

**Juglaría y cuentacuentos: Distintos nombres para similares
recursos de la
teatralidad**

Memoria para optar al grado de Licenciado en Teatro con Mención en Didáctica Teatral

Autor: Giovanni Henríquez Varas.

Profesora Guía: Dra. Verónica Sentis Herrmann.

Valparaíso, Chile, 2019.

El placer recreativo que ahuyenta las tristezas del corazón es necesidad inexcusable del hombre, y lo es sobre todo el solaz del canto, [...] de ese solaz musical los juglares son los dispensadores profesionales.

Ramón Menéndez Pidal

Agradecimientos

Quisiera agradecer en primer lugar a mi profesora guía Verónica Sentis, ya que sin su apoyo no podría haber llegado a presentar esta investigación. Agradezco profundamente que me haya aportado todo su conocimiento, respetado mis procesos y mis tiempos de forma paciente y empática.

Agradezco, a toda la gente que me ha acompañado en mi formación universitaria, en primer lugar a mi familia. A mi madre y hermana quienes siempre están entregándome aliento y ayudándome a cumplir mis sueños y metas. A mis tíos, tías, primos, quienes han estado presentes dándome motivación para lograr sacar adelante esta memoria.

No puedo no mencionar y agradecer a mis amigos, a los de toda la vida, y los que formé en la Escuela de Teatro, en especial los M25 con quienes aprendí a amar el teatro y el trabajo colectivo.

Agradezco a los profesores y a todos los funcionarios de la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso, con quienes podía contar cada vez que lo necesité. En especial, agradezco a la profesora Myriam Espinoza, quien ha sido una gran maestra y con su ejemplo y humildad me demuestra que el teatro es una entrega constante.

Dedico esta tesis a mi padre en el cielo.

Índice

Agradecimientos.

Introducción. Pág. 5

Capítulo I

Hacia una definición de teatralidad.Pág. 8

Aspectos constitutivos de la teatralidad.Pág. 16

Capítulo II

El Juglar Medieval:

Definición, contexto y características profesionales.....Pág. 32

El Cuentacuentos contemporáneo:

Definición, contexto y características profesionales.....Pág. 46

Capítulo III

Juglares y cuentacuentos:

Diversos tiempos, distintos contextos, mismos giros de la teatralidad.....Pág. 62

Conclusiones.Pág. 72

Bibliografía.Pág. 77

Introducción

Los juglares son, sin duda, uno de los personajes más trascendentes de la cultura popular de la Edad Media europea, principalmente por el rol que cumplían dentro de la sociedad donde, además de entretener con sus variadas habilidades y contar epopeyas del pasado, también informaban a la sociedad de los hechos que allí acontecían. Es innegable que la juglaría tuvo una gran influencia tanto en la literatura romántica española como europea, y en formas representacionales posteriores que vieron en el juglar un referente para sus creaciones. Ejemplo de esto es el caso de la compañía de teatro chilena Tryo Teatro Banda, quienes abiertamente en su dossier manifiestan realizar lo que ellos denominan “juglaría contemporánea” o “el nuevo juglar” (Dossier de la compañía). Dada la trascendencia de este personaje medieval, se ha despertado nuestro interés en estudiarlo, comprender sus características y entender cuál es el legado que ha dejado para las formas de representación venideras.

Por otra parte, con el paso del tiempo, nos hemos percatado también del crecimiento exponencial que en los últimos diez años ha experimentado la figura del cuentacuentos, volviendo a resurgir un interés por la narración oral y las historias que nos hacen viajar a través de la imaginación y la escucha. Si bien este crecimiento en la producción de espectáculos de cuentacuentos está ligado al ámbito educativo, donde incluso se ha llegado a incluir dentro de los planes de estudios gubernamentales, nos despierta especial interés el analizarlo, debido a los potenciales aportes que puede generar en los espectadores.

A raíz de lo anterior, es que en esta memoria titulada *Juglaría y cuentacuentos: Distintos nombres para similares recursos de la teatralidad*, buscamos analizar estos dos modos de representación, el juglar medieval y el cuentacuentos, para desarrollar una comparación entre ambos. Si bien podemos, a primera vista, encontrar similitudes como el hecho de que los dos son espectáculos unipersonales donde toda la responsabilidad de la obra recae en el ejecutante y su capacidad performática de relacionarse con el espectador, consideramos necesario

examinarlo más en profundidad, realizando un análisis detallado de los modos en que se encarnan sus teatralidades.

Proponemos, entonces, como hipótesis, que dadas las características de la teatralidad que desarrollan tanto el juglar medieval como el cuentacuentos, podríamos pensar el cuentacuentos como una evolución del juglar medieval, que si bien ha actualizado ciertos elementos técnicos, resuelve de manera similar los aspectos relacionados a la teatralidad.

El objetivo de la presente investigación es plantear, entonces, una línea de evolución histórica que vincule dos tipos de representación unipersonal popular, para poner en valor el arte del cuentacuento, que es entendido, generalmente, como un arte teatral menor.

Dentro de las motivaciones personales que impulsan esta investigación, es necesario señalar que, debido al periodo en que me encuentro, en donde estoy ad portas de entrar en el mundo profesional, veo en estos tipos de unipersonales una de las formas de teatro más posible de ser realizada, dándome la posibilidad de mezclar dos pasiones: el arte teatral y los viajes, que encajan de buena manera gracias a la adaptabilidad de este tipo de espectáculos, generando así opciones laborales concretas.

La metodología que hemos utilizado en esta investigación es una perspectiva de carácter cualitativo, que tiene como método principal el levantamiento bibliográfico.

En el capítulo I de nuestro estudio, analizaremos el concepto de teatralidad según diversos autores, generando una definición operacional que nos ayudará a comprenderla. Además, propondremos y analizaremos distintas categorías que según los autores son inherentes a la teatralidad. En el capítulo II, analizaremos tanto al juglar como al cuentacuentos de manera separada, buscando definirlos, entregar una reseña histórica y describir las principales características de su puesta en escena y modos de ganarse la vida.

Finalmente, en el capítulo III, desarrollaremos un análisis comparativo de ambos tipos de representación, en relación a las categorías referidas a la teatralidad ya seleccionadas en el capítulo I.

Consideramos oportuno aclarar que en esta investigación no estudiaremos ni analizaremos un espectáculo específico ni de juglaría, ni de cuentacuentos, pues si bien podría ser pertinente para este tipo de propuestas, consideramos que corresponde, más bien, a una segunda etapa de nuestra investigación.

Capítulo I

Hacia una definición de teatralidad

Durante siglos ha existido la tendencia a confundir el texto dramático con el objeto estético obra de teatro, entendiendo este último como un evento escénico que ocurre en copresencia y en un tiempo y espacio determinado. Si observamos la historia del arte escénico, nos podemos dar cuenta que esta confusión se funda, primero, en lo planteado por Aristóteles en la *Poética* (334 A.C.), donde afirma que

El espectáculo, aunque una atracción, es lo menos artístico de todas las partes, y tiene escasa relación con el arte de la poesía. El efecto trágico es por completo posible sin una función pública y sin actores y además la puesta en escena del espectáculo es más un problema de la técnica escenográfica que los poetas. (p.39)

Así, para el filósofo, la importancia de este arte estaba dada por el texto dramático y era el principal objeto de estudio al momento de teorizar y pensar el arte escénico. A finales del siglo XIX esta concepción comienza a cambiar con la aparición del rol del director, quien pasa a tener la autoría de la puesta en escena y a generar una obra artística desligada del texto dramático.

Por otra parte, gracias a la aparición de la fotografía y el cine, se pudieron empezar a generar registros de las obras teatrales, lo que modificó el objeto de estudio. Por primera vez en la historia la atención se fijó en el fenómeno de la representación, generando un auge en las investigaciones acerca de la puesta en escena, por sobre el texto dramático, naciendo así una serie de análisis teóricos que abordan y piensan la teatralidad.

Cuando hablamos de teatralidad, nos referimos a un aspecto que, sin lugar a dudas, está ligado a la especificidad del teatro y estaría referido, en términos generales, a su esencia. Consecuentemente, podemos observar que los estudiosos, al intentar definirla, coinciden en algunos puntos y difieren en otros. Incluso, algunos de ellos, amplían su campo de aplicación a áreas que exceden lo teatral.

Adentrándonos en el concepto, podemos plantear que existen dos corrientes principales dentro de las definiciones de teatralidad. Si bien todos los teóricos revisados coinciden en que la teatralidad es un aspecto propio de la puesta en escena, siendo esta un conjunto de signos que se dan en el momento de la acción o momento vivo del teatro, no todos consideran el texto dramático dentro de la teatralidad, preguntándose si la teatralidad es algo exclusivo de la puesta en escena o está presente, como un germen, en la obra dramática.

La primera corriente plantea que la teatralidad escénica excluye el texto dramático. Comprende el teatro sin el texto, presentando una completa autonomía de la escena en relación con la literatura, exaltando lo teatral, la exteriorización y las apariencias. Es imposible hablar de esta concepción de teatralidad sin mencionar a Barthes, pionero en generar una definición de lo que entendía por ello. Dicho término está específicamente ligado al teatro como experiencia, indicando que teatralidad

Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. (p.54).

Así, según la visión de Barthes, podemos discernir que dentro de los aspectos de la teatralidad se incorporan todos los signos y sensaciones que son propias de la puesta en escena, como la gestualidad de los actores, los tonos de voz, las distancias, las luces, etc. Elementos propios de lo teatral que nos serán fundamentales para el análisis de nuestro objeto de estudio.

Coincidiendo con esta perspectiva, Artaud la definía también, en 1938, desde una corriente exclusivamente escénica, afirmando que “La teatralidad es todo aquello que no obedece a la expresión de la palabra, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo” (p.39).

Por otra parte, la segunda perspectiva respecto a la teatralidad, propone que el texto dramático, en tanto literatura, sí tiene cabida dentro de ella, debido a que poseería una virtualidad escénica que se encarnaría durante el acto de la representación en la oralidad del actor. Vale decir, sería la palabra vocalizada, ligada al ritmo y a la musicalidad del lenguaje, entendido éste en tanto forma (sonido) y contenido (concepto). (G. Jolly y M. Plana p.221)

Dentro de esta línea, Pavis, en el *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, define teatralidad como aquello que, “En la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral o escénico” (p.468). De este modo, podemos observar que para el teórico, el texto sí debe ser incluido y, citando a Alain Girault como referente, enumera algunos aspectos indispensables del fenómeno teatral que considera, al igual que Barthes, constitutivos de la teatralidad. A saber: la necesidad de un espacio donde sucede la ficción (escenario), un lugar donde se pueda mirar (sala), un actor (gestualidad, voz), la construcción de un mundo ficticio en el escenario en oposición con el mundo real de la sala, generando a la vez una corriente de comunicación entre el actor y el espectador.

En la misma sintonía, Anne Ubersfeld, en su texto *Semiótica teatral*, plantea la teatralidad como un conjunto de signos textuales, corporales y audiovisuales presentes en un espacio textual o escénico que interactúan entre sí ante un lector o espectador. Al igual que Pavis, incorpora dentro de su definición la presencia del texto dramático diciendo que “El texto de teatro está presente en el interior de la representación bajo forma de voz, de foné; tienen una doble existencia, precede a la representación y la acompaña” (p.16). Además, fundamenta la presencia de teatralidad en el texto dramático, refiriéndose a los diálogos y didascalias, afirmando que

Existen en el interior del texto, matrices textuales de representatividad; que en un texto de teatro puede ser analizado con unos instrumentos (relativamente) específicos que ponen de relieve los núcleos de teatralidad de un texto (p. 16).

Actualmente, la mayoría de los estudiosos plantean la teatralidad como un evento escénico y, cuando aluden al texto dramático como parte de ella, es solo en su calidad de oralidad, poniendo énfasis en lo vivencial del teatro.

Esto último es reforzado por lo que propone Jorge Dubatti, quien entiende justamente el convivio como la base de la teatralidad: El punto de partida del teatro, dice, es la instauración del convivio que se encarna en la reunión, el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto de un espacio y tiempo. El acontecimiento teatral sucede, es praxis, acción humana, sin intermediación, por lo cual el teatro no puede ser televisado, ni transmitido por satélite o internet y, cuando lo es, es necesario entenderlo sólo como un registro. (p.35)

En palabras del propio teórico, define convivio como “manifestación de la cultura viviente, (lo que) distingue al teatro del cine, la televisión y la radio en tanto exige la presencia aurática, de cuerpo presente, de los artistas en reunión con los técnicos y los espectadores, a la manera del ancestral banquete o simposio” (p.35).

También presenta tres sub acontecimientos que constituyen el fenómeno teatral. El primero es el acontecimiento vivencial que, como ya mencionamos anteriormente, es el encuentro entre un grupo de personas, vale decir la reunión de actores y espectadores. Este aspecto exige la proximidad de los cuerpos, donde el emisor y el receptor se encuentran frente a frente en un lugar geográfico-temporal. Segundo, plantea el acontecimiento del lenguaje o acontecimiento poético, que se genera al momento en que el espectáculo comienza. En ese instante empieza la instauración de un modo de narración, que compromete principalmente el cuerpo de los artistas, ya que desde ahí que el mundo poético se instala generando una estructura signica verbal y no verbal que gracias a un proceso de semiotización funciona como producción de sentido. Por último, está el acontecimiento de constitución del espacio del espectador, que consiste en la mirada y lectura que el espectador realiza de los signos observados, generando su propia interpretación.

Con la definición y el estudio de la teatralidad realizado por Dubatti se nos abre una ventana a uno de los aspectos más importantes de la teatralidad: la existencia de un espectador, alguien que observe de manera presencial el acontecimiento teatral y pueda generar una lectura de los signos que la teatralidad entrega.

En este sentido, el investigador Juan Villegas reafirma la necesidad de un espectador para que se genere la teatralidad, cuando los emisores actúan y no se comportan naturalmente, sino que asumen personajes en función de la existencia de unos espectadores (p.9).

Dentro de esa misma línea está la definición de Oscar Cornago, quien en su texto *¿Qué es la teatralidad?*, plantea que el elemento inicial para entenderla es la mirada de otro. Todo fenómeno de teatralidad se construye desde la mirada de un tercero, a diferencia del texto que existe al margen de quien lo mira. Hace referencia a que todo fenómeno estético y cualquier obra artística está pensada para provocar algo en quien lo observa, pero en el caso de la teatralidad no solo está pensada en función de lo que va a provocar en el otro, sino que no existe como una realidad fuera del momento en que alguien está mirando. Cuando se deja de mirar, automáticamente, deja de existir teatralidad. Es por esto que la teatralidad se trata de algo procesual, que solo tiene realidad mientras está funcionando. No es posible pensarlo como un producto acabado. (p. 4)

Otro elemento destacable que propone Cornago sobre la teatralidad es el fenómeno de la representación, vale decir lo que él llama dinámica del engaño o fingimiento que se va a desarrollar, lo que sería la presencia del actor interpretando un personaje.

Tanto Dubatti como Cornago se centran en la mirada de un observador quien, en estado presencial, vivencia el acto teatral realizando una lectura propia de los signos que se entregan. Es en el fenómeno vivo del teatro cuando se genera la teatralidad, por sobre el texto dramático, aunque en el caso de lo manifestado por Dubatti, sí reconoce la palabra, en su condición de oralidad, como generadora de un lenguaje poético.

A su vez, no podemos dejar fuera a Josette Féral, quien en su texto *Acerca de la teatralidad*, busca responder preguntas como ¿Qué es la teatralidad?, ¿Cómo definirla?, ¿Cómo reconocerla cuando está presente, pertenece solo al ámbito del teatro o también pertenece a otros ámbitos de la vida?. La pensadora teatral, reconoce lo difícil que es buscar una definición al concepto, describiéndolo como algo “muy ambicioso y poco realista”. (p. 11) Esto se debe al amplio campo al que se puede aplicar la teatralidad que no solo tienen que ver con lo teatral. En este sentido, coincide con Villegas, al no solo limitarlo a la especificidad del teatro, si no que puede abarcar disciplinas y campos artísticos y no artísticos tales como

La antropología, las ciencias sociales, las finanzas, la filosofía, la sociología, la política, la comercialización. [...] cubre rituales, el carnaval, las ceremonias religiosas, las celebraciones nacionales, las coronaciones, los cumpleaños, los desfiles de modas, los deportes, la religión. (p. 11)

Por consecuencia, el lograr entender el concepto, dice Féral, nos permite estudiar las bases del teatro y cuáles son sus límites, ya que podríamos encontrar la aparición de dos nuevos conceptos que serían la teatralidad en la vida cotidiana y la teatralidad en el teatro. Es en esta última en la que nos vamos a centrar, debido a que nos aporta de forma directa en el desarrollo de nuestra investigación.

Una constante que se manifiesta en la mayoría de las definiciones propuestas por los teóricos y teóricas estudiados, es la presencia del sujeto que observa, Féral no será la excepción, ya que para ella la teatralidad

Remite al fenómeno de recepción vivido por un sujeto que ve algo, en ese sentido la teatralidad deconstruye, decodifica y construye un objeto que el sujeto mira. Siempre hay alguien a quien se dirige un mensaje y que lo recibe, lo decodifica, lo construye. (p. 16)

Existen ciertos elementos y aspectos básicos donde podemos encontrar y reconocer la teatralidad. La teórica, junto a sus estudiantes en un seminario realizado en la Universidad de Buenos Aires en el año 2001, menciona algunos realizando un análisis de la adaptación cinematográfica de *El Baile* dirigido por Jean-Claude Penchenat y filmado por Ettore Scola (1982), encontrando la teatralidad en el cuerpo de los personajes, los gestos, los comportamientos, los intercambios de miradas entre unos y otros, el maquillaje, el vestuario, la ambientación del lugar. Podemos deducir entonces, que la teatralidad la encontramos en los elementos que están presentes en la escena y que nos van a dar información relevante sobre lo que el director quiere entregar.

Entendiendo el concepto de teatralidad, es que podemos realizar un análisis de los aspectos que están presentes en nuestros objetos de estudio y poder compararlos entre sí. Para ayudarnos a esclarecer esta disyuntiva, hemos decidido utilizar como definición operacional lo propuesto por Jolly y Plana en su artículo *Teatralidad*, pues combina acertadamente varios de los elementos arriba señalados

El concepto de teatralidad permite articular lo teatral y lo no teatral, ya que puede dar cuenta de un deseo de teatro en aquello que no lo es todavía, y porque aclara el nexo entre texto y representación, definida ésta como el proceso a través del cual el cuerpo y el espacio escénico se hacen cargo de un texto. (p. 219)

Ambas teóricas nos manifiestan que la teatralidad permite pensar el teatro como una “concepción escénica”, donde se busca separar la escena de la literatura. Se incorpora el texto, en tanto oralidad, pasando así a ser un productor de signos entre otros, y siendo la puesta en escena, en su complejidad sígnica, lo que entenderemos como teatro y desde donde surge la teatralidad.

El texto está ligado al origen del teatro, pero ya no es obligadamente una obra (una totalidad artística autónoma, que podamos referir a su creador), o una pieza escrita para ser actuada. Así, podremos encontrar montajes, collages de artículos, que

suponen la fragmentación y la no-literalidad de la obra; el texto podrá ser narrativo o poético, e incluso reducirse a un simple argumento”. (p.221)

Con esto, se entiende que la teatralidad escénica realiza una separación entre el teatro y la obra dramática, dando posibilidad a nuevas formas de utilizar la textualidad, generando mezclas de diversos escritos en un mismo montaje, manteniendo finalmente un lazo entre escritura y escena. Aparece como una síntesis alquímica, que provoca la desaparición del texto bajo su potencial universalista, ya que va a detonar otras sensaciones. (p.221) De este modo, sigue existiendo un lazo entre escritura y escena, debido a que la interpretación de un director sobre un texto, y la palabra que el actor pronuncia en el escenario, encuentran su origen en el lenguaje el cual ya denota una teatralidad. Así se puede pensar una doble teatralidad del texto, tal como lo dicen Jolly y Plana, “La palabra Proferida y la del texto mismo”. (p. 221)

Ahora bien, podemos considerar entonces, según lo planteado por las autoras, que la literatura presupone una forma de pre-teatralidad que, escenificada a través del ritmo del lenguaje, puede entregar información al espectador que solo la oralidad puede proporcionar.

Aspectos constitutivos de la teatralidad

Teniendo una definición operacional que nos ayuda a entender la teatralidad según diversos pensadores, podemos afirmar que hay ciertos aspectos constitutivos de ella que deben estar presentes para que se genere. Dilucidar estos aspectos y lograr identificarlos, nos va a llevar a comprender y reconocer cuales son las teatralidades que están presentes en nuestros objetos de estudio, pudiendo así estudiarlos de manera más acabada.

Copresencia

Uno de los más relevantes es la copresencia, término asociado a lo que proponen distintos teóricos cuando plantean la necesidad de que se genere un encuentro o acontecimiento convivial, para que se produzca el acto teatral y, con ello, la teatralidad. Dubatti, por ejemplo, hace referencia a esto cuando realiza su definición de convivio, proponiendo, como ya dijimos, que deben existir tanto un actor como un espectador, quienes van a estar en tiempo presente, compartiendo un mismo lugar, sin mediaciones entre sus cuerpos.

Su importancia se debe a que el espectador y el actor, en ese momento vivo, generan un vínculo que los hará relacionarse y estimularse mutuamente. En el caso del actor, será el encargado de transmitir y narrar a través del uso de la gestualidad, el cuerpo aurático, y la relación con los elementos dispuestos en la puesta en escena, mientras que el espectador, va a ser quien genere una lectura de los signos que la teatralidad entrega.

Esto es reforzado por lo que dice Cornago, cuando afirma que “Todo fenómeno de teatralidad se construye a partir de un tercero que está mirando” (p.4). Así, comprendemos que lo primordial para que la teatralidad ocurra es la necesidad de la mirada del otro, quien va a generar sus propias reflexiones y lecturas de lo que está vivenciando.

Por otra parte, Erika Fisher Lichte en su texto *Estética de lo performativo*, también menciona y resalta la importancia de la copresencia y el vínculo que se genera entre el espectador y el actor debido a que

Hagan lo que hagan los actores, sus actos tienen efectos en los espectadores y hagan lo que hagan éstos sus actos tendrán igualmente efectos en los actores y en el resto de los espectadores (p.78).

A esta influencia mutua entre actor y espectador, la teórica lo va a denominar bucle de retroalimentación, sistema que se genera entre ambas partes circulando información que entra y sale de una hacia otra y viceversa. Es así que mientras los actores realizan acciones como caminar por el espacio, moverse, saltar, manipular objetos, entre otras, los espectadores observan y reaccionan. Estas pueden ser perceptibles o imperceptibles y presentarse a modo de risas, llantos, inquietud corporal, tos, las que serán recibidas por el resto de los espectadores y los actores teniendo influencia sobre el cómo se va a desarrollar la experiencia teatral en su totalidad.

Podemos, entonces, definir copresencia como una experiencia colectiva, en donde es necesaria la presencia física de actores y espectadores, quienes deben estar en un espacio-tiempo común y con conciencia de la existencia del otro con quien comparten la experiencia teatral.

Espacio-Territorio

Tal como mencionamos con anterioridad al referirnos a la copresencia, esta debe desarrollarse en un lugar determinado, anunciando así el concepto de espacio-territorio, otro aspecto esencial de la teatralidad. Este término hace referencia principalmente al espacio común en que ocurre el fenómeno teatral, donde convergen actor y espectador.

Girault, citado por Pavis en el *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, manifiesta que para desarrollarse la teatralidad es necesaria la existencia de dos espacios, uno para la actuación y otro para mirar. (p. 469).

Ubersfeld, a su vez, realiza una descripción más detallada manifestando que

La esencia del espacio teatral es su duplicidad. Poco importa el tipo de relación que se establezca [...] Es necesario que exista una relación entre ambos dos subconjuntos: observadores y observados, realizadores y espectadores. La relación espacial entre estos dos subconjuntos puede ser extremadamente diversa. (p. 63)

Es así que dentro de los aspectos que caracteriza a este tipo de espacio, es que podemos encontrar las variadas formas de su infraestructura, lo que lleva a una modificación y adaptación de la puesta en escena. A pesar de las diferentes formas de disponer el espacio o los diversos tipos de espectáculos que allí se desarrollen, siempre va a existir lo planteado por Girault donde esté presente la separación entre actuantes y observadores. Incluso, Ubersfeld, a raíz de esto, menciona que hasta en una representación callejera se procura que no se confunda la parte por donde circulan los transeúntes con el espacio ocupado por los actores y espectadores, delimitando fronteras ideales. (p. 64)

Otro elemento distintivo, que también es descrito por Ubersfeld, es el tipo de relación que se genera entre espectadores y actores, que puede ser diversa, pasando desde un nulo intercambio entre los ocupantes de un sub-espacio y otro, o hasta “puede existir una especie de ósmosis local entre ellos: comediantes y público pueden mezclarse en la misma área y seguir constituyendo dos espacios (dos sub conjuntos de signos) no mezclables”(p. 64).

A raíz de lo planteado, es que podemos considerar el espacio teatral como el lugar donde se va a desarrollar la obra de teatro, siendo este una unidad compleja, debido a que comprende por una parte, lo que sería el sitio físico y concreto donde estarán presentes los actores en relación con el público, entendido como espacio real y, por otra, el espacio poético, entendido como el espacio escénico, que se superpone al espacio real.

Cuando comienza la obra teatral, el espectador deja de lado su auténtica realidad para dar paso a la realidad escénica. A esta característica el semiólogo teatral Yuri Lotman, citado por Pavis, lo va a denominar existencia/inexistencia (p.8). El espectador va a generar una relación entre lo que es significativo y no significativo dentro del espacio escénico, de forma que todos los elementos que pasan a formar parte de la escena tienden a adquirir un significado suplementario respecto a la función normal del objeto. Podemos, entonces, realizar una separación entre el espacio real y concreto que sería el edificio teatral y el espacio escénico, que es donde se va a desarrollar la acción y generar una realidad escénica como lo propone Lotman.

Visualidad

Es innegable que el teatro está constituido por signos que, al ser interpretados por el espectador, nos permiten comprender lo que la puesta en escena quiere transmitir, utilizando diversos recursos. Como uno de los elementos que destacan dentro de la teatralidad podemos encontrar los elementos visuales, referidos, entre otros, al cuerpo del actor, la iluminación, el

vestuario de los personajes, la escenografía, los efectos ópticos, los elementos de utilería y, también en la actualidad, toda proyección escénica medial.

La importancia de la visualidad en la puesta en escena radica en que, junto a otros recursos, va a ser un potencial generador de atmósferas. Y es solo entendiendo que la visualidad es parte de un conjunto atmosférico, que podemos generar un desglose de ciertos elementos que se hacen presentes.

El primero que vamos a mencionar es el elemento del actor. Según Ubersfeld,

El comediante está en el centro de los códigos: visual y auditivo. [...] Todo el juego de los signos visuales se encuentran vinculados a él, a su cuerpo (vestuario, maquillaje, máscara), a sus movimientos (objeto, decorado), y es sobre el que se dirige la luz. (p.170)

El actor emite una serie de signos que no son lingüísticos, y que resultan difíciles de poder ser descritos a través de la palabra. Es casi imposible relatar signos naturales que son producidos por el propio cuerpo del actor. Ejemplo de esto es lo que nos plantea la teórica

Cuando se trata de un gesto dentro de una fábula, este puede ser traducido a nivel lingüístico: <<La niña sirve la sopa>>. ¿Pero cómo analizar determinada sonrisa? ¿cómo abarcar determinada relación entre la voz y la respiración?. Incluso cuando existe un vocabulario técnico que permite referirse a cierto tipo de signos- la emisión de la voz, por ejemplo- ese vocabulario es todavía extraordinariamente limitado y no engloba la totalidad del trabajo, ni el efecto producido. (p.170)

En relación a esto es que podemos decir que el actor, al desarrollar sus diferentes acciones en el escenario, va a generar un sin fin de signos visuales que van a ayudar a la interpretación del espectador, ya sea la forma de desplazamiento o la intención con que realiza la acción, y cosas

circunstanciales, o naturales como las denomina Ubersfeld, como lo son la respiración, el tinte que genera la luz en su rostro, la sonrisa o gestualidad del actuante entre otras.

La iluminación es otro de los aspectos destacados de la visualidad. Claramente hace referencia a la luz utilizada dentro del fenómeno teatral, que no solo cumple la función de alumbrar un espacio oscuro, sino que tiene como objetivo crear a partir de la luz. Es aquí donde entra el trabajo del iluminador o el diseñador, quienes van a entregar información al espectador a través de esta, interviniendo en el espectáculo y constituyéndose como un generador de sentido.

Dentro del rol que cumple la iluminación en la puesta en escena, Pavis menciona que

Sus funciones dramáticas o semiológicas son infinitas: iluminar o comentar una acción, aislar un actor o un elemento del escenario, crear una atmósfera, dar ritmo a la representación, facilitar la lectura de la puesta en escena, especialmente a lo que concierne a la evolución de los argumentos y de los sentimientos, etc. (p. 242).

Es allí donde radica la importancia de la iluminación en la puesta en escena teatral, debido a que puede actuar sobre la imaginación del espectador sin distraer su atención y llevándolo a entrar en un viaje y una atmósfera determinada.

El vestuario, por consiguiente, desempeña un papel cada vez más importante en la puesta en escena, debido a que, como dice Tairov, (citado por Pavis), “se convierte en la segunda piel del actor” (p.506). La función del vestuario, aparte de vestir al actor, va otorgar información relevante al espectador como lo es la edad, el sexo, la profesión o la adscripción social del personaje o el contexto histórico de la representación. Además, las formas, la materialidad y los colores utilizados van a ayudar a que el público pueda leer de mejor manera la fábula, cuya materialización se ha ido modificando con el transcurso del tiempo y, tal como menciona Pavis, “ha pasado del mimetismo naturalista a la abstracción realista Brechtiana” (p. 507).

Durante la historia de la representación, el vestuario ha ido evolucionando, pasando desde el uso de trajes sobrecargados y lo más detallados posible, hasta la aplicación abstracta de solo elementos significativos de vestuarios, como en el teatro político de Brecht, buscan entregar toda la información necesaria al espectador.

La escenografía, el decorado y los objetos, son otros de los elementos de la visualidad en la cual nos vamos a detener. Pavis efectúa una diferenciación de estos tres elementos, realizando un paneo rápido por la historia del teatro

Para los griegos, Skenographia, era el arte de adornar el teatro y el decorado pintado que resultaba de esta técnica. Durante el renacimiento, la escenografía es la técnica que consiste en dibujar y pintar el telón de fondo en perspectiva. En el sentido moderno, es la ciencia y el arte de la organización del escenario y del espacio teatral. (p.164)

Tras esta descripción podemos comprender cómo se ha ido modificando lo que entendemos por escenografía. En un comienzo solo se limitaba a algo pictórico, un telón de fondo pintado que buscaba recrear de manera verosímil el lugar donde se desarrollaba la acción, esto lo vamos a denominar como decorado. Sin embargo, con el pasar del tiempo y principalmente con la llegada del naturalismo, es que el decorado, un espacio bidimensional, pasa a utilizar el espacio en tres dimensiones, sumando elementos arquitectónicos y de utilería, que estarían dispuestos intencionalmente por parte del escenógrafo dentro del espacio escénico buscando aportar al relato de la obra dramática.

En la actualidad, y con mayor frecuencia cada día, podemos encontrar montajes donde la palabra ocupa el lugar del decorado y la escenografía, generando un teatro despojado de esta. José Antonio Sánchez, en su artículo *De las dramaturgias de la imagen a las dramaturgias de la imaginación. Dossier: ¿Presentación o re-presentación?*, menciona cómo la escenografía se

ha modificado dando paso a la incorporación de la tecnología visual, siendo esta un elemento más para la construcción de sentido. Dentro de las utilidades que posee este tipo de recursos Sánchez dice que

El video y la transmisión de imágenes en tiempo real se han utilizado en acciones y presentaciones escénicas con muy diferentes finalidades. [...] El vídeo ha servido básicamente para introducir en el escenario la realidad exterior o bien para sacar a escena la realidad privada o íntima de los protagonistas. (p. 277)

En las últimas décadas, gracias a los avances que se han desarrollado en el ámbito de la tecnología, este tipo de recursos son cada vez más recurrentes en el teatro y el arte escénico en general. Viéndose así, elementos como la escenografía o el decorado, sustituidos o mezclados y complementados con este tipo de recursos visuales. Sin embargo, dice Sánchez, “No podemos olvidar, que la nueva cultura visual no es meramente visual, sino audiovisual, y que la componente acústica de esta cultura es tan importante o más que la visual”. (p. 277), lo que nos permite ligar naturalmente con el siguiente aspecto

Sonoridad

Tal como mencionábamos con anterioridad al hablar de visualidad, los sonidos, los ruidos, los tonos y la música tienen también la capacidad de desarrollar un intenso potencial atmosférico, siendo de gran relevancia dentro de la representación. Fischer-Lichte, manifiesta que los sonidos son comparables con los olores, debido a que logran envolver y penetrar en el cuerpo del espectador. Lo profundiza mencionando que el espectador/oyente

Sólo puede protegerse del sonido si se tapa los oídos. Por lo general está indefenso frente a ellos, como en el caso de los olores. Con ello los límites corporales se eliminan. Cuando los sonidos, los ruidos o la música convierten el cuerpo del espectador/oyente en su espacio de resonancia, cuando re-suenan en

su caja torácica, cuando le causan dolor físico, le ponen la piel de gallina o le revuelven las tripas, deja de oírlos como algo externo que se adentra en sus oídos, los siente como un proceso corporal interno que a menudo desencadena una sensación <<oceánica>>. Por medio de los sonidos, la atmosfera se adentra en el cuerpo del espectador y lo abre para ella. (p. 242)

Con esto, podemos darnos cuenta de lo trascendente que es la sonoridad dentro de la obra dramática, debido a que tiene un gran potencial afectivo al momento de generar sensaciones, emociones y envolver al espectador con la atmosfera propuesta.

Siguiendo la idea, la teórica nos plantea que “La sonoridad es equiparable en buena medida al lenguaje hablado [...] sería meramente transmisora de lenguaje, un medio en el que, y a través del que, el lenguaje hace su aparición” (p. 245). Así, se hace referencia a la sonoridad que se puede encontrar en la voz y la palabra, la que no se limita a ser recitada, debido a que tal como en el teatro griego, en la ópera o el teatro musical, la voz y la representación va a ser acompañada de música, que entraría a desempeñar una función dramaturgica que tendría como función principal conducir a los espectadores, sin que estos lo noten, de un estado de ánimo a otro.

En relación a la voz, Geneviève Jolly y Alexandra Moreira da Silva en su artículo *Voz*, que es parte del libro *Léxico del drama moderno y contemporáneo* de Jean-Pierre Sarrazac, manifiestan que

En el escenario, la voz del actor constituye una primera realidad de múltiples dimensiones (altura, timbre, potencia, o coloración, pero también entonación, dicción, acentuación), a partir de las cuales se revela el potencial vocal de un actor o de un grupo de actores [...] Esta voz, “difícilmente analizable de otra forma que como presencia física del actor” (Pavis), tiene la particularidad de ser percibida a la vez objetivamente (en su dimensión acústica) y subjetivamente (en su coloración psicológica) tanto por el director como por el espectador. Aunque resulta científicamente analizable, sigue siendo sin embargo “una firma

íntima del actor”, una “mezcla erótica de timbre y de lenguaje” (R. Barthes) que no es fácil de circunscribir. (p. 227)

Con esto se da a entender que la voz está en directa relación con el actor y su corporalidad, según Fisher-Lichte, “Con la voz se originan los tres tipos de materialidad: la corporalidad, la espacialidad, y la sonoridad”. (p. 255) Esta va a arrancarse del cuerpo y va a vibrar en el espacio, lo que la hace audible tanto para el hablante - cantante que la ejecuta, como para los demás. La estrecha relación entre cuerpo y voz, se hace evidente en mayor grado al gritar, suspirar, gemir, sollozar o reír, debido a que afectan el cuerpo modificándolo, llevando a que el cuerpo se doble, se contorsione o se tense al máximo. Esta corporalidad, acompañada del uso de la voz, va a lograr generar sensaciones en el espectador ya que va a penetrar en su cuerpo, resonando en él y siendo recibida por él, debido a que el actor al hacer audible su voz con su respectiva corporalidad, transmite una sensibilidad que le es propia. Es innegable la relación que existe en una realización escénica entre voz y lenguaje, ya sea en la voz cantada o hablada, debido a que la voz va a ponerse al servicio de lo enunciado, facilitando la comprensión de las palabras y así del mensaje que busca transmitir la obra dramática.

Ritmo

Si bien se tiende a realizar una primera asociación del concepto de ritmo a lo que sería la sonoridad, ligado con la voz del actor o la música, Pavis en su texto *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*, no lo limita a un solo campo del teatro, sino que manifiesta que “El ritmo se sitúa en todos los niveles de la representación y, por tanto, no solamente en el plano del desarrollo temporal y la duración del espectáculo” (p. 122). Además, establece su importancia debido a que es un factor determinante para el establecimiento de la fábula, el desarrollo de los acontecimientos y de los signos escénicos y de la producción de sentido.

Para Fischer-Lichte, el ritmo tiene una especial relevancia en la organización y estructuración del tiempo de las realizaciones escénicas. “Es el ritmo el que establece una relación entre la

corporalidad, la espacialidad y la sonoridad, y el que regula tanto su aparición en el espacio como su desaparición” (p. 269). Esto hace referencia, tal como dice la pensadora teatral, a que el ritmo cumple un rol rector en la organización y estructuración del tiempo de la puesta en escena.

El ritmo es un principio que se establece con el cuerpo humano, el cual está configurado de manera rítmica, como propone Fischer-Lichte (2004), debido a que los latidos de nuestro corazón, la circulación y la respiración siguen su propio ritmo, así también cuando caminamos bailamos, nadamos, escribimos, entre otras, realizamos movimientos de forma rítmica. También el ser humano produce sonidos rítmicos cuando habla, canta, ríe o llora. Es debido a esto, que somos capaces de percibir ritmos de una forma singular y acomodarnos a ellos. En la puesta en escena, al igual que en nuestro cuerpo, van a confluír diversos sistemas rítmicos. De hecho, podemos generar una diferenciación entre el ritmo de la realización escénica y el de los espectadores, pues estos últimos tendrán cada uno un ritmo diferente que hay que tener en consideración.

Pavis, cuando habla del ritmo en la puesta en escena, menciona que

El ritmo es sensible en la percepción de efectos binarios: silencio/palabra, rapidez/lentitud, lleno/vacío de sentido, acentuación/no acentuación, puesta en relieve/banalización, determinación/indeterminación.(p. 122)

Es así que nos entrega ciertos parámetros y elementos donde podemos centrar nuestra mirada al momento de querer analizar el ritmo de una puesta en escena. Además, no solo va a limitar el ritmo a la enunciación del texto, sino que también puede ser aplicado a los efectos plásticos.

Dentro del marco narrativo que ritma la progresión de la fábula, se organizan los ritmos específicos de todos los sistemas escénicos (luces, gestualidad,

música, vestuarios, etc). Cada sistema escénico evoluciona según su propio ritmo; la percepción de las diferencias de velocidad, de los desfases, de las mezclas, de las jerarquías entre ellos, es propiamente el trabajo de ordenamiento (lógico y narrativo) de la puesta en escena por el espectador. (p.125)

Entonces, podemos entender el ritmo como un organizador de los elementos narrativos presentes en la representación, y va a regular cuando estos aparecen y desaparecen durante el desarrollo de la obra dramática. Además, el ritmo va a generar en el espectador sensibilidades, que al ser interpretadas, van a ayudar a la narración de la fábula y a entregar el mensaje que se quiera proporcionar.

Dramaturgia

Cuando hablamos de dramaturgia, en su sentido más general, vamos a entenderla como el arte de la composición de obras de teatro, tal como lo define Pavis

Es la técnica (o la poética) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, o bien inductivamente a partir de ejemplos concretos o bien deductivamente a partir de un sistema de principios abstractos. Esta noción presupone un conjunto de reglas específicamente teatrales cuyo conocimiento es indispensable para escribir una obra y analizarla correctamente. (p.148)

El concepto dramaturgia, entonces, hace referencia en una primera mirada, a la composición de textos escritos que serán el punto de partida de la obra teatral, marcará las directrices que el director puede tomar en cuenta o no al momento de realizar la puesta en escena. Pero dentro de los aspectos más importantes es que en ella se alberga la fábula y el mensaje de la obra. La dramaturgia clásica, busca contener los elementos constitutivos de la construcción dramática de todo texto clásico, por ejemplo la exposición, el nudo, el conflicto, el final, el epílogo, etc. En el caso de este tipo de dramaturgia, la clásica, se centra solamente en el trabajo que realiza

el autor y la estructura narrativa del texto dramático, y no se preocupa directamente por la realización escénica del espectáculo.

Es innegable que, al igual que la representación en el arte escénico, la dramaturgia ha ido desarrollando innumerables cambios en su forma y en los medios de creación de esta. Ejemplo de esto, es el teatro dramático y épico, donde a partir de Brecht se amplía la noción de dramaturgia, en ella están presentes a la vez el texto de origen y los medios escénicos para la puesta en escena. Además, en el teatro épico, la fábula está cargada de un contenido de carácter social, y busca producir a través de una postura ideológica particular un determinado efecto en el espectador, para esto se utilizan procedimientos de comentarios y de distanciamientos con el objetivo de describir de mejor manera la realidad social contemplada y contribuir a la transformación.

Por otra parte, Dubatti, realiza un reconocimiento sobre las prácticas de escritura teatral, las cuales con el paso del tiempo han sufrido grandes cambios, generándose diversos tipos de escritura. Se realiza la pregunta “En el teatro ¿solo escribe el autor?” (p.44), afirmando que ya no es solo el autor quien escribe, sosteniendo que un texto dramático no es solo aquella pieza teatral que posee una autonomía literaria y ha sido compuesta por el autor (dramaturgo), sino que también lo es

Todo texto dotado de virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación, ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad (Considerando esta última como resultado de la imbricación de los tres acontecimientos: el convivial, el lingüístico – poético y el expectatorial). (p.44)

Buscando sistematizar este fenómeno de multiplicación del concepto de escritura teatral, Dubatti reconoce diferentes tipos de dramaturgias y textos dramáticos. Entre los que distingue la dramaturgia del autor, de director, de actor y de grupo. Las tres últimas, van a encasillarse dentro de dentro del concepto de “dramaturgia de escena” (p. 45). Estas categorías se pueden

integrar fecundamente. Con dramaturgia del autor, hace referencia a la producida por escritores de teatro, es decir “Dramaturgos propiamente dichos en la antigua acepción restrictiva del término: autores que crean sus textos antes e independientemente de la labor de dirección o actuación”. (p. 45). Este tipo de escritura lo podemos ligar a lo que ya mencionamos con anterioridad como dramaturgia clásica, donde no hay un vínculo concreto con la puesta en escena de la obra teatral.

La dramaturgia de actor la define como la que es producida por los actores mismos, ya sea en forma individual o grupal. Esta forma de escritura, el teórico la aproxima al estatuto de creador del aedo y de co-creador del rapsoda. Dubatti citando a Bauzá, afirma que la lengua griega distingue

Los términos aoidós, ‘poeta’, y rapsodós, ‘declamador’: el primero sería una suerte de creador – con las restricciones que implica aplicar este término a un tipo de poesía que se reelabora de forma oral - [...]; el segundo –el rapsoda- es una especie de co-creador, dado que no declama un corpus fijo e inmutable, si no que –de acuerdo con las necesidades y preferencias del auditorio- hilvana de manera oral el material poético del que dispone” (p. 45)

A su vez, Marco De Marinis en su texto *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatralogía*, realiza la siguiente observación sobre la noción de dramaturgia del actor

Tiene sentido hablar de dramaturgia del actor cuando la calidad y cantidad del conocimiento de este trabajo crece. Se llama “dramaturgia del actor” a ese teatro donde el culto creativo es el actor, y donde los demás integrantes del proceso creativo trabajan en otras dimensiones de composición contribuyendo a construir una partitura del espectáculo. No es un problema hacer un teatro con texto o un teatro sin texto, es necesario ver qué tipo de utilización se hace del texto. (p.26)

La dramaturgia de director, “es la generada por el director cuando diseña una obra a partir de la propia escritura escénica, muchas veces tomando como disparador la adaptación libre de un texto anterior” (p.45). Con esto, se hace referencia a la dramaturgia resultante de un proceso

de puesta en escena, donde el director va generando su propio lenguaje y forma de narrar la fábula y entregar el mensaje que él quiere dejar en el espectador.

Con dramaturgia grupal, se plantea un método de escritura colaborativa, donde se presentan diversas formas de escritura colectiva, esta se puede desarrollar en dúos, tríos, cuartetos, etc. En resumen, sería la escritura generada en grupos, donde se entrelazan diversas miradas y formas de escritura.

Con lo presentado por Dubatti, podemos ser testigos de cómo el teatro y, a su vez, las formas dramáticas van variando y evolucionando según el paso del tiempo.

Si bien, podemos realizar una descripción por separado de los aspectos que componen la teatralidad, no podemos olvidar que el teatro es una totalidad. No es solo un lugar o territorio determinado, ni se limita solo al aspecto visual, sino que también es un espacio sonoro, donde la gestualidad del actor, el ritmo, la dramaturgia, entre otros elementos, además de entregarnos información relevante de lo que la obra dramática quiere narrar, en su conjunto, van aportar a la creación de atmósferas.

Fischer-Lichte la describe como el ambiente propio de un lugar, que va a envolver a la persona que entra en dicho espacio. A su vez, plantea que las atmósferas son atópicas, es decir

No pertenecen ni a los objetos ni a las personas que parecen irradiarlas ni a aquellas personas que entran en la sala y las sienten físicamente. Por regla general son lo primero que atrapa a los espectadores en el espacio teatral, los tiñe y hace posible que experimenten la espacialidad de un modo singular. Esto no puede explicarse únicamente recurriendo a elementos concretos del espacio. No son ellos los que crean la atmósfera, sino la conjunción de todos ellos muy calculada por lo general en las escenificaciones. (Fischer-Lichte p. 235)

Por consiguiente, el espectador no mantiene una distancia con la atmósfera, sino que está rodeado y envuelto por ella, completamente sumergido en este conjunto de signos y

sensaciones que componen la teatralidad. Es por esta experiencia significativa que viven los espectadores que deriva la importancia de cada uno de los aspectos y elementos ya descritos, debido a que cumplen un rol fundamental en el objetivo de dar a conocer la fábula entregando antecedentes al espectador de manera implícita, y aportando en la construcción escénica y al lenguaje poético del fenómeno teatral.

Capítulo II

El Juglar Medieval: definición, contexto y características profesionales

Los juglares son uno de los personajes más trascendentes de la cultura popular de la Edad Media europea hacia los siglos XI - XII, principalmente por el rol que cumplían dentro de la sociedad. Definirlos se vuelve una tarea compleja, debido a que tal como menciona Lacarra Lanz en su artículo *Juglares y afines*

Las noticias que tenemos sobre los juglares son abundantes, aunque desgraciadamente insuficientes para poder definirlos y diferenciarlos categóricamente de los trovadores y segreles a lo largo del período medieval. (p. 405)

Menéndez Pidal, a su vez, también lo manifiesta diciendo que

Difícil es formarse una idea precisa del tipo que designa la palabra juglar. Es uno de esos términos de significación muy ancha, que ha sido sentido de muy varios modos. Según las circunstancias y las épocas. Aún dentro del mismo siglo XIII en las cortes designaba más especialmente una clase de personas, y entre el pueblo designaba otra: Un moralista podía hallar juglares condenables al lado de otros totalmente dignos, mientras un legislador los cree siempre infames. (p.11)

A pesar de esto, Menéndez Pidal lo intenta precisar presentando diversos autores que buscaron generar una definición del concepto Juglar. Menéndez Pelayo es uno de ellos, quien nos dice que

La juglaría era el modo de mendicidad más alegre y socorrido, y a ella se refugiaban lo mismo infelices lisiados que truhanes y chocarreros, estudiantes noctámbulos, clérigos vagabundos y tabernarios [...] y en general, todos los desheredados de la naturaleza y de la fortuna que poseían alguna aptitud artística y que gustaban de la vida al aire libre o que tenían que conformarse a ella por pura necesidad. (p.12)

Si bien, esta definición ya nos marca algunas directrices de lo que es el juglar, como el hecho de que poseían alguna aptitud artística o que gustaban de la vida al aire libre, el autor se limita a encasillarlos en su esencia de mendicidad.

Pero no es solo Menéndez Pelayo quien hace referencia a esta categorización del juglar, Pedro Martín Baños menciona

Los moralistas de la época nos recuerdan que los juglares se movían a sus anchas en los ambientes sórdidos y desaconsejables de las tabernas, las casas de juego y los burdeles. (p. 99-100)

Cabe aclarar, que no en todos los casos se trataba de un mendigo o un vividor, incluso ni siquiera de un hombre pobre, sino que también se podían encontrar juglares con una posición social aventajada. Pidal refuerza lo señalado citando el punto de vista de Fray Liciniano Saéz, quien comenta

Lo que yo tengo por cierto es que la voz joglar no solo corresponde a truhán bufón, cantor de coplas por las calles y comediantes, sino que también comprende a los poetas, a los que cantaban en las iglesias y palacios de los reyes y de otros grandes señores, a los compositores de danzas, juegos y de toda especie de diversiones y alegrías, a los organistas, tamborileros, trompeteros, y además tañedores de instrumentos; en una palabra a todos los que causaban alegría (p.12).

Con esta definición se amplía el campo de aplicación del término, ya no solo limitándolo a una clase mendiga, sino que también caben dentro de lo que podemos denominar como juglares, poetas y compositores que compartían con las clases más acomodadas de la época y resumiéndolo a todos los que causaban alegría. No debemos dejar de lado un aspecto interesante de la visión que nos entrega Fray Licianino, donde nos comenta algunas de las habilidades que poseen este tipo de personajes. Esto último, Pidal lo va a complementar con la definición enumeradora realizada por E. Faral, agregando “las habilidades de charlatán, del acróbata, del saltimbanqui, del escamoteador u otras parecidas” (p.12). Concluyendo su definición de manera coincidente con el padre Sáez, llamando juglares “a todos los que hacían profesión de divertir a los hombres” (p.12)

En relación a lo último, Lacarra Lanz lo complementa mencionando que

La función de los juglares era, sencillamente, entretener a las gentes, en toda la extensión del término «entretener» —etimológicamente, jugar procede de iocularis, derivado de iocus, «juego» o «diversión». (p. 100)

Con los antecedentes ya otorgados por los diferentes autores, es que podemos hacernos una idea, y generar una definición temprana, de lo que vamos a entender como jugar. Todos los estudiosos coinciden en que eran personas que se ganaban la vida utilizando sus variadas aptitudes y habilidades artísticas con el fin de divertir y generar alegría, lo que resumiría la esencia del jugar. Pero Menéndez Pidal, buscando ir más allá y detallar de mejor manera, es que precisa añadir el concepto de espectáculo público a todo lo ya mencionado, haciendo referencia a que “el literato que escribe una obra para alegrar o divertir a los hombres no es un juglar si él no la recita ante un grupo de oyentes” (p.12). Así, busca entregar una definición que resuma todo lo planteado diciendo que juglares

Eran todos los que se ganaban la vida actuando ante un público, para recrearle con la música, o con la literatura, o con la charlatanería, o con juegos de mano, de acrobatismo, de mímica, etc. (p.12)

Marco histórico

Como ya mencionamos, los juglares vivieron su apogeo en la Edad Media europea desde los siglos XI – XII, pero lo cierto es que podemos encontrar tipos afines al juglar desde mucho antes. Lacarra Lanz afirma que

las primeras menciones de la voz jocularis o jocular, datan del siglo VII, aunque desconocemos su afinidad con los mimi, histriones, thymelici, términos que aunque propios del teatro romano se siguen usando en esa época para designar a las personas cuyo oficio era divertir al público. (p.1)

Menéndez Pidal también remonta los orígenes del juglar a estos tres nombres procedentes del teatro romano, quienes “extendieron su acción por las plazas, las calles, y las casas para divertir a un público más reducido, o se establecieron en los palacios de los reyes como hombres de placer” (p.14). Pero, también agrega, que “no sabemos concretamente en qué medida estos personajes romanos continuaban las artes declamatorias y mímicas del teatro antiguo, ni en qué grado practicaban otros ejercicios muy diversos” (p.14), esta falta de información se debe a que solo nos podemos limitar a su aspecto literario, por lo que se vuelve difícil obtener detalles de sus representaciones y solo podemos hacernos una idea general de cómo desarrollaban su arte.

Tanto Pidal como Lacarra Lanz, coinciden en que recién a partir del siglo IX las menciones a jocularis, jocular, joglar, juglar, jongleur, se hacen más frecuentes y el término se vulgarizó en las lenguas modernas siendo la palabra juglar la que prevalecería en mayor medida por sobre los demás. Así, podemos darnos cuenta que varios siglos antes de su apogeo ya tenemos noticias de una tradición de personajes populares afines al juglar y que son asociados con las actividades más diversas de la vida cotidiana y de representaciones que buscan entretener y divertir a la población de la época.

Si bien el objetivo de los juglares era entregar alegría, no todos percibían este trabajo de la misma manera. Los grupos más moralistas, y principalmente la Iglesia, los censuraban y los tildaban de pecaminosos y provocadores de la lujuria. Respecto a esto, Lacarra Lanz menciona que

los moralistas condenaron sistemáticamente a juglares y juglaresas en sus escritos y hasta el siglo XIII fueron proscritos y excomulgados de la Iglesia, como las prostitutas. De creer a los eclesiásticos, serían hombres y mujeres de vida disipada que entretenían a las gentes en plazas, caminos, y hasta en las cortes de la nobleza, dando un espectáculo vil de su cuerpo con movimientos y contorsiones lascivas y gestos obscenos. [...] Se alegaba que mal ganaban su soldada con trucos y engaños y que la dilapidaban de inmediato en costumbres licenciosas, especialmente en las visitas a las tabernas, donde además de emborracharse y jugarse las ganancias, hacían tratos con mujeres de malvivir. Sólo se libraban de las condenas los que cantaban las gestas de los príncipes y las vidas de los santos. (p. 405).

Esto evidencia lo mal mirado y lo marginado que eran los juglares en su momento. Incluso se llegó a legislar con el objetivo de regular este tipo de espectáculos. Lacarra Lanz comenta que “el Rey Sabio condena tal actividad, que ya habían prohibido el concilio de Letrán de 1215 y el concilio de Valladolid de 1228, aunque considera apropiado que los clérigos participen en otros espectáculos” (p.407). Es así como a través de la ley se establecían diferencias entre los contenidos y los lugares que podían utilizar los juglares para desarrollar sus espectáculos, pasando a tener la autoridad el control de la diversión pública, limitándolos a tocar temáticas relacionadas a la religión o hazañas de guerra. Si bien existía esta prohibición de desarrollar otro tipo de espectáculos fuera de lo establecido por la ley, para Lacarra Lanz, el mismo hecho de que se promulgaran “tales prohibiciones son índice de su existencia” (P. 407).

Producto de las diferencias de rango y valoración que realizaban los eclesiásticos y los moralistas, es que podemos generar una separación básica entre los tipos de juglares existentes en la época medieval. Para Menéndez Pidal esta distinción estaría estrechamente

ligada al público al que estaba dirigido su espectáculo, el juglar divertía a todas las clases sociales, desde las más altas hasta las más ínfimas, y hay quien, atendiendo a esta variedad del público, divide la juglaría en dos mitades de origen diverso: una, que vive entre el pueblo bajo, heredera de los mimos, y otra, consagrada a los nobles y derivada de los bardos y los escaldas (p. 45).

Pidal, si bien menciona que los juglares divertían a todas las clases sociales, aclara que esto “no nos debe llevar a creer muy corriente, según piensan otros, que los juglares de feria fuesen los mismos que los de los castillos” (p. 45). Por consecuencia, podemos categorizar a los juglares en dos grupos, los que desarrollan su arte entre la baja población y los que están inmersos entre la nobleza y el clero.

Encontramos, entonces, juglares populares que descienden de los mimos e histriones romanos. Como ya hemos mencionado con anterioridad, se liga a este tipo de juglar a lo más bajo de la sociedad y se caracterizaban por realizar un variado número de espectáculos callejeros, dentro de sus talentos, Martín Baños afirma

El catálogo de sus habilidades era extenso y extravagante: por supuesto que tocaban instrumentos, bailaban y cantaban o recitaban poemas, pero también hacían juegos de manos, malabares, contorsiones y equilibrios sobre bancos (*saltimbanqui*) o cuerdas, imitaban el canto de los pájaros o los asnos, exhibían perros, monos u osos amaestrados, lanzaban cuchillos, coreografiaban aparatosas peleas, se fingían locos, adivinaban el futuro. [...] pero la mejor manera de sobrevivir en el oficio era sin duda la especialización, la diferenciación. (p.99)

Como bien demuestra Baños, eran extremadamente variadas las habilidades y los tipos de espectáculos que entregaban los juglares. En relación a ellos, Pidal dice que E. Faral cree que “los juglares constituían un personal indiferenciado: cada uno de ellos practicaba los más diferentes ejercicios” (p. 34). Pero a su vez, Menéndez Pidal, sin intención de renegar este origen variado, manifiesta que

no podemos menos de reconocer que la división de los juglares en clases varias debió existir en todos los tiempos. Las variadísimas aptitudes acrobáticas, musicales, literarias..., no podían florecer reunidas en un individuo, si no por excepción; y muy lejos de encontrar comprobada la indiferenciación como caso general, lo cierto es que hasta donde podemos llegar con nuestras noticias encontramos indicada la especialización. (p. 34)

Según lo expuesto por Pidal, es que podemos diferenciar ciertos tipos de juglares según su especialización. Menciona que un texto literario llamado *Alexandre*, “distingue como clases diversas, de una parte, los juglares músicos, y de otra, los que enseñan monos y zaharrones” (p. 35). Además, va agregar otro antecedente donde expone que

En el formulario epistolar de Bomcompagno, hacia 1218, hay modelos de carta para recomendar a un juglar que toca la vihuela, otra para el que toca la zanfoña, otra para el cedrero, otra para el juglar de arpa o rota, otra para el saltador, otra para el remedador de pájaros o animales (p. 35).

Los nombres que utilizaban no eran sus nombres de pila, sino que procuraban que fuese sonoro y significativo y estaban ligados al oficio que realizaban. Menéndez Pidal menciona algunos nombres de los que se tiene conocimiento

uno de los más antiguos juglares provenzales de que hay noticia se llamaba Alegret, y este nombre, así como el de alegre, fueron después muy usados en España; aquí otro se llamaba Saborejo; otro, del tiempo de San Fernando se decía Pedro Agudo; otro Corazón. [...] Otras veces el juglar tomaba el nombre del instrumento que toca: Cítola era juglar de Alfonso el Sabio; Ramón Martín, apodado Cornamusa, fue juglar del municipio de Lérida. [...] En Italia los juglares mismos se ponían nombres burlescos [...] y así encontramos a Malanotte, a Maldicorpo y tantos otros (p. 13).

Dentro de las características que poseían los espectáculos de estos diversos tipos de juglares, Martin Baños nos entrega información al describirlos como “artista nómada que recorría los pueblos, las plazas y los mercados divirtiendo a las gentes con una mezcla de espectáculo circense, teatro callejero, relatos y coplas” (P.99). Esto último, también se refleja en las vestimentas de los juglares. Lacarra Lanz menciona que “se les criticaba porque se decía que divertían a su público [...] utilizando disfraces grotescos” (p. 405), además el autor Martin Baños nos contribuye con la siguiente cita, “sabemos que vestían máscaras y ropas carnavalescas” (p. 99), estableciendo esta “condición pintoresca y estrafalaria de los juglares que hacen que sea difícil olvidarse de ellos” (p.99).

Mientras más llamativo fuera su espectáculo era sinónimo de mayores ganancias, debido a que su arte tenía un fin lucrativo, recibiendo dinero, comida o ropas por parte de la gente a cambio de entretenimiento y asombro. Esto lo evidencia Lacarra Lanz cuando nos dice que “Compadecemos en el juglar al mendigo que vive (malvive) al día, comiendo el pan, bebiendo el vino y vendiendo las ropas usadas que recibe de su público” (p. 405)

En relación a los juglares que se dedicaban al canto o a la recitación de poemas, tenemos antecedentes de que en ocasiones eran compositores de sus canciones y poemas. Sobre ello nos habla Menéndez Pidal diciendo que

los juglares como los scopas y como los cantores musulmanes, eran muchas veces autores de las composiciones que cantaban; y habiendo sido ellos de los que primero poetizaron en lengua vulgar, [...] la palabra juglar hubo de tomar como una de sus acepciones la de poeta en lengua romance, sentido que es usual entre los escritores castellanos de la primera mitad del siglo XIII” (p.16).

En otras ocasiones, se limitaban a interpretar canciones y poemas de trovadores, quienes derivaron de los juglares populares y era la “denominación para designar al poeta más culto y no ejecutante” (Pidal p.16), pero de ellos nos referiremos con mayor profundidad más adelante.

Junto con el juglar, hallamos la presencia de las juglaresas que estarán presentes, al igual que el juglar, entre las diversiones del pueblo como también, sobre todo en siglo XIII, en los palacios de los reyes. Al igual que el juglar popular, eran mal vistas por la clase noble y por el clero, Lacarra Lanz manifiesta que “esta baja consideración la observamos también en la literatura, donde a las juglaresas se les equiparaba con las mujeres mundarias, es decir, con las prostitutas” (p. 409). Según expone Menéndez Pidal, “la juglaresa viene a ser en el siglo XIII el tipo más corriente de la mujer errante que se gana la vida con la paga del público” (p. 31), y deriva de las bailadoras que alegraban los festines romanos, además agrega que

un tipo análogo o igual era la soldadera. El nombre masculino “soldadero” equivalía a “jornalero” que vive de la soldada diaria, y aunque el femenino tuviese también este sentido general, contraía más bien su significado para designar a la mujer que vendía al público su canto, su baile y su cuerpo mismo (p. 31).

No es mucha la información existente sobre lo que hacían las soldaderas y las juglaresas populares en sus espectáculos más allá de bailar y cantar, y en relación a las que se desempeñaban en las cortes tampoco es muy diferente el panorama. Pidal refuerza esto al decir que “En la poesía cortesana de entonces son mencionadas tan sólo como mujeres de vida alegre, sin alusión alguna de las artes histriónicas, que, por lo visto, eran muy secundarias al lado de las otras artes cortesanas” (p. 31)

En contraste con las apreciaciones negativas con que eran mirados los jugares populares y las juglaresas hay, como ya se dijo, un segundo grupo que se va a liberar de esta categorización y que incluso se considera que ocupaban el lugar más digno y respetable de todo el escalafón juglaresco. Este es el caso de los juglares que estaban inmersos en la nobleza el clero y que narraban historias de santos, de Jesús o cantaban y relataban grandes proezas de guerra.

Aparece así la figura del Juglar de gesta o cantante de gesta. Este personaje, se dedicaba a ir de una corte a otra, o en ocasiones permanecer estable en solo una, con el objetivo de ir narrando y contando las proezas de los héroes y grandes historias de batallas, con el objetivo de divertir a un público culto y selecto. Martín Baños, al hablarnos sobre a quién va dirigido el trabajo de este tipo de juglar nos menciona que

el público por excelencia de los cantares de gesta, de cualquier forma, y es preciso poner el acento sobre este punto, no era el vulgo, sino la nobleza. [...] Los juglares de gesta actuaban fundamentalmente en castillos y cortes, para un público restringido que los tenía en la más alta consideración, y que pagaba sus servicios con importantes sumas de dinero y ricos atavíos. (p. 101)

Con lo expuesto, podemos comprender que los juglares de gesta no tenían la necesidad de ir a las calles, aunque en ocasiones y ciertas fechas relevantes si lo hacían, ni tampoco tenían la necesidad de presentar sus espectáculos con el fin de conseguir dinero para vivir, debido a que eran financiados y bien remunerados por los reyes y los nobles. Baños plantea que “se hallaría más cerca de un trabajador asalariado —está plenamente documentada la existencia de juglares a sueldo de villas y municipios, que llegaron a crear corporaciones para su control— que de un bohemio ambulante” (p.100).

Relacionado a las características de su espectáculo, Baños nos entrega alguna información al respecto dejando en claro que no podemos imaginar que su declamado de versos fuera a la manera de los recitales poéticos de hoy en día, donde son leídos. Por el contrario, destaca la capacidad de memorización del juglar. Utilizaban a su vez recursos musicales, ya que, en ocasiones, van a estar acompañados de una viola de arco (especie de violín rudimentario que también podía puntearse como una guitarra) o de una zanfoña o viola de rueda (instrumento de cuerda con manubrio), así los juglares cantaban los que no por casualidad se llamaban cantares de gesta. El problema, menciona el autor, “es que apenas existen datos, y los pocos que hay son controvertidos, sobre cómo debía de sonar este cantar” (p. 101).

De lo que sí da cuenta Baños, a pesar de la poca información existente, es sobre la posible teatralidad latente en el cantar de gesta, enuncia que

Estamos acostumbrados a pensar en juglares gesticulantes, que enfatizan diálogos y descripciones mediante la mímica, los movimientos y la alternancia de voces. No cabe la menor duda de que los juglares, herederos de los *mimie histriones* romanos, desempeñaron un importante papel en el desarrollo y la conservación medieval del teatro, pero la ejecución concreta que llevaban a cabo los juglares de gesta debía de parecerse más a una ceremonia solemne y estática que a una representación dramática. (p. 102)

Lo estático de sus presentaciones va a deberse, en parte, a que entre sus manos debían sostener el instrumento que acompañaba sus cantos, y debido a la prolongada duración de este tipo de espectáculos, lo más probable era que estuvieran sentados en un banco. Es aquí, donde para Baños, surge la importancia de la oralidad y el uso de la voz dentro de la narración de estos relatos de batallas heroicas y sorprendentes,

El relato de las hazañas de los caballeros se ponía en pie con un protagonismo absoluto de la voz, de la oralidad, de una palabra viva que lograba por sí misma adquirir una consistencia física, material, casi corpórea (p.102).

Al igual que los cantantes de gestas, tenemos otra figura dentro de los juglares que va a ser bien valorada y que se movía dentro de los castillos de la nobleza, hablamos de los trovadores. Estos personajes son posteriores al juglar, y desde su inicio son definidos como poetas músicos. Desarrollaron su arte entre finales del siglo XI y los últimos años del XIII, se van a desenvolver por gran parte de Europa. Lacarra Lanz marca la zona geográfica la cual “se extiende desde el Atlántico, por el oeste, hasta Génova, por el este, y desde el Macizo Central, por el norte, hasta Lérida y el Mediterráneo por el sur” (p.409).

Los trovadores, a diferencia de los juglares populares, e incluso los cantares de gesta, se caracterizaban por su educación refinada. Eran autores y músicos de sus canciones, dotadas de una vasta técnica de composición

La compleja técnica formal de su poesía y el rigor de su métrica, ritmos y esquemas estróficos no permitían la improvisación. Por el contrario, exigía tener un buen conocimiento de la gramática y una sólida base retórica, que se obtenían en los estudios del trívium (gramática, retórica y dialéctica), y una cuidada formación musical que se estudiaba en el quadrivium. (Lanz p. 406)

A raíz de su refinada educación, no es extraño encontrar trovadores de las clases sociales elevadas. Algunos eran desde reyes, condes y vizcondes, hasta burgueses, artesanos e incluso, algún obispo, clérigos y escolares.

En relación a las características de su puesta en escena, como ya mencionábamos, se desarrollaban principalmente en las fiestas y banquetes de la nobleza, siendo sus castillos su principal escenario y las clases altas su principal espectador

el público de estos juglares honrados era variado y en general les recompensaba ampliamente. En las cortes participaban en todos los festejos ante los caballeros y las damas. Estaban presentes en sus comidas cotidianas y en sus banquetes extraordinarios, donde además había danzas y otros entretenimientos. Formaban parte de sus séquitos cuando estaban de viaje y también actuaban en los encuentros entre los reyes. Los juglares eran indispensables en la hueste cuando iban a la guerra, y no sólo para tocar las trompas y tambores, sino también para cantar las hazañas de los príncipes y de los héroes. (Lanz, p. 417)

En estos espectáculos, los trovadores no siempre presentaban solos, sino que eran acompañados por juglares que aportaban con la cuota de histrionismo e interpretaban las canciones y poemas.

A algunos trovadores les acompañaban uno o dos juglares que interpretaban sus canciones, pues no siempre el trovador era intérprete de su obra. No obstante, no se puede aseverar taxativamente que los trovadores fueran creadores y los juglares meros intérpretes. La línea de demarcación entre ambos es muy permeable y observamos tanto el desplazamiento de juglares que comienzan como intérpretes y ascienden a creadores, como el de trovadores que se ven obligados a hacer una vida itinerante por razones económicas y se confunden con los juglares. (p. 412)

Con esto, queda en evidencia la confusión que se generaba entre las personas según el nivel de autoría y complejidad que existía en los trabajos de los juglares y los trovadores, generando una polémica entre quienes eran más dignos y talentosos que otros. Ejemplo de esto, es que en el año 1274 un trovador llamado Guiraut Riquier, va a escribir alrededor de 863 versos llamados *Supplicatio*, los cuales iban dirigidos al rey Alfonso X donde confronta y pide que se termine con dicha confusión, y se otorgue un ordenamiento a cada juglar, debido a que es un deshonor para los buenos ser llamados como los viles (p. 414). Lacarra Lanz dando más detalles sobre la disyuntiva entre autoría-interpretación y sobre la importancia en la petición de Requier agrega que

suplica al rey que dé nombre a los que hacen canciones y buenas trovas y no sean confundidos con los juglares que interpretan sus canciones, pues de éstos sólo se disfruta cuando se les oye, mientras que las composiciones de los creadores perduran después de su muerte. En su opinión, esta injusticia provoca confusión y lleva a que algunos poetas de grandes conocimientos tengan una conducta vil porque no se les honra, mientras que quienes saben poco son agasajados y queridos por su buena conducta (p. 414).

Con esto, queda de manifiesto la importancia y la trascendencia de la autoría por sobre la mera interpretación que pasa a ser algo efímero y que no prevalece en el tiempo. La autoría va a ayudar a dejar un registro para tiempos venideros y que no se pierdan las historias y la tradición al pasar las generaciones, ya que como bien dice Lacarralanz, “los juglares tenían una labor educativa, singularmente en su recitación de los cantares de gesta, y una labor propagandística, tanto de la figura de sus mecenas, como de las ideas políticas que éstos

querían promocionar” (p. 418), al igual que Menéndez Pidal que señala “la utilidad de los juglares como propagadores de opinión” (p. 418).

A raíz de todo el análisis que hemos podido realizar en relación a la juglaría, destaca la relevancia que tenía en la época como trasmisor de información ya que educaban e informaban a la sociedad sobre los acontecimientos que iban sucediendo y eran motivo de diversión y recreo, tanto entre la gente del pueblo, como para la nobleza y el clero. Además, tuvieron un aporte considerable en el primer desarrollo de la poesía y la literatura de lenguas modernas e, indudablemente, el arte de los juglares contiene un embrión de teatro. Tal como dice Enrique Banús citando a Martín Pérez,

Estos herederos de histriones romanos mantendrán ese espíritu mímico, rico y variado, de danzas, músicas y escenas mudas. Y con gran probabilidad tuvieron un repertorio propio que no nos ha llegado. Pero aunque así fuese, con la declamación de cantares, fabliaux, dits, y otros géneros, estaban haciendo teatro y pueden ser considerados como los primeros comediantes en lenguas vernáculas. (p. 71).

El Cuentacuentos contemporáneo:

Definición, contexto y características profesionales

Es innegable que dentro de nuestra cultura, toda persona ha tenido algún tipo de encuentro y cercanía con los cuentos. Desde pequeños que se nos familiariza con ellos, ya sea cuando nuestros padres nos relataban un cuento antes de dormir, o cuando durante la etapa pre – escolar o escolar eran material formativo con el objetivo de entregarnos alguna moraleja o enseñanza, fomentar el desarrollo de la lectura, la creatividad e imaginación, o para poder expresar y compartir a otros nuestras historias a través de la escritura y la narración de estos. Pero a pesar de esta cercanía con este tipo de texto narrativo, consideramos pertinente para adentrarnos en el rol que desarrolla el cuentacuentos, partir generando una definición aclaratoria sobre qué es un cuento.

Si nos vamos a una de sus definiciones más básicas, según la Real Academia Española (R.A.E), un cuento es una “breve narración de sucesos ficticios y de carácter sencillo, hecha con fines morales o recreativos” (R.A.E., 2001). Una definición bastante parecida, pero agregando algunos otros antecedentes, es la que desarrolla Laura Caba Sainz en su texto *Cuentacuentos: ¿un arte o una técnica?*, donde lo define como “un relato corto o narración corta, oral o escrito, de un suceso o hecho imaginario o real con un argumento sencillo en el que aparecen pocos personajes, uno de los cuales es el principal, y cuyo propósito es moral o de diversión” (p.12). Etimológicamente, la palabra cuento viene del latín *computus* que significa cuenta. (Caba Sainz, p. 12)

Dentro de las principales características que posee el cuento, según Caba Sainz tomándose de los aspectos planteados por María Antonia Pineda, (p.14) destacamos que:

- Es un género narrativo que se suele dar en prosa, aunque a veces contiene rimas y está escrito con el fin de que sea leído de principio a fin, ya que suele ser breve.

- Nos presenta, un tema o argumento (que suele ser un conflicto que tiene el protagonista), los personajes, la acción del conflicto, el ambiente y el final.
- El acontecimiento se desarrolla en tres partes que son la estructura común de todos los cuentos, la introducción o planteamiento, el desarrollo o nudo y el desenlace.
- Los hechos se suceden unos detrás de otros, es decir, están entrelazados los unos con los otros, y a medida que va avanzando la trama, cada vez se complica más.
- Tiene un reducido número de personajes. Se relacionan las acciones del protagonista, el antagonista y los personajes secundarios.
- La narración debe ser corta y adecuada a la edad del público objetivo.
- Deben contener comparaciones con objetos de la naturaleza.
- Es adecuada la repetición de algunas palabras o frases.
- El título debe ser sugestivo, es decir, que al oírlo puedas hacerte una idea de que trata el cuento o cómo se llama el protagonista.
- La rapidez en la acción se da a partir de la sucesión de acontecimientos que van cambiando la situación y que culminan en la solución al problema.
- A través del cuento se crea misterio que trae consigo emoción. Esto se consigue a través del lenguaje, las formas de presentar a los personajes y lo que les ocurre, las fórmulas de inicio y final, los elementos fantásticos, mezclando la realidad con la fantasía.
- A través del cuento, se produce un proceso de comunicación.

Por consiguiente, podemos entender el cuento como un tipo de texto narrativo, o un relato oral, que nos presenta de manera breve sucesos, ya sean reales o ficticios, que van a afectar principalmente al personaje protagonista, con un objetivo moral o recreativo.

Si bien los antecedentes presentados nos ayudan a comprender qué es un cuento, nuestra mirada se centrará en el fenómeno del relato oral de este tipo de textos, principalmente en la persona del cuentacuentos.

Como su mismo nombre sugiere, cuentacuentos es la figura de quien nos va a contar la historia que se presenta en un cuento a través de la narración oral. “El cuento es la magia, el cuentacuentos es el mago que realiza encantamientos, porque conecta con la imaginación” (Lavilla citado por Caba Sainz, p.26).

Como bien nos dice Fabiola Miranda Vidal

consiste en relatar una historia literaria por medio del uso del lenguaje paraverbal. Esta puede provenir de alguna narración escrita por otro autor, de experiencias o reflexiones personales y también de la adaptación de alguna historia antes escuchada o leída. (p. 9)

Es importante hacer la aclaración y diferenciación de que no es lo mismo leer un texto, aunque sea en voz alta, que relatar un cuento a través de lo paraverbal como lo desarrolla este tipo de narradores. Sobre esto, van a profundizar diversos autores. Fabiola Miranda nos presenta algunos de ellos donde se menciona que

Cuando se lee una historia se está centrado en el texto, está ligado al objeto que está en sus manos y es preciso que se diga todas las palabras tal cual como se indican en el texto. En cambio, cuando se narra una historia se está centrado en el intérprete y la audiencia, quien lo cuenta tiene más libertad de interpretarlo, pues no posee el texto en sus manos y eso le permite moverse, darles gestualidad a los personajes, es libre de mirar al auditorio y comunicarse con ellos. (CRA citado por Miranda p.10).

A su vez, nos entrega la mirada de Cone Bryant (1995), quien considera que la diferencia más importante radica

en que el cuentacuentos puede modificar el texto, transformarlo y darle una nueva vida a esa historia desde un ámbito personal. Es por ello que al escucharlo, el público no solo conoce la historia, sino también la interpretación que hace el narrador de ella, se enriquece de esta nueva historia que se ha creado e interactúa con él (p.10).

Por otra parte, Laura Caba Sainz, también va a resaltar la importancia de esta diferenciación, mencionando que

Contar cuentos no es dramatizarlos, ni leerlos en voz alta, sino que es narrarlos desde la fuerza de la oralidad transmitiendo así las historias de un modo directo y personal, lo cual conlleva el máximo grado de implicación y afectividad. Es un proceso comunicativo en toda regla y con un valor incalculable. [...] el narrador, es libre de interpretar el cuento a su manera, representarlo, enfatizar más unas partes que otras según las sensaciones que quiera causar, no tiene límites de ningún tipo, se puede mover, gesticular y usa la expresión corporal del gesto y al mirada, observa al público que tiene; en cambio, la persona que lee un cuento, el lector, está sujeto al libro, forzado a recorrer todas y cada una de las palabras que forman el texto. (p. 18)

Podemos distinguir, entonces, un aspecto fundamental del cuentacuentos, que es ser un narrador activo, donde genera un aporte creativo y un grado de autoría en lo que se está relatando, debido a que a través de él y la visión que quiera entregar y provocar en el espectador es que el cuento, a través de la oralidad, se va a ir adaptando y transformando, cambiando a otra época, modificando lugares, personajes, entre otros, transmitiendo así desde su emocionalidad y sus propias experiencias personales.

A partir de ello, podríamos considerar al cuentacuentista como un creador y un artista, y por ende, catalogar el fenómeno del cuentacuentos como una obra de arte. Hay autores que afirman y defienden la idea de considerar el cuentacuentos como tal. Uno de ellos es Beuchat, de quien se toma Miranda haciendo suyas las siguientes palabras:

Es considerado un arte, pues es un instante único de fantasía en la que interactúa el cuentacuentos y quien lo escucha, creando un estrecho vínculo en el espectáculo. Para esto el narrador oral elabora su historia desde la belleza de las palabras, escogidas con agudeza para que el público vea y sienta lo que se está contando. Asimismo, el cuentacuentos debe conectarse con lo que cuenta; narrador y espectador deben sentir lo que se está relatando (p. 9).

A su vez, Cone Bryant (1995), define la narración de cuentos como:

Una narración es una obra de arte, el mayor servicio que puede aportar al niño reside en su llamada al eterno sentimiento de la belleza [...] Contar cuentos es, ante todo, un arte de distracción. Primero, complacer, después, en todo caso, instruir (p. 20).

Tras lo planteado por los teóricos, podemos considerar la técnica del cuentacuentos como un arte, debido a que gracias a las elecciones que hace el narrador, el cuento va a cobrar vida generando, a través de la palabra y la gestualidad corporal, imágenes en el espectador que contienen un alto grado de belleza artística, dada la búsqueda de la relación forma-contenido. El cuentacuentos, con su trabajo, va a generar un vínculo profundo, en primer lugar, con el cuento y la historia que está narrando, debido a que solo involucrándose corporal y emotivamente va a poder transmitir las imágenes y las emociones que quiere provocar. Y el segundo vínculo que va a desarrollar se genera con el espectador, a quien busca llegar con su trabajo, transmitiendo alegría y estimulando el espíritu de grandes y chicos. Es por ello, que su finalidad es educar, no solo desde el punto de vista de la comprensión, sino también de la sensibilidad artística y personal que generan los cuentos.

Perspectiva histórica y actualidad

Contar historias ha estado siempre presente en las relaciones del ser humano, tal como menciona Miranda Sainz “se remonta a tiempos en que hombres y mujeres se reunían alrededor del fuego en cavernas para contar y escuchar historias” (p.10). Desde ese entonces, ya se generaban reuniones con el fin de escuchar al jefe de tribu o algún anciano narrar sus experiencias de caza, guerra, viajes, entre otras. Estos narradores eran respetados por los demás, debido a que no solo transmitían sabiduría a través de sus relatos, sino que también lograban encantar y hacer viajar a otros lugares por medio de la imaginación.

Cabe destacar que el ser humano desde sus orígenes ha tenido la necesidad de explicar ciertos fenómenos, ya sea naturales o espirituales, que muchas veces no tenían una explicación científica o lógica, para lo cual generaban cuentos o leyendas las cuales se iban modificando y pasando de boca en boca y de generación en generación, rescatando así su cultura y haciéndola perdurar en el tiempo. Es aquí donde podemos encontrar los primeros indicios de lo que hoy conocemos como cuentacuentos, aunque no podemos afirmar con exactitud cuándo fue la data de su origen, debido a que son momentos de la historia del hombre tan remotos que solo viven a través de la oralidad y no hay documentos escritos sobre su aparición.

No podemos negar que el contar relatos es algo que siempre ha estado presente en el ser humano, aunque si bien se ha ido modificando con el paso del tiempo en su forma adaptándose a la cultura y la época, desde sus inicios se coincide en que el cuantacuentos, o quien cumpliera la figura de narrador, tenía la capacidad de comunicar, transmitir y entretener a través de sus relatos y la palabra. Pero tal como menciona Miranda, una vez más citando las palabras de Navarro “quizás la labor más importante que se le ha encomendado al narrador oral es la de conservar las tradiciones de los pueblos y toda la riqueza del saber a través de relatos ficticios” (p. 11).

Esta actividad, como ya mencionamos, si bien existe desde los tiempos más remotos y es inherente al ser humano, “en la actualidad ha tenido un resurgir y se realiza en distintos lugares; colegios, plazas, bares, centros culturales, etc”. (p. 6)

Hoy en día, el cuentacuentos ha ido tomando un rol mucho más pedagógico, vinculándose con la educación formal con el objetivo de desarrollar en niños, adolescentes e inclusive adultos, ciertas habilidades y aptitudes que van a ayudar en su formación y como se desenvuelven dentro de su entorno.

Dentro de las habilidades que podemos mencionar según expone Miranda Sainz, encontramos que ayudan a desarrollar la capacidad de escucha, una escucha que será activa, analítica, reflexiva, creativa y apreciativa de lo que se está contando (comprensión auditiva), además de ayudar a desarrollar la capacidad de retener la atención por un tiempo prolongado. Expande significativamente el lenguaje, esto porque al escuchar cuentos, ojalá desde pequeños, escuchan nuevas palabras y las conectan con su significado, desarrollando un vocabulario más rico y amplio. Ayuda a desarrollar la imaginación de manera inagotable, pues el narrador a través de gestos, descripciones y su mirada logra llevar a quien lo escucha al lugar de los acontecimientos relatados. Fomenta el gusto por la lectura y por la literatura, pues al escuchar historias se les abre a los espectadores el mundo de los cuentos, siendo una de las estrategias más eficaces para entusiasmarlos a leer. Pero una de las más importantes y trascendentes, es que desarrolla un pensamiento crítico-reflexivo, ya que a partir de las historias y sus personajes se ven reflejadas conductas sociales que incorporan y analizan a medida que van escuchando el cuento.

Por otra parte, si se realiza el trabajo de incentivar a niños, jóvenes y adultos a que tomen el rol de cuentacuentos esto puede ayudar a que la persona potencie habilidades de expresión oral, gestualidad, tonos de voz y postura corporal, entre otras. (Miranda Sainz, p. 8)

A pesar de que los aspectos y habilidades que logra desarrollar el cuentacuentos en el trabajo realizado con las personas es de un valor inmensurable, la realidad actual, al menos en Chile, es que su arte no es visto con esa trascendencia y no son bien remunerados o no se le otorga el respeto, el posicionamiento, ni la valoración e importancia que se debería. Esto queda en evidencia con los resultados de las entrevistas que realiza Miranda Sainz en su tesis, donde toma como muestra a personas que son “miembros activos de la comunidad de narración oral, pertenecientes a movimientos urbanos independientes de Valparaíso, Santiago, compañía de cuentacuentos *La Matrioska* y escritores” (p.26).

En relación a las remuneraciones que reciben a cambio de su trabajo la primera entrevistada hace mención a

la sobre proliferación de cuentacuentos que hay en la actualidad, lo cual genera mucha oferta para el bajo mercado laboral que existe y no permite que se pueda cobrar lo que corresponde por función. A esto, agrega el segundo entrevistado, que muchos establecimientos no valoran el trabajo de los narradores orales y se piensa que van a visitar a los colegios de manera gratuita (p. 36)

Además, en relación al desconocimiento de la sociedad en relación a este arte,

Todos los entrevistados coinciden en que la valoración de la narración oral debe comenzar primero por una mayor divulgación y conocimiento de este arte, pues a pesar de que ha habido un incremento en la audiencia, y de interés, aún hay mucho desconocimiento acerca de qué es ser un cuentacuentos y en qué consiste un espectáculo, confundiéndolos en ocasiones con animadores de cumpleaños, payasos, humoristas, etc. La primera entrevistada añade que se realizan muchos talleres poco serios y con desconocimiento de las técnicas, dirigido a quienes son profesionales de la narración oral y a quienes nunca han contado, lo que genera falta de claridad en lo que se desea como formación profesional de la cuentería. Además, muchas personas que se dedican a contar cuentos ven este arte como un hobby, lo cual a su juicio, no permite un compromiso social para hacer un movimiento serio (p. 37).

Con esto, quedan en evidencia problemáticas actuales a las que se ve enfrentada este tipo de arte y marca directrices en aspectos que se deben mejorar como sociedad para una mejor valoración de este tipo de trabajo artístico.

Características de su puesta en escena.

A la hora de relatar una historia, es un hecho que cada cuentacuentos tendrá una forma particular de realizarlo, lo cual irá en directa relación con sus propias experiencias de vida, como resuena el texto elegido en él, y lo que busca lograr y generar en el espectador. Es por esto que se vuelve una tarea difícil poder plantear la existencia de tipos de cuentacuento, debido a que, como ya mencionamos, cada cual genera una autoría propia y desarrolla una forma de contar sus relatos lo que genera una infinidad de posibilidades.

Pero lo que sí podemos mencionar y describir, son ciertas técnicas o estrategias recurrentemente utilizadas por algunos cuentacuentos al momento de desarrollar su espectáculo. Para esto, nos vamos a basar en lo que propone Laura Caba Sainz, quien nos aporta mencionando algunas de ellas.

La primera forma que vamos a describir es la que la autora llama como “Lectura de un libro” (p. 23), esta metodología consiste en narrar la historia utilizando el libro físico como material didáctico durante el relato, comentando con los espectadores la portada de este, el título y las ilustraciones, y lógicamente realizando así su lectura o narración en el caso de que agregue apartados y modificaciones personales.

Segundo, encontramos el relato del cuento acompañado con títeres o marionetas detrás de un biombo, que como bien se da a entender por sí solo, consistiría en una representación

utilizando el recurso de la marioneta o el títere quienes pueden cumplir el rol de los personajes o bien ser ellos los que relatan el cuento en vez de la persona del cuentacuentos.

En tercer lugar, vamos a mencionar la técnica de “cuento – canción” (p. 23). La autora lo describe como contar el cuento a través de una canción apoyada en imágenes, o ya sea que en un momento dado de la narración el cuentacuentista pone una canción acorde con lo que se está relatando, o también cabe dentro de esta categoría el uso de instrumentos musicales, todo esto con el fin de dar mayor dramatismo al cuento.

Como cuarto aspecto, tenemos la “Narración pura” (p.23), según lo que plantea la teórica, “es la forma más artística y estimulante de contar cuentos” (p.23) debido a que esta técnica se caracteriza porque el narrador vive e interpreta el cuento sin usar ningún otro recurso más que su voz, ayudándose con su cuerpo y rostro, su imaginación, creando el ambiente mediante la palabra, el gesto y la expresión. En este tipo de relato, podríamos diferenciar dos tipos de interpretación del cuentacuentos, una donde solo nos relata y nos cuenta sobre los personajes y otra donde el que desarrolla el espectáculo, se encarna en los personajes y genera una representación de estos (los actúa).

Quinto, tenemos la narración con láminas, que consiste en contar un cuento con ayuda de láminas que lo ilustren y que el cuentacuentos las va ir haciendo aparecer ante el espectador a medida que se van desarrollando los sucesos, o también se puede aplicar mediante la técnica del “franelograma”, que consiste en un tablón de corcho forrado de franela o tela en el que se van pegando imágenes y siluetas de los personajes a la vez que se va contando el cuento.

En sexto lugar, vamos a describir la narración con disfraces. En este tipo de cuentacuentos, la persona que relata la historia va a caracterizarse con un vestuario que, aparte de ser atractivo y llamar la atención del espectador, busca personificar al protagonista del cuento o un algún personaje especial que viene desde un mundo ficticio e imaginario a contar el cuento.

Como séptimo recurso, encontramos la narración con siluetas, que valga la redundancia, consiste en contar el cuento a través de siluetas usando un pequeño telón y una linterna a

contra luz que va a marcar la silueta ya sea de los personajes o ciertos elementos que vayan a portando a la construcción del imaginario y el relato.

Y como último recurso, vamos a describir y mencionar la narración mediante aparato audiovisual (televisor, pizarra digital, proyecciones de imágenes digitales, entre otras), esta técnica Caba Sainz, la describe como “la forma de contar un cuento más impersonal y compleja de todas” (p.24), debido a que en ocasiones se suele mostrar un cuento grabado en video, o mediado de sobre manera por medios tecnológicos, perdiendo peso la oralidad y la esencia del convivio.

Respecto de las características y cualidades que debe poseer un cuentacuentos, Caba Sainz nos menciona que “el narrador debe poseer cualidades como la simpatía, el humor, la espontaneidad y la comprensión para que el cuento sea todo un éxito y llegue al público de manera adecuada”. (p. 22) Además, nos dice que

Todo buen narrador, antes de poner frente al público para contar un cuento, debe haberse aprendido y asimilado el cuento, teniendo en cuenta sus limitaciones, ya que no es lo mismo leer que contar un cuento y sobre el narrador recae toda la responsabilidad del relato, es el único responsable de todo el drama y del ambiente o espacio donde se desarrolla. (p. 23)

Es en aquí donde recae uno de los aspectos esenciales que van a caracterizar a un buen narrador, que sería el dominio que tiene sobre el texto narrado. Va a influir de sobremanera en como lo recibe el espectador, debido a que mientras más dominio y comprensión de la historia, va a poder generar imágenes y sensaciones mucho más claras en el receptor, además de que le va a otorgar un relajo en su relato, lo que lo hará que tanto su gestualidad, su voz y su atención estén puestas en pos de la narración y no se vuelvan un problema al momento del espectáculo.

Dentro de la preparación y los pasos que debe seguir el narrador en su relato, Beta Sainz, nos va a mencionar algunos que irán en directa relación con el buen desarrollo del espectáculo. Estos pasos son los siguientes:

La elección del cuento: en este aspecto a considerar la autora hace referencia a la importancia de elegir bien el cuento a relatar, debido a que “de la elección del cuento a narrar depende el éxito del narrador” (p. 22), esto se debe a que debe ser acorde a la edad de las personas que van a presenciar el espectáculo y que sea una temática que despierte interés en ellos, “la principal regla a la hora de seleccionar un cuento es que éste debe gustarle al narrador e inspirarle deseo de transmitirlo a los demás” (p.23).

Planificar las actividades previas a la lectura: con esto, se sigue a que el narrador, u otra persona designada, realice actividades previas a la narración de su cuento, generando un primer vínculo con el espectador, donde se pueda introducir a la temática que se va a contar o preparar al receptor al tipo de espectáculo que va a presenciar.

Preparar la lectura del texto: como ya hemos hecho referencia, es fundamental que el narrador antes de entregar la historia haya desarrollado una preparación profunda y se haya aprendido bien el cuento que va a relatar, para lo cual deberá “leerlo y ensayarlo tantas veces como sea necesario” (p. 22), con el objetivo de conocer cada aspecto del cuento, ya sea la trama, los personajes las partes de la narración, entre otras. Si se cree conveniente el cuentacuentista, puede adaptar el cuento, pero debe elegir un lenguaje claro y sencillo y emplear fórmulas atractivas para realzar tanto el comienzo y final.

Puesta en escena: “Es el momento en que se narra el cuento delante del público, el momento de la recreación” (p.22). Se tiende a recomendar que el público se sitúe de manera cómoda quedando cerca del narrador, quien con absoluta naturalidad deberá hablar y gesticular, considerando que está contando la historia y no dramatizándola, a no ser que esa sea la propuesta del narrador.

En relación a este último aspecto, Miranda Vidal va a proponer elementos a considerar en la preparación del espectáculo y la puesta en escena.

Voz y sonido

El primero de los ítems que un narrador debe controlar en su espectáculo es el uso de la voz y el volumen utilizado, “La voz y el volumen son herramientas vitales para un contador de historias” (p. 13), esto se debe a que si la historia que se está relatando no se escucha pierde su significado, y el espectador no podrá comprender a cabalidad el relato. Para esto es fundamental tener un control en el tono de la voz, la respiración, la entonación del texto y la regularidad que se le da a la historia, “siendo así no solo importante la historia que se cuenta, sino que también el cómo se cuenta y la intención que el narrador le da. [...] Asimismo, el ritmo del habla es importante considerarlo a la hora de contar, pues si este es muy rápido o lento puede ser un elemento distractor. (p. 14). Esto, lo va a reforzar Caba Sainz, quien también destaca la importancia de la voz en el narrador, quien debe

hacerlo con un tono de voz normal y pronunciando correctamente. Debe contar el cuento con voz flexible modulándola para representar, dar vida y diferenciar a cada personaje, entonando los estados de ánimo de los personajes en cada momento, haciendo las pausas y silencios que considere oportunos con tal de atraer la atención del público y crear suspensión, acelerar los episodios que sean menos importantes para detenerse y recrear los más importantes (p. 23).

Para esto, es fundamental que el cuentacuentista este con su cuerpo relajado y que previo a la presentación se prepare realizando ejercicios de respiración, relajación y articulación de las palabras, para que exista mayor claridad y proyección del relato.

El sonido será otro de los aspectos que se debe tener en cuenta al momento de la preparación del espectáculo, debido a que existen situaciones donde puede ocurrir que la zona sea

demasiado amplia o asista una gran cantidad de personas, por lo cual el trabajo vocal orientado a la proyección y apoyo es fundamental, en caso de que la mera voz del narrador no sea suficiente, es recurrente ver presentaciones de cuentacuentos donde realizan la incorporación de micrófonos y amplificación.

Corporalidad

Al momento del espectáculo otro elemento a tener presente es la corporalidad, en primer lugar es primordial que el narrador se encuentre relajado debido a que “el cuerpo comunica cómo nos sentimos en una determinada situación y es necesario neutralizarlo, ya sea por exceso de nerviosismo o posturas habituales inadecuadas que se mantienen al contar” (Lavilla citado por Miranda, p.15), esto debido a que el mal uso de la gestualidad puede terminar distrayendo al espectador, y sacándolo del relato que es lo esencial.

Además, entre los aspectos que componen la corporalidad, es de suma importancia el contacto visual y donde va fijando la mirada el narrador, esto se debe a que el cuentacuentista y el espectador a través de la mirada pueden generar un vínculo que va a aportar al relato, tal como menciona Miranda, “narrador está durante toda la historia conectado emocionalmente y con la mirada con sus espectadores, por ello debe haber una preocupación por quienes componen el espacio de la narración y con esto lograr que con la mirada, hasta el oyente más lejano esté dentro de la historia” (p.15).

Otro factor de importancia al momento de la corporalidad y que va a agregarle valor al espectáculo, es la decisión que va a tomar el ejecutante en relación a cómo va a contar su historia, ya sea de pie, sentado, desplazándose por el espacio escénico, entre otras. Esto, tiene tal relevancia, debido a que tal como menciona Miranda, “condiciona de qué manera el receptor debe establecer conexión con quien está contando” (p.15).

Otro aspecto a considerar, son los gestos y los elementos paraverbales al momento de relatar un cuento, si bien los gestos deben ser llamativos para el espectador, es necesario lograr un

equilibrio, debido a que si el narrador genera una sobre carga de ellos, puede afectar de mala manera en el espectáculo. Además, tal como propone Padovani citado en el texto de Miranda

el cuentacuentos a pesar de estar presente debe procurar desaparecer como sujeto para que aparezca solo la historia. Esto se puede ver afectado si quien cuenta tiene una postura corporal incorrecta, como frotarse las rodillas, preocuparse mucho del pelo o mantener ademanes que distraigan al relato (p.15).

Escenario

Por otra parte, existen ciertos factores externos que ayudarán a que la labor del cuentacuentos se desarrolle de buena manera, uno de los primeros es el escenario. Debido a la multiplicidad de lugares donde el cuentacuentos puede desarrollar su espectáculo, es necesario que el narrador, previo a realizar su relato, pueda conocer el sitio donde se llevará a cabo la representación, para de esta manera poder adaptar su espectáculo al espacio escénico al que se vea enfrentado. En ocasiones puede que no exista un lugar delimitado o un escenario propiamente tal, y será decisión del cuentacuentista donde plantarse a realizar su espectáculo, para esto es primordial que busque algún sitio que le permita estar en cercanía con los espectadores y además que le permita mirar de forma directa a los ojos a su audiencia.

En el caso de la luz a utilizar, Miranda nos menciona que “no a todos los narradores orales les gusta” (p.15), esto lleva a que no sea muy utilizada en muchas de las presentaciones, aunque hay algunos que sí ocupan la luz pero con el objetivo de solo iluminar y delimitar el espacio escénico por sobre la creación de efectos visuales. Es recomendable, propone Miranda, que en el caso de ocupar este recurso se aplique “una luz tenue en el público para que el cuentacuentos pueda mantener la mirada con quienes lo están escuchando y viendo” (p. 15), con el objetivo de que el narrador pueda generar el contacto visual que es tan importante en este tipo de espectáculos como ya mencionamos con anterioridad.

Con todos los antecedentes recopilados en relación al cuentacuentos, es que podemos darnos cuenta de la importante labor que cumple este tipo de espectáculos, debido a su carácter educativo, reflexivo y recreativo, y por el grado de vínculo que se genera entre el cuentacuentista y el espectador, tal como menciona Cone Bryan en el texto de Caba Sainz,

Quando se cuentan cuentos, se establece una comunicación visual y verbal directa entre los niños y el adulto lo que crea una relación emotiva entre estos. Los niños escuchan y miran atentamente la expresión corporal, gestual y la voz del narrador, lo que ayuda a comprender su contenido y su finalidad. (p.19)

Si bien, en la cita se hace referencia al espectador relacionándolo a la infancia, es cierto que esto se genera con todo tipo de espectador que sea testigo de este tipo de relato, quien va a vivir una experiencia única y significativa que lo va a llevar a una reflexión crítica respecto a lo expuesto y lo transformará de una u otra manera.

Capítulo III

Juglares y Cuentacuentos: Diversos tiempos, distintos contextos, mismos giros de la teatralidad

Tras detallar las características de juglar y del cuentacuentos, procederemos a un estudio comparado en relación a los aspectos constitutivos de la teatralidad presentada en el capítulo I, de manera tal de poder observar ordenadamente qué elementos en común poseen ambas representaciones escénicas, a pesar de la diferencia cultural y temporal que las enmarca.

Nuestro objetivo es establecer similitudes y diferencias entre estos dos tipos de espectáculos, para comprobar o rechazar nuestra hipótesis de investigación antes declarada: que en virtud de que el juglar medieval y el cuentacuentos contemporáneo comparten ciertos modos particulares de encarnación de la teatralidad, entonces, el cuentacuentos podría ser entendido como una suerte de juglar contemporáneo, que nos permitiría establecer una línea evolutiva en la actuación de espectáculos unipersonales populares, posibles de ser inscritos en diversos espacios escénicos.

Si bien no somos los primeros en percibir esta coincidencia, como lo muestra el comentario de Navarro (1999), citado por Miranda

juglares y escaldos, en la península escandinava, desempeñaban esta actividad, la cual gracias a la expansión romana se fue desarrollando en dos importantes escuelas de narración oral, situadas en Irlanda (ollams) y en un país de Gales (bardos). De esta manera, la cuentería se fue formando como una actividad profesional. (p. 11)

Lo cierto es que nos parece relevante avanzar desde la mera y subjetiva sensación de coincidencia, a un estudio detallado que nos permita observar (o rechazar) dicha similitud gracias a su comparación respecto a categorías específicas.

Copresencia

Como ya dijimos, la copresencia hace referencia a la necesidad de la existencia de alguien que actúa y alguien que observa, los que se relacionan de manera presencial en un espacio o territorio determinado. Sin bien esta es una característica transversal de la teatralidad y no exclusiva de estas formas representacionales, la señalamos para comenzar el estudio, dada su esencialidad. Sin duda es necesaria la presencia de los espectadores y los actores en un momento vivo que no debe ser mediado tecnológicamente, como propone Dubatti, debido a que es quien permite el vínculo que los hará relacionarse y estimularse mutuamente.

En ambos casos, tanto en el juglar como en el cuentacuentos, al ser ejecutantes escénicos, es una condición fundamental para que el espectáculo se desarrolle. La presencia del público justifica su hacer, pues es a quien va dirigido su arte.

En el caso del juglar, como bien menciona Pidal al describirlos, “eran todos los que se ganaban la vida actuando ante un público” (p.12). Esta misma necesidad de subsistencia, por parte del juglar, es lo que lo lleva a tener que idear su espectáculo para el agrado del espectador, obligándolo a generar un vínculo al momento de la puesta en escena, llegando incluso a modificar su presentación en el mismo transcurso de la exhibición, con el fin de alegrar a quien le va a retribuir de distintas maneras.

Lo mismo ocurre con el cuentacuentos, quien teniendo en consideración el bucle de retroalimentación que plantea Fisher Lichte, trata de crear un vínculo directo con los asistentes generando una relación emotiva, la cual se establece a través de la comunicación visual y verbal, como dice Cone Brayan. Además, el cuentacuentos también irá modificando el espectáculo según la reacción y la interacción que proponen los participantes, mientras este discurre. De esto habla Miranda al mencionarnos que

Como el cuento no se memoriza, sino que se asimila, puede modificarse según el tipo de público y circunstancias a las cuales debe enfrentarse. [...] Así, un cuento puede ser contado tres veces, y las tres veces será distinto. (p. 13)

De esta manera, una de las primeras similitudes que podemos establecer entre ambos modos de copresencia, debido a la estrecha interacción que mantienen con el espectador, dice relación con la flexibilidad con la que el intérprete modifica su espectáculo en virtud de la respuesta instantánea de los asistentes.

Esta condición vuelve estos espectáculos una experiencia dócil y cambiante, por lo que no podemos entenderlo como un objeto acabado, sino en constante modificación, adquiriendo esta particularidad efímera en donde cada representación será única e irrepetible.

Espacio-Territorio.

Otra característica de la teatralidad, que es compartida tanto por el juglar como por el cuentacuentos, está relacionada con los lugares en donde desarrollan sus espectáculos y donde convergen actor y espectador.

El juglar, como ya entregamos los antecedentes, tenía la cualidad de ser un artista nómada que recorría los pueblos, plazas y mercados, además de los palacios de los reyes y las cortes divirtiendo a su público. Por otra parte, el cuentacuentos presenta sus espectáculos en colegios, plazas, bares, centros culturales y calles, entre otros. Con esto, queda en evidencia la primera similitud entre ambos, que es la multiplicidad de lugares en los que se pueden desarrollar estas representaciones, lo que les da la característica común de ser adaptables a distintos espacios. Si bien el cuentacuentos, por un tema epocal, no frecuenta castillos reales, ni tampoco el juglar presentaba en salas de clases, lo cierto es que ambos utilizan lugares que no suelen estar destinados para la representación, vale decir, espacios no oficiales. Con esto hacemos referencia a que no suelen utilizar edificios teatrales propiamente tal, sino que se trata de lugares designados con otros fines, no acondicionados para la representación, siendo más bien el cuentacuentos y el juglar quienes se adaptan al espacio, transformando y cambiando su función original. Esto podemos atribuírselo a la conducta nómada que poseía el juglar, y que de cierta manera el cuentacuentos también vivencia, debido a que traslada su

espectáculo de un lugar a otro, lo que obliga a modificar el trabajo, cada vez que varía el espacio de representación.

Por otra parte, en relación a la duplicidad inherente del espacio teatral a la que hacen referencia Girault y Ubersfeld cuando mencionan la existencia de un espacio destinado para la actuación y otro para mirar, podemos afirmar que los lugares en los cuales el juglar y el cuentacuento actúan no poseen dicha delimitación de manera previa al espectáculo. Por lo general, no existe un escenario, ni un patio de butacas definidos arquitectónicamente que haga evidente esta separación. Más bien esta será definida *in situ* por el cuerpo del actor, dependiendo de dónde se posicione como actante y cuál sea el área que aborda con sus movimientos. Consecuentemente, en el caso de ambos tipos de intérprete, la división no estaría delimitada visualmente, sino que se generaría a través de fronteras ideales, concepto que Ubersfeld propone cuando nos habla de cómo se dividen estos espacios en el caso de las representaciones callejeras.

Otra característica a considerar respecto de los lugares de representación de estos artistas, dice relación con la distancia existente entre actor y espectador. En los dos casos se genera una proxemia cercana, que favorece la interacción de los cuerpos. En el cuentacuentos se hace referencia a ello en el capítulo II, cuando Beta Sainz menciona que es recomendable que los espectadores se ubiquen cerca del narrador cuando se realiza la puesta en escena. Respecto del juglar, se presume que dado que su arte se desarrollaba principalmente en lugares abiertos como calles, ferias y plazas, el espectador debía ubicarse cerca del intérprete para lograr observar y escuchar de buena manera el espectáculo. Esta distancia próxima entre los cuerpos facilitaría la sensación de intimidad propia de este tipo de espectáculos, favoreciendo la participación del espectador, lo que no ocurre de la misma manera en espectáculos donde el público se encuentra a una distancia considerable y con el espacio rigurosamente delimitado.

En el caso del juglar, sabemos que interactuaba con sus espectadores al momento de relatarles sus historias o al hablarles directamente durante el desarrollo de su puesta en escena. El cuentacuentos hará lo propio, interpelando al espectador de forma directa, realizando preguntas al público durante el relato, asumiendo su presencia, aspecto que sería transversal en ambos objetos de estudio.

En resumen, podemos afirmar que tanto el juglar como el cuentacuentos rompen la cuarta pared propuesta por el teatro más tradicional, transformando el espacio en un lugar permeable que favorece la interacción entre actante y observador.

Visualidad

Al hablar de visualidad vamos a entender, como ya planteamos, un conjunto de signos y elementos visuales, que al ser interpretados por el actor permiten comprender lo que la puesta en escena quiere transmitir. Dentro de los elementos visuales que mencionamos cuando hablamos de teatralidad en el capítulo I, se encuentra el cuerpo del actor, la iluminación, el vestuario de los personajes, la escenografía, los efectos ópticos y los elementos de utilería, entre otros.

Desglosando estos aspectos observamos que tanto en el juglar como en el cuentacuentos el cuerpo del actor es uno de los principales generadores de sentido, debido a que la gestualidad es uno de los sustentos claves de sus puestas en escena. Si bien esto es transversal también a toda manifestación convivial, y por lo tanto aplicable a todo el teatro, en estos dos tipos de espectáculos cobra un rol fundamental al momento de generar imágenes e información para el espectador, debido a que es el recurso más utilizado, dada la austeridad plástica de sus obras.

Como ya mencionábamos, tanto en la juglaría como en el cuentacuentos, la gestualidad de los cuerpos será primordial para captar la atención de los espectadores, sobre todo si pensamos que en muchas ocasiones el espectáculo se realiza en espacios abiertos donde el espectador va de paso. Si bien, por lo mismo, dicha gestualidad debe ser un tanto exagerada con el fin de cautivar, tampoco puede volverse central, provocando que el espectador se distraiga del relato propiamente tal.

Es indudable que la gestualidad y los elementos no lingüísticos de ambos tienen una gran semejanza, llegando incluso a representar varios personajes a la vez cambiando solo la utilización de su cuerpo y su voz.

En cuanto a la iluminación, otro aspecto de la visualidad, también encontramos semejanza. En el caso del juglar aún no existía luz eléctrica, por lo que no es posible que la hubiera utilizado como generadora de efectos visuales. La iluminación que estos ocuparían sería la luz solar o

antorchas, que solo buscaban alumbrar el lugar, y no constituirse en otro lenguaje de la puesta en escena.

Por otra parte, si bien el cuentacuentos, dada su contemporaneidad, puede utilizar luz artificial, esta cumple solo la función de iluminar el espacio escénico y a los espectadores, para que el narrador pueda interactuar con ellos a través del contacto visual.

En ambas teatralidades nos encontramos con una austeridad lumínica, en donde no cumplirá la función de realizar una narración paralela. Su mayor relevancia será volver visible el espectáculo, debido a que lo principal es el relato corporizado por el intérprete y no la espectacularidad.

En relación al vestuario que se utiliza en estos tipos de representaciones, mencionamos que según los antecedentes que nos otorgan Martín Baños y Lacarra Lanz, en el caso del juglar se utilizaban disfraces grotescos. Si bien vestían máscaras y ropas carnavalescas, estas vestimentas solo tenían como fin generar un atractivo visual en la puesta en escena y llamar la atención del espectador, más que entregar otra información en relación al relato o a lo que se quería decir en el espectáculo. Lo mismo ocurre con el cuentacuentos, para quien el vestuario no es un aspecto central en su puesta en escena, a pesar de que en ocasiones el narrador puede caracterizarse como personaje. Cuando esto sucede, solo asume ciertos elementos significativos del vestuario, que ayuden a crear en el imaginario del espectador el personaje que está evocando. La utilización de elementos recién mencionada la podríamos asociar, tal vez, a la abstracción realista brechtiana, aludida también en el capítulo sobre teatralidad.

Es de absoluta relevancia que el narrador, en el caso del cuentacuentos, no utilice un vestuario detallado y completo del personaje que busca representar, pues en su presentación no va a hacer alusión a un único personaje, sino que va a pasar de la caracterización de un rol a otro de manera abrupta durante su relato. Como ejemplo, podemos establecer que sería complejo para el cuentacuentista, si este se encontrara caracterizado por completo de lobo, pasar en segundos a caracterizar a la Caperucita Roja o al Leñador.

Podemos, entonces, establecer otra similitud entre ambos, dado que el vestuario no es un elemento central del relato. Se recurre a la utilización de pequeños elementos, como las

máscaras, en el caso del juglar, o a algún accesorio en el caso del cuentacuentos, para generar la ilusión en el espectador del personaje que busca representar.

Respecto a la escenografía, según los antecedentes recopilados podemos mencionar que en ambos espectáculos unipersonales es casi nula. Si bien pueden ocupar algún elemento dentro de su presentación, su característica de itinerantes y adaptables a una multiplicidad de espacios y lugares los obliga a despojarse de ella. Es la palabra y el cuerpo los que ocupan el lugar del decorado, constituyendo los espacios al describir los lugares donde ocurre la historia, utilizando frases como “esta historia ocurre en un viejo y antiguo castillo” o “era una noche fría y estrellada cuando por un bosque de grandes árboles transitaba la caperucita”, entre otras. Con esto vemos que las imágenes que se buscan generar en el espectador se inducen a través de la palabra y por la gestualidad corporal, más que con la información que nos pueda aportar una escenografía corpórea.

Sonoridad

Como ya especificamos, la sonoridad es todo aquello que tiene relación con los sonidos, los ruidos, los tonos y la música que se va a utilizar en la puesta en escena. Al igual que otros aspectos de la teatralidad, tales como la visualidad, tiene un intenso potencial atmosférico, siendo de gran relevancia en la representación y en el momento de generar emociones y envolver al espectador con la atmósfera propuesta.

Tal como propone Fisher Lichte (2011), la sonoridad se puede encontrar en la voz y en la palabra. De este modo, nos enfrentamos a otro aspecto que va a ser transversal y aplicable a nuestros dos tipos de espectáculos. Tanto en el juglar como en el cuentacuentos la voz es un elemento fundamental para lograr entregar el relato, no solo como mencionábamos recientemente cuando afirmamos que la voz y la palabra suplen la carencia escenográfica generándonos las imágenes de los lugares donde ocurre la historia, sino que también, porque el uso de la voz en todas sus variantes, no solo recitada, sino también cantada o como sonidos, le entregan dinamismo al relato. Al tratarse de espectáculos unipersonales, el ejecutante se ve en la obligación de ampliar sus recursos actorales incorporando el máximo de elementos y

contrastes. Es aquí donde la sonoridad pasa a cumplir un rol fundamental, debido a que no solo se van a limitar a la utilización de la palabra, si no que van a agregar a su espectáculo el uso de instrumentos, apareciendo la voz cantada como generadora de sonidos que aporten al relato que se está contando. Esto se debe principalmente a que si el juglar o cuentacuentista utiliza solo la palabra recitada durante todo el espectáculo, el recurso se agota y deja de ser atractivo para el espectador, siendo una condición esencial de lo escénico, la variedad para mantener la atención.

Fisher Lichte mencionaba la relación existente entre la voz y el cuerpo, la que se hace evidente en mayor grado al gritar, suspirar, gemir, sollozar o reír, debido a que afectan el cuerpo modificándolo y, con esto, se va a lograr generar sensaciones en el espectador. Es precisamente a esto a lo que apuntan tanto el juglar y el cuentacuentista, ya que con la utilización de su voz, en tanto altura, timbre, potencia, coloración, entonación, dicción o acentuación, buscan tocar emotivamente al espectador y lograr transmitir el relato, generando las sensaciones que busca hacer experimentar al espectador.

Ritmo.

Al hablar de ritmo, es imposible no volver a lo que nos menciona Pavis (1998), quien no lo limita a un solo campo del teatro, sino que se manifiesta en todos los niveles de la representación. Es así que lo podemos ligar a la iluminación o a la sonoridad dentro de un espectáculo, pero para comparar nuestros dos objetos de estudio, vamos a asociarlo al aspecto de la sonoridad en sus diversas variantes, pues ayuda a que el relato no se vuelva monótono y sea atractivo para el espectador. La sonoridad, sin lugar a dudas, tiene que ver con el ritmo del espectáculo. Podemos decir, entonces, que tanto el juglar como el cuentacuentista comparten también ciertas similitudes en el aspecto de ritmo, debido a que durante sus presentaciones tienen la necesidad de ir variando en los estímulos de su relato pues, al ser unipersonales, no existe otro intérprete en escena que modifique la acción

Fisher Lichte, a su vez, nos menciona que el ritmo cumple un rol rector en la organización y estructuración del tiempo de la puesta en escena. Con esto se entiende que tendrá directa

relación en cómo irán apareciendo los recursos durante el relato y cuál va a ser la duración general del espectáculo. De este modo, podemos comprender que tanto el juglar como el cuento, realizan presentaciones breves en su duración, lo que los hace compartir un ritmo de relato más bien veloz, que se contrasta con detenciones, para generar variedad.

Dramaturgia

Cuando definíamos el aspecto de dramaturgia como elemento de la teatralidad, en primer lugar, decíamos que corresponde al arte de la composición de textos dramáticos, los que serán el punto de partida para la obra teatral y marcará las directrices que el director puede tomar o no al momento de realizar su puesta en escena.

En relación a esto, podemos decir que el juglar y el cuentacuentos se basan en textos preexistentes. En el caso del cuentacuentos, como ya mencionamos, se toma de un tipo de texto narrativo que es el cuento, pero no necesariamente el ejecutante será el autor de este. El juglar, por otra parte, se basa en poemas y canciones que tampoco serán autorías propias, o en textos desarrollados por poetas o trovadores.

Es aquí donde incorporamos lo que propone Dubatti (2003), cuando sistematiza las nuevas formas de escrituras, y propone que ya no es solo el autor quien escribe, sino que encontramos la dramaturgia del autor, la dramaturgia del actor y la dramaturgia grupal.

En relación a la dramaturgia de autor, podemos darnos cuenta que no aplica a nuestros objetos de estudio, pues, como ya mencionamos, se basan en textos que no son de su propia autoría.

La dramaturgia o los textos en los cuales se basan se hacen presentes en la oralidad escénica, elemento transversal a todas las formas teatrales, debido a que en cualquier tipo de representación de un texto, este aparece solo cuando es dicho por el actor.

Sin embargo, el juglar y el cuentacuentos hacen propia una cualidad particular de la oralidad, que es la capacidad y libertad de modificación *in situ* del relato, lo que les va a dar otra característica común y los va a diferenciar de otras teatralidades y de los espectáculos más

convencionales, que se limitan a decir el texto tal cual como se ensayó o está escrito en la obra dramática.

Con esto nos referimos a que si bien se basan en un texto fijo y ya establecido, tanto el juglar como el cuentacuentos van a modificar el texto durante el desarrollo de su puesta en escena, dependiendo de cómo reacciona el espectador al espectáculo, lo que se debe, como ya hemos mencionado, a esta interacción directa con el público, generando una influencia mutua que nos propone Fisher Lichte con el bucle de retroalimentación.

Por esto, podríamos catalogar al cuentacuentos y al juglar dentro de una dramaturgia de actor, (Dubatti, 2003), debido a que van a generar una dramaturgia propia.

Con todo lo anterior, es que podemos darnos cuenta de que tanto el juglar como el cuentacuentos comparten similitudes en casi todos los aspectos de la teatralidad estudiados, a pesar de que no hayan compartido el mismo tiempo histórico. Esto nos ayuda a poder comprobar que nuestra hipótesis sí se cumple, por lo que podríamos comprender al cuentacuentos como una especie de juglar contemporáneo debido a que aplica y utiliza de la misma manera los aspectos de la teatralidad en su puesta en escena.

Conclusiones.

Tras terminar nuestra investigación, pudimos ir dilucidando ciertos contenidos que nos han ayudado en nuestro análisis comparativo de las teatralidades de ambas formas representacionales.

En el capítulo I, pudimos conocer las diversas definiciones relacionadas a la teatralidad propuesta por múltiples autores, encontrando que habían algunos que lo asociaban como una característica propia del teatro, mientras otros lo expandían incluso más allá de lo teatral. El esclarecer el concepto de teatralidad nos llevó a entenderlo como un aspecto propio de la puesta en escena, siendo un conjunto de signos que se dan en el momento de la acción o momento vivo del teatro, quedando separada de lo literario, incorporando el texto solo en relación a la oralidad, pasando a ser un signo, al igual que muchos otros que componen la puesta en escena. Habiendo definido lo que entenderíamos como teatralidad, fue que nos encontramos con ciertos elementos y aspectos básicos descritos por los teóricos, que en conjunto constituyen una teatralidad particular, proponiendo así un listado de categorías que deben estar presentes en un espectáculo, para que surja la teatralidad, entre los que mencionamos y describimos la copresencia, espacio – territorio, visualidad, sonoridad, ritmo y dramaturgia.

En el capítulo II, definimos de forma separada juglar y el cuantacuentos, describiendo sus principales características y su contexto histórico. De este modo nos dimos cuenta que ambas teatralidades, a pesar de que nacen en épocas diferentes tienen varios aspectos en común. En el caso del juglar, quien vive su apogeo entre los siglos XI y XIII, era un artista bastante completo, quien en sus espectáculos unipersonales, con el fin de entretener, realizaba variadas actividades, las cuales iban modificando en relación a su público y a los diferentes espacios donde presentaban debido a su característica de ser un arte itinerante. Nos encontramos con diversos tipos de juglaría, los que eran valorados de distinta manera dentro de la sociedad. Por una parte estaban los juglares populares que moralmente eran tratados como provocadores y pecaminosos, mientras que los juglares cercanos a la nobleza y las cortes eran altamente

valorados y bien retribuidos por su trabajo. Consideramos importante destacar la función que cumplía la juglaría dentro de la época, quienes además de divertir, tenían una labor educativa, principalmente en su recitación de hechos históricos o como propagadores de opinión.

Por otra parte, encontramos en el cuentacuentos otro tipo de espectáculo unipersonal el que ha teniendo un realce dentro de los últimos años, aunque se tiende a limitar al ámbito de la educación. Este tipo de obra dentro de sus características principales, al igual que el juglar, está en una constante modificación debido a la relación y vínculo que genera con los espectadores, a quienes busca entretener y conmover con su relato. Además, posee la particularidad de adecuarse a diferentes espacios de representación, lo que lo vuelve un arte con característica de itinerante. Con la realización de esta investigación, logramos percatarnos que este tipo de espectáculo no es valorado de la manera que merece, producto de la falta de conocimiento por parte de la sociedad, quien lo ve como un arte menor.

En el capítulo III, al realizar un estudio comparado entre juglaría y cuentacuentos según los aspectos de la teatralidad propuestos en el capítulo I, pudimos profundizar en cada una de las categorías, encontrando similitudes en la gran mayoría.

Nos dimos cuenta que ambos modos de copresencia, debido a la estrecha relación que mantienen los ejecutantes con su público, quienes se estimulan mutuamente, comparten la particularidad de ser una experiencia flexible y cambiante, que no podemos ver como un objeto invariable, debido a que el intérprete modifica su espectáculo en virtud de la respuesta instantánea que manifiestan los asistentes.

En cuanto a la categoría espacio – territorio, encontramos como primera similitud que debido a los diversos tipos de lugares donde se llevan a cabo ambos espectáculos, se les otorga la característica de ser representaciones adaptables a cada lugar. Por el hecho de frecuentar sitios que no están destinados ni acondicionados para fines representacionales, el juglar y el cuentacuentos adquieren la capacidad de transformar los espacios, cambiando su función original. En cuanto a la duplicidad del espacio teatral, donde debe existir un lugar destinado a la actuación como uno para observar, podemos afirmar que los espacios donde se actúa en ambos modos de representación no presentan una delimitación arquitectónica previa que nos

haga evidente dicha separación. Más bien, se genera a través de fronteras ideales que serán definidas *in situ* por el cuerpo del actor dependiendo de dónde se posicione al desarrollar su labor y el área que aborde con sus movimientos. Es así que se genera una proxémica cercana entre actor y espectador, favoreciendo la participación activa de este último, debido a que el juglar como el cuentacuentos rompen la cuarta pared propuesta por el teatro más tradicional, transformando el espacio otorgándole la característica de ser permeable, permitiendo la interacción entre actante y observador.

Pasando al aspecto de visualidad, observamos que en el juglar como en el cuentacuentos, el cuerpo del actor es de los principales generadores de sentido, debido a que la gestualidad es un sustento clave de sus puestas en escena, lo que si bien es transversal a todo el teatro, en el caso de ambos objetos de estudio, se vuelve un recurso primordial para captar la atención de los espectadores, sobre todo si pensamos que, en muchas ocasiones, el espectáculo se realiza en espacios abiertos donde el espectador va de paso. Dicha gestualidad tiene la particularidad común que debe ser un tanto exagerada con el fin de cautivar, siendo así que la gestualidad y los elementos no lingüísticos de ambos tienen una gran relevancia, llegando incluso a representar varios personajes a la vez cambiando solo la utilización de su cuerpo y su voz. En cuanto a la iluminación, entendida como otro aspecto de la visualidad, también nos encontramos con similitudes en ambas teatralidades producto de la austeridad lumínica que los caracteriza. La luz no cumplirá la función de realizar una narración paralela, sino que su mayor relevancia es volver visible el espectáculo, dado que lo principal es el relato corporizado por el intérprete y no la espectacularidad. Logramos apreciar, a su vez, que el vestuario tampoco es un elemento central dentro del acto teatral de ambos modos de representación, pues se recurre a la utilización de pequeños elementos para generar la ilusión en el espectador acerca del personaje que se busca recrear. Como un último elemento de la visualidad, pudimos concluir que la escenografía, en ambos unipersonales es casi nula. Si bien pueden ocupar algún elemento dentro de la realización del montaje, su característica de itinerantes y adaptables a una multiplicidad de espacios y lugares los obliga a despojarse de ella, siendo la palabra y el cuerpo los que pasan a ocupar el lugar del decorado.

Por otra parte, pudimos percatarnos que en la categoría de sonoridad también encontrábamos ciertas concordancias, partiendo porque tanto en el juglar como en el cuentacuentos la voz es un elemento fundamental para lograr entregar la historia. El uso de la voz, no solo recitada, sino también cantada o como ejecutora de sonidos, le aportan dinamismo a la puesta en escena. Es aquí donde la sonoridad pasa a cumplir un rol fundamental en ambos modos representacionales, debido a que al tratarse de unipersonales, el ejecutante debe buscar dinamismo y variantes en la forma de entregar el relato que está contando, apareciendo así no solo la palabra recitada, sino que también el uso de instrumentos, la voz cantada, la utilización de sonidos, entre otras, con el fin de no agotar al espectador con un solo recurso y lograr así mantener su atención.

Al interiorizarnos en el concepto de ritmo, nos dimos cuenta que no se puede limitar esta categoría a un solo aspecto del teatro, sino que está presente en diversos ámbitos de la puesta en escena. En las formas representacionales estudiadas, está presente de manera similar tanto en la gestualidad, en la sonoridad y en la narración, debido a que las variaciones que aplica el ejecutante en estos aspectos ayuda a que el relato no se vuelva monótono y sea atractivo para el espectador. Además, el ritmo, tiene directa relación en cómo irán apareciendo los recursos durante el relato y cuál va a ser la duración general del espectáculo, llevándonos a comprender que ambas presentaciones se caracterizan por ser breves en su duración, lo que los hace compartir un ritmo de relato más bien veloz, que se contrasta con detenciones, para no generar una monotonía.

Por último, en el aspecto de dramaturgia, pudimos observar que el juglar como el cuentacuentos realizan lo que Dubatti denomina dramaturgia de autor. Esto se debe a que ambas teatralidades se basan en textos preexistentes, los que se hacen presentes modificados en la oralidad escénica. La mayoría de las veces no son los propios autores de dichos escritos, pero generan una dramaturgia propia al modificar sus espectáculos como resultado del grado de relación que desarrollan con el espectador. Es así, que tanto el juglar como el cuentacuentos se toman de la particularidad de la oralidad, que les da la capacidad y libertad de poder modificar el relato en el momento mismo en que se desarrolla la representación, lo

que le otorga otra característica común que los diferencia de espectáculos más convencionales donde se limita a decir el texto como está establecido con anterioridad.

Tras todo lo realizado, pudimos comprobar que, a pesar de los cambios de contexto en la producción de estos espectáculos, hay ciertos elementos que se reiteran y coinciden en ambos modos de representación. En todas las categorías analizadas pudimos encontrar concordancias entre el juglar y el cuentacuentos, por lo que podríamos comprobar que nuestra hipótesis es acertada, afirmando que dadas las características de la teatralidad que desarrollan ambos objetos de estudio, podríamos pensar el cuentacuentos como una evolución del juglar medieval, que si bien ha actualizado ciertos elementos técnicos, resuelve de manera similar los aspectos relacionados a la teatralidad.

Pudimos, de esta manera, evidenciar la importancia y la trascendencia que ha tenido el juglar medieval incluso hasta nuestros días, donde no sería extraño encontrar esbozos de juglaría en otros modos de representación unipersonales, como actuaciones de teatro callejero, malabares, show de magia, stand up comedy, entre otras, por lo cual consideramos pertinente que se siga investigando respecto a su figura. Por consiguiente, creemos que es importante re valorar la figura del cuentacuentos por parte de los actores y la sociedad en general, debido a que se suele mirar como un arte menor siendo que posee toda una herencia proveniente de la juglaría e incluso anterior a esta. Además, es un arte que rescata la importancia de la oralidad, conservando tradiciones a través de su relato, y cumpliendo funciones educativas hacia el espectador ayudando a generar seres reflexivos, con un pensamiento crítico, aportando de este modo a la riqueza del saber a través de su arte.

Bibliografía.

- Aristóteles. *Poética*. Buenos Aires: Editoriales Leviatán, 1991. (Impreso).
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1986. (Impreso)
- Banús, Enrique. *Literatura y espectáculo en la edad media: Las razones del teatro profano medieval*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013. (Impreso).
- Barthes, Roland. *El teatro de Baudelaire. En: Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003. (Impreso).
- Caba Sainz, Laura. *Contar cuentos ¿un arte o una técnica?*. Tesis. Universidad de Valladolid, 2014. (Impreso).
- Cornago, Oscar. *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad*. Telón de fondo revista de teoría y crítica teatral. núm. 5. 2005. (Digital).
- Dubatti, Jorge. *El convivio teatral. Teoría y práctica de teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2003. (Impreso).
- _____. *Introducción a los estudios teatrales*. México D.F.: Libros de Godot, 2011. (Impreso).
- De Marinis, Marco. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatralogía*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997. (Impreso).
- Féral Josette. *Acerca de la teatralidad. Cuadernos de teatro XXI*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Generación, 2003. (Impreso).
- Fisher-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011. (Impreso).
- Lacarra Lanz, Eukene. “Juglares y afines”, en *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia, 1999. (Impreso)

- Martín Baños, Pedro. “*Los juglares de gesta: Desmontando algunos tópicos*”. En: *Boletín filológico de actualización académica y didáctica*. S/I: Per Abbat, 2006. (Impreso).

- Menéndez Pidal, Ramón. *Poesía juglaresa y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Madrid: Colección Austral, 1956. (Impreso).

- Miranda Vidal, Fabiola. *Cuentacuentos como estrategia de fomento a la Comunicación oral en educación básica*. Tesis. Universidad Andrés Bello, 2016. (Impreso).

- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1998. (Impreso).

- _____. *Teatro contemporáneo imágenes y voces*. Santiago: Editorial Lom, 1998. (Impreso)

- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Madrid. 2001. (Digital).

- Sánchez, José Antonio. “*De las dramaturgias de la imagen a las dramaturgias de la imaginación*”. *Dossier ¿Presentación o re-presentación?*. S/inf: Estudios Escénic, 2007. (impreso).

- Sarrazac, Jean Pierre. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México D.F.: paso de gato, 2013. (Impreso)

- Ubersfeld, Anne. *El diálogo teatral*. Madrid: Editorial Galerna, 2004. (Impreso).

- _____. *La escuela del espectador*. Madrid: Asociación de directores de escena de España, 1997. (Impreso).

- _____. *Semiótica Teatral*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989. (Impreso)

- Tryo Teatro Banda. “*Dossier*”. Web. 7 de jun. 2019 <<http://www.tryoteatrobanda.cl/descargas/DOSSIER%20TTB%202017.pdf>>.
- Villegas, Juan. “*De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria*”. Revista Gestos. núm. 21. Abr. 1996. (Digital).