

## Teatralidad popular en Argentina: Coexistencia de múltiples manifestaciones

Beatriz Seibel

### *I Propuesta teórica*

Para la conceptualización del campo que abarca este trabajo se requiere un retorno a las fuentes, en lo que atañe al fenómeno teatral en sus diversas especializaciones; en lo que constituye el nivel formal, y una especificación en el nivel contextual sobre la producción y recepción del teatro popular.

#### A) Nivel formal

En las diversas manifestaciones de la teatralidad popular, encontramos la recurrencia al término "fiesta," religiosa o profana, lo que nos conduce en línea directa a los orígenes de lo que hoy llamamos teatro en sus diversas especializaciones. Los rituales contienen todos los elementos que luego se diferenciarán en sus derivaciones, según sostiene Francisco Rodríguez Adrados, aunque disentimos en su limitación a la fiesta agraria como modelo. También los rituales de cazadores-recolectores nómades contienen los mismos elementos constituyentes de la teatralidad. En *Fiesta, comedia y tragedia* dice: "Lo característico de la fiesta agraria es, de un lado, la coherencia entre sus unidades elementales, la posibilidad que se da en la práctica, de combinarlas todas entre sí y obtener un sentido también coherente; de otro, la repetición de esos elementos en sus diversas variantes," agregando luego: "sólo dentro de este contexto puede comprenderse la creación, como especializaciones que sin dejar de ser religiosas se convierten en literarias, de los distintos géneros líricos y teatrales y también de las danzas y los juegos; no sólo los juegos deportivos y musicales, sino los que llamaríamos de sociedad, que se practicaban en el banquete, los de dados, etc. (enlazados en su origen con la mántica), los de niños. Añadiríamos todavía los juegos de acróbatas y demás, las pantomimas, etc. Todo esto procede, por desgajamientos sucesivos, de esa antigua unión de danza en sentido amplio, palabra y música, combinadas

variamente y a veces con defecto de alguna de ellas, que tiene su lugar propio en los rituales y que luego se ha diferenciado variamente dentro de ellos y en sus derivaciones.<sup>1</sup>

Entendemos por teatralidad en consecuencia la unión de danza, palabra y música, en sus diversas combinaciones y aun con defecto de uno de los elementos, que procede e incluye los rituales y sus derivaciones posteriores. Presupone, pero es necesario explicitarlo, la presencia simultánea de actores-espectadores, aun cuando la participación de éstos últimos sea tan activa que no permita diferenciarlos en variados momentos.

Ricard Salvat, otro estudioso español, coincide cuando afirma: "En el fondo, aquello que define el espectáculo es, en esencia, lo que puede servir para delimitar el rito de los pueblos primitivos."<sup>2</sup> Estos conceptos son decisivos en la medida que incorporan al concepto de teatralidad las manifestaciones que coexisten en el espacio geográfico de la Argentina, como en otros países de América, con muy diversos orígenes, incluso anteriores a la conquista española, y conviven en el tiempo actual, en diferentes comunidades culturales constitutivas de la pluralidad americana, con su identidad propia y distinta a la de otros continentes.

La teatralidad popular aparece entonces en un conjunto de variadas formas, desde los ritos religiosos aborígenes, las ceremonias de religiosidad popular, católicas, mestizas o marginales, los carnavales urbanos y rurales, hasta los artistas trashumantes, de circo criollo o radioteatro, los titiriteros, y los artistas que desde medios masivos como la televisión o el cine, emiten mensajes que luego llevan al teatro, con contenido paródico, en la antigua tradición de los cómicos de la legua.

Al hacer un eje sincrónico para referirnos a la teatralidad popular de hoy, no es posible dejar de considerar el eje diacrónico, que está presente en la *tradicción* de que estas manifestaciones forman parte, en la *corriente popular* que se manifiesta en la historia opuesta a la cultura oficial, a la cultura dominante. Precisamente Bahktine, en su trabajo *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*,<sup>3</sup> señala, acerca de las imágenes de Rabelais, que están perfectamente ubicadas dentro de "la evolución milenaria de la cultura popular," y destaca la necesidad de una investigación profunda de los dominios de la literatura cómica popular que ha sido tan poco y tan superficialmente explorada. "La cultura específica de la plaza pública y también el humor popular en toda la riqueza de sus manifestaciones," ha sido excluída de los estudios, según Bahktine, por la concepción estrecha del carácter popular y del folklore nacida en la época pre-romántica y rematada por los románticos. Y añade que ni siquiera posteriormente "los especialistas del folklore y la historia literaria han considerado el humor del pueblo en la plaza pública como un objeto digno de estudio desde el punto de vista cultural, histórico, folklórico o literario." Estas afirmaciones son perfectamente aplicables al caso de la teatralidad popular, excluída e ignorada como objeto de estudio, que precisamente tiene lugar también en la mayoría de las veces en la plaza

pública, con el aditamento que hasta se le ha negado la denominación "teatro," reservada, en el dominio del arte, al teatro inscripto dentro de la cultura oficial o dominante. El otro peligro que señala Bahktine es la deformación de la naturaleza específica del fenómeno cuando se le aplican ideas y nociones que le son ajenas pues pertenecen verdaderamente al dominio de la cultura y la estética burguesa contemporánea." Análogamente, en el campo de la teatralidad popular, se deforma el análisis si se practica con categorías pertenecientes a la estética dominante, que no permiten apreciar su amplitud e importancia. Dentro de la cultura cómica popular, en sus múltiples manifestaciones, Bahktine distingue tres categorías: 1) formas y rituales del espectáculo (festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas, etc.); 2) obras cómicas verbales (incluso las parodias), orales y escritas; 3) diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero.<sup>4</sup> Previamente enumera algunas formas y manifestaciones, las fiestas públicas carnavalescas, los ritos y cultos cómicos, los bufones y "bobos," gigantes, enanos y monstruos, payasos de diversos estilos y categorías, la literatura paródica, etc. Todas estas formas, existentes en la Edad Media y el Renacimiento, siguen vigentes en la teatralidad popular asumiendo diversas formas de organización y modalidades cambiantes que se adaptan al correr de los tiempos.

Los festejos carnavalescos aparecen en Argentina y en toda América en modalidades urbanas y rurales; en la Argentina se desarrollan en barrios periféricos en las ciudades y en las zonas rurales con diversos grados de mestizaje, donde se superponen ritos agrícolas al calendario europeo de los carnavales. Obras cómicas y dramáticas representadas en las plazas públicas, sin texto verbal, forman parte de las festividades en pequeñas poblaciones, generalmente asumiendo formas mestizas, previas y posteriores a la conquista. En cuanto a las obras cómicas verbales, éstas aparecen hoy como producto de una larga tradición rural y urbana, ejercida por artistas aficionados o profesionales, siempre al margen de la cultura dominante. Su característica es incorporar el vocabulario familiar y grosero y los bufones y payasos tienen un rol preponderante. Los actores trashumantes de circo criollo, que en la primera parte del espectáculo juegan roles de payasos o acróbatas, hacen en la segunda parte piezas cómicas o dramáticas de un repertorio popular y tradicional. Esta modalidad se presenta con algunas variantes en Brasil, donde los circos-teatros realizan una actividad que ha sido documentada en la ciudad de San Pablo, como espectáculo de periferia.<sup>5</sup>

Podemos extender los conceptos de Bahktine, limitados a la cultura cómica popular, a todas las manifestaciones de teatralidad popular, como ya hemos dicho, porque gozan del mismo privilegio de no haber sido consideradas un objeto digno de estudio, desde el punto de vista de su estructura dramática, ni como corriente histórica.

## B) Nivel contextual

La producción y recepción de la teatralidad popular constituye una respuesta de sectores culturalmente postergados frente a los sectores culturalmente dominantes. Esa respuesta es producto de una necesidad: afirmar la identidad para evitar la destrucción de la dignidad personal. En un contexto social donde los sectores dominantes ejercen el poder de fabricar y difundir productos culturales, imponen asimismo una ideología dominante en la producción teatral, que también responde a una necesidad: conservar el sistema.

La teatralidad popular es producida y consumida por los sectores que elaboran una respuesta basada en elementos compartidos y diferenciadores, que expresan una mentalidad compartida, un imaginario colectivo opuesto al dominante, que busca un espacio de autoafirmación, y no desecha la posibilidad de convertirse a su vez en sistema dominante. Mario Margulis<sup>6</sup> distingue dentro de la cultura popular "formas de resistencia cultural" y "ofensivas culturales"; las primeras son mecanismos articulados por los sectores populares para dar satisfacción a sus necesidades y las segundas suponen avances significativos por parte de sectores populares sobre la cultura y la ideología del sistema.

En el campo de la *teatralidad* popular vemos manifestarse también claramente las dos posibilidades; históricamente la primera se desarrolla ininterrumpidamente a través del tiempo, y la segunda se ha producido en momentos de ruptura, cuando las formas populares han pasado a ser dominantes. Tal el caso en Argentina del modelo del sainete y el drama criollo, que a partir de 1900 define, hasta 1930, una *teatralidad* dominante denominada "teatro nacional," surgida y crecida a partir de una forma de resistencia teatral, la constitución de compañías de actores criollos formados en técnicas circenses de gran arraigo popular.

Según Margulis, la "resistencia cultural" remite a "formas de preservar la identidad grupal y la dignidad personal" frente a "formas extrañas y cosificantes, que confunden y despersonalizan, que corrompen la solidaridad necesaria para sobrevivir."<sup>7</sup> Estos conceptos, perfectamente aplicables al caso de la *teatralidad* popular, señalan la existencia de un "teatro necesario" frente al avance hegemónico de *teatralidades* extrañas que confunden y despersonalizan, sobre todo en el caso argentino con la adopción en los centros culturales de poder urbano de "últimas tendencias" impuestas por superposición sobre los modelos existentes, sin elaboración ni adaptación propias.

Estas formas de resistencia cultural, como bien reconoce Margulis, se articulan, sobre todo en el interior del país, sobre las tradiciones preexistentes, "formas de resistir el avance y los efectos disolventes de la cultura de dominación, sentida como ajena y avasallante. Sobre los ritos y costumbres del pasado se enhebran soluciones para el presente. No se trata de un

conservatismo empecinado, sino, en muchos casos, de la preservación de una base a partir de la cual resistir, conservando la identidad, la dignidad y la solidaridad necesarias para hacer menos penosa la vida.<sup>8</sup> En las diferentes manifestaciones de la *teatralidad* popular se dan estas características; un hecho *necesario* ya sea ritual religioso, espectáculo profano, celebración colectiva, que cohesionan al individuo con el grupo, lo contiene, reafirma la dignidad de su identidad. Ya sea una plegaria por la fecundidad de los hombres y la naturaleza, ya sea la reivindicación y el triunfo del débil, ya la expresión comunitaria gozosa, ya la burla con la risa demitificadora del poder, representa la auto-afirmación de los valores propios frente a la desvalorización que ejercen la cultura y la *teatralidad* dominante.

Por otra parte, esa *corriente popular* que históricamente analiza Bahktine en la obra de Rabelais, puede señalarse en la *teatralidad* popular como un eje diacrónico que a partir del rito desenvuelve tradiciones que asumen diversas modalidades en los diferentes ejes sincrónicos, utilizando los elementos del pasado para responder a las necesidades del presente. Elementos que permanecen porque están ligados a la identidad, y a condiciones concretas de vida. En la *teatralidad* popular, podemos distinguir las siguientes categorías:

- 1) fiestas y ceremonias
  - A) ceremonias religiosas aborígenes
  - B) ceremonias religiosas cristianas
  - C) ceremonias de religiosidad popular no institucional
  - D) fiestas de carnavales, urbanas y rurales
  - E) fiestas del trabajo agrícola y ganadero
  - F) fiestas del folklore y de la tradición
- 2) representaciones teatrales de compañías itinerantes, de circo criollo, radioteatro, titiriteros, etc.
- 3) representaciones teatrales concurrencias por público de los sectores populares; compañías no itinerantes:
  - A) con actores provenientes de los medios masivos
  - B) con actores o grupos profesionales o aficionados de actividad teatral únicamente.

En la categoría 1) la producción y recepción son realizadas por la comunidad, constituida por sectores populares. Los ejemplos son numerosísimos: en el ítem A) se realizan en la Argentina ceremonias en diferentes comunidades aborígenes, y citaremos el caso del "nguillatún," la rogativa anual de los mapuches en el sur del país. El rito, en el que participa toda la comunidad en diferentes funciones, incluye "danza en sentido amplio, palabra y música," según la definición de que parte este trabajo (ver página 2), origen de las especializaciones teatrales posteriores. La "fiesta" se realiza en un espacio calificado, una planicie, de cara al naciente, se ejecutan instrumentos tradicionales, la "trutruka," instrumento de viento de tres o cuatro metros de largo, el "kultrun," instrumento de percusión, y la "pifilka," similar a una flauta. Las canciones son entonadas por las mujeres, mientras hombres

y jóvenes realizan pantomimas con pintura corporal, vestimentas especiales y collares de cascabeles en la cintura y en los brazos. En otros momentos de la ceremonia las danzas son ejecutadas por hombres y mujeres, y el texto verbal--no cantado--es reservado al cacique que ha organizado la celebración, el "dueño de la palabra." Este teatro religioso se realiza una vez por año, hacia febrero o marzo, en varios grupos de la comunidad mapuche, sectores marginales desde el punto de vista económico y social, y culturalmente ignorados por las tendencias dominantes. Esta "ignorancia" implica negación y desvalorización como método de sometimiento, que se enfrenta a la persistencia de las prácticas culturales, teatralidad ritual en este caso, como afirmación de identidad cultural y no aceptación o resistencia al sometimiento a los modelos impuestos. En el ítem B) la *teatralidad* popular se manifiesta en las dramatizaciones que la comunidad organiza con motivo de Semana Santa, fiestas patronales, etc., especialmente en pequeños poblados. Citaremos el caso de la fiesta de Semana Santa en Tilcara, provincia de Jujuy, al norte de Argentina, donde se dramatizan los pasos del Calvario, con soldados o centuriones y otros personajes, frente a bellísimas "estaciones," escenografías realizadas en forma comunitaria con plantas, flores y semillas de la región, y donde concurren sectores populares de los alrededores, bajando de los cerros con los "misachicos," procesiones que portan las imágenes familiares, con músicos y promesantes, para sumarse a la fiesta.

Si el caso A) representa un rito aborigen previo a la conquista, en el caso B) tenemos una persistencia de formas teatrales medievales, con adaptación a las realidades locales y muchas veces mestizadas con superposición de elementos de religiones aborígenes. El caso de la fiesta de Nuestra Señora de Copacabana, cuya imagen, tallada por Tito Yupanqui, noble descendiente del Inca del Perú, es entronizada en 1583 en el santuario a orillas del lago Titicaca, en Bolivia, lugar sagrado donde se celebraba la gran fiesta del Inti Raymi--entrada del Sol en el equinoccio de primavera--, es una clara muestra de superposición. Desde entonces, es venerada todos los años en distintos lugares, y en Buenos Aires, alrededor del día 12 de octubre, en el barrio de Villa Soldati, organizado por la comunidad de inmigrantes bolivianos radicados y sus descendientes argentinos. Los grupos de bailarines y los conjuntos musicales, con sus trajes típicos, representan danzas anteriores y posteriores a la conquista, y desfilan, junto con la imagen de la Virgen, después de la misa celebrada en castellano y en quichua. Una compleja trama de rituales, que permite a la comunidad ponerse en movimiento "no ya como la suma de migrantes seccionados de sus raíces sino como portadores de una forma de cultura que vive, evoluciona y cambia," según afirman Laumonier, Rocca y Smolensky en su interesante estudio sobre la tradición andina en Buenos Aires.<sup>9</sup> En el "Significado de la fiesta," afirman: "les permite mantener vivas las tradiciones que ayudan a cimentar su sentimiento de identidad cultural y transmitir las a sus hijos y nietos argentinos como un legado sumamente valioso."<sup>10</sup> Esta respuesta, evidentemente, es parte de esa

*corriente popular* opuesta a la mentalidad dominante, que un 12 de octubre, casi 400 años después del "descubrimiento," mantiene sus ritos dramáticos superpuestos al ritual hegemónico.

En el ítem C), la religiosidad popular ha instituido una cantidad de "santos," ya figuras simbólicas como San La Muerte, Señor La Muerte o Señor de la Buena Suerte, o personajes reales transmutados por la leyenda, que interceden ante dios para lograr milagros, como la Telesita, la Difunta Correa, y una serie de bandidos románticos, como el Gaucho Lega, el Gaucho Cubillos, Bairoletto, que en diferentes regiones son objeto de veneración. Los ritos que se realizan en cada caso tienen distintos elementos dramáticos, destacándose como uno de los más ricos la "Telesiada," donde en honor de la Telesita se danza y se bebe en torno a su imagen, que es quemada al final de la fiesta, repitiendo el mito de la muchacha que muere incendiada en el monte.

En el ítem D), las fiestas de carnavales en sus diferentes modalidades, representan otra forma de organización de comunidades de sectores populares para producir expresiones propias, destinadas a la misma comunidad. En zonas urbanas, generalmente son manifestaciones periféricas, de barrios obreros o de clase baja. En un estudio realizado sobre dos grupos de barrios populares del Gran Buenos Aires, surge que una organización barrial, el "centromurga," es la manera de producción en que participan todos los miembros de la comunidad, desde niños a ancianos; hombres, mujeres y travestis, con distintos roles; y la conducción de un director, que coordina a los directores de cada sector--batería, bombos, vedettes, movimiento, murgueros y mascotas--.<sup>11</sup>

En las zonas rurales, en cambio, suele superponerse el nombre de "carnaval" a ritos aborígenes coincidentes en la fecha, como el "carnaval chiriguano-chané" en la provincia de Salta, sobre un rito agrario de fertilidad, con rico material dramático.<sup>12</sup>

Es de señalar que en otros países de América el carnaval es también una reconocida expresión de teatralidad popular. En Colombia, Manuel Zapata Olivella dice: "Para el costeño, las mascaradas no son una simple batahola de alegría incontinida, sino que encierran expresiones puras de arte teatral, en la que saben apelmazar la comedia, el drama, la tragedia, la sátira, la danza, la copla y la música. (. . .) Estas comparsas tienen sus respectivos jefes o capitanes, que son extraordinarios directores de escena."<sup>13</sup> En Uruguay, en Brasil, las murgas y "escolas do samba" representan un teatro callejero de original creatividad con mayor o menor influencia afro según las zonas y países.

En el ítem E) las fiestas del trabajo celebran la recolección de frutos, como la fiesta de la vendimia, de la manzana, del olivo, de la zafra--recolección de la caña de azúcar--, del trigo, del maíz, del girasol, con desfiles de carrozas, elección de reinas, cantos y danzas de la región, juegos de destreza, en rituales callejeros urbanos; otras fiestas como la "señalada,"

también rituales de fertilidad, teatralizan las bodas de ovejas y carneros, o cabras y chivos, para que se multipliquen las majadas, con invocaciones a la Pachamama, cantos y danzas. Las fiestas de la yerra, en numerosas regiones, celebran el acto de la marcación del ganado, con los despliegues de destreza de enlazadores y pialadores, a pie o a caballo, y finalizan con cantos y danzas.

En el ítem F) las fiestas del folklore o de la tradición--éstas con fecha fija, 10 de noviembre--presentan trabajos del campo, destrezas, juegos, cantos y danzas, con ropas tradicionales, revalorizando sus hábitos de vida y sus modos culturales. En la categoría 2) las compañías itinerantes se insertan en la "evolución milenaria de la cultura popular" que señala Bahktine (ver página 3) con sus payasos y bufones, sus parodias, y su literatura dramática que contiene todos los elementos propios de los rituales; estructuras que aúnan los opuestos cómico-trágico contienen danza, palabra y música combinadas variamente.<sup>14</sup>

Las compañías de circo criollo, que originan el florecimiento hacia 1900 del teatro nacional en la Argentina, siguen existiendo hoy, aunque en pequeño número.<sup>15</sup> Al igual que las compañías de radioteatro, que se valen de ese medio para promover sus giras teatrales, recorren pueblos y ciudades y trabajan para sectores cultural y económicamente postergados. Su repertorio contiene los mitos populares, el triunfo de los marginados, las gestas de héroes perseguidos injustamente. Estos artistas pertenecen al mismo sector social de su público y transmiten su oficio de padres a hijos, por varias generaciones.

En la categoría 3), actores de extracción popular por su origen desarrollan elementos cómicos en medios masivos, especialmente en televisión, y llevan al teatro sus parodias transgresoras, con el vocabulario familiar y grosero, heredando las técnicas circenses, las tradiciones de los payasos, y respondiendo al horizonte de expectativa de un público masivo de clases medias y bajas, por su enfrentamiento al poder de la cultura hegemónica. Otros actores o grupos, profesionales o aficionados, trabajan en zonas urbanas centrales o periféricas, expresando a sectores culturalmente postergados o marginales. Jóvenes en teatro de calle, en salas no convencionales, o también tradicionales, y profesionales reconocidos cumplen este rol en la *teatralidad* popular.<sup>16</sup>

*Buenos Aires*

## Notas

1. Francisco Rodríguez Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia*, 457.
2. Ricard Salvat, *El teatro como texto, como espectáculo*, p. 10-11.
3. M. Bahktine, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, p. 9.

4. Bahktine, p. 10.
5. "Circo--Espetáculo de Periferia."
6. Mario Margulis, *La cultura popular*, p. 61.
7. Margulis, p. 62.
8. Margulis, p. 62.
9. Laumonier, Isabel, M. Rocca Manuel y Eleonora Smolensky, *Presencia de la tradición andina en Buenos Aires*, p. 13.
10. Laumonier, p. 71.
11. Seibel, Beatriz, Ricardo Santillán Güemes y José J. Tangari, "La murga."
12. Newbery, Sara J. y M. Rocca Manuel, "El carnaval chiriguanochané."
13. Zapata Olivella, Manuel "Comparsas y teatro callejero en los carnavales colombianos," p. 278.
14. Seibel, Beatriz, "Los artistas trashumantes." Ver especialmente páginas 309-319.
15. El caso del Circo Patagonia, en la provincia de Buenos Aires, es característico; su director, Mario Holmer, pertenece a la sexta generación de artistas circenses. Realiza giras ininterrumpidamente por pequeñas ciudades y pueblos, y todo el grupo familiar, madre, esposa, hijos, sobrinos, más otros artistas contratados, trabajan bajo la carpa trashumante. Viven en casas rodantes, y Holmer actúa como "tony"—el payaso que recobre las bofetadas, opuesto al "clown," el payaso sabio, y descendiente del arlequín—, en la primera parte, mientras en la segunda hace roles dramáticos en piezas como el "Juan Moreira," creada en pantomima en 1884, con texto verbal en 1886 y aun vigente, y roles cómicos en obras como "Viejo zorro y calavera busca mujer de primera," ricas en refranes y dichos populares, representativas de los dos géneros más frecuentes en el repertorio, los dramas gauchescos y las obras cómicas costumbristas. Para mayor información sobre el desenvolvimiento del circo criollo, ver Castagnino, Raúl H., *El circo criollo y Centurias del circo criollo* y Beatriz Seibel, *El teatro bárbaro del interior*.
16. Un caso de actor cómico de amplia repercusión popular, que trabaja en televisión, cine y teatro, es el de Alberto Olmedo. En este año, 1987, presenta en teatro la obra "El negro no puede," cuyo título picaresco, alude a la impotencia sexual y a la marginación económica de un sector, al que el artista pertenece, calificado como "negro," no por descendencia africana, sino por mestizaje indígena y generalizado para la gente de pocos recursos y del interior del país, cuya piel, generalmente, no es tampoco de color blanco precisamente. Este actor utiliza las tradiciones circenses, y su actuación podría encuadrarse en el rol de "tony," el payaso tonto que finalmente resulta ser el sabio. Es un exponente de *teatralidad* popular y enfrenta los modelos de la *teatralidad* dominante. Un caso entre los numerosos que podrían citarse de actores o grupos no itinerantes, sin vinculación con los medios masivos, es el de "Grupo Juvenil Don Bosco II," de la provincia de Neuquén, que elabora en un barrio carentado su obra de creación colectiva "Detrás de la botella," sobre el tema del alcoholismo, con 16 actores, y la coordinación de Florencia Cresto, única profesional actuante. Este caso de teatralidad popular surge en el seno de una comunidad y se recepciona por la comunidad misma. Otro caso, no ya de un grupo de aficionados, sino de una actriz profesional, se da también en el sur de Argentina, provincia de Río Negro, ciudad de General Roca. Allí Luisa Calcumil, actriz de origen mapuche formada en las técnicas teatrales con los modelos urbanos, elabora su propuesta teatral "En la propia sombra siempre es bueno mirarse," título que alude a una sentencia aborigen, donde ella es la única actriz, directora y autora. Trabaja para las comunidades mapuches de la zona y en algunos otros lugares donde es convocada, con el tema de las sucesivas colonizaciones de su raza, para finalizar con el triunfo de la propia identidad aborigen sobre las invasiones culturales. Este caso también transgrede por su tema los modelos teatrales dominantes y sus receptores pertenecen a sectores social y culturalmente marginados y sometidos.

## Bibliografía

Bahktine, M.. "La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento." Barral Ed., Barcelona, 1974.

- Castagnino, Raúl H.. "El circo criollo," Ed. Lajouane, Bs. Aires, 1953.
- \_\_\_\_\_. "Centurias del circo criollo," E. Perrot, Bs. Aires, 1959.
- "Circo-Espectáculo de Periferia" Pesquisa 10. Departamento de Informação e Documentação Artísticas, São Paulo, 1981.
- Colombres, Adolfo. "Sobre la cultura y el arte popular," Ed. del Sol, Bs. Aires, 1987.
- Coluccio, Félix. "Fiestas, celebraciones, recordaciones, mercados y ferias populares y/o tradicionales de la República Argentina," Ed. Culturales Argentinas, ECA, Bs. Aires, 1972.
- \_\_\_\_\_. "Cultos y canonizaciones populares de Argentina," Ed. del Sol, Bs. Aires, 1986.
- Cresto, Florencia. "Teatro popular, una herramienta social," Neuquén, 1985. Manuscrito inédito.
- Chapman, Anne. "Los selk'nam-La vida de los onas," Emecé Ed., Bs. Aires, 1986.
- De Toro, Fernando. "Semiótica del teatro," Ed. Galerna, Bs. Aires, 1987.
- Dragoski, Graciela y Jorge Páez. "Fiestas y ceremonias tradicionales," CEAL, La historia popular N° 84, Bs. Aires, 1972.
- Laumonier, Isabel, M. Rocca Manuel y Eleonora Smolensky. "Presencia de la tradición andina en Buenos Aires," Ed. Belgrano, Bs. Aires, 1983.
- Magrassi, Guillermo, Mónica Berón y Juan Carlos Radovich. "Los juegos indígenas," CEAL, La vida de nuestro pueblo N° 15, Bs. Aires, 1982.
- Magrassi, Guillermo. "Los aborígenes de la Argentina," Ed. Búsqueda, Bs. Aires, 1987.
- Margulis, Mario. "La cultura popular," compilación de Adolfo Colombres, varios autores, Premia Ed., México, 1984.
- Newbery, Sara y M. Rocca Manuel. "El carnaval chiriguano-chané," *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* N° 8, Bs. Aires 1972-78.
- Pavis, Patrice. "Voix et images de la scène," Presses Universitaires de Lille, 1985.
- Radovich, Juan Carlos y Guillermo Magrassi. "Rituales y ceremonias," CEAL La vida de nuestro pueblo N° 32, Bs. Aires, 1981.
- Rodríguez Adrados, Francisco. "Fiesta, comedia y tragedia," Alianza Univ. Textos, Madrid 1983.
- Salvat, Ricard. "El teatro como texto, como espectáculo," Montesinos Ed., Barcelona 1983.
- Seibel, Beatriz, Ricardo Santillán Güemes y Juan José Tangari. "La murga," *Revista El Porteño*, Bs. Aires, junio 1984.
- Seibel, Beatriz. "El teatro bárbaro del interior," Ed. de la Pluma, Bs. Aires, 1985.
- \_\_\_\_\_. "Los artistas trashumantes," Ed. de la Pluma, Bs. Aires, 1985.
- Zapata Olivella, Manuel. "Comparsas y teatro callejero en los carnavales colombianos" en: *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, de Maida Watson Espener y Carlos José Reyes, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1978.