

## *Cultura oral en el contexto argentino: de la performance al archivo*

PALLEIRO, María Inés/ Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso"  
UBA/CONICET- inespalleiro@gmail.com

Eje: Metodología de la Investigación  
Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: narrativa folklórica - oralidad - archivos*

### » **Resumen**

Presento algunas reflexiones surgidas de un proyecto PIP CONICET que coordiné, sobre archivos de narrativa tradicional argentina, de la Primera *Encuesta Folklórica de 1921* hasta 2005. Este fue el marco para configurar un nuevo archivo de relatos animalísticos, dentro de las colecciones existentes.

Con instrumentos de la genética textual, que propone una aproximación al texto en su dimensión procesual (Grésillon, 1994) y de la teoría informática del hipertexto (Nelson, 1992), agrupé los relatos por "matrices" (Palleiro, 2004). Defino la matriz como conjunto de núcleos temáticos, compositivos y estilísticos identificados mediante la confrontación intertextual, que funciona como pretexto de distintas versiones y variantes, y el archivo como *arkhé* o principio de organización del recuerdo colectivo (Derrida, 1997).

Me centro en tres actuaciones performativas de narradores riojanos: dos cuentos del zorro y el relato de un ceramista que narra la transformación ritual de hombres en animales a partir de la muestra de sus estatuillas, para estudiar los relatos desde una doble perspectiva de su construcción o génesis y de sus itinerarios dispersivos, similares a los de un hipertexto virtual. Mi hipótesis sostiene que los recorridos del relato folklórico reproducen los itinerarios dispersivos de la memoria. Recorro a las consideraciones de Ong (1987) que caracteriza las psicodinámicas de la oralidad como acumulativas, redundantes y cercanas a la corporalidad, para reflexionar sobre el pasaje de la expresión oral al registro escrito.

### » **Fundamentos conceptuales y encuadre diacrónico**

Esta presentación tiene como marco una investigación sobre colecciones de narrativa tradicional argentina, finalizada en 2013. El punto de partida fue 1921, año en el que se realizó una Encuesta folklórica. Este fue el primer eslabón de una serie de

colecciones de narrativa tradicional, aunque registró también otros géneros folklóricos. Las colecciones reflejan cambios en los paradigmas del Folklore, constituido como disciplina en Argentina en el siglo XX.

En la Carta fundacional del Folklore, Thoms (1991 [1846]) lo caracterizó, en un sentido etimológico, como “saber del pueblo”, relacionado con usos y costumbres de los tiempos antiguos que es necesario rescatar del olvido. Esta conceptualización dio lugar al llamado “coleccionismo”. De este afán de rescate surgió la tendencia a archivar en colecciones como la Encuesta Folklórica de 1921, confeccionada de acuerdo con un instructivo elaborado por el Consejo Nacional de Educación, y enviada a los maestros de escuelas primarias de todo el país. Ellos recopilaron material folklórico en legajos manuscritos, de los que se publicaron catálogos e inventarios<sup>1</sup>.

En una etapa siguiente de los estudios folklóricos, autores como Hymes (1976) prestaron atención a las variaciones contextuales, eje de las “Nuevas Perspectivas del Folklore”. Esta corriente postuló un enfoque centrado la “actuación” o *performance*, que es la puesta en acto de competencias comunicativas en un contexto. La *performance* consiste en el despliegue de un mensaje que recrea estéticamente aspectos de la identidad cultural de un grupo ante una audiencia encargada de evaluar su eficacia comunicativa (Bauman, 1975). Tal despliegue performativo tiende a una representación espectacularizada de la vida social (Schechner, 2000). El viraje hacia la actuación dio por resultado un cambio de paradigmas del Folklore, que incidió en las modalidades clasificatorias y en un acercamiento a la “tradición” como actualización del pasado desde el presente (Fine, 1989; Palleiro, 2004b). Las Nuevas Perspectivas se ocuparon también de la construcción diferencial de creencias e identidades sociales (Bauman, 1989). Dentro de esta línea, Dégh y Vázsonyi (2001) consideraron la creencia como aspecto constitutivo de los géneros folklóricos, que deja su huella en los archivos. La textura de colecciones y archivos refleja la convergencia de enunciadores múltiples, con sus propios sistemas de creencias. Con un enfoque semiótico, Greimas y Courtés (1982) definen la creencia como expresión modalizada de la certeza, en la que el valor de verdad de un discurso depende de un posicionamiento subjetivo o de un consenso intersubjetivo. En otras palabras, se trata de verdades relativas, sostenidas por una adhesión individual o un acuerdo grupal, que remiten a procesos constructivos de identidades sociales (Palleiro, 2008).

Consideré el “archivo” en su sentido etimológico de *arkhé* o principio de ordenamiento y domiciliación de la memoria colectiva (Derrida, 1997), y el “relato folklórico” como expresión secuencial de identidades sociales (Bruner, 2003; Palleiro, 2004a). Tuve en cuenta las operaciones interpretativas implicadas en la clasificación del material archivado,

---

<sup>1</sup> Para ampliar las referencias a colecciones de narrativa tradicional, ver Palleiro (2011a).

ya que como afirma Goody (1983), el ordenamiento de elementos en una lista, un índice de una colección o un catálogo de archivo constituye una forma de producción del sentido. Cada narrador tiene a disposición un inventario de tópicos, modalidades de composición y estilo fijadas en el proceso diacrónico de transmisión, para recrearlo en circunstancias sincrónicas de narración. Este inventario puede ser ordenado en “matrices narrativas”, a las que definí como combinaciones estables de rasgos temáticos, compositivos y estilísticos, identificados en la confrontación intertextual de un conjunto de relatos<sup>2</sup>. Tales matrices funcionan como modelos pre-textuales para la génesis de relatos en distintos contextos (Palleiro, 2004a). Los itinerarios de las matrices dan cuenta de los recorridos dispersivos del relato folklórico, semejantes a los de un hipertexto virtual, que reproduce la estructura diseminativa de la memoria. Nelson (1992), desde la teoría informática, define el hipertexto como combinación flexible de bloques textuales, establecida libremente por el usuario de un ordenador. Este principio de combinación de núcleos sémicos heterogéneos, con variaciones de “detalles”, fue considerado por Mukarovsky (1977) como rasgo distintivo de la composición folklórica.

Sobre estas bases, considero la incidencia de creencias sociales en la clasificación de colecciones, articuladas con una “retórica del creer” (Palleiro, 2008) que intenta convencer sobre la validez de ciertos enunciados, y me ocupo de una matriz de relatos animalísticos, en el marco diacrónico de colecciones.

### > ***Los cuentos de animales***

El origen de los cuentos de animales se remonta a los albores de la historia. Están presentes ya en la tradición oriental, la Antigüedad grecolatina, y en los primeros tiempos del cristianismo. Se encuentran en la tradición esópica, en las fábulas de Fedro y en múltiples reelaboraciones medievales, como el *Roman de Renard* francés. Estas colecciones recogen solo algunos de los infinitos relatos transmitidos por vía oral a través de los siglos, en forma viva, mediante voz, mímica, gesto y, a veces, música y canto (Palleiro, 1998). De los personajes del cuento europeo, los relatos argentinos mantienen el zorro, que en la cultura oral francesa se llama *Renard* y tiene como antagonista al lobo, sustituido en nuestra fauna por el tigre. En un ciclo, el zorro triunfa con su astucia sobre la fuerza del tigre. En otras series narrativas, es burlado por animales más pequeños, como el quirquincho (o la quirquincha). El recurso retórico dominante es la personificación, que dota a los animales de habla. Su génesis se organiza a partir de una matriz transmitida de boca en boca que da lugar a fijaciones escriturarias, en un proceso de transformaciones múltiples.

---

<sup>2</sup> Tomo los parámetros de tema, composición y estilo utilizados por Bajtín (2002) para delimitar los géneros de discurso.

### › *Los relatos folklóricos riojanos*

Recogí estos relatos en mis primeros viajes de campo a la provincia de La Rioja, entre 1985 y 1999<sup>3</sup>. Reuní entonces un extenso *corpus* de relatos animalísticos, clasificado por “matrices”. Me ocupó aquí de dos versiones de una matriz plasmados en relatos orales, y de la relación de un rito. Las versiones desarrollan el tipo “El guardián cegado”. El “tipo” es una combinación estable de unidades temáticas mínimas o “motivos” comunes a relatos de las más variadas latitudes y períodos históricos (Thompson, 1946). Los tipos folklóricos fueron clasificados por Aarne y Thompson en un Índice Universal revisado en la actualidad por Uther (2004), que ofrece una descripción temática para cada uno. La matriz que ahora me ocupa tiene elementos temáticos del tipo 73, “*Blinding the guard*”. Este tipo está presente en la *Encuesta Folklórica de 1921* - en la que aparece, por ejemplo, en el legajo No. 57 de la provincia de La Rioja- ; en las dos Series de *Cuentos Folklóricos de la Argentina* de Chertudi (1960-1964) - versiones 68 y 3, respectivamente- y en la colección de Vidal de Battini (1980), I, versiones 102-237. En todas estas colecciones, los relatos están clasificados dentro de los “cuentos de animales”. La *Encuesta Folklórica de 1921* privilegia las versiones “corregidas” de acuerdo con el *canon* escriturario. Chertudi registra y ordena versiones según parámetros de los Índices de Aarne y Thompson, con un criterio antológico, sin comentario analítico alguno. Vidal de Battini incorpora un breve comentario de grupos de versiones, clasificadas también por tipos y motivos, e incluye los relatos del tipo que me ocupa bajo el subtítulo de “aventuras” de “El tigre, el zorro y otros animales” con el agregado de “nuevos motivos creados por nuestro pueblo”. Este agregado revela un interés por el contexto. Todas las colecciones agrupan los relatos con un criterio temático. En mi clasificación por matrices, considero además aspectos de composición y estilo.

### › *“El zorro, la quirquincha, los quirquinchitos y el jote”: conexiones con el discurso ritual*

Recogí esta versión riojana, narrada como “cuento”, en Villa Mazán, departamento Arauco, el 4/VIII/1987. El narrador, Luis Molina, de 12 años, quien la oyó de boca de su madre, la tituló “El zorro, la quirquincha, los quirquinchitos y el jote”:

Que había una vez una quirquincha...tomando sol...con tres quirquinchitos... al lado de la cueva...Y... un zorro.... le decía: -¡Quirquincha, te quiero comer! - - ¡Dejáme cantar cancioncitas!: “¡Ay, fortuna mía, quirquincho en cueva!”- que decía.... [El narrador imita la entonación rítmica del canto de la

---

3 En un segundo período, que se extendió hasta 2013, amplié mi recolección a nuevos registros de narrativa oral riojana en contextos urbanos, y a formatos como la prensa escrita y medios radiales y televisivos.

quirquincha, con un registro más agudo] Y ha metido un quirquinchito en la cueva. Y el zorro se largaba unas carcajadas...Y mientras tanto, la quirquincha iba empujando adentro de la cueva a los quirquinchitos. Y... al último... se ha metido, la quirquincha.

...Y diái, venía un jote... Que el jote anda siempre volando y buscando una presa, pa' comer. Porque dicen que el diablo lo ha convertido en un pájaro que come la carne de los animales muertos... porque no ha querido hacerle caso, de adorarlo a él... Y que el zorro lo sabía...y que: -¡Vení...aquí vas estar, y vas abrir los ojos bien grandes! – dice -¡Así no se disparan los quirquinchos...! ...Y ya estaba así ...el jote...con los ojos grandes...[El narrador realiza el gesto de abrir bien los ojos en un primer momento, para entrecerrarlos luego, imitando el gesto del jote enceguecido por el puñado de tierra] Y... ya la quirquincha había agarrado un puñado de tierra, y se la había mandado a los ojos, al jote ... Y diái que... la quirquincha con los quirquinchitos, ya se habían escapado...Y así se han salvado... de que los coma el zorro...

El tópico del guardián cegado se vincula con la contienda entre dos animales, cuyo resultado es que uno se esconde en una cueva y otro se queda custodiándola. El animal encerrado logra burlar al guardián, tirándole un puñado de tierra que lo enceguece. El eje retórico es la personificación de los animales y la antítesis entre fuerza y astucia, y el eje compositivo es su combinación episódica flexible, que da lugar a la adición de la secuencia del enfrentamiento del zorro con la quirquincha. Sobresale el gesto del narrador de abrir y cerrar los ojos. El código corporal acerca el hecho narrativo a la *performance* teatral, desplegada en una representación espectacular a la que se refería Schechner, con una elaboración estética del mensaje a la que aludía Bauman. En una cláusula explicativa, el narrador introduce el discurso ritual, que vincula el origen del jote con un castigo del diablo por no rendirle adoración. El jote reemplaza al tigre de otras versiones en su rol de guardián cegado, y este cambio de detalles de una versión a otra forma parte de lo que Menéndez Pidal (1974) denomina la vida en variantes de la tradición oral. Tales variantes de “detalles” resignifican la matriz a la luz de la cultura local.

Esta resignificación puede advertirse en su confrontación intertextual con una entrevista al artesano local Marino Córdoba, autor de una serie de piezas cerámicas sobre la Salamanca. En la entrevista, Marino intercaló un relato con anclaje icónico en la estatuilla del jote, que representaba una figura antropomorfa con cabeza, pico, alas y patas de pájaro. Esta poética de la imagen ilustró la transformación en un ser demoníaco, caracterizado por la contraposición entre una apariencia bella y una esencia monstruosa. El rito consiste en un conjunto secuencial de acciones repetidas en forma fija, con la intencionalidad performativa de crear un efecto sobre el contexto (Rappaport, 1992; Palleiro, 2008). El de la Salamanca consta de “pasos” que culminan con la entrega del hombre o la mujer al diablo, y quienes no consuman esta entrega, como el jote, son castigados y convertidos en animales, según aclaró Córdoba en Palleiro (2011b):

Y aquí están los castigados... el *caranchi*, el jote, el cuervo, que es un joven... buen mozo, bailarín... que lo convirtió el diablo en un bicho muy sucio, como la carroña, por no cumplir con el rito ¿ve? [El

artesano muestra la estatuilla de un jote estilizado, cuya figura se asemeja a la de un bailarín de forma humana]

El vínculo del jote con lo demoníaco es el punto de contacto con el cuento de Molina. La alusión al rito en el cuento revela la permeabilidad de las matrices para incorporar creencias locales, que combinan elementos de la cultura hispánica con tradiciones quichuas y diaguitas. Las transformaciones zoomorfas se vinculan con la antítesis entre realidad y apariencia, eje de los relatos animalísticos, en los cuales un animal en apariencia más débil como la quirquincha logra con su astucia vencer al más fuerte, como el zorro. Las creencias locales en tratos con el diablo, presentes en el cuento y en el rito, remiten a un consenso colectivo sobre su valor de verdad, y la clasificación de un relato dentro de una u otra categoría depende tanto del grado de ficcionalización como del efecto de realidad del discurso. Este efecto se logra mediante recursos argumentativos propios de una “retórica del creer”. El “cuento” tiene como eje lo fictivo, mientras que el “rito” tiene relación más directa con creencias sociales. “Cuento” y “rito”, con sus recorridos alternativos, pueden ser archivados dentro de una misma matriz.

### › *“El zorro y los cazadores”*: un itinerario alternativo

En otras versiones, el tópico de “El guardián cegado” aparece como episodio independiente. Esto ocurre con la de Mario Ruiz, que él tituló “El zorro, el tigre y los cazadores” y clasificó como “cuento” oído a su abuelo. En agosto de 1987, Ruiz tenía 11 años y era alumno de escuela primaria en San Blas de los Sauces:

Que una vez, el tigre estaba durmiendo... Y que grita... el zorro: -¡Tío, tío tigre, ahí vienen unos cazadores! Y el tigre ha salíu disparando... Y... se ha dáu cuenta que ha síu una picardía del zorro... y lo ha pilláu, y lo ha metíu en una cueva. Y entonces, el zorro le ha dicho que en esa cueva había un cuero con un tesoro... Y ha dicho que el que tenga los ojos más abiertos, ese se lleva el tesoro, porque es el que lo puede cuidar mejor. Y le ha tocáu al zorro probar, y no los ha teníu muy mucho abiertos. Y le ha tocáu... al tigre, y los tenía bien abiertos. Entonces, el zorro ha recogíu un puñado de tierra, y se lo ha tiráu en los ojos al tigre, y se ha disparáu...

Mientras que en el itinerario anterior el tópico del guardián cegado funcionaba como coda de un relato cuyo conflicto era la huida de la quirquincha y los quirquinchos del zorro, este episodio tiene un desarrollo independiente, con un desplazamiento de roles del zorro, de perseguidor a perseguido, y su sustitución por el tigre como perseguidor. Hay una supresión del jote, y una adición del motivo de un supuesto “tesoro” escondido en una cueva, como recurso argumentativo usado por el zorro para engañar y ubicar al tigre en rol

de guardián. El juego de adiciones, supresiones, sustituciones y desplazamientos es el eje de la génesis del relato. La matriz sirve como instrumento clasificatorio que da cuenta de un patrón temático, compositivo y estilístico caracterizado por la flexibilidad episódica. Esta da pie para la adición de la secuencia inicial de la persecución del tigre al zorro, y para un paralelismo antitético entre la secuencia en la que el zorro actúa como guardián y logra mantener los ojos abiertos, y aquella en la que el tigre es el guardián y resulta cegado. En el plano estilístico, además del paralelismo, sobresale la antítesis entre fuerza y astucia, común con las versiones precedentes.

### > *De la performance al archivo*

En el pasaje de la *performance* al archivo, teniendo en cuenta los criterios clasificatorios de colecciones precedentes, agrupé estas y otras versiones en torno a una misma matriz<sup>4</sup>. Al referirse a las “psicodinámicas de la oralidad”, Ong (1987) las caracteriza como acumulativas, redundantes y agonísticas, con predominio de lo corporal. Intercalé notas sobre gestos y movimientos de los narradores, y consideré el cuerpo como conjunto significativo ya que, como señala Verón (1988), todo discurso lo es de cuerpos actuantes. El carácter agonístico se corresponde con la “ley de la antítesis”, propia del estilo folklórico (Olrík, (1992). En estas versiones, hay una confrontación agonística entre el zorro y el tigre, o entre la quirquincha y el zorro. Los narradores recurren a reiteraciones de lo que Olrík llama “situaciones paralelas”, como las del zorro y el tigre como guardianes alternativos. La textualización introduce una mediación tecnológica propia de la “psicodinámica” de la escritura” (Ong, 1987), con sus pautas morfológicas, sintácticas y léxicas que inciden en la articulación semántica. La transcripción instauro una brecha (Briggs y Bauman, 1992) entre el acto discursivo oral y el producto textual escriturario. Al transcribir, incorporé notas orientadas a minimizar esta brecha, referidas a gestos de los narradores, como el de abrir y cerrar los ojos, o a cambios entonacionales para imitar la voz de la quirquincha. Estos evidenciaron el carácter rítmico de la oralidad, con su aliento multiseccular, que recrea una tradición pasada en el contexto argentino contemporáneo.

### > *A modo de cierre*

---

<sup>4</sup> En otros trabajos, me ocupé de algunos de estos itinerarios, confrontados con relatos animalísticos sobre el “*caniche toy*” circulantes en *Internet* (Palleiro en prensa). Aquí, me centré en las bifurcaciones de matrices, en su paso de la *performance* al archivo.

En el estudio comparativo de versiones de una matriz, con sus recorridos alternativos, comprobé su permeabilidad hacia géneros diferentes, como “cuento” y “rito”. En el pasaje de la *performance* al archivo, observé un entretejido entre relato ficcional y enunciado de creencias. En la línea diacrónica de colecciones, advertí un cambio de paradigmas del Folklore, desde el concepto de corrección escritural de la *Encuesta de 1921*, a parámetros de ordenamiento por tipos y motivos de Chertudi y Vidal de Battini, con algunas notas sobre categorías vernáculas, hasta un criterio de registro capaz de consignar aspectos de la *performance* de los narradores. Propuse un criterio clasificatorio que diera cuenta de los cruces discursivos que hacen del relato folklórico un mixto genérico y un vehículo de expresión de identidades colectivas mediante la resignificación local de patrones generales.

### › *Referencias bibliográficas*

- Bajtín, M. (2002). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Bauman, R. (1975). Verbal art as performance. *American Anthropologist*, vol. 77 (2), 290-311.
- Bauman, R. (1989). Identidad diferencial y base social del folklore. *Serie de folklore*, vol. 7, 27-46.
- Briggs, Ch., & Bauman, R. (1992). Genre, intertextuality and social power. *Journal of Linguistical Antropology* ( II), 131-172.
- Bruner, J. (2003). Los usos del relato. En *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida* (pp. 387-402). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Catálogo de la Colección de Folklore I La Rioja* (1929). Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.
- Consejo Nacional de Educación. (1921). *Colección de Folklore. Encuesta folklórica del Consejo Nacional de Educación a los maestros de las escuelas Ley Láinez*. Buenos Aires, Argentina: Hemeroteca del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.
- Chertudi, S. (1960). *Cuentos folklóricos de la Argentina. Primera Serie*. Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Filología y Folklore.
- Chertudi, S. (1964). *Cuentos folklóricos de la Argentina. Segunda Serie*. Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Antropología.
- Dégh, L. & Vázsonyi, A. (2001). Legend and belief. En D. Ben-Amos (Ed.), *Folklore Genres* (pp. 93-123). Austin: University of Texas Press.
- Derrida, J. (1997). *Mal de Archivo. Una Impresión Freudiana*. Madrid, España: Trotta.
- Fine, G. A. (1989). The process of tradition: cultural models of change and content. *Comparative Social Research*, (11), 263-277.

- Goody, J. (1983). *La domesticación de la mente salvaje*. Madrid, España: Akal.
- Greimas, A. & Courtés, H. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, España: Gredos.
- Grésillon, A. (1994). *Éléments de critique génétique*. Paris, France : Presses Universitaires de France.
- Hymes, D. (1976) La Sociolingüística y la Etnografía del Habla. En E. Ardener (Ed.), *Antropología Social y Lenguaje* (pp. 115-151). Buenos Aires: Paidós.
- Menéndez Pidal, R. (1974). Estudios sobre el *Romancero*. En *Obras Completas*, XI, Madrid: Espasa-Calpe.
- Mukarovsky, J. (1977). Detail as the Basic Semantic Unit in Folk Art. En J. Burbank & P. Steiner (Eds.), *The Word and Verbal Art: Selected Essays* (pp. 180-204). New Haven: Yale University Press.
- Nelson, Th. (1992). *Literary Machines 90.1*. Padova, Italia: Muzzio.
- Olrik, A. (1992). *Principles for Oral Narrative Research*. Bloomington, Indiana, United States of America: Indiana University Press
- Ong, W. (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Palleiro, M. (1998). *La fiesta en el cielo. Cuentos populares de animales*. Buenos Aires, Argentina: Del Sol.
- Palleiro, M. (2004a). *Fue una historia real. Itinerarios de un archivo*. Buenos Aires, Argentina: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas " Dr. Amado Alonso" de la Universidad de Buenos Aires.
- Palleiro, M. (2004b). *Arte, Comunicación y Tradición*. Buenos Aires, Argentina: Dunken.
- Palleiro, M. (2008). *Yo creo, vos ¿sabés? Retóricas del creer en los discursos sociales*. Buenos Aires, Argentina: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Palleiro, M. (2011a). *Archivos de Narrativa Tradicional Argentina ANATRA*. Buenos Aires, Argentina: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" de la Universidad de Buenos Aires.
- Palleiro, M. (2011b). *San Patricio en Buenos Aires. Narrativa, celebraciones y migración*. Buenos Aires, Argentina: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Palleiro, M. (en prensa). *Oralidad, narrativa y archivos*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Rappaport, R. (1992). Ritual. En R. Bauman (Ed.), *Folklore, Cultural Performance and Popular Entertainments. A Communication-centered Handbook* (pp. 249-260). New York: Oxford University Press.

- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Argentina: Libros del Rojas.
- Thompson, S. (1946). *The Folktale*. New York, United States of America: Dryden Press
- Thoms, W. (1991 [1846]). La palabra "Folklore". En G. Magrassi & M. Rocca (Eds.) *Introducción al folklore* (pp. 37-64) . Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Uther, H. (2004). *The types of International Folktales: a classification and bibliography, based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*. Helsinki, Finland: Academia Scientiarum Fennica.
- Verón, E. (1988). *Cuerpo significante*. En L. Rodríguez Illera (Ed.) *Educación y comunicación* ( pp.41-61). Barcelona, España: Paidós
- Vidal de Battini, B. (1980). *Cuentos y leyendas populares de la Argentina I*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Culturales Argentinas.