Imperio de los Sentimientos**”. Para otros contextos y períodos, los trabajos de Chartier sobre la Biblioteca Azul en la Francia moderna y las colecciones de impresos baratos vendidos en España del siglo XVII, si bien se refieren al problema de la historia de la lectura, también se plantean la pregunta acerca de la relación entre determinados productos culturales de amplia circulación y el público que los consumía. Ver bibliografía citada al final del trabajo.

⁵ Dejaremos para una segunda de etapa de esta investigación el análisis de los temas específicamente referidos al público.

comenzar de a una por vez. Por otro lado, si, siguiendo las voces de los críticos de esos años, creyéramos que no hay originalidad alguna en cada una de las obras del género chico, nos perderíamos de convertir a cada una de ellas (o al menos a muchas de ellas) en entradas posibles a la sociedad que las produjo y consumió. Finalmente, “Los dientes del perro” ofrece un estímulo extra: fue la primera obra en la que se presentó una escena de cabaret y se interpretó un tango en vivo, sobre el escenario.

Los dientes del perro sube a escena.

El auge del género chico fue de la mano de la difusión del teatro por secciones: los espectáculos se iniciaban a la 18:00 con la función vermouth, y luego había otras tres funciones más. En cada función se ofrecían distintas obras que en muchos casos se repetían y otras tantas que iban cambiando día a día, lo cual provocaba que la grilla de programación de los teatros presentara constantes modificaciones. “Los dientes del perro” fue incluida en la programación por secciones del Teatro Buenos Aires, tanto en la temporada de 1918 como en la del año siguiente.

El 29 de julio del '18, cuando -según el volante de publicidad del teatro- ya se habían realizado casi 300 representaciones consecutivas⁶, la programación ofrecía los siguientes espectáculos:

-Sección Vermouth, a las 6: “Los dientes del perro”,
Pieza en un acto y dos cuadros original de González Castillo y Weisbach. Orquesta típica. Estilo escrito expresamente para esta obra por el Sr. Roberto Firpo.

-Noche: Primera sección a las 9: “Todo por un \$1”
Acto de variedades es seis cuadros y un prólogo, original de Roberto Cayol:

- 1° El ambiente (Comedia)
- 2° La estrella del suburbio (Diálogo)
- 3° El tirano (drama)
- 4° Un monólogo, por el señor Muiño
- 5° La ciudad duerme. (Dos apuntes de tragedia).
- 6° *La alegría del boliche (sainete).*

⁶ El volante de publicidad del teatro, para las funciones del 29 de Julio anuncia que ya van 300 representaciones de “Los dientes del perro”. Si bien toda la prensa da cuenta del éxito que la obra estaba teniendo, es dudoso que fueran 300 las representaciones: para llegar a ese número la obra debería haberse representado en las cuatro funciones todos los días, desde el día de su estreno

Segunda sección: “Los dientes del perro”.
Tercera sección: “Cuidado con los ladrones”.
Sainete en un acto, original de Alberto Novión⁷.

Como se ve, todavía en Julio, luego de tres meses, “Los dientes del perro” se representaba dos veces al día, en una programación que incluía básicamente otras obritas y espectáculo cómicos.

El Teatro Buenos Aires estaba ubicado en Cangallo 1067; inaugurado en 1909 gracias al padrinazgo de dos actores españoles –Rosario Pino y Emilio Thuillier-, se había convertido en una de las principales salas de la época. Fue demolido en 1937, al abrirse la Avenida 9 de Julio. El teatro tenía capacidad para 1187 personas⁸. Para las funciones de “Los dientes del perro”, la entrada a la platea costaba 1\$. La cantidad de butacas del teatro da una idea aproximada de la cantidad de gente que pudo haber asistido a ver la obra. Sin creer que la sala funcionaba a pleno todos los días en todas las funciones, sin duda la obra lograba concentrar la atención de gran parte del público, sino no se hubiera sostenido tanto tiempo, representándose hasta 3 y 4 veces por día. Como simple juego de especulación, si supusiéramos que la sala funcionaba en cada función con la mitad de las localidades vendidas, durante las primeras semanas, la cantidad de espectadores podría llegar a los 1.500 por día.

En 1918 José González Castillo era un destacado artista, creador de varios éxitos teatrales, y uno de los autores de género chico más respetados del ambiente. En sus obras había más que secuencias de chistes y galerías de personajes conocidos, si bien también se destacó como creador de comedias y revistas⁹. Alberto Weisbach¹⁰ también era un conocido autor que desarrollaba

⁷ Volante de publicidad del Teatro Buenos Aires, para el 29 de Julio de 1918. Carpeta de recortes dedicada a González Castillo. Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

⁸ Capacidad de otros teatros de la época: Marconi: 1046; Avenida :1234; El nacional: 940; Cervantes: 1384 (aunque este teatro fue construido en la década del '20)

⁹ José González Castillo (1885-1937) fue un prolífico autor teatral; en sus más de ochenta obras se lució como creador de sainetes, dramas de tesis, y también revistas y comedias. También realizó dos películas mudas y otras ya con el cine sonoro y fue letrista de tango. En muchas de sus composiciones se traslucía su fervor rebelde y batallante y su crítica social. En Los invertidos, por ejemplo, tomó el tema de la homosexualidad, en El hijo de Agar el problema de los hijos naturales, en La mujer de Ulises, el tema del divorcio y en El mayor prejuicio ridiculizó el falso sentido del honor. Muchos lo han tomado como uno de los autores que, en los '20 continuaron la línea abierta por Florencio Sánchez y Payró. Además de las obras mencionadas, otras famosas fueron: Los Rebeldes, del Fango; Entre bueyes no hay cornadas. Participó activamente del movimiento asociativo de autores y también de otros espacios culturales: fundó la Peña Pachacamac –que luego llevará su nombre-; la Universidad Popular de Boedo; y la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos.

una actividad regular en el medio porteño y que contaba también con algunos otros éxitos previos.

Durante ese año de 1918 Enrique Muiño y Elias Alippi, dos de los actores y empresarios más importantes de la época, se asociaron y montaron una compañía para actuar en el teatro Buenos Aires. Poco antes del estreno de “Los dientes del perro”, la compañía también se había alzado con otro gran éxito: “Don Agenor Saladillo”, una sátira política que llegó a generar disturbios en el público y un pedido de censura por parte de algunos dirigentes políticos¹¹. Y, montándose sobre este éxito y el de “Los dientes del perro”, en junio dieron otro batacazo al estrenar “Cuidado con los ladrones”, una comedia de Alberto Novión, y luego en septiembre al poner en escena “El pecado original” de Iglesias Paz.

El debut de “Los dientes del perro” fue un éxito. Al día siguiente, el 27 de Abril, más de una decena de publicaciones le dedicaron un comentario: *El Hogar, La Argentina, La Mañana, La Prensa, La Gaceta de Buenos Aires, El Diario, La Lucha, La Epoca, La Nación*, entre otros, publicaron una crítica, tema del que nos ocuparemos luego.

Pero, ¿de qué se trataba la obra en cuestión?:

Cuenta Tolstoy que en una calle de Jerusalén se había reunido un gran número de personas alrededor de un perro muerto. Comentaban todas ellas los defectos del animal, su fealdad, su mísero aspecto, cuando un hombre exclamó “pero los dientes parecen perlas”. La leyenda agrega que ese hombre era Jesús de Nazareth.

Los autores de la obra que nos ocupa han hecho de la frase piadosa el epílogo de aquella.

Un joven, después de pintoresca batahola en un “cabaret” –cuadro realizado con exacto colorido- inicia la regeneración de una buena muchacha caída accidentalmente en el arroyo y la coloca en calidad de oficiala en la casa de modas de sus padres sin que ellos se enteren de tal origen.

La verdad queda descubierta y la dudosa empleada es despedida a pesar de las protestas del muchacho. El sainete debiera finalizar en esta

¹⁰ De nacionalidad uruguaya, desarrolló su actividad en Buenos Aires. Se inició en 1902, con una pieza titulada “El Sargento de milicias”. En 1911 obtuvo el Premio Nacional por su obra “Resaca”; a partir de ese momento, se asentó su personalidad de autor y se convirtió en uno de los principales autores de teatro.

¹¹ Se trataba de una sátira al ministro de educación pública de Irigoyen. En la función del 4 de Abril se tiraron bombitas asfétidas y la representación estuvo a punto de cancelarse; pero esto sólo le generó más publicidad, y le aseguró cartel por muchas funciones más.

escena, pero los autores le han agregado a manera de otrosí, una situación más que explica su título.

Después que la joven es despedida la familia se sienta a la mesa y un tío del muchacho, que intervino en la accidentada aventura, narra a pedido de un chicuelo –que no lo parece en su caracterización- la leyenda cristiana que finiquita con las buenas palabras de Jesús. Al escucharla el joven galán retoma bríos y se decide a abandonar la casa de sus padres en busca de la mujer que ellos despidieron, juzgándola por el mal de su pasado y no por la virtud de su presente.¹²

Así reseñaba el diario *La Prensa* el argumento de la obra: el tema del amor se entrelaza con el de los prejuicios sociales, las normas impuestas por los padres y la rebeldía de los hijos. En sí, la historia contada no era muy original y sería posible encontrar otras tantas obras con conflictos y soluciones similares; incluso el tópico del joven rico y bueno que se enamora y ayuda a la muchacha pobre caída en desgracia constituyó uno de los clásicos temas desplegados en las colecciones de novelas rosa de la década del '20, estudiadas por Beatriz Sarlo.¹³

Es cierto que no en todas las obras el tema se presentaba con la mirada crítica y aguda con que lo hacían González Castillo y Weisbach. Desde el título mismo, los autores buscaban enfatizar que el tema central tenía más que ver con la crítica a la “moral hipócrita” que con una historia de amor. Los padres de Héctor, el joven protagonista, se niegan a seguir empleando a María Esther, la muchacha caída en desgracia, y se horrorizan al pensar que su hijo pueda tener una aventura amorosa con ella. Frente a esta situación, hacia el final de la obra, cuando ya se ha develado la verdad, la voz de los autores parece sonar claramente a través de los dichos de Payo, tío del joven y cómplice de la aventura, y del propio Héctor.

Martínez [padre de Héctor]:- Dices bien... es una desgraciada... Una hija del fango... y es allí donde debe estar... y no aquí donde hay niñas y donde tengo un hijo que, entiéndelo, causa tuya, ya comienza a inclinarse a esa... desgraciada.

Payo: - no seas infeliz... que va a comenzar... Que va a comenzar... tú qué cree?, que los muchachos de hoy remontan barriletes a los veinte años?... No seas inocente... Y sobre todo no esa hipócrita... Con esa

¹² *La Prensa*, 27 de Abril 1918

¹³ Sarlo, Beatriz. *El Imperio...* Op.Cit.

estúpida moral, de boca afuera no haces nada más que alimentar el vicio tanto más violento cuanto más disimulado.¹⁴

En la escena siguiente, Héctor se enfrenta con su madre e intentando defender a María Esther le dice:

Héctor:-... ustedes acusan a esa pobre muchacha de venir de donde viene... pero no tienen escrúpulos en que vengan otras mujeres de su misma naturaleza, cuando vienen a dejar dinero. Entonces no hay mal ejemplo.... Entonces hay negocio.¹⁵

La mayoría de los comentarios no ahorró elogios ni para los autores ni para los actores ni para la puesta en escena de la obra. *La Argentina* decía:

La Cia. Muiño-Alippi presentó la obra con la corrección proverbial en todas sus interpretaciones, notándose en la labor conjunta e individual de los artistas singular comprensión y posesión plena de los personajes que encarnaban. Muiño en un viejo verde sobrio y mesurado, mantuvo la nota hilarante, sin desvirtuar un ápice la línea trazada. Lo mismo Alippi y Pérez, que dieron vida y expresión a papeles que de otra suerte hubieran resultado desteñidos y apocados, Y un éxito de interpretación, sin reticencias, le ha valido a Manolita Poli simpática actriz que es toda una esperanza del futuro, su papel de pecadora redimida al cálido soplo de un verdadero amor.¹⁶

En general todas las críticas coincidían en marcar que era un buen tema, que estaba bien trabajado, que los parlamentos eran buenos y la representación acertada. Sólo *La Mañana* presentó objeciones al trasfondo de ideas en el que se basaba la obra:

La obra en cuestión es admirable construcción que evidencia un conocimiento y destreza en sus autores en el manejo de los muñecos y una posesión de los secretos de la técnica teatral, cosa no fácil de encontrar en nuestros autores.

En lo que no estamos conformes es en las teorías, malsanas e inaceptables, especialmente en nuestro ambiente social, y que sustentan sus autores.¹⁷

¹⁴ Los dientes del perro en **El teatro** ...Op. Cit. Pg. 13

¹⁵ Los dientes del perro en **El teatro**... Op. Cit. Pag 14. La verdad del origen de María Esther se descubrió cuando unas mujeres, conocidas de María Esther del cabaret en el que trabajaba, fueron al negocio de los padres de Héctor a probarse ropa, ya que eran clientes de allí.

¹⁶ **La Argentina**, 27 de Abril de 1918

¹⁷ **La Mañana**, 27 de Abril de 1918

Por el contrario, algunos meses después, *La Epoca* publicaba otro comentario sobre “Los dientes del perro” y resaltaba la importante crítica social que aparecía en la obra:

...Color, música popular, canciones de arrabal, chistes y lo que más vale para los observadores, crítica social, una acerba crítica contra los prejuicios ancestrales que esa vieja cretina y refunfuñona: la moral, ha inyectado como un virus de acción lenta pero segura, en el espíritu de las pobres gentes que ignoran en toda su profundidad luminosa el alcance de la lógica y de la psicología.¹⁸

El tango y el cabaret llegan al teatro.

Es llamativo que el comentario sobre la representación del cabaret y el tango ocuparan sólo unas pocas líneas en las críticas del periodismo. Es probable que luego de la primera representación aún no se pudiera medir exactamente el efecto que tendría en el público la puesta en escena del tango y el cabaret. Por otro lado, era más rápido y sencillo explicar el éxito aplicando –también los periodistas del espectáculo- la fórmula con la que se daba cuenta de cualquier éxito del teatro nacional: autores famosos, asociados con una buena compañía, con apoyo empresario del teatro, un tema bien tratado.

Sin embargo el tango y el cabaret en escena fueron un aspecto original y novedoso presentado por “Los dientes del perro”. Sobre esto *La Prensa* comentó:

Los dos cuadros del sainete están bien realizados, especialmente el primero, que refleja con acierto el ambiente que se ha querido transmitir desde la escena, Sin trascendencia alguna como es de imaginar y sin cosas absurdas de que hacer mención, entretiene en forma eficaz: el público así lo demostró anoche al darle su sanción con nutridos aplausos en el transcurso de algunas escenas felices y al finalizar la obra.¹⁹

Y *La Gaceta de Buenos Aires* incluso entendió que había una mirada crítica de parte de los autores hacia los personajes de la milonga:

Tal se plantea el problema en el primer cuadro de la obra, cuya acción se desarrolla en un gran “cabaret”. Los autores han observado con agudeza el ambiente, pero no se conforman con dar al rol público la visión directa del medio, sino que de vez en cuando en lo que diríamos

¹⁸ **La Epoca**, 5 de noviembre de 1918

¹⁹ **La Prensa**, 27 de Abril de 1918

la entrelínea de acción se adivina la intención lapidaria de los autores para con casi toda aquella incolora y miserable gente de “la milonga”²⁰.

Sólo *El Hogar* dedicó varios párrafos a describir y explicitar lo llamativo que era presentar en el escenario el cabaret y hacer que uno de los personajes centrales cantara un tango. Luego de reseñar el argumento decía:

Naturalmente, el argumento no tiene nada de original, pero la originalidad en el teatro no consiste en inventar conflictos, como suelen creer nuestros autores (...) Los conflictos psicológicos son siempre los mismos, y sólo adquieren variación de matices según las épocas, según los pueblos, según los hombres. En adueñarse de esos matices, según su época, su pueblo, según los personajes que presenta está la obra del dramaturgo. Y los señores González Castillo y Weisbach han sabido hacerlo magistralmente”.

(...)Atendiendo luego al ambiente al que pertenecen estos personajes, no se puede dudar de que son seres de ese ambiente, son hombres y mujeres de aquí, de Buenos Aires, y dentro de Buenos Aires del círculo de gente alegre y vaga que aparecen. Hay allí una francesa, esa francesa que es de nuestra ciudad, en Francia no podría ser así. Hay un provinciano, un santiagueño de Buenos Aires; queremos decir que está en Buenos Aires, y tal como se aparece no puede estar en otro lado. El sitio mismo en que se muestran estos seres, en el primer cuadro, un “cabaret”. Los “cabarets”, desde luego no son un producto nacional, pero aquí los hay y alguna característica especial han de tener, que los distinga de los cabarets del resto del mundo. Supongamos que no se diferencia en nada exterior de uno de París; bueno, pues esto ya es una particularidad: el haber llegado en distinto ambiente, a ser idéntico al de París. De esta particularidad que lo caracteriza se han adueñado absolutamente nuestros autores y la han comunicado de manera perfecta.(...)

El lenguaje de los personajes, por otra parte, además de responder a la modalidad de expresión que les es propia en la vida, se ajusta estrictamente al diálogo dramático.

El cronista fue al teatro, como de costumbre a pura expectativa, dada la experiencia que proporciona el teatro nacional. Le interesó de entrada, un agradable estilo criollo compuesto a propósito por Roberto Firpo. (...) Las palabras sin sentido y los gritos y los ruidos de la orquesta, eran la fiel interpretación de o que en lugares como aquel sucede; lugares donde un borracho dirige un insulto a un bailarín, un atrevido se ríe de una pareja, un “niño-bien” suena la bocina de su Ford, otro grita sin tono ni concierto, respondiendo a una necesidad fisiológica, como los campesinos, al final de una canción gritan i-ju-ju.²¹

¿Era tan original esta puesta en escena? La mayoría de los historiadores del teatro coinciden en que “Mi noche triste” –el tango que interpretaba el

²⁰ **La Gaceta de Buenos Aires**, 27 de Abril de 1918

²¹ **El Hogar**. Mayo 1918

personaje de María Esther durante el primer cuadro, en el cabaret- fue el primer tango cantado en escena y que la escena del cabaret fue una novedad²². Sin embargo, otras obras ya habían representado un cabaret y ofrecido música tanguera en escena.

En 1965 Martín Lemos publicó un artículo en la revista del INET titulado “El primer cabaret no fue el de Los dientes del Perro”. El texto, breve y puntual, marcaba que antes de la obra de González Castillo y Weisbach, Carlos Mauricio Pacheco había escrito una obra titulada “El cabaret”. Según Lemos, su comentario sólo buscaba cumplir “un imperativo de estricta justicia a la memoria de Carlos Mauricio Pacheco, el verdadero autor de la primera obra nacional con un cabaret en escena”²³

La obra de Pacheco llevaba por subtítulo “Escenas de la vida porteña”, se estrenó el 5 de marzo de 1914 por la compañía Vittone-Pomar y su libreto fue publicado en la revista *El teatro nacional* en abril de ese año. Sobre la obra, Lemos decía en su artículo:

En su tónica y su representación documental, “El Cabaret” de Pacheco no puede ser de una realidad más veraz y objetiva, pues nos muestra a un francés, maestro de ceremonias, a una cupletista española, canciones coreadas por la concurrencia y en el que, además de bailarse el tango hasta se habla libremente de él –por ser entonces cosa non sancta- de ese tango que, aunque haya sido proscrito de los salones porteños, por cierta clase social empingorotada, ya conocía los halagos de París... También se menciona ya, con cierta familiaridad, el uso o abuso de estupefacientes...²⁴

Lemos acierta al encontrar en la obra de Pacheco la primera escenificación del cabaret y en remarcar una información bastante olvidada. Es que en realidad la representación de El Cabaret apenas se recuerda: el público la acompañó pero no tuvo mayor trascendencia. Pero tampoco la obra de Pacheco es absolutamente fundadora: Luis Ordaz, en su artículo sobre el tango y el teatro, hace una descripción bastante detallada de una serie de otras obras, anteriores

²² Ordaz, Luis; Casadevall, Domingo; Seibel, Beatriz; Pelletieri, Osvaldo, Ver bibliografía al final del trabajo.

²³ Lemos, Martín. “El primer cabaret no fue el de Los dientes del perro”. **Revista de Estudios de Teatro**. T III, N°9. Bs. As. Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

²⁴ Lemos, Martín. “El primer....op. cit. Pg 53

a la de Pacheco, en la que aparecen algunas escenas de establecimientos de baile y diversión²⁵:

¿Por qué entonces, tanto éxito después con “Los dientes del perro”? Dejaremos de lado las cuestiones estrictamente estéticas de las obras, para elaborar una respuesta que considere el contexto en el que la obra fue estrenada.

Durante las últimas décadas del siglo XIX la fisonomía de la ciudad de Buenos Aires comenzó a transformarse. Las familias más ricas, que tradicionalmente habían vivido en la zona de sur de la ciudad, se trasladaron hacia el norte y las casas del sur fueron ocupadas por los inmigrantes. A medida que la actividad portuaria se intensificaba, toda su zona lindera se poblaba y adquiría rasgos propios: los arrabales comenzaron a ser el ámbito característico en el cual convivían familias inmigrantes, trabajadores, gente sin ocupación, malvivientes y otra cantidad de personajes que pasaron a ser prototípicos del lugar.

En los arrabales, el prostíbulo era el lugar de reunión masculina: allí, entre copas y mujeres, se escuchaba siempre a alguna orquesta que tocaba tangos; las letras de esos tangos generalmente se referían a temas sexuales y se componían sin ningún tipo de prejuicio en cuanto a las palabras utilizadas.

Hacia 1910, los arrabales y el centro de la ciudad comenzaron a “acercarse”: por un lado porque la ciudad seguía transformándose y muchas zonas que eran marginales dejaban de serlo; pero el acercamiento se dio también a través de la movilidad de las mismas personas que viajaban de una a otra zona para comunicarla, integrarla. Por esta época, comenzó a ser frecuente que los “niños-bien” y otros miembros de la oligarquía porteña asistieran a los “establecimientos de baile y distracción” de los arrabales. A partir de ese momento, muchos de los prostíbulos se reformaron y se convirtieron en lujosos establecimientos²⁶, y esto mismo estimuló la apertura de otros tantos en otros puntos de la ciudad.²⁷

²⁵ El primer cuadro de “La Tigra”, de Florencio Sánchez se desarrollaba en un Café de camareras; Pacheco también ubicaba el segundo cuadro de “Las mariposas” en el Armenonville y también en 1914 estrenó otra obra, “La juerga”, en donde se presentaba un “colmao” andaluz.

²⁶ Por ejemplo: El Tambito, EL Kioskito, La Violeta, La Red, El Prado Español.

²⁷ Los argumentos y datos detallados están tomados de Campodónico, Raúl Horacio y Fernando Gil Lozano “Milonguitas en-cintas. La mujer, el tango y el cine”, en **Historia de las mujeres en Argentina**. Taurus. 2000

En ese sentido, tal vez la fecha de 1914 haya sido demasiado temprana para que el público porteño aceptara y gustara de ver la representación de un cabaret, dado que todavía era un ámbito mal visto y asociado a prácticas indecentes. Para 1918, aunque hayan sido sólo cuatro años después, podría suponerse que los cabarets ya no ocupaban un lugar tan marginal sino que funcionaban a plena luz y con cierta aceptación de algunos sectores de la sociedad.²⁸

Claro que el desembarco en el centro de la ciudad requirió que el cabaret, la música que allí se ejecutaba y ciertos códigos se “adecentaran”. Esta es una diferencia que se percibe entre el cabaret de Pacheco y el de González Castillo y Weisbach. Mientras en el primero se hacen alusiones incluso al uso de estupefacientes, en el de “Los dientes del perro”, lo que se muestra es una versión cuidada, sin palabras de más ni escenas subidas de tono, sin groserías ni personajes intolerables para el público “familiar” de los espectáculos de género chico: hasta quedaba lugar para una mujer arrepentida de su pasado, un hombre mayor amante de la buena vida pero bondadoso y un joven enamorado. Es decir, la versión que se daba del cabaret daba cuenta también de cómo el cabaret estaba siendo incorporado a la vida urbana y al imaginario porteño.

Algunas de las críticas marcaron exactamente ese punto:²⁹:

... en especial el primer cuadro de “Los dientes del perro” animadísimo gracias a la atención con que se han cuidado los detalles todos del tramoyismo escénico, da una perfecta ilusión al expectante de hallarse en un cabaret, salón adonde concurren las personas que son atildadas y pulcras en la calle, a dejar el sayo del bien parecer para entregarse de lleno en el mágico torbellino de las luces policromas, las músicas cancanescas y los perfumes afrodisíacos de las hembras galantes.³⁰

De manera más escueta *La Prensa* comentó:

²⁸ Los cabarets más famosos de la época eran: Lo de Hansen, Armenonville (sobre Avenida del Libertador y Tagle), Royal Pingalle (en el centro de la ciudad) y el Hélyce (en los altos del teatro Casino)

²⁹ En la carpeta de recortes del Instituto Nacional de Estudios del Teatro dedicada a González Castillo se compila una crítica aparecida en un diario uruguayo que sobre este punto dice: “En el cabaret de Los dientes del perro” no hay toxicómanas, no cachafaces que ejerzan de proveedores o usuarios de alcaloides, ni deshonestos que vivan con los dineros de infelices mujeres. En fin, los autores han evitado al auditorio la parte repugnante del espectáculo, para ofrecerle, tan solo, lo menos censurable”. Lamentablemente, el recorte no está acompañado ni de la indicación del diario en que fue publicado el comentario ni de la fecha.

³⁰ **La Epoca**, 5 de noviembre de 1918.

El primer cuadro reproduce las escenas de un cabaret nocturno. Asistimos allí al viejo entrevero con pugilatos y armas que relucen, tan explotados por el sainete suburbano. Sólo que en Los dientes del perro lo que riñen por una mujer entre tango y tango llevan smoking. (...) El cuadro del cabaret tiene una vivacidad y un colorido que la música, el canto y la danza realzan constantemente.³¹

La puesta en escena del cabaret fue sin duda un acierto: los autores supieron presentarlo de modo tal que resultara colorido, real pero no provocativo, y los actores compusieron personajes que aún siendo típicos de los bajos fondos no causaban rechazo y hasta podían mostrar su costado sensible: en el primer cuadro, en el cabaret, los “patoteros” –personajes asistentes al cabaret– mientras la orquesta tocaba un estilo, “lo más triste posible”, charlando entre ellos decían:

Patotero 1º: -(ebrio, se lleva frecuentemente el pañuelo a los ojos dando muestras de sentirse muy emocionado) ¡Qué estilo!... ¡parte el alma!... (tararea un poco la música y ahoga la voz en un sollozo) . (...) ¡Pucha que estoy triste!”

Patotero 2º: - pero che, estás con amigos...”

Patotero 1º:- ¡es que todos están tristes!... ¡Somos unos pobres tristes!... Vos, y éste... y todos.³²

Las repercusiones se sintieron rápidamente en los otros teatros: al año siguiente del estreno de “Los dientes del perro”, el 25 de Junio de 1919 se estrenó en el teatro El Nacional la obra “Cabaret Montmartre” de Alberto Novión, repitiendo también la escenificación de otro tango del mismo Contursi “Flor de tango”. La obra fue un éxito rotundo. A partir de ese momento, el cabaret se convirtió en tema central de muchos sainetes: “Armenonville” de Enrique García Velloso; “El rey del cabaret”, de Manuel Romero y Alberto Weisbach; “La muchacha de Montmartre”, de Saldías; “Un programa de cabaret”, de Pablo Suero y Pascual Contursi; “El patrón del cabaret”, de Emilio Bastidas, entre otros.

Una argumentación similar podría pensarse para lo que sucedió con el éxito del tango en el escenario. Antes del estreno de “Mi noche triste”, otras obras habían presentado música tanguera, pero fue luego de 1918 que el tango se popularizó como partenaire de los espectáculos teatrales. Y esto, tal vez también pueda explicarse por el lugar que fue ganando el tango en algunos

³¹ **La Prensa**, 27 de Abril de 1918

³² “Los dientes del perro”, en **El teatro...** Op. Cit

ambientes porteños En los párrafos anteriores, comentábamos que durante las últimas décadas del siglo XIX en los prostíbulos de las zonas orilleras de la ciudad era frecuente que pequeñas orquestas ejecutaran tangos y milongas. En general, las letras de los tangos eran bastante groseras, y mezclaban lo picaresco con lo pornográfico; también en las letras comenzaban a dibujarse los personajes prototípicos del ambiente tanguero: el compadre, el compadrito, la taquera, el rufián, el cafishio.

Hacia comienzos del siglo el tango comenzó a entrar a la ciudad: por un lado porque miembros de las clases acomodadas solían frecuentar los lugares en los cuales se tocaba tango; por otro porque algunas de las orquestas y músicos de las orillas comenzaron a ser contratados para animar veladas en el centro de la ciudad, para tocar en algún café, o incluso para acompañar algunas fiestas.

Pero a medida que el tango se difundía en la ciudad, comenzó a refinarse, por un lado abandonando las letras obscenas y por otro suavizando los “cortes y quebradas” del baile. Estos cambios pueden percibirse en los bailes del internado: en 1915, los graduados de medicina pidieron a Ricardo Rojas que diera el discurso correspondiente y contrataron a Francisco Canaro y a Roberto Firpo para que participaran tocando tangos en el escenario del Palais de Glace. Aquella noche Canaro estrenó el tango “El matasanos”³³.

Por otro lado, el tango también comenzó a ser escuchado y bailado en academias y cafés del centro hasta llegar a los cabarets, a los que nos referimos antes:

El cabaret sustituirá al café y las academias del bajo fondo y ofrecerá una remuneración más generosa a los músicos, al mismo tiempo que exigirá ciertas rectificaciones en las letras y en la conformación de la orquesta. La clientela que frecuenta el cabaret tiene mayores exigencias de gusto y puede pagar por ellas: ahora la música estará a cargo de profesionales vestidos elegantemente, y habrá un piano. Además se podrán contratar letristas estables.³⁴

³³ El tango encontró en los bailes del internado un espacio de gran aceptación: tanto Canaro, como Firpo y otros músicos compusieron tangos cuyas letras estaban dedicadas a los estudiantes y médicos, por ejemplo “El internado”, “El bisturí”, “Clínicas”, entre otros. En la década del '20, los bailes del internado se realizaron en el Pabellón de las Rosas, ubicado en Alvear y Tagle. En 1929, ese lugar fue sede de un concurso de tango.

³⁴ Campodónico, Raúl y Fernanda Gil Lozano. Milonguitas.....Op.Cit.

¿Pero cómo fue la llegada del tango específicamente a los escenarios teatrales?. Desde el punto de vista cronológico se dice que la aparición de la palabra tango en una obra teatral criolla se produjo en 1891, al estrenarse “Julián Jiménez”. Al año siguiente, en una petipieza de Ezequiel Soria, “El año ‘92”, un personaje aludía al tango y amagaba algún corte canyengue; y algunos años después, en 1897, también en una obra de Soria “Justicia Criolla” un personaje aportaba detalles precisos sobre la coreografía compadrón de un tango. Y, en 1898 en “Ensalada criolla” de Enrique de María y Eduardo García, en la escena final, los personajes bailaban el tango con un estilo bien orillero, con cortes y quebradas. También se puede citar la presencia del tango en el picadero del circo: en “De paseo en Buenos Aires”, se ejecutaba y se bailaba una milonga. Pero en todos los casos era una presencia marginal, a través de algún personaje o como una música de acompañamiento y todavía muy vinculada al estilo orillero.

Ya en la primera década del siglo XX, el tango comenzó a insinuarse más firmemente en el teatro, no sólo porque era más frecuente que algunas obritas incorporaran el tango como música de fondo sino porque a partir de 1911 las noticias de que el tango triunfaba en París se difundieron por todo Buenos Aires³⁵. Metrópoli acostumbrada a mirar lo que ocurría en el viejo continente, esto sirvió de espaldarazo final para que autores y actores decidieran poner al tango con un lugar más central en su repertorio: a pedido de Florencio Parravicini, García Velloso escribió “El tango en París”. La obra se estrenó en 1913, y en ella se contaba la historia de una barra de bohemios que decidía viajar a París para vivir el tango. Hacia el final de la obra, se escuchaban las notas de un tango, interpretado desde un cabaret lejano.

Estas obras eran el índice de que, como lo supusiera el receloso y alarmado articulista –Echague– el tango era aceptado cada vez con mayor entusiasmo por el Buenos Aires de nivel social elevado y de capas intermedias, como consecuencia de las resonancias del triunfo en París, así como de que se iba convirtiendo en un ingrediente de gran atracción para nuestros escenarios. Así fueron llegando infinidad de piezas de distinto calibre en las que la temática de la música porteña no

³⁵ El tango que triunfaba en París tenía un estilo bastante particular: se bailaba con coreografías un tanto caprichosas y atuendos de gauchos, intentando evocar las llanuras pampeanas.

sólo oficiaba de eje, sino también, y en qué medida, se repetía en los títulos machaconamente la palabra 'tango'.³⁶

En 1917 Elías Alippi escuchó cantar a Gardel un tango, llamado "Lita", de Castriota al cual Pascual Contursi había agregado unos versos; poco después el tango quedó rebautizado como "Mi noche triste". Alippi, conocedor del escenario porteño, decidió que ese sería el tango para la obra que acababan de entregarle "Los Dientes del Perro" y en la cual los autores pedían "interior de un cabaret, con una orquesta típica, sobre una tarima a la derecha".

La apuesta de Alippi fue por demás acertada: la obra fue un éxito, el tango Mi noche triste se convirtió rápidamente en un clásico³⁷ y, además, a partir de ese momento los sainetes debieron incluir casi obligatoriamente un tango. En 1920, uno de los versos de "Flor de tango" –el tango estrenado en la obra "El Cabaret Montmartre"- se convirtió en título de un sainete de Alberto Vacarezza "Tu cuna fue un conventillo". También en ese año, Pascual Contursi, autor de la letra de "Mi noche triste" tomó otro verso de ese mismo tango para titular otro sainete: "Percanta que me amuraste". La lista es por demás extensa.

En este caso vale nuevamente la pregunta: ¿por qué el éxito de "Mi noche triste"? Y nuevamente debemos mirar el contexto para encontrar una respuesta.

Para 1918, el tango circulaba no sólo en los cabarets y cafés sino también en las fiestas y veladas. Ya no se asociaba a la mala vida y las clases bajas: un nuevo universo de personajes, temas y ambientes comenzaba a dibujarse, y poco a poco –por razones que también habría que explicar- pasó a convertirse en la música ciudadana por excelencia y un ícono de la cultura popular argentina. Los tangos de este período pasan a expresar el ideal del barrio, ámbito social típico del Buenos Aires de los '20 y a partir de allí construyen un sistema de valores y personajes novedosos: la tensión entre la vida del barrio y la del centro, el hogar, los amigos y la madre, quien ocupa un lugar central y parece resumir todas las virtudes. También aparece la milonguita, "la chica de barrio que abandonó su hogar por las luces del centro y que haciéndose pasar por francesa, inicia su periplo de ascenso y descenso en noches de champán y

³⁶ Ordaz, Luis. El tango.....Op. Cit. Pag 1252.

³⁷ Tal como citábamos al comienzo, en la edición de la revista El Teatro Nacional en la cual se publicaba el libreto, se publicitaba además que la misma incluía la letra del tango.

cabaret”³⁸ Y también la Estercita, la muchacha que ha caído en desgracia por el engaño de algún hombre.

El argumento de “Los dientes del perro” y la letra de “Mi noche triste” parecen ejemplificar casi al detalle estos cambios: un cabaret al que concurren jóvenes y mayores de clase acomodada, una muchacha obligada a trabajar en el cabaret por culpa de un engaño –una estercita- que precisamente se llama María Esther, una francesita llamada Ivonne, los “patoteros” que reivindican la amistad, y uno de ellos que, con varias copas encima, reflexiona:

Patotero 1º: (que ha seguido haciendo libaciones, tararea el tango y se conmueve con sus notas) Ah!, tango!, tango! La siento en el alma, esta música tan nuestra!... (llorando) Pucha!.... Cómo estoy triste!

adelantando con sus palabras, el carácter melancólico que se haría típico en los tangos y la asociación del tango como música “nuestra”.

En las antípodas de lo picaresco y obscuro de la etapa anterior, la letra de “Mi noche triste” reconstruye la nueva sensibilidad tanguera, y canta el desencanto amoroso de un muchacho de barrio: “Percanta que me amuraste/ en lo mejor de mi vida/ dejándome el alma herida/ y espina en el corazón.”

Si a comienzos de los '20, el género chico sirvió de medio de difusión de la música del tango, a poco de andar los años la relación se invirtió y las obras funcionaron más como una excusa para estrenar e interpretar tangos. Muchas veces, el éxito que alcanzara el tango condicionaba la permanencia en cartel de la obra. También solían interpretarse tangos en los intermezzos, entre función y función.

¿La justa combinación del éxito? Teatro, tango y cabaret.

El éxito de Los dientes del perro remite sin dudas a la certera combinación entre teatro, tango y cabaret. Cada uno tuvo una historia propia y si bien en algunas de las obras citadas se había dado la combinación, no fue hasta 1918 que esa conjunción se convirtió en marca registrada en los escenarios.

³⁸ Campodónico Raúl y Fernanda Gil Lozano. Milnguitas...Op. Cit... Pg 144

Como hemos intentado explicar, el éxito de la mixtura entre género chico, tango y cabaret puede entenderse considerando las transformaciones que cada uno había experimentado y la aceptación e incorporación que habían tenido en gran parte de la sociedad. A su vez, esas transformaciones remiten a los cambios mismos, materiales y culturales, que se estaban dando en la ciudad. Si durante la primera década del siglo hubo autores que propusieron representar escenas de cabarets y musicalizar sus obras con tangos, recién a fines de los '10 el público aplaudió estas propuestas. En el medio, el tango y el cabaret ya se habían instalado en la ciudad y se habían modificado al igual que la sociedad que los miraba y consumía. Al mismo tiempo, el teatro por secciones y las obras del género chico se convertían en las preferidas de los porteños. El secreto no fue sólo la combinación de determinados elementos o un tema en particular, sino el hecho de haberlos reunido en el momento en que cada uno alcanzaba la madurez suficiente para poder circular en determinado medio social

Tras las huellas del público: algunas preguntas para seguir trabajando.

Qué pensó, qué sentido le dio a lo que se representaba ante sus ojos son preguntas casi sin respuesta. Por un lado sería imposible reconstruir “una” voz, dado que el público por definición es heterogéneo y en ese sentido, tal vez habría que pensar en reconstruir “los” públicos. Por otro lado, aunque analizáramos palabra por palabra lo dicho en las críticas, con esto sólo lograríamos un acercamiento indirecto al público: en las críticas aparece la voz del periodista, del crítico, que sólo es una de las voces posibles y al mismo tiempo en más de una ocasión hay una contradicción entre lo que se dijo en los diarios de tal o cual obra y el comportamiento del público.

Tal vez el dato concreto de la cantidad de gente que asistió a las funciones de “Los dientes del perro”, las tres ediciones de su libreto, la popularidad que alcanzó el tango *Mi noche triste* y la cantidad de tangos y cabarets que aparecieron luego en el teatro sean algunas de las huellas que dan cuenta de la aceptación que tuvieron en el público. Y esa aceptación puede entenderse, tal como lo hemos sugerido, por la relación que estaba estableciendo el público

con el teatro por secciones, con el tango y con el ambiente que representaba el cabaret.

La pregunta que se desprende de lo anterior es precisamente quiénes formaban el público, qué sectores sociales consumieron las obras del género chico, se identificaron con el tango y gustaron del cabaret. Sin pretender construir una radiografía sociológica, la indagación sobre el público nos lleva a preguntarnos por sus características, identidades sociales y la significación de sus prácticas de consumo cultural. Al mismo tiempo, esta última cuestión, la referida a sus prácticas, se bifurca dado que existía un público espectador, el que asistía a las funciones, y un público lector, aquel que compró las revistas en las cuales el libreto fue editado y aquel que siguió las diversas notas periodísticas que sobre el estreno y la permanencia en cartel se publicaron.

Bibliografía general:

-Campodónico Raul, y Fernanda Gil Lozano. Milonguitas en-cintas. La mujer, el tango y el cine. En Gil Lozano, Fernanda; Valeria Pita y María Gabriela Ini.

Historia de las mujeres en Argentina. Taurus. 2000.

- Casadevall, Domingo. **El tema de la mala vida en el teatro nacional.** Ed. Guillermo Kraft. 1957.

-Castagnino, Raul. **Circo, Teatro Gauchesco y tango.** Instituto Nacional de Estudios de Teatro.1981.

- Chartier, Roger. **El mundo como representación.** Gedisa. 1999.

-Chinarro, Andrés. **El tango y su rebeldía.** Continental-Service. 1965

- Gallo, Blas Raul. **Historia del sainete nacional.** Buenos Aires Leyendo. 1970.

-Llanes, Ricardo. **Teatros de Buenos Aires.** Cuadernos de Buenos Aires XXVIII. Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires 1968

-Pelletieri, Osvaldo (Director) **Historia del teatro argentino.** Voll II. Galerna. 2000.

-Ordaz, Luis. **Historia del teatro argentino.** Instituto Nacional del Teatro. 1999.

-Rela, Walter. **Teatro Uruguayo. 1808-1994.** Academia Uruguaya de letras. 1994.

-Romero José Luis y Luis Alberto Romero (directores). **Buenos Aires, historia de cuatro siglos.** Ed. Abril 1983.

- Sarlo, Beatriz. **El imperio de los sentimientos**. Catálogos Editora. 1985.
- Seibel, Beatriz. **Historia del teatro argentino**. Ed. Corregidor. 2002.
- Varios. **La historia del tango**. Ed. Corregidor. 1977.