

# Mujeres de la Conquista y la Colonia en la dramaturgia de Inés Stranger: una reconstrucción necesaria

Conquistadoras and Colonial Women in Inés  
Stranger's Plays: A Necessary Rebuilding

Magdalena Olivares

University of Maryland University College, Adelphi, Estados Unidos

magdalena.olivareshenriquez@faculty.umuc.edu

## Resumen

---

Este artículo revisa la presencia de mujeres de la Conquista y la Colonia en tres obras de Inés Stranger: *Malinche* (1993), *Valdivia* (2002) y *Mujeres coloniales* (2010), como una reivindicación de la ausencia femenina en la historiografía de esos periodos fundacionales de la historia chilena y latinoamericana. Específicamente se asocia el protagonismo que da Stranger a estas voces femeninas con el rescate que historiadoras y antropólogas culturales (Socolow, Viera Powers y Mills) están haciendo de la participación de mujeres en las empresas conquistadoras y coloniales. Se concluye que la dramaturgia de Stranger contribuye nitidamente a una reconstrucción histórica necesaria en el tiempo presente.

### Palabras clave:

Mujeres – reivindicación histórica – dramaturgia – reconstrucción.

## Abstract

---

This article discusses the presence of conquistadoras and colonial women in Inés Stranger's *Malinche* (1993), *Valdivia* (2002), and *Mujeres coloniales* (2010) as a historic demand for the women's absence from foundational periods in Chilean and Latin American history. Specifically, this paper links the voices from Stranger's characters with historical and social anthropological researches (Socolow, Viera Powers, and Mills) which rescue women's participation in the conquer and colonial enterprises. It concludes that Stranger's plays clearly contribute to a necessary rebuilding of history in the present time.

### Keywords:

Women – historic demand – dramaturgy – rebuilding.

## Introducción

Tal como suele decirse que Chile es un país de eximios poetas y poetisas pareciera ser igual de valedero afirmar que estas tierras australes también lo son de grandes dramaturgos y dramaturgas. Es así como para quienes estudiamos el teatro chileno, se nos hace un verdadero placer intelectual reflexionar sobre las creaciones de María Asunción Requena (1916-1986), Gabriela Roepke (1920-2013), Isidora Aguirre (1925-2011), Inés Stranger (1957), Francisca Bernardi (1975), Ana Harcha (1976) y Manuela Infante (1980), por nombrar solo algunas de las destacadas dramaturgas chilenas. En esta ocasión me detendré en tres obras de Inés Stranger: *Malinche* (1993), *Valdivia* (2002) y *Mujeres coloniales* (2010). Estas se caracterizan por poseer dos líneas temáticas marcadas: problemáticas femeninas y reconstrucción histórica. *Malinche*, *Valdivia* y *Mujeres coloniales* revelan las luchas, los triunfos y las derrotas de sus personajes femeninos como paradigmas de las otras protagonistas de la Conquista y la Colonia, quienes suelen aparecer de manera escasa o simplemente estar ausentes en gran parte de la historiografía de estos periodos fundacionales de la historia chilena y latinoamericana.

*Malinche*, por ejemplo, toma la conocida figura mexicana como (pre)texto para mostrar los conflictos de una madre y cuatro hijas sitiadas por un invasor. Por su parte *Valdivia* no solo pone en escena a Pedro de Valdivia, el conquistador de Chile; además presenta el liderazgo militar y desventuras amorosas de Inés de Suárez, concubina de Valdivia y primera española en llegar al Reino de Chile. *Mujeres coloniales*, en tanto, presenta a tres mujeres de la Colonia: Catalina de Erauso (más conocida como la Monja Alférez), una vasca que luego de escapar de un convento vive en tierras americanas haciéndose pasar por hombre; Isabel Flores de Olivares (también llamada Rosa de Lima), mística peruana famosa por sus éxtasis y flagelaciones; y Úrsula Suárez, monja chilena que dejó testimonio escrito de su vida y del Santiago colonial que la circundaba.

## Coincidencias posmodernas

El modo en que Inés Stranger recrea a Malinche, Inés de Suárez, Catalina de Erauso e Isabel Flores de Olivares dialoga con recientes hallazgos de las investigadoras Susan Socolow, Karen Viera Powers y Sara Mills sobre el rol de la mujer en estos periodos históricos. Concretamente, Socolow establece que en la época colonial latinoamericana las mujeres estuvieron sometidas a una estructura social en la que los hombres ocupaban todas las posiciones de poder, definiendo, juzgando y castigando la conducta femenina; pero que, a pesar de este ambiente, siempre hubo lugar para negociación: “[t]he culture of patriarchy was never as absolute in reality as theory” (178). Asimismo, Viera Powers enfatiza que durante la Conquista y la Colonia algunas mujeres lograron evadir el sometimiento patriarcal a través de la manipulación de las reglas que el mismo patriarcado imponía (168).

Mills, quien ha investigado vastamente los viajes de mujeres anglosajonas a territorios bajo dominio imperial y su permanencia en ellos, postula que las empresas de la Conquista y la Colonia no fueron tareas meramente masculinas, ya que hubo mujeres presentes, aunque indudablemente tuvieron un escaso rol que jugar en el ejercicio de poder. Teniendo eso presente, Mills agrega que es imprescindible considerar las tareas, los espacios y los escritos de estas mujeres

para reescribir la historia imperial y colonial (*Gender and Colonial Space* 16-17). El surgimiento de estos estudios históricos y la aparición de mujeres de la Conquista y la Colonia en *Malinche*, *Valdivia* y *Mujeres coloniales* es una consecuencia de la ruptura de las grandes narrativas que conlleva la condición posmoderna (Lyotard 14-15). Así, el discurso historiográfico tradicional, que posee de forma casi exclusiva protagonistas masculinos, da paso a un nuevo discurso que abre espacio a otras voces, como las voces femeninas.

Sin duda, investigadoras como Socolow, Viera Powers y Mills, junto a creadoras como Stranger, están reconstruyendo el discurso histórico al otorgarle voz a las mujeres en él. También cabe mencionar que en los últimos años la mujer ha ganado espacio en la sociedad chilena, lo que facilita una reconstrucción histórica con protagonismo femenino, ya que con el arribo de la posmodernidad "el concepto de la historia se ha ido perfilando como el de un archivo (o archivos) de una reserva de datos discontinuos que pueden salir a la superficie a gusto del productor o consumidor de la cultura" (Rizk 61). De ahí que las mujeres no solo tengan más espacio en el discurso social, sino también en el histórico a través de la reconstrucción teatral.

### Las facetas de Malinche

La obra *Malinche* se inspira en la primera heroína y antiheroína de la historia latinoamericana. Esta dualidad de la Malinche nace de la controversia que representa ser una mujer políglota, inteligentísima, con gran sentido político, y a la vez ser la chingada, la prostituta y la traidora (Katunaric 16). En la obra de Stranger la única referencia explícita a la Malinche es el título, lo que no impide que, en la trama de la misma, vaya surgiendo su multifacética figura, aunque de modo implícito. De hecho, Malinche aparece representada en la pieza a través de cinco personajes femeninos distintos: una madre mapuche (la Malinche indígena), una hija mayor que se deja seducir por un extranjero (la Malinche traidora), una segunda hija convertida al cristianismo (la Malinche conversa), una tercera hija que se distingue por su fortaleza (la Malinche guerrera) y una cuarta hija, la menor, que quiere emprender la tarea de reescribir la historia de su madre (una nueva Malinche). La ausencia de nombres propios de estos personajes femeninos facilita ver a cada uno de ellos como engranajes que forman a Malinche, el único nombre propio de la obra; con esto Stranger logra que los distintos personajes sean una misma Malinche que, en una dialéctica propia del posmodernismo, sintetizan tesis y antítesis.

Junto con converger el rito y el lazo sanguíneo familiar, en la obra está presente una sublimación de la violencia, que invita a la audiencia teatral a una verdadera catarsis. La didascalía con que comienza la obra indica que esta "intenta reconstruir un espacio ritual que representa una unidad familiar básica" (53). En este ambiente la obra revive el choque violento entre el invasor europeo y los pueblos originarios. El teatro, al igual que el ritual, puede sublimar la violencia en el sentido de que esta, tanto en el rito como en la obra teatral, se ejerce sobre víctimas por las que luego no se tomará revancha. Además, en el caso del teatro, el actor se transforma en eslabón de una cadena donde la víctima que representa se conecta con la audiencia y la sociedad (Schechner 234). En *Malinche* vemos morir a la madre y el rito que acompaña su ceremonia fúnebre; con lo que nos queda en evidencia la violencia del ultraje de una de las hijas. De este modo la ficción teatral revive la violencia y muerte que acarrió la Conquista. Por otro lado, la obra sigue

una secuencia más teatral que real. “Es decir: si un personaje sale en una escena y luego entra en la siguiente no significa que mantenga la acción ambas escenas. Puede haber transcurrido tiempo entre una escena y la otra” (*Malinche* 53). Este asincronismo con que fluye la pieza y la presencia de distintos personajes femeninos decodifica la figura de la Malinche y el trauma de la Conquista en un contexto histórico, geográfico y temporal más amplio que el mexicano.

Mirando la obra desde otro ángulo, nos damos cuenta de que Stranger transforma a Malinche en un estandarte de la cultura indígena. Esta defensa cultural se nota cuando la cuarta hija (la culta) le pregunta a la madre si la palabra “anhelo” se escribe con la letra h. La madre analfabeta no puede responder porque todas las letras, tal como la h de anhelo, son mudas para ella (55). La hija culta ofrece a la madre enseñarle a leer y a escribir, habilidades por las que la madre no muestra interés. La misma defensa cultural se trasluce luego frente al inminente asedio de los invasores; en ese momento, la madre eleva un clamor en su lengua nativa, el mapudungun:

Wen Fücha, wen Kuse. Kellumuiñ, kellungé ta mi pu che. Petu mülei ta mi pu kotüm. Ta mi pu ñawe. Kellumuiñ mai chau. (Padre del Cielo, Madre del Cielo, ayúdanos, ayuda a nuestra gente. Aún están tus hijos acá y tus hijas también y queremos seguir permaneciendo con tu ayuda, Ayúdanos Padre) (58).

Este clamor está en plena sintonía con las creencias del pueblo mapuche que contemplan la invocación y pedido de auxilio tanto a divinidades masculinas como femeninas (Foster 67). Más adelante, la madre vuelve a mostrar su apego a la religiosidad mapuche, cuando el extranjero albergado por las mujeres expresa su temor por el infierno y la madre declara que no conoce el infierno y los dioses que atormentan a este hombre (68). Stranger nos presenta, a través de la fidelidad de la madre a su cultura, una Malinche que rechaza al invasor. La falta de conversión al cristianismo y de interés por adquirir la habilidad de leer en castellano torna al personaje de Stranger más indígena que la Malinche que nos presenta la historiografía tradicional. La madre indígena no se siente disminuida frente al extranjero. Más aún, gana autoridad frente a él al salvarlo de la muerte con un ungüento de hierbas (68-70). Las labores de machi de la madre convierten su figura en un referente transversal en el contexto de los pueblos originarios latinoamericanos, ya que no estamos solo frente a una Malinche náhuatl, sino que la obra pone en escena a una Malinche mapuche.

Sin embargo, la Malinche de las crónicas también está en el escenario a través de la segunda hija, la conversa, que se asemeja a la Malinche cristiana que describen los cronistas. Asimismo podemos asociar a la hija culta con la conocida faceta de la Malinche políglota y mediadora entre culturas. Pero esta hija culta también representa una nueva Malinche capaz de entregar una versión inédita de su historia. La misma hija culta proclama en escena: “... necesit[a] expresarse en la misma lengua de [su] padre, y para que quede escrito del mismo modo, una historia distinta de [su] madre” (89). Esta lengua es la del invasor, pues esta hija culta —como las otras hijas— son frutos de relaciones de la madre con extranjeros. Entonces la hija culta además de representar una faceta de la Malinche, representa a la dramaturga que escribió la pieza, Inés Stranger, pues al escribir *Malinche* hace realidad el cometido de esta hija.

Al final de *Malinche* presenciamos la muerte de la madre en medio de una discusión con la hija conversa:

La madre comienza poco a poco a murmurar, sin oír lo que dice su hija. Las voces de una y de la otra se escuchan al mismo tiempo. El espacio se abre, se desarticula, la casa deja de existir .... La madre al hablar se despidió de la vida. Un orden nuevo invade todo (88).

Según *Stranger*, la madre "muere porque muere toda la cultura y muere cuando la hija [conversa] deja de creer en los dioses" (Entrevista s/p). Más allá de esta explicación —bien sabemos que las creaciones se transforman en entes independientes de lo que sus autores han querido que sean—, la desaparición de la casa y la muerte de la madre representan una ruptura con el lugar y el rol con que tradicionalmente se ha enmarcado a la mujer; recordemos que el hogar y la maternidad son el sitio y el rol femenino por antonomasia. *Stranger* también en este momento otorga a la mujer, por medio de la madre, un nuevo rol de activismo político cuando la moribunda exclama: "Nosotros sabemos a quién invocar, sabemos a quién agradecer la vida. No necesitamos otro conocimiento. (Inchiñ kimnieñ chumechi ta ñi mañumael. Duamlaiñ kakeche ñi kimun)" (89). Con este clamor la madre expresa como su última voluntad el deseo de autonomía para su pueblo. Esta reivindicación tiene un tono político contingente al coincidir con los reclamos actuales del pueblo mapuche y de otros pueblos originarios.

### Privatizando el pasado

*Valdivia* gira en torno a la relación amorosa entre Inés de Suárez y Pedro de Valdivia, el desdoblamiento entre el pasado y el presente de un archivero de nombre Bruno, y las motivaciones e intrigas de los conquistadores que acompañaron al español. La obra se inicia en el tiempo presente donde encontramos a Pedro de Valdivia con Bruno, el archivero. Luego la acción dramática se traslada al pasado con Inés de Suárez en plena batalla durante un asalto indígena a Santiago. *Valdivia*, de cierta manera, contradice su título, que alude solo al conocido conquistador, centrándose en Inés de Suárez, una mujer; desmintiendo así la creencia de que la Conquista fue exclusivamente "... a place of masculine endeavor, where heroic individual males behave in adventurous ways, exploring undiscovered countries and subduing the inhabitants" ("Knowledge, Gender, and Empire" 36). De hecho, Inés de Suárez y otras mujeres viajaron a América; Suárez incluso se destacó en el campo de batalla y quedó registrado que decapitó a siete caciques (Mariño de Lobera 264). *Stranger* pone en escena esta faceta militar de Suárez, aunque prefiere ahondar en la afectividad de la española, mostrando la dependencia y sometimiento de Suárez primero a la voluntad de su amante Pedro de Valdivia y luego a la del marido, que Valdivia le escoge: Rodrigo de Quiroga. Este sometimiento viene a justificar el título de la obra, en el sentido de que Valdivia es una figura angular para Suárez.

El afán de *Stranger* de mostrar la interioridad de Suárez hace que en la obra abunden los momentos de confianza de la española, los que aportan datos no registrados en el archivo histórico. La obra llena así el vacío histórico respecto a Suárez y su relación con Valdivia, y convierte a *Valdivia* en un ejemplo de "postmodernist 'privation' of the past" (Ankersmit 149); es decir, en la reconstrucción de la historia por medio de ficción y/o recuerdos de personas comunes y corrientes. Ciertamente *Valdivia* permite acceder a momentos de la vida diaria de Suárez y los conquistadores de Chile gracias a la ficción teatral. En una de estas instancias de cotidianidad,

vemos a Inés de Suárez en el confesionario, pero no está ahí para confesarse. La ausencia del acto sacramental pone a Suárez, momentáneamente, al margen de este rito religioso que sentencia el actuar cristiano. En vez de la tradicional confesión, la española pronuncia un extenso monólogo lleno de revelaciones, que comienza así: “Padre, madre, no los recuerdo. El sol sobre los olivares y adentro el calor, la sed y el murmullo de las oraciones. De España sólo me queda el encierro” (24).

Inés se siente desarraigada y los recuerdos que le quedan de su tierra natal (la naturaleza, el clima y las oraciones) le parecen desagradables. Confidencia que “España no le dio nada” (24) y que vino a América a buscar a su marido, pero que realmente no lo buscó. Luego nombra unas prendas de vestir típicas de la mujer española de esa época —el refajo, la mantilla y las medias negras—, que ya no forman parte de su atuendo: la cota de malla. Esta nueva vestimenta refleja el oficio de soldado que asume en el Reino de Chile y el momentáneo abandono del rol de dama que simbolizan el refajo, la mantilla y las medias negras. Inés, junto con hablar de su fragilidad, reconoce sin tapujos que ha sido amante de Valdivia. También menciona que una mujer en España no podría ser tan descarada, pero que en las Indias todo se ha dado vuelta y que entre volcanes y guerras no tuvo tiempo de pensar en el pecado (24). Stranger insinúa de esta manera un escape de Suárez del poder religioso represivo. No obstante, más allá del poco tradicional oficio militar de Suárez y sus momentos de emancipación, la autora nos deja al descubierto la subordinación de la española al poder masculino que incluso la lleva a permitir que Pedro de Valdivia determine qué hombre se casará con ella.

### En la Colonia había mujeres

*Mujeres coloniales* revive a Catalina de Erauso (la Monja Alférez), sor Úrsula Suárez e Isabel Flores de Oliva (Santa Rosa de Lima). Estas tres mujeres comparten una relación cercana con la vida conventual, ya sea por haberla abrazado o deseado en algún momento de sus vidas. Catalina de Erauso llevó el hábito de novicia. Úrsula Suárez fue monja profesa gran parte de su vida. Isabel Flores de Oliva, por su lado, quería entrar al convento, pero su padre le negó el permiso, lo que la forzó a practicar en el hogar paterno la vida de contemplación y mortificación que anhelaba.

Según explica Macarena Baeza, directora de la obra, *Mujeres coloniales* se gesta a partir de su interés por los escritos de mujeres latinoamericanas que vivieron durante la Colonia; por eso convoca a Inés Stranger para crear una pieza teatral sobre el tema (“Cuerpo y rito” 88). La dramaturga concibe *Mujeres coloniales* como trilogía, en que cada una de las obras que la compone posee su propio desarrollo dramático interno. La primera pieza de la trilogía, *Monja Alférez*, se compone de cuatro escenas en que interactúan la Monja Alférez, un obispo, una muchacha y un corregidor. Luego se presenta una pieza unipersonal sin título ni texto dramático, donde una actriz representa los trances y penitencias corporales de Isabel Flores de Oliva. Finalmente se pone en escena *Úrsula Suárez*, pieza de ocho escenas y tres personajes: sor Úrsula Suárez, una novicia y un caballero. *Mujeres coloniales* tiene el gran mérito de rescatar la Colonia, un periodo ausente del teatro chileno y recordar algo evidente pero generalmente olvidado: en la Colonia hubo mujeres.

La primera de las mujeres coloniales en escena, Catalina de Erauso, al igual que Inés de Suárez, es una viajera proveniente de España. Stranger crea una pieza que dialoga intertextualmente con el libro *Historia de la Monja Alférez. Catalina de Erauso, escrita por ella misma* (1625), escrito en primera persona, supuestamente por la misma Erauso, y que relata detalladamente las andanzas de la alférez. Stranger basa su creación en solo algunos de los hechos que relata la autobiografía: una riña acaecida en Cuzco, la comparecencia de la monja alférez ante el obispo y su regreso a la clausura conventual en tierras del virreinato del Perú. En la escena que muestra la comparecencia frente al obispo, nuevamente vemos a una de las protagonistas de Stranger eludiendo la confesión sacramental. La Monja Alférez no acepta confesarse con el obispo por lo que el prelado le propone una conversación entre amigos (5-6). Es en medio de esta conversación que la monja afirma: "Soy mujer, es ese mi único pecado y esa la vergüenza que yo oculto" (11). Hasta antes de esta confidencia, la alférez se había mostrado segura de sí misma narrando sus andanzas como guerrero y galán sin amedrentarse frente a la autoridad eclesiástica, fingiendo todo el tiempo ser un varón. Si a Inés de Suárez la volvían vulnerable sus desventuras amorosas, a Catalina de Erauso, es ser mujer lo que la ofusca. Sin embargo, esta fragilidad por su condición femenina puede ser fingida para eludir un castigo por sus fechorías. De ahí que la Monja Alférez de Stranger sea un ejemplo de las mujeres que durante la Conquista y la Colonia manipulaban las reglas del patriarcado, logrando torcer las directrices masculinas (Powers 168).

Stranger también recoge el episodio sobre la prueba de virginidad a que es sometida Erauso luego de revelar al obispo su condición femenina. Al igual que en el libro, la pieza teatral otorga a la comprobada virginidad de la alférez la razón del sobreseimiento de los juicios en su contra; no obstante, la dramaturga omite la cuenta que da el texto respecto a que a la alférez se le permite seguir vistiendo como hombre. La Monja Alférez de Stranger es enviada de regreso a un convento donde viste nuevamente el hábito religioso. La doncella que la escolta al convento dice que va a rezar con todas sus fuerzas por la alférez para que pueda arrancarse de nuevo (17). El deseo de la doncella es un signo de que la reclusión en el convento no es buen destino para la soldado. Por otra parte, el corregidor, al pronunciar las últimas palabras de la pieza, indica que el caso de la Monja Alférez es el más notable que nos dejó la aventura americana (17).

La transgresión que significa fingir un sexo distinto y la utilización de la virginidad como un salvoconducto parecen dos motivos para la inclusión de este caso en *Mujeres coloniales*. El discurso teatral histórico implica una reconstrucción visual del pasado, no solo una reconstrucción ideológica o una reutilización ideológica de este. La reconstrucción visual supone que la ideología de la reconstrucción del pasado surge de las palabras del texto, pero también y, a veces, predominantemente, de la selección de imágenes, gestos, espacios seleccionados para la puesta en escena (Villegas 237). Stranger nos permite ver, por un tiempo limitado, imágenes de una mujer con apariencia y conductas masculinas en el escenario porque en la Colonia era impensable para una mujer sostener este tipo de comportamiento. En este periodo las mujeres tenían sus roles delimitados. Y justamente al mostrarnos a la Monja Alférez, un caso que llama la atención, se nos permite visualizar un contraejemplo de lo que una mujer no podía ser y hacer en esa época.

Siguiendo en la línea de reconstrucción visual del pasado, la segunda pieza de la trilogía, en la que aparece en escena Isabel Flores de Oliva (Rosa de Lima), no posee ningún monólogo o diálogo. La actriz que personifica a Rosa de Lima solo gesticula un éxtasis. Esta falta de parla-

mentos coincide con que Flores de Oliva es la única de las tres mujeres de la Colonia de la trilogía de la que no se conserva un texto escrito al que se le pudiese atribuir su autoría. Esta falta de escritura propia no impidió que Rosa de Lima fuera ampliamente conocida. Frank Graziano, en su libro *Wounds of Love: The Mystical Marriage of Saint Rose of Lima*, hace un riguroso estudio sobre toda la documentación acerca de esta mujer, demostrando que sus supuestas virtudes admirables corresponden más bien a una sobrevaloración de todo lo piadoso que existía en la Lima colonial de su época. Graziano, como una forma de apoyar su argumento, cuenta que en Estados Unidos el año 1956 una mujer de origen polaco experimentaba apariciones, éxtasis y flagelaciones similares a los de Isabel Flores de Oliva por los que no recibió ningún reconocimiento de la Iglesia; más aún esta mujer fue internada en un hospital psiquiátrico. Al parecer había nacido algunos siglos tarde para merecer los altares; lo que en la época colonial peruana era santidad en el siglo veinte se cataloga de enfermedad (22). En el caso de la Rosa de Lima puesta en escena por Stranger, es el propio espectador quien debe juzgar la santidad o insanidad de las conductas de esta mujer colonial.

En contraste con la ausencia de parlamentos de la pieza dedicada a Rosa de Lima, la tercera pieza, *Úrsula de Suárez*, contiene abundantes monólogos y diálogos. La locuacidad de la obra se nota desde su inicio en el que la actriz que personifica a sor Úrsula saluda al público entregando detalles de su personaje. Dicha actriz, que ya viste como su personaje, también indica a la audiencia la fuente de su acercamiento a su personaje y a la vida colonial: su lectura de los cuadernos que, por cierto, tiene en sus manos en ese momento. Así la dramaturga hace una alusión expresa al texto inspirador de la pieza: los cuadernos, una forma coloquial de llamar a la *Relación Autobiográfica* (1749) de Úrsula Suárez. Esta alusión hace visible al espectador la existencia de textos coloniales escritos por mujeres.

En el mundo colonial los conventos eran lugares en que las mujeres podían escapar de algunas de las restricciones de la sociedad patriarcal (Socolow 111). Stranger selecciona y recrea algunos de los relatos de los catorce cuadernos que escribió sor Úrsula y da luces en escena respecto al escape del patriarcado que podían significar los conventos y el empoderamiento de la mujer que podían amparar. Ejemplos de esto último son la relación llena de complicidades entre Úrsula y la novicia que vive en su celda, y las ventajas que toma Úrsula de los caballeros que la visitan. Uno de los grandes aciertos de Stranger en la reconstrucción del mundo colonial a través de *Úrsula Suárez* es que la obra da un paso más allá respecto de la *Relación Autobiográfica*, al mostrar la desobediencia de la monja ante el mandato de escribir que le da su confesor. En el texto original esto solo parece un juego retórico; por el contrario, en la obra la renuncia a la escritura de sor Úrsula se torna un fuerte reclamo que refleja la determinación de la monja de desligarse del dominio patriarcal.

### Una reconstrucción necesaria

Al concluir me parece adecuado recordar que “[l]a historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino aquel pleno de tiempo ahora” (Benjamin 105). Inés Stranger, dando voz a mujeres de la Conquista y la Colonia en su dramaturgia, contribuye nítidamente al tiempo pleno de ahora que construye la historia; una historia en que las mujeres

indudablemente forman parte. Stranger conoce en profundidad las crónicas de la Conquista. No en vano señala que "... la lectura de un cronista llama a la lectura de otro cronista y sumergirse en esos textos se vuelve la ocupación de un territorio arcaico y sin embargo presente" ("*Valdivia: Reflexiones*" 56).

En otras palabras, la dramaturga ha hurgado en la reserva de archivos de datos discontinuos y ha puesto en escena a mujeres de la Conquista y la Colonia, dando nuevas luces sobre un ícono como la Malinche; entregando voz a Inés de Suárez, apenas mencionada en las crónicas y textos históricos; difundiendo un discurso escasamente conocido como el de Úrsula Suárez; y reviviendo segmentos de las vidas de la Monja Alférez y Rosa de Lima, figuras que parecían haber quedado relegadas únicamente al plano de las curiosidades coloniales. Sin duda *Malinche*, *Valdivia* y *Mujeres coloniales* nos permiten visitar la Conquista y la Colonia de un modo similar al que lo han hecho Socolow, Viera Powers y Mills al rescatar la presencia femenina en estos periodos, con la ventaja de que el trabajo creativo de Stranger, debido a su condición teatral y a diferencia de otros discursos, nos hace ver a estas figuras femeninas del pasado en el presente. Definitivamente Inés Stranger logra con su dramaturgia una reconstrucción necesaria.

#### Obras citadas

- Ankersmit, F. R. *Historical Representation*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2001. Impreso.
- Baeza, Macarena. "Cuerpo y rito en la puesta en escena de Mujeres coloniales del teatro La Calderona". *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* 3 (2009): 88-102. Impreso.
- . "*Mujeres coloniales*" de Teatro la Calderona: *Análisis de una obra teatral basada en escrituras de mujeres coloniales latinoamericanas*. Tesis de magister. Universidad de Chile, Chile, 2010. Recurso electrónico. 15 de agosto 2017.
- Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso: Fragmentos sobre historia*. Traducido por Pablo Oyarzún. Santiago de Chile: LOM, 2002. Impreso.
- Erauso, Catalina de. *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella*. Editado por Ángel Esteban. Madrid: Cátedra, 2006. Impreso.
- Foerster, Rolf. *Introducción a la religiosidad mapuche*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1993. Impreso.
- Graziano, Frank. *Wounds of Love. The Mystical Marriage of Saint Rose of Lima*. New York: Oxford University Press, 2004. Impreso.
- Katunarić, Cecilia N. "Una geografía teatral en lo femenino". *Cariño malo-Malinche-Tálamo*. Ed. Inés Stranger. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2007. 13-20. Impreso.
- López, Pamela. "Entrevista a Inés Stranger". *Solo Teatro.cl*. Recurso electrónico. 26 de julio de 2016.
- Liotard, Jean François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Traducido por Geoff Bennington. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Impreso.
- Mariño de Lobera, Pedro. *Crónica del Reino de Chile, escrita por el capitán D. Pedro Mariño de Lobera, dirigida al Excelentísimo Señor Don. García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete, Vicerrey y Capitán General de los Reinos del Perú y Chile, reducido a nuevo método y estilo por el Padre Bartolomé de Escobar de la Compañía de Jesús*. Editado Juan Uribe Echevevarría. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1970. Impreso.

- Mills, Sara. *Gender and Colonial Space*. Manchester-New York: Manchester University Press-Palgrave, 2005. Impreso.
- . "Knowledge, Gender, and Empire". *Writing, Women and Space. Colonial and Postcolonial Geographies*. Editado por Alison Blunt y Gillian Rose. New York: Guilford Press, 1994. 29-50. Impreso.
- Rizk, Beatriz J. *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2001. Impreso.
- Schechner, Richard. *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*. London-New York: Routledge, 1993. Impreso.
- Socolow, Susan Migden. *The Women of Colonial Latin America*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. Impreso.
- Stranger, Inés. *La Monja Alférez*. 2012. Manuscrito.
- . "Malinche". *Cariño malo-Malinche-Tálamo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2007. 49-91. Impreso.
- . *La Monja Alférez*. 2012. Manuscrito.
- . *Úrsula Suárez*. 2012. Manuscrito.
- . *Valdivia*. CELCIT. Dramática Latinoamericana 386. Recurso electrónico. 9 junio de 2014.
- . "Valdivia. Reflexiones sobre el tratamiento dramático de los documentos históricos". *Apuntes* 131 (2009): 56-62. Impreso.
- Suárez, Úrsula. *Relación Autobiográfica*. Editado por Mario Ferreccio Podestá. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1984. Impreso.
- Viera Powers, Karen. *Women in the Crucible of Conquest. The Gendered Genesis of Spanish American Society. 1500-1600*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2005. Impreso.
- Villegas, Juan. "El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia". *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones*. Editado por José Romera Castillo. Madrid: Visor, 1999. 233-49. Impreso.

Fecha de recepción: 30 de octubre de 2017  
Fecha de aceptación: 22 de diciembre de 2017