

Dos estrenos sobre Pedro de Valdivia: teatro de archivo

Eduardo Thomas

Profesor de Estado en Castellano y Doctor en Filosofía con mención en Literatura por la Universidad de Chile. Profesor Titular de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la misma Universidad. En el Departamento de Literatura de esa Universidad ejerce como Profesor de Literatura Hispanoamericana y Chilena de los siglos XIX y XX.

Resumen

Durante el año 2009 se representaron en salas de Santiago dos obras teatrales chilenas que trataban sobre el mismo asunto: la historia de Pedro de Valdivia en Chile. Profundamente diferentes en su concepción artística, ambas piezas comparten las intenciones de reflexionar sobre la memoria histórica chilena y criticar al discurso histórico dominante. Recurren a diversas estrategias de organización textual, que cobran sentido en los contextos de la literatura y el teatro de las últimas décadas.

Palabras clave: Historia, memoria, archivo, discurso.

Abstract

During the year 2009 were performed in Santiago two Chilean theatre plays about the same issue: Pedro Valdivia's history in Chile. Deeply different in their artistic conception, both plays shared the intentions to reflect about the historical Chilean memory and to criticise the dominant historical speech. The authors used different strategies to organise the plays. Those strategies acquired their meaning from the context of the literature and theatre of the last decades.

Keywords: History, Memory, Archive, Discourse

He tenido la oportunidad de asistir a dos obras muy diferentes por su concepción artística, pero que están fuertemente relacionadas por su referente histórico y literario. Ellas son *Valdivia*, de Inés Stranger, dirigida por Macarena Baeza y montada en el Teatro de la Universidad Católica, y *Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa*, de Tryo Teatro Banda, montada en el Teatro de la Universidad Finis Terrae y dirigida por Francisco Sánchez.

La representación simultánea en salas de Santiago, durante el primer semestre del año 2009, de dos obras que tienen como asunto la aventura en Chile de Pedro de Valdivia, se ha interpretado como una manifestación más de la sensibilidad nacional en las proximidades del bicentenario de nuestra independencia¹.

Es cierto que la celebración de dos siglos de vida independiente crea un clima propicio para la indagación sobre nuestros orígenes y, por lo tanto, estimula la producción de obras con asunto histórico. Así se comprueba con la gran cantidad de textos aparecidos en los últimos años, pertenecientes a muy diversos géneros discursivos, que tienen en común la reflexión sobre nuestra historia.

1. Letelier, Agustín (2009).

Hace algunos años se formuló una interpretación semejante respecto de la gran florecencia experimentada por la narrativa latinoamericana de asunto histórico durante la segunda mitad del siglo XX, que se atribuyó a la proximidad de la celebración en 1992 de los quinientos años del Descubrimiento de América. Esos fueron los contextos de la aparición de un subgénero narrativo que recibió diferentes denominaciones de acuerdo con sus diversas variaciones temáticas y formales, prevaleciendo la propuesta por Seymour Menton: *La nueva novela histórica latinoamericana*². Parece haber acuerdo en considerar como punto de partida de esta narrativa algunos relatos del cubano Alejo Carpentier, especialmente su novela *El arpa y la sombra* (1979). Este autor propuso que el papel de los novelistas latinoamericanos de fines del siglo XX debía ser el de “Nuevos Cronistas de Indias”, encargados de reflexionar el presente de la sociedad a la luz de su pasado³.

Todos estos antecedentes indican que, además de celebrar el cumplimiento de doscientos años de vida independiente en las naciones latinoamericanas, los dos montajes mencionados también responden a una tendencia profunda en la cultura latinoamericana a preguntarse por su historia⁴.

En el ámbito de la crítica académica, no son pocos los estudiosos que, coincidiendo con Carpentier, observan una proximidad estrecha y permanente entre la narrativa latinoamericana del siglo XX y el discurso de la historiografía. Destaca entre ellos el cubano Roberto González Echevarría (2000), quien postula el predominio, durante el desarrollo del siglo pasado, de un modelo textual que denomina “ficción de archivo”.

Este autor se basa en el concepto de “archivo” propuesto por Michel Foucault (1970), quien lo define como el sistema discursivo en una tradición cultural, con sus juegos de relaciones, transformaciones y continuidades en la evolución histórica. El archivo es, afirma, “la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares”;



José Miguel Neira como Pedro de Valdivia en *Valdivia* de Inés Stranger.

en consecuencia, es la instancia cultural que dispone “las posibilidades y las imposibilidades enunciativas” en una sociedad.

Observa Foucault la imposibilidad de objetivar nuestro propio archivo en su actualidad, puesto que estamos inmersos y actuantes en él; pero afirma que sí podemos examinar analíticamente los archivos que conforman nuestro pretérito cultural. La experiencia de enfrentar esos sistemas de posibilidades e imposibilidades de un decir que ya no es nuestro, iluminará oblicuamente nuestro presente; nos hará comprender el engaño ilusorio de nuestras propias certezas en la actualidad:

2. Menton, Seymour (1993).

3. Carpentier, Alejo (2003).

4. Viu, Antonia (2007). Ver el Capítulo III: “La novela histórica en la ficción hispanoamericana reciente”. 83-113.



Francisco Sánchez como Pedro de Valdivia en *Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa*.

Consuelo Mujica

La descripción del archivo despliega sus posibilidades (y el dominio de sus posibilidades) a partir de los discursos que acaban de cesar precisamente de ser los nuestros; su umbral de existencia se halla instaurado por el corte que nos separa de lo que no podemos ya decir y de lo que cae fuera de nuestra práctica discursiva; comienza con el exterior de nuestro propio lenguaje; su lugar es el margen de nuestras propias prácticas discursivas (...) [el diagnóstico resultante de este examen] nos desune de nuestras continuidades: disipa esa identidad temporal en que nos gusta contemplarnos a nosotros mismos para conjurar las rupturas de la historia; rompe el hilo de las teleologías trascendentales (...) Establece que somos diferencia, que nuestra razón es la diferencia de los discursos, nuestra historia la diferencia de los tiempos, nuestro yo la diferencia de las máscaras". (222-3)

La lectura que propone Roberto González Echevarría de la narrativa latinoamericana del siglo XX se fundamenta en esta idea del archivo. De acuerdo con su postulado, la construcción de los textos narrativos producidos durante la centuria pasada, se caracteriza por elaborar los discursos del pasado cultural de Latinoamérica, disponiéndolos sin jerarquía alguna, de modo que en el contexto narrativo ficcional evidencian su arbitrariedad y obediencia a determinados poderes e intereses sociales.

Las ficciones de archivo despliegan en los textos los sistemas discursivos, remontándose hasta los textos fundacionales de la cultura latinoamericana. En este preciso sentido son míticos: tratan del origen de nuestra cultura; de los principios de su historia; de las fuentes identitarias que aceptamos cuando nos sentimos parte de nuestras comunidades nacionales (238-9).

En la interpretación de este crítico, que en muchos aspectos se aparta del concepto de Foucault, la ficción de archivo constituye un "mito moderno": nos habla de nuestro origen; de los textos que fundaron las leyes primordiales de nuestra cultura; también de nuestro presente y de nuestro destino; pero no alcanza a realizarse plenamente como un mito en el sentido tradicional del término, por la carencia en estos relatos de un discurso hegemónico que se imponga como verdad absoluta. La ficción de archivo nos remonta a un lenguaje que contiene las claves misteriosas de nuestro origen, lo que le da un carácter sagrado, pero su sacralidad es derogada en el mismo texto por la organización múltiple y relativa, abierta, del lenguaje artístico moderno, que finalmente, al término del relato, a los ojos del receptor queda como la única verdad inamovible:

El Archivo es un mito moderno basado en una forma antigua, una forma del comienzo. El mito moderno revela la relación entre el conocimiento y el poder como la contienen todas las ficciones anteriores acerca de América Latina, el andamiaje ideológico que sustenta la legitimidad del poder desde las crónicas hasta las novelas actuales. Éste es el motivo por el que una especie de archivo, que normalmente contiene una especie de manuscrito inconcluso y un archivista-escritor, aparece con tanta frecuencia en las novelas modernas. El Archivo guarda, recoge, retiene, acumula y clasifica, como su contrapartida institucional. Monta tanto como la ley, como la ley de la ficción. (45)

Las obras teatrales mencionadas tienen en común la representación de la trayectoria de Pedro de Valdivia en Chile; y también la construcción del texto dramático sobre la base de las Cartas en las que el conquistador relata el acontecer de su empresa al Monarca español. Tanto *Valdivia*, de Inés Stranger; como *Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa*, de Tryo Teatro Banda, relatan la historia de Pedro de Valdivia en Chile, basándose en una estricta documentación, en la que sus Cartas de Relación ocupan un lugar central. Además, se basan en las crónicas y relaciones históricas de Jerónimo de Vivar, Pedro Mariño de Lovera y Alonso de Góngora y Marmolejo; y también en la Historia de Chile y otros estudios de Diego Barros Arana. Los textos dramáticos realizan diversas modalidades de citas a estas fuentes, incluyendo la incorporación de numerosos fragmentos reproducidos literalmente. La diferencia más notoria entre las dos piezas se encuentra en la tonalidad carnavalesca de Tryo Teatro Banda, que somete las narraciones originales a una constante elaboración paródica; recurso que contrasta con la tonalidad dramática y a momentos épica de la obra de Stranger.

Mi propósito es revisar en estas dos piezas⁵ la imagen del “autor-historiador”, señalado por González Echevarría como un elemento frecuente en las ficciones de archivo. Esta figura lee el Archivo y fusiona en el texto los tiempos del origen histórico con el del presente de la enunciación dramática y teatral, aportando con su perspectiva una dimensión mítico-simbólica a la representación. La dimensión mítica a que me refiero adquiere el carácter de una mítica de la escritura, en la medida que el propósito del historiador-archivista-narrador es dar término al “manuscrito inacabado” a que hace referencia el estudioso cubano y al que en cierto modo alude también el título de la obra de Tryo Teatro Banda, al calificar su asunto como una “gesta inconclusa”. A partir de esta figura, quiero referirme a la construcción dramática de las dos obras, y a su sentido como indagación identitaria en nuestra memoria histórica.

La muerte del historiador

La obra de Inés Stranger incluye la figura de un personaje historiador que reconstruye los hechos protagonizados por Pedro de Valdivia en Chile. El historiador, denominado don Bruno, aparece en las escenas inicial y final, además de asumir en otras escenas el papel de un “Licenciado”, miembro del Cabildo de Santiago, que visita al Conquistador en representación de ese organismo.

El relato de los acontecimientos se lleva a cabo desde la perspectiva de don Bruno, quien se encuentra experimentando la situación límite de un ataque cardíaco que le anuncia su muerte. Su reconstrucción mental de los hechos, por lo tanto, está influida por el delirio de la agonía; y también por la angustia del historiador ante la expectativa de morir sin haber resuelto los misterios de Pedro de Valdivia. El mundo representado es el de los procesos de la conciencia del historiador, que transcurren



Ramón Gutiérrez como Don Bruno en *Valdivia*.

Elio Fugone Pina

5. Me baso en los textos facilitados por los autores.

en dos niveles temporales diferentes: su presente –que no se ubica con precisión– y el pretérito de la historia del protagonista, Pedro de Valdivia. En la medida que la subjetividad alterada del historiador dialoga con los documentos del archivo, estos dos niveles temporales del relato se invaden mutuamente. Pedro de Valdivia ingresa al espacio de la biblioteca en que se encuentra el historiador, para exigirle y rogarle que limpie su imagen heroica de las sospechas infamantes que arrojaron sobre ella las acusaciones de sus enemigos. Por su parte y de manera equivalente, Don Bruno invade el mundo del Conquistador, adoptando la figura del Licenciado que forma parte del Cabildo del naciente Santiago en que se mueven los personajes.

La organización del texto dramático yuxtapone y hace dialogar épocas, puntos de vista y niveles de realidad. Incorpora en los enunciados de los personajes fragmentos de las Cartas de Relación del propio Pedro de Valdivia y de las crónicas e historias que contribuyeron a construir la narración oficial de sus hechos. Todos estos textos citados coinciden en presentar los acontecimientos como hazañas heroicas por la ejemplar entrega del conquistador a los ideales del Imperio, más allá de lo discutible de los actos que motivaron su acusación ante el Rey.

Estos discursos se actualizan en el diálogo de los personajes sin una jerarquía, de modo que aparecen con igual valor de verdad los enunciados del historiador moderno y los de las relaciones y crónicas de la Conquista y Colonia, así como las voces menos oficiales de los personajes menores que acompañaron a Valdivia, con su hablar cotidiano: los encomenderos, los soldados, el sacerdote. Detrás de todos ellos, la función autoral del sujeto de la enunciación del drama los organiza en el texto y los dirige al espectador contemporáneo, a quien deben aparecerle faltos de vigencia y transparentemente obedientes a sectores de poder ya periclitados.

Obedeciendo a esta estrategia de construcción textual, aparecen también en la obra ciertos discursos que carecen de legitimidad dentro del sistema del archivo y que, debido a su marginación de la documentación oficial, pueden ser recreados poéticamente por la dramaturga.

Uno de estos discursos marginados es el indígena,

sujeto colectivo absolutamente privado de voz en los contextos de la Conquista, reducido a los papeles de espectador y guerrero rebelde o derrotado, situación que no ha cambiado esencialmente en el desarrollo histórico posterior. La figura de Lautaro, reducida en la obra a una “presencia silenciosa” que se limita a observar desde el margen y actuar con disimulo a espaldas del español, expresa escénicamente esta verdad no dicha por la historiografía oficial.

Otro discurso silenciado por la legalidad del archivo es el de la mujer, portado en la pieza por Inés de Suárez. La dramaturga hace contrastar la imagen oficial de este personaje, como pareja del Conquistador y defensora heroica de Santiago ante el ataque de Michimalonco en 1541, sustentada por los documentos que cita textualmente en los diálogos de los personajes, con la feminidad de su voz íntima en la convivencia amorosa con Pedro de Valdivia. El discurso del amor femenino es tolerado



Ornella de la Vega
como Inés de Suárez
en *Valdivia*.

por el Conquistador en el ámbito privado, mientras no perjudique sus intereses comprometidos en el proyecto de conquista imperial; pero en el espacio público, igual que al resto de los personajes, no le concede lugar alguno.

Stranger elabora el discurso amoroso de una Inés de Suárez enamorada, presentándolo como un espejo en el que el Conquistador reconoce sus deseos más íntimos: su utopía verdadera y silenciada por el discurso oficial del Imperio. Las palabras de la mujer hacen aflorar en Valdivia su sueño inconfesado de fundar un mundo nuevo, lejos de las restricciones de la monarquía europea; un mundo libre, en el que sean posibles la realización individual, el amor y la tolerancia.

El discurso íntimo de Inés de Suárez manifiesta la percepción reprimida e inconsciente de América como el espacio abierto al Conquistador para su renacer a un nuevo origen, a una identidad verdadera sustentada en su acción personal, muy distinta de la impuesta por la añeja tradición nobiliaria del Viejo Continente. La inmensa lejanía de la Corona hacía posible ilusionarse con la creación en América de una sociedad diferente, más cercana a las leyes naturales, en la que la unión de Pedro de Valdivia con Inés fuera aceptada. Es la voz de Inés, en la privacidad del hogar, la que estimula en Valdivia los sueños de un mundo de libertad y amor⁶.

La utopía de un mundo nuevo es cruelmente derogada por la imposición definitiva de la administración del Imperio, que obliga a Pedro de Valdivia a disolver su hogar con Inés de Suárez, entregarla en matrimonio a Rodrigo de Quiroga, y disponer el viaje de su mujer legítima para instalar su nuevo hogar de acuerdo con las normativas de la Corona y de la Iglesia. El desengaño de Inés, que ve clausurado su sueño de amor por la cobardía y ambición política de su amante, está inmejorablemente expresado por la breve frase con que responde a sus explicaciones, poco antes de abandonar la casa de Valdivia y disponerse al matrimonio con Quiroga: “Os creía un Conquistador”.

La figura de Inés de Suárez y su relación con Pedro de Valdivia recuerdan las equivalentes de doña Mari-

na con Hernán Cortés en la hermosa pieza de Carlos Fuentes: *Todos los gatos son pardos* (1970), reescrita como *Ceremonias del alba* (1991). En estas obras doña Marina expresa al Conquistador su ilusión de unirse para crear un mundo nuevo, de libertad y armonía con la naturaleza incontaminada y pura de América. De la misma manera que Valdivia en la obra de Inés Stranger, Hernán Cortés parece acoger los sueños de su amante indígena en los momentos de privacidad con ella, para luego repudiarlos en su actuación pública. La acción deroga la utopía al imponerse los órdenes administrativos de los dos imperios: el español, que anula y enajena a Hernán Cortés, y el azteca, que hace lo mismo con Moctezuma. Tanto en las obras del autor mexicano como en la de Stranger, la figura de la mujer simboliza la utopía frustrada y latente en todo el discurso de la Conquista, de la fundación de una sociedad arcádica en las tierras del Nuevo Mundo.

En el texto de Stranger el Archivo está simbolizado por la biblioteca del historiador don Bruno. La versión escénica dirigida por Macarena Baeza, con escenografía de Ramón López, suma otro símbolo del Archivo que no se encuentra en el texto: un baúl, que es abierto y revisado por don Bruno, mientras se lamenta de la destrucción de las Actas del Cabildo de Santiago en los incendios provocados por el malón indígena.

Cabe observar que en el montaje escénico ese mismo baúl es el utilizado por Inés para trasladar sus bienes cuando abandona la vivienda de Pedro de Valdivia. ¿Simboliza este traspaso del baúl a manos de la mujer un cambio equivalente de dueño del discurso histórico?

Así lo sugiere el fallecimiento del historiador positivista al final del drama⁷. Y también la negativa de Inés de Suárez a que Pedro de Valdivia la ayude a trasladar el baúl y la solicitud de la mujer al silencioso Lautaro para que sea él quien lo cargue hasta su nueva residencia. El traspaso de manos del baúl parece simbolizar un cambio de paradigma historiográfico, que traslada el centro de interés desde la figura épica oficial hacia las silenciadas y marginales.

6. La utopía de América como un espacio propicio para la regeneración identitaria del europeo, también se encuentra formulada y desmitificada en *Malinche* (1993), igualmente de Inés Stranger.

7. Algunas afirmaciones del personaje en sus diálogos con Valdivia parecen identificarlo con la concepción historiográfica positivista del siglo XIX.

La gesta inconclusa: entre la oralidad popular y el Archivo.

En esta obra de Tryo Teatro Banda la figura del historiador que consulta los textos históricos está constituida por los propios actores-autores: Francisco Sánchez, Pablo Obreque y César Espinoza. Ellos realizan la pieza en el escenario, presentándose a sí mismos como autor colectivo y artistas que llevan a cabo el montaje.

Lo hacen asumiendo un discurso artístico popular de tradición muy antigua y vigencia permanente, que la crítica ha identificado con el arte de juglaría. En efecto, se reconoce en el texto y también en la representación escénica un rico arsenal de recursos narrativos y expresivos provenientes de los artistas ambulantes de todos los tiempos, que tuvieron importante presencia en la cultura medieval europea y en la colonial latinoamericana.

Los actores explotan al máximo todos los mecanismos de expresión corporal; de lenguaje y gestos; de desplazamientos por el espacio escénico; de ejecución musical; de manipulación de muñecos y otros objetos diversos, para establecer una relación dinámica con el público, el cual reconoce en el escenario un sistema de signos de antigüedad inmemorial, que le pertenece, y que le aproxima un relato vinculado con los orígenes de su nación.

Obsérvese el repertorio lingüístico y gestual con que el actor reformula en el escenario la narración de Valdivia sobre las circunstancias del asedio indígena y la destrucción de la ciudad de Santiago:

Valdivia: Confieso que no estuve presente, su Majestad, para defender la ciudad, pero es que los indios me engañaron, son mentirosos, traidores, no se dejan conquistar. Yo había dejado a mis noventa mejores soldados para defender la ciudad, y ellos



la defendieron como si fueran mil leones. La batalla comenzó temprano en la mañana, y se extendió durante todo aquel día sin que yo me enterara. Los indios estuvieron a punto de derrotarnos, pero no pudieron. Claro que me mataron dos hombres. Los indios quemaron todo, las casas, la ropa, los documentos, la comida. Solo se salvaron dos chanchitos, dos pollos y un puñado de trigo ¿Qué hubiera hecho otro Gobernador en mi lugar? Abandona la conquista, pero yo perseveré y con mucha disciplina ordené reconstruir la ciudad, y sembrar aquel único puñado de trigo. Y cuando germinó... (se lo va a comer, pero se aguanta) lo volvimos a sembrar (lo vuelve a plantar)... y cuando germinó... (Se lo va a comer, pero se aguanta) lo volvimos a sembrar (vuelve a plantarlo)... y cuando germinó... por fin pudimos volver a comer como cristianos. Pan, tallarines, tartas... la hostia sagrada. Dos años, Majestad, estuvimos viviendo sitiados permanentemente por los indios. Me vi obligado a construir un muro defensivo de adobe alrededor de la ciudad.

Como ha destacado la crítica, la representación se ciñe al relato de las cartas de Pedro de Valdivia con estricto rigor filológico, aspecto en el que se aproxima a la obra de Inés Stranger. Se aparta de ella, en cambio, al someter la narración original de las Cartas de Relación

a un tratamiento paródico y humorístico que degrada los elementos épicos de su tono y contenido. Puede apreciarse este procedimiento en la irónica referencia a la repartición de encomiendas que hace el siguiente fragmento:

Narrador: *Cuando los indígenas comenzaron a volver, Valdivia por fin pudo repartir algunas encomiendas entre algunos conquistadores.*

Valdivia: *Y para Pedro de Valdivia, el valle de Casablanca, con 30.000 indios, bosque nativo, ríos, lagunas, minas de oro, plata, carbón, azufre, cóndores, huemules, pudú...*

Soldado 1: *Oiga, capitán, aquí hay gente que no ha tocado nada...*

Soldado 2: *Sí pues, ¿no era "crecer con igualdad" la cosa?*

La inclusión del ideograma "crecer con igualdad" en boca del soldado, refiere humorísticamente al espectador a su propio contexto, induciendo a una lectura de las Cartas desde la perspectiva actual, que confronta retóricas y comprueba semejanzas en el ejercicio del poder a través de los tiempos. El mismo recurso paró-



José Miguel Neira,
Dusan Koscina,
Gabriel Celsi
y Kike Castañeda
en *Valdivia*.

dico se encuentra en la alusión de un encomendero al discurso del Padre Hurtado cuando manda a los indios a trabajar en las minas:

Villagrán: *Ya, se acabó el jueguito aquí. (Aguirre les echa tierra encima a los títeres que están sobre la mesa) Dale, Aguirre, échale no más, hay que dar hasta que duela. Se van a colocar en fila, separados por un metro, hombres y mujeres. Se colocan en el río y meten al agua la malla que les vamos a dar. Si encuentran oro, se lo pasan a mi capitán. ¿Está claro? ... (imitándolos) taiñ, taiñ, me, me, me... ¿qué están hablando aquí?... ¡Hablen castellano!*

Efecto semejante tiene la alusión irónica y sutil a la coincidencia de fecha –11 de septiembre– del ataque de Michimalonco a Santiago en 1541 y el golpe de Estado de 1973. Este recurso es constante y se ejerce en todos los niveles de la representación: los instrumentos musicales que utilizan los actores, por ejemplo, son representativos de diversas culturas y épocas, incluyendo la modernidad más actual. Lo que pretende esta construcción textual y escénica es instalar al espectador en una óptica que abarca desde nuestros días hasta el “origen” de Chile en la Conquista, presentando los textos y discursos correspondientes en simultaneidad y convivencia.

Los hechos son presentados por la voz de un narrador, que es asumida por los actores. El narrador cede la narración a Valdivia y a otros personajes, en los que se desdobl原因 los actores, estableciéndose así un diálogo entre los distintos discursos y puntos de vista: los correspondientes al narrador, al cura Juan Lobos, a los encomenderos, a los documentos que llegan desde el Virreinato del Perú y otros. Se establece así, en escena, un juego narrativo en el que las voces, puntos de vista, tiempos, discursos y niveles de teatralidad y ficción se suceden cambiando con ágil celeridad. Como ya señalé, la voz del narrador autor es asumida por los actores, reales productores y realizadores de la obra. En los siguientes fragmentos, el narrador evidencia su identificación con los actores del grupo y expresa su condición de investigador reflexivo y curioso sobre los textos de Valdivia:

Narrador: *Cuando uno lee ese párrafo de esa carta de Pedro de Valdivia al rey, no parece que él estuviera hablando de una sociedad bárbara, salvaje, caótica. A mí me parece la descripción de una sociedad próspera, organizada, feliz. Cuando lo leí, me*

imaginé que tal vez cuando Pedro de Valdivia llegó al valle del río Cautín y vio a los mapuche viviendo en esa abundancia pensó: “A estos mejor no los voy a conquistar, porque están tan bien así que para qué me voy a meter”...no, no, no... Valdivia no podía darse ese lujo, porque él estaba endeudado en oro con los prestamistas usureros que en el Perú le habían financiado la conquista. Y endeudado con sus propios soldados.
(...)

Narrador: *Del millón de indígenas que había en la Araucanía a la llegada de los españoles, solo 10 años después quedaban 200.000. Es decir, la quinta parte. La quinta parte del oro que se sacó de Chile y de todo América le pertenecía por derecho natural al rey de España, se llamaba “quinto real” y es la base del actual desarrollo económico del primer mundo.*

Por momentos, las diversas voces son asumidas por distintos actores, según las conveniencias del relato escénico; y los narradores se desdoblan para actuar a los personajes, como ocurre, por ejemplo, con Valdivia, quien enuncia sus cartas y se desdobra en los diálogos con que se representan dramáticamente los acontecimientos narrados.

Teatro de Archivo

Las obras de Inés Stranger y Tryo Teatro Banda indagan en la memoria histórica nacional, reformulando críticamente textos fundacionales. Lo hacen basándose en concepciones estéticas muy diferentes.

Stranger privilegia el texto dramático, cuya elaboración demuestra un trabajo cuidadoso con las cartas de Pedro de Valdivia y las narraciones historiográficas sobre los hechos del Conquistador. El tono de su representación de la historia de Valdivia conserva la seriedad de los documentos y profundiza en sus dimensiones dramáticas y épicas.

Tryo Teatro Banda, en cambio, aunque realiza un trabajo filológico tan riguroso como el de Stranger, pone menos atención en el texto para ocuparse principalmente de la representación escénica, la que lleva a cabo con los recursos actorales y narrativos provenientes del arte popular juglaresco: oralidad, gestualidad, canto y ejecución de gran variedad de instrumentos musicales, utilización de figuras y muñecos, todos estos elementos al servicio de una dinámica comunicación narrativa con el público.

Pese a estas significativas diferencias, las obras coinciden en asumir la modalidad de la ficción de archivo para ocuparse de la memoria nacional.

La pieza de Inés Stranger incorpora explícitamente en el texto dramático y en la representación escénica el término archivo y por lo menos dos imágenes simbólicas del Archivo: la biblioteca del historiador don Bruno y el baúl en que el mismo historiador busca los documentos perdidos del Cabildo de Santiago. La figura del historiador aporta a la representación un punto de vista que percibe tiempos y discursos en simultaneidad convergente y contrastante al mismo tiempo. Su perspectiva deroga los discursos, reduciéndolos a la condición de lenguajes sin vigencia actual. Instalado en este contexto, su propio discurso de historiador que busca la verdad histórica positiva, es derogado por el sujeto autorial de la enunciación, lo que se simboliza en su infarto cardíaco y muerte final. El texto de la historia de Pedro de Valdivia queda inacabado, pues ya no hay historiador que la narre.

De modo semejante, los juglares que narran las cartas de Pedro de Valdivia en la pieza de Tryo Teatro Banda asumen la función del historiador que lee las Cartas de Relación. Su traducción de los textos al lenguaje oral popular, establece desde ya una distancia crítica con los documentos históricos, la que aumenta con la ironía y elaboración paródica con que se los reformula. La gestualidad de los actores simula en numerosas ocasiones el acto de escribir las Cartas y otros documentos; y el muñeco que

representa a Pedro de Valdivia escribiendo permanece constantemente en escena. El modo lúdico con que se construye esta puesta en abismo de los textos los priva de toda solemnidad, para propiciar una aproximación humorística y familiar a los relatos del Archivo.

La construcción en abismo del relato de Tryo Teatro Banda se hace más compleja al incluir ideologemas y frases alusivos a los contextos del espectador, recurso que desenmascara humorísticamente las retóricas del poder manifiestas en los textos de la Conquista, poniéndolas en relación especular con los discursos de la sociedad actual.

En ambas piezas teatrales se cuestiona la verdad de los relatos contenidos en los documentos del Archivo, a los que presentan en su dependencia de los sistemas discursivos de sus respectivas épocas. Lo que resta como verdad a los ojos de los espectadores se reduce al Archivo mismo y a la facultad del artista de reinterpretarlos constantemente en busca de sus posibilidades de significación.

Son obras que afirman la función del arte en la construcción de memoria e identidad cultural. Y que también ponen en relieve la riqueza de la historia en su condición de fuente permanente de misterios y sentidos.

Allí radica la gran vitalidad que comparten con la dramaturgia de asunto histórico producida en los últimos años en el país: en su capacidad de plantear la relación con el pasado como un diálogo abierto en el corazón del lenguaje, en permanente renovación. ■

Bibliografía

- Carpentier, Alejo. "La novela hispanoamericana en vísperas de un nuevo siglo". *Ensayos selectos*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2003.
- Foucault, Michel: *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI Editores, 1970.
- Fuentes, Carlos. *Ceremonias del alba*. México, Siglo XXI Editores, 1991. Una versión anterior: *Todos los gatos son pardos*. México: Siglo XXI Editores, 1970.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica. 2000.
- Stranger, Inés. *Cariño malo. Malinche. Tálamo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007.
- Letelier, Agustín. "Una revisión del conquistador: Pedro de Valdivia en dos versiones". *Artes y Letras*, domingo 21 de junio de 2009.
- Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Viu, Antonia. *Imaginar el pasado, decir el presente. La novela histórica chilena, 1985-2003*. Santiago: Ril Editores, 2007.