

COMITÉ ORGANIZADOR

Michela Pentimalli. Directora. Espacio Simón I. Patiño
Norma Campos. Representante. Unión Latina-Bolivia
Maritza Wilde. Directora. Festival Internacional de Teatro FITAZ
Raquel Montenegro. Directora. Carrera de Literatura Universidad Mayor de San Andrés

COORDINACIÓN

María Luisa Tapia. Espacio Simón I. Patiño
Denisse Aguilar. Unión Latina
Zulema Montaño. Festival Internacional de Teatro FITAZ
Omar Rocha. Carrera de Literatura. Universidad Mayor de San Andrés

PRODUCCIÓN EJECUTIVA

Espacio Simón I. Patiño

CORRECCIÓN DE TEXTOS

Benjamín Chávez

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Susana Machicao

IMPRESIÓN

Sagitario

DEPÓSITO LEGAL

4-1-864-09

I.S.B.N. 978-99954-0-585-4

La Paz, mayo de 2009

Los organizadores no se responsabilizan de las opiniones vertidas por los autores de los artículos.

La Memoria incluye sólo los textos de los autores que entregaron su trabajo para la publicación.

En el tratamiento de las ponencias para su publicación, se ha respetado la estructura, el modo de citación, las referencias bibliográficas, especialmente en los trabajos que se caracterizan por un tono más coloquial y menos rígidamente académico.

Se permite la reproducción parcial de los textos incluidos en este volumen, en el respeto de las normas internacionales de citación y de la Ley de Derechos de Autor de la República de Bolivia.

Todos los autores de los textos han aceptado su publicación en este libro.



dolentis filio piis affectibus conceptæ, et in oratorio almæ sodalitatís majoris B. V. Mariæ ab angelo salutatæ.

xlvi En internet existe el recurso *Bayerisches Musiker-Lexicon Online*, cuyo editor es Joseph Focht, que incluye una completa entrada bajo el nombre de "Lang, Franz Franciscus) S. J." redactada por Thomas Erlach, en 2004, y cuya dirección electrónica es <http://www.bml.o.lmu.de/artikel/10001-71.pdf>.

xlvii Tal ejercicio, puede complementar, entonces, el conocimiento de la cultura jesuita bávara de la época que, como se ha visto, ha sido unánimemente reconocida como determinante en la constitución de ciertos elementos que se pusieron en juego en la sociedad colonial chilena de mediados del siglo XVIII, a través de la educación y evangelización en sus colegios, iglesias y casas de ejercicios. Se advierte una vez más que el análisis de los componentes expresivos del arte jesuita barroco en un momento determinado, ofrece un interés bi direccional, pues permite iluminar dos espacios culturales distintos y distantes a la vez: el de producción y el de recepción, en este caso Munich y Santiago de Chile, respectivamente.

xlviii En la fuente: "Amor parricida sive indulgentia paterna filio fatalis"

xlix *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990. [*Ursprung des Deutschen Trauerspiels*, 1928].

I BENJAMIN, *El origen*, p. 159.

ii Excepcionalmente el quinto diálogo se abre con una intervención musical: Dídaco cantando poco antes de ser asesinado.

iii La obertura a la francesa llegó a constituir durante el barroco tardío una forma fija que poseía una sección lenta en metro binario, seguida de otra contrastante, rápida, fugada y en metro ternario, para volver finalmente a una sección como la inicial.

iiii El término sinfonía (*symphoniae*, *symphonia*) designaba durante el siglo XVII y XVIII a una pieza orquestal de cierta extensión que se empleaba como movimiento introductorio de óperas, oratorios y cantatas.

liv Me refiero por ejemplo a preferir la forma "El teatro en (tal parte)" por sobre "El teatro de (tal parte)".

EL DISPARATE EN EL TEATRO BREVE CHARQUEÑO BOSQUEJO¹

Andrés Eichmann Oehrli

1. Risa negada y omnipresente

La risa transgredió durante el Siglo de Oro los preceptos clásicos del decoro y corrió en ancho cauce, al margen de los sesudos tratados poéticos y retóricos de la Antigüedad remozados por el humanismo italiano, transplantados al español en el siglo XVI y continuados en el XVII. La distancia que media entre las máximas de los preceptistas y las prácticas de los mejores ingenios puede medirse con los versos de Lope de Vega, quien asegura que «cuando he de escribir una comedia / encierro los preceptos con seis llaves»².

La teoría clásica que transmiten los tratados estaba basada en «la idea de que sólo los humildes, los marginados pueden ser objetos de risa y que ésta debe presentarse como una manera de limpiar los vicios y de ser un espejo en el que se miran los espectadores/lectores para imitar las buenas acciones y huir de las reprensibles. La visión de la risa que nos trasladan es una visión tuerta, truncada [...] pues le falta la referencia a la risa popular, que convivió y se mezcló con la oficial hasta el siglo XVII»³. En el Siglo de Oro esto se comprueba en todos los géneros literarios. Todos los resortes imaginables de la risa gozaron del aprecio de "grandes y pequeños". El ejemplo más evidente de invasión de risa indecorosa entre "personas graves" está en las fiestas teatrales de palacio⁴.

1 Ante todo voy a aclarar que la última palabra de este título es muy precisa. En estas páginas no ofrezco más que un bosquejo de un trabajo que no he tenido oportunidad de dar por acabado. Espero, por tanto, contar con la indulgencia del lector y de los editores.

2 V. Roncero (2006, p. 288) cita estos conocidos versos de Arte nuevo de hacer comedias, en un excelente artículo que recorre la historia de la risa como objeto de reflexión, desde Aristóteles y Cicerón hasta tratadistas de la primera mitad del siglo XVII.

3 V. Roncero, 2006, p. 325.

4 A los repertorios ya conocidos, en tiempos recientes se han sumado: la abultada serie de comedias burlas del Siglo de Oro, editada en seis volúmenes en la Biblioteca Aurea Hispánica dirigida por Ignacio Arellano; el teatro breve de Vicente Suárez de Deza publicados por Esther Borrego en dos volúmenes en Reichemberger; los entremeses de Luis Quiñónez de Benavente, también en la Aurea Hispánica; etc.

Los recursos para provocar la risa son abundantes, y sólo su tipología supera las posibilidades de este trabajo⁵. Prestaré atención solamente a una variedad que ha sido objeto de muy pocas reflexiones teóricas, la del disparate, del que ofreceré ejemplos en piezas de teatro breve recuperadas recientemente en Bolivia⁶.

2. Noción de disparate

La definición que da *Autoridades*, «hecho u dicho fuera de razón»⁷, sirve para designar el referente al que el disparate, en tanto que pieza artística, imita (en esto sigo a Aristóteles). En efecto, con *disparate* en literatura se designan experimentos de comicidad ingeniosa que consisten en la creación de enunciados imposibles, cuya misma formulación constituye un sinsentido.

En la literatura castellana, fuera de antecedentes que se pueden rastrear en la Edad Media y en la Antigüedad, el disparate tiene un comienzo ilustre. Lo inaugura Juan del Encina, quien publica tres «disparates» en su *Cancionero* en 1496; fueron las composiciones por las que más se lo conoció en su tiempo. Leemos en Covarrubias:

Juan del Encina, a lo que yo entendí, fue un hombre muy docto y que leyó y escribió en Salamanca [...]. Este compuso unas coplas ingeniosísimas y de gran artificio, fundado en disparates, y dieron tan en gusto, que todos los demás trabajos suyos, hechos en acuerdo, se perdieron; y sólo quedaron en proverbio «los disparates de Juan del Encina», cuando alguno dice cosa despropositada⁸.

Blanca Perrián observa en el disparate «los procedimientos de una agresiva operación lingüística plasmada en la primera forma moderna subvertidora de rígidos modelos culturales, generada como forma límite de men-

5 B. Perrián (2006) da noticia de un texto de Nicola Villani, del tercer decenio del siglo XVII, en el que «van comentadas todas las posibles modalidades de la comunicación risible, aunadas por la común función eutrápica de producir placer y relajación de ánimos» (p. 217). Dicho trabajo remite también a prácticas y teorías de la Antigüedad. Sobre decir que la bibliografía producida en los últimos decenios sobre la risa y lo lúdico en el Siglo de Oro es amplia. Remito a la ofrecida en los volúmenes mencionados de comedias burlescas.

6 i. Arellano - A. Eichmann, 2005 y Eichmann, 2006.

7 Continúa con una etimología dudosa y algunas "equivalencias" latinas: «Dijose disparate de dispar, por no tener paridad ni conformidad con la razón. Lat.: Stultitia. Ineptia. Fatuitas».

8 Covarrubias, ver "Dislate" (sigo a B. Perrián, 1979, pp. 23-4).

saje sin mensaje, o mejor dicho que cifra su mensaje precisamente en esa ausencia»⁹. Ofrece, entre muchos otros, el siguiente ejemplo:

*Parándome a pensar
unas botas que tenía
encontré con Berbería
que me pidió de almorzar [...]
No vide una procesión
que ordenaban los mosquitos,
y un atabal dando gritos
que le han robado su casa [...]*¹⁰

Las técnicas del disparate pueden reconocerse en muchos géneros poéticos (cantigas de escarnio y maldecir, retratos grotescos, tradiciones carnavalescas, técnicas del motejar, etc.). Pero el disparate, considerado como género (también si viene integrado en unidades mayores, narrativas o dramáticas) dispone de esas y otras técnicas de manera autónoma, «desligado de cualquier otro 'registro' [...] y no encaminado a la transmisión de sentido»¹¹. Se encuentra en el estrecho margen antropológico en el que no se carga la risa sobre una víctima. En la medida en que una pieza participa de la intencionalidad satírica o burlesca (ya eutrápica, ya violenta) dejaría, precisamente por esa razón, de pertenecer al ámbito del disparate¹².

Por otra parte, el disparate debe tener la apariencia de un mensaje, por lo que una jitanjáfora, o cualquier tipo de sucesión azarosa de signos lingüísticos sin valor semántico, aunque pudieran formar parte de un disparate, no lo constituyen. La apariencia de mensaje debe mantenerse en todo momento: «la poderosa llave que cierra las puertas últimas de la racionalidad, con violación de todo tipo de lógica, funciona a condición de que las infracciones sean siempre expresadas mediante una sintaxis, una mor-

9 B. Perrián, 1979, p. 11.

10 Disparates de Diego de la Llana, en pliego BNE XCXVII.

11 B. Perrián, 1979, p. 24. También señala la autora que a mediados del siglo XVI son frecuentes los disparates en pliegos sueltos con el nombre de chistes, donde se añade otra complicación de discordancia métrica, la del pie quebrado. Pero solamente 2 de los 51 chistes son chistes-disparate.

12 Lo habitual es que la risa opere sobre unas víctimas (Arellano, 2006; ver p. 353). En la comedia sólo hay un tipo de comicidad que escapa (y no siempre) a esta observación: la ingeniosa, que puede ser protagonizada por personajes tanto de elevada como de humilde condición. Pienso que el disparate se halla en la misma posición excepcional (independientemente de su inclusión o no en la comedia o en cualquier género literario), precisamente por su carácter extremadamente ingenioso.

fología y un léxico perfectamente respetados y 'leíbles'. El desorden —o mejor dicho la riqueza— de la irracionalidad no debe llegar a descoyuntar el mecanismo del lenguaje»¹³.

3. Disparate en piezas de Charcas

Eugenio Asensio destaca como una de las notas peculiares del entremés «la amalgama de un ambiente verista y un lenguaje orientado hacia lo conversacional con los más desaforados vuelos de la fantasía»¹⁴. Esta nota, aunque no lo aproxima necesariamente al disparate, le franquea la entrada con amplitud. Vamos a ver cómo funciona en dos entremeses de Potosí y en un sainete de La Plata.

3. 1. En el *Entremés de los tunantes*

Los tunantes Gaspacho y Pericote, después de recordar su última fechoría, deciden burlar a un letrado: mientras Gaspacho lo entretendrá «con un asunto / que no lo entienda el infierno junto» (vv. 55-56) Pericote se apoderará de los dulces que guarda el letrado en su despensa. Para ello entran los dos a la vez, escondido Pericote bajo la capa de Gaspacho. Pero el letrado sospecha que el discurso de Gaspacho esconde intenciones de robo; manda entonces al Negro echar llave a la puerta, y se hace dueño de la situación. Descubierta en la despensa y ya en presencia del letrado, Pericote finge ser mudo, pero la treta no le vale porque se le amenaza con cortar las orejas. Confiesa Pericote y el letrado los hace atar abrazados entre sí, después de lo cual los obliga a una huida ridícula durante la cual les propina azotes en el trasero.

Obviamente, lo dicho permite identificar unas "víctimas de la risa". El disparate no está presente en este aspecto del entremés, sino en el discurso con el que Gaspacho intenta entretener al letrado (vv. 103-118):

*Gaspacho [...] Usted estará enterado
cómo la diosa Minerva
tuvo un hijo natural 105
en una vaca lechera*

13 B. Perrián, 1979, p. 40.

14 E. Asensio, 1965, p. 34.

*y que de este celibato
salió, sin que se sintiera,
un arrogante muchacho
sin pies, cuerpo ni cabeza. 110
Este, pues, tal, se casó
por parvedad de materia
con la hermana de su hermano
prima de su bisabuela,
la que sólo parió dos 115
después de parir sesenta,
los doscientos eran machos
y los demás todos hembras.*

En estos 16 versos, al igual que en los que citaré enseguida, vemos que la sarta de disparates está enmarcada «en una engañosa pero apropiada escena»¹⁵ de tipo narrativo con descripciones. Se respetan en general las leyes de la rima y por supuesto las reglas gramaticales, lo que le confiere un armazón de aparente congruencia, en la que se insertan todas las violaciones subvertidoras del sentido:

- El público sabía que a algunos seres mitológicos se les atribuían concepciones poco comunes, como la de Asterión, hijo de Pasífae y del toro enviado por Poseidón a Minos. El buscado despropósito consiste en pasar del plano "olímpico" al casero, mediante la vaca lechera con quien tuvo su hijo la diosa. Detalle menor es el hecho de que el vástago sea objeto de la categorización social de hijo natural.
- Llamar *celibato* a la unión entre la diosa y la vaca es un recurso disparatado que podríamos llamar "definición por opósito".
- Seguidamente el muchacho es objeto de un procedimiento frecuente en los disparates: consiste en una descripción que anula la misma identidad del sujeto. El efecto se consigue mediante una construcción de «sustantivo + con y/o *sin* + sustantivo»¹⁶: el arrogante muchacho descrito por Gaspacho es pura carencia, no puede existir.

15 Perrián, 1976, p. 43.

16 B. Perrián, 1976, p. 49. La autora ofrece como ejemplo los siguientes versos: «Yéndoime por unos campos / vi en ellos cincuenta calles / sin casas e con sus techos, / vi allí junto unos barbechos / todos cuajados de peces».

d. *Parvedad de materia* es una expresión propia de los tratados sacramentales y morales. Designa un tipo de circunstancia que no tiene peso suficiente en orden a impedir la celebración del matrimonio: por ejemplo si quienes desean contraerlo son primos segundos. En cambio, el matrimonio del inexistente muchacho tiene lugar «con la hermana de su hermano», lo que contradice la pretendida parvedad.

e. Por último, hay dos recursos tipológicamente cercanos: los parentescos imposibles y los disparates matemáticos, expresados en el *crescendo* de partos.

Más adelante Gaspacho se ve obligado a continuar su relato (170-177):

Gaspacho *Estos, pues, introdujeron
La cisma de Ingalaterra¹⁷,
y como los apresaron,
el rey de bastos ordena
que el primogénito salga 125
a predicar sin cabeza
y que las niñas se entren
en un corral de comedias.
Todo así se ejecutó,
nostante la resistencia¹⁸ 130
de varios opositores
que estorbaron se cumpliera.*

Estos versos traen algunas novedades a nuestro disparatario:

a. La atribución de un hecho histórico conocido (el cisma de Inglaterra) a la portentosa prole de la pareja ya constituiría un buen chiste. Pero ocurre que el poeta se refiere no al «cisma de Inglaterra» sino a *La cisma de Ingalaterra*,¹⁹ una comedia de Calderón. Eso sí, en confusión con el suceso dicho: porque el verbo introducir es apropiado a éste.

17 v. 122 cisma: cisma es femenino en el Siglo de Oro.

18 v. 130 nostante: es decir, 'no obstante'.

19 En la edición de Arellano – Eichmann, 2005 (y en Eichmann, 2004), el v. 122 viene en minúscula y redonda; se sigue al manuscrito: «la cisma de Inglaterra». Sin embargo, parece mejor considerar deturpación del texto en el manuscrito (porque da verso hipométrico) y ofrecer la lectura correcta, que es el título de la comedia.

b. Sigue un paradigma compositivo de bando real, ocasión también de exponer absurdos: quien lo origina es el *rey de bastos*; lo primero que dispone, para el primogénito, equivale a la pena de muerte. En relación con lo segundo, es seguro que el público conocería relatos en los que, debido a algún tipo de conflicto, unas niñas fueran guardadas en un convento. En este caso han de entrar a un corral de comedias.

Más adelante, Gaspacho acaba su relato:

Gaspacho *Acabados, pues, los bandos, 170
y pacíficas las guerras,
se nombraron por alcaldes
dos carneros de la tierra²⁰;
pero la desgracia fue
que el uno resultó hembra 175
y fue preciso caparlo
de miedo de que pariera.
Capado, pues, el alcalde,
se casó con una vieja
y antes de su primer parto 180
la embarcaron en una litera²¹
y fue a dar hasta Roma
por debajo de la tierra;
y a esto, Su Señoría
manda, propone y ordena 185
que para cada semana²²
hasta poblar una aldea
que en una guerra asolaron
los gitanos de Ginebra,
pero con la condición 190
que no tuvieran orejas
todos los de esta nación.*

20 v. 173 carneros de la tierra: así se designaban a los camélidos andinos, particularmente las llamas.

21 v. 181 Verso largo. Probablemente sobra "una".

22 v. 186 para: del verbo parir, claro.

No creo necesario analizar el pasaje. Pero vale la pena indicar que trae un nuevo recurso. Las relaciones adverbiales de espacio son ocasión de adelantarse en la geografía fantástica del imposible. Y se repiten algunos ya vistos: la fecundidad entre dos seres femeninos (aquí con circunstancias añadidas: uno es anciano y el otro, castrado), los partos infinitos, el paradigma de bando (esta vez no del rey sino de Su Señoría). Está claro que la falta de orejas de los que habían de nacer no es nada en comparación con las carencias del arrogante muchacho arriba descrito.

3.2. En el «Entremés cantado *El robo de las gallinas*»

Me interesa resaltar en esta pieza una secuencia disparatada de situaciones de imposible relación lógica, que se produce (no puede ser de otra manera) con una perfecta falta de coherencia por parte de los personajes. Estamos ante una escena en la que se presenta una apariencia de diálogo, en el que el autor ha operado oportunas dislocaciones para producir el efecto disparatado²³.

Al comienzo de la pieza, «sale Garibalda tirando a su marido Onofre, el que vendrá trayendo una muleta o bordón para su descanso»²⁴. En sus dos primeras intervenciones, Garibalda parece una esposa abnegada y diligente que desea conocer la voluntad de su anciano marido:

Garibalda *Marido mío.*
 Onofre *Mujer.*
 Garibalda *¿Qué es lo que me mandas?*
 Onofre *Mando...*

Daría la impresión de que se trata de la última voluntad de Onofre, o al menos de una orden o mandato ante un acontecimiento grave. En su tercer parlamento Garibalda ya muestra una insólita impaciencia: antes de que Onofre pueda añadir nada a la primera palabra de su respuesta («Mando...»), ella lo interrumpe con palabras de apremio:

²³ Aplico *lato sensu* a esta secuencia la noción de disparate.

²⁴ Cito la primera didascalia.

Garibalda *Saber de una vez quisiera
 el orden de tu mandato
 respecto que ya me tiene
 media muerta esta cuidado.* 5

Acto seguido se pasa sin transición de un diálogo casi solemne entre dos esposos a una situación grotesca de enfrentamiento. Esta nueva situación es provocada por el viejo Onofre: ya no manda, sino que manifiesta su deseo de que Garibalda muera enseguida para poder bailar al cabo del año, es decir después del tiempo de luto. Ya está lejos (¡pero a dos versos de distancia!) la impresión de que Onofre está por morir.

Esta intervención de Onofre supone una inversión de situaciones: de la armonía entre ambos al enfrentamiento, de la sugerida muerte próxima de Onofre a una vitalidad que se expresa en deseos de bailar, para lo cual la propia vida de Garibalda pareciera ser un obstáculo (hasta entonces ella aparecía como el solícito vehículo para el cumplimiento de los íntimos deseos del marido). Todo ello se produce en diez versos.

Por su parte, Garibalda, que se había mostrado impaciente en su segundo parlamento, ahora es cualquier cosa menos sumisa: arremete con una acumulación de insultos y, frente al deseo de su marido, opone una enumeración de platos suculentos con los que piensa vivir regalada.

Onofre le ordena callar y manifiesta la sospecha de que ella tiene un acuerdo con algún ladrón. Esta sospecha pudiera tener por explicación el que los manjares están fuera del alcance de la fortuna de ambos. La alusión al ladrón aumenta las expectativas del público, que conoce el título del entremés. El nuevo parlamento de Garibalda, lleno de insultos (el más agresivo: «ofrenda de los gusanos», es decir, cadáver, o próximo a serlo) viene seguido por la agresión física: lo embiste y lo volteo. Lo dicho aquí no pertenece a la categoría de disparate, pero sí lo que sigue.

Caído por los golpes de su esposa, Onofre se siente en agonía e invita a su mujer a una amorosa despedida. Se produce una nueva y súbita inversión, a la que Garibalda corresponde deshaciéndose en expresiones amorosas, tan inesperadas como ridículas: «Onofre mío, marido, / ¡oh, cómo me has traspasado / la barriga y corazón / que te estaba idolatrando!». Le

ayuda a levantarse con nuevas expresiones jocosas («Levanta, pendón caído / de aqueese colchón de barro») y le pregunta qué le aflige. Deberíamos imaginar que lo que le aflige es el dolor físico por la golpiza pero, una vez más, la respuesta de Onofre produce un giro inesperado. Su pretendida agonía pasa enseguida al olvido. El motivo actual de su aflicción es el hijo tullido, Pilongo. La cantidad de enfermedades que le atribuye es tal que sólo puede aumentar la comicidad. Se refiere a él como «niñuelo»... pero ocurre que entre otros achaques sufre de un «penoso gálico», es decir de sífilis. Solamente a partir de este parlamento comienza la escasa acción del entremés, que como hemos podido ver, se demora en un prolongado disparate escénico en el que «rien se tient».

3.3.3. En el Sainete unipersonal intitulado «La brevedad sin substancia»

En el Centro Bibliográfico Documental Histórico de la Universidad Mayor Real y Pontificia de San Francisco Xavier de Chuquisaca se conserva una pieza anónima de reciente edición²⁵. En el mismo título parece encontrarse el primer disparate: si bien nos informa de un aspecto de la puesta en escena, es imposible aclararse qué es lo que se presenta: *Sainete unipersonal intitulado La brevedad sin sustancia. Comedia en tres actos con loa, sainete, entremés y tonadilla*. El contenido responde, sin embargo, con exactitud a lo que anuncia el título: cada parte es tan breve que todo lo que anuncia cabe en las cuatro carillas que ocupa, en un folio doblado a modo de cuadernillo. La acotación inicial reza: «El representante debe vestirse con mucha ropa una sobre otra para ir mudando trajes con precipitación, sólo quitándose un vestido para quedar con otro, pues la gracia consiste en que haga lo más pronto posible, tanto que no haga más que entrar y salir».

La comedia ocupa en total 34 versos, y el conjunto de piezas breves anunciadas otros 22. El marco es, pues, la parodia de un espectáculo teatral completo. Ejemplo de disparate es el «entremés», que consta de dos versos, los suficientes para reducir la parodia a una ausencia completa de acción y de mensaje. El actor ha de salir dando tres brincos, diciendo:

Tris, tras, tres,
se acabó el entremés.

Final

El teatro breve fue uno de los domicilios favoritos de la risa. El éxito de una fiesta dramática se cifraba en el ingenio jocosos de las piezas breves. Eugenio Asensio: «el público toleraba los exaltados vuelos dramáticos, los lances de amor y honor, en gracia al descanso cómico en que la musa echaba pie a tierra y se humanizaba en los intermedios»²⁶. Entre los descansos cómicos se encuentra a menudo la sátira y la burla; pero también el tipo de manifestación del ingenio que identificamos como disparate. Se ha tenido aquí ocasión de ver unos pocos ejemplos, sin intención de agotar los que se encuentran en el corpus de teatro charqueño.

Me parece oportuno cerrar con una reflexión. Cualquier joven, y pienso que aun un niño bien dotado, es capaz de repetir los elementales aunque férreos preceptos que impuso la moda de interpretar toda expresión cultural (en el sentido más amplio) en términos de dominio, de control y de manifestación autojustificadora de quienes ocupan la cúspide de una sociedad jerarquizada que, por lo mismo, ha de ser descalificada en bloque. Lo dicho puede aplicarse con machaconería de autista a las carreteras romanas, a las fiestas barrocas, a la tapicería medieval, a los estribos de los caballos o al vestuario de la dama de Elche²⁷. Lo leemos y oímos hasta el aburrimiento, y si nos descuidamos es lo único para lo que los futuros estudiantes podrán encontrarse capacitados. Todas las demás dimensiones significativas de una obra de arte podrán pasar inadvertidas, o bien subordinadas a ésta que pretende ser la última llave de todo conocimiento. A la hora de analizar las piezas cómicas y, dentro de ellas, las expresiones como las que hemos visto aquí, es probable que el niño o el joven que ha aprendido a aplicar la falsilla se vea en aprietos. Pero como nunca faltan los lazarillos de ciegos caminantes, algún adulto le recordará con indulgencia la historia de la válvula de escape, prevista aun en el sistema más opresivo. Ni duda cabe que ambos quedarán satisfechos al

²⁶ E. Asensio, 1965, p. 16.

²⁷ Pero cuidado: hay que hacer alguna excepción. Los sagrados preceptos de la ortodoxia actual nos prohíben hablar de ese modo si nos referimos a las expresiones de las culturas americanas, por supuesto incluyendo los sacrificios humanos y la sujeción de otros pueblos. Tales culturas tienen el raro privilegio de quedar eximidas de todo análisis.

²⁵ A. Eichmann, 2006.

comprobar que se alza imperturbable la gran sombra del control sobre los desdichados hijos del pasado.

Frente a esto no hay sino volver a aprender a reír, acogiéndose de buena gana a cualquier válvula. Un paso importante puede consistir en desprenderse del acartonado tono doctoral, asesino del buen humor. Buena parte de lo que nos hace reír hoy coincide con lo que hacía reír aquí mismo hace trescientos y más años. Lo que nos une con aquella sociedad es mucho más de lo que podría pensarse *a priori* que nos separa.

Bibliografía

- Arellano, I.**, «Las máscaras de Demócrito: en torno a la risa en el Siglo de Oro», en *Demócrito áureo; los códigos de la risa en el siglo de oro*, I. Arellano y V. Roncero eds., Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 329-50.
- Arellano, I. y A. Eichmann**, *Entremeses, loas y coloquios de Potosí (Convento de Santa Teresa)*, Madrid / Frankfurt, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2005.
- Asensio, E.**, *Itinerario del entremés: Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente. Con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1965.
- Eichmann, A.**, El "Sainete unipersonal intitulado *La brevedad sin sustancia*", una rareza escénica aurisecular de Charcas (Bolivia), Pliegos volanderos del GRISO, núm. 9, Pamplona, GRISO (Universidad de Navarra), 2006.
- Eichmann, A.**, «Una pieza dramática del convento de Santa Teresa: el Entremés de los tunantes», en *Anuario, Sucre, Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia*, núm. 10, 2004, pp. 271-300.
- Periñán, B.**, *Poeta ludens: disparate, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII: estudio y textos*, Pisa, Giardini, 1979.
- Periñán, B.**, «Disparate y comedia burlesca», en *Demócrito áureo; los códigos de la risa en el siglo de oro*, I. Arellano y V. Roncero eds., Sevilla, Renacimiento, 2006, 213-32.
- Quiñónez de Benavente, Luis**, *Entremeses completos; I Jocoseria*, I. Arellano – J.M. Escudero – A. Madroñal eds, Madrid – Frankfurt, Universidad de Navarra – Iberoamericana – Vervuert, 2001.
- Roncero, V.**, «El humor y la risa en las preceptivas de los siglos de oro», en *Demócrito áureo; los códigos de la risa en el siglo de oro*, I. Arellano y V. Roncero eds., Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 285-328.
- Suárez de Deza y Ávila**, Vicente, *Teatro breve*, ed. Esther Borrego, Kassel, Reichenberger, 2000 (2 vols.).

Indice

Presentación	4
Programa	6
Barroco femenino: Sor Juana y Sarduy	
Anke Birkenmaier	7
El teatro virreinal en Charcas	
Teresa Gisbert	28
La Virgen cerro y la tarasca	
Patricia Alegría	44
Teatro y teatralidad durante el Barroco colonial: Apuntes desde la musicología y el caso chileno.	
Victor Rondón	58
El disparate en el teatro breve charqueño	
Andrés Eichmann	87
El Príncipe del Barroco: Pedro Calderón de la Barca en Oruro. Los dos amantes del cielo	
Carlos Cordero	100
Representación de la mujer en el teatro barroco de Juan de Zavaleta	
A. Roberto Lauer	109
En busca de una poética contemporánea para un teatro barroco: Apuntes de dirección escénica	
Macarena Baeza	123
Barroco y Neobarroco, a propósito de "Dí cosas bien"	
Omar Rocha	131