

Escuchar el pasado, decir el presente: el cautiverio colonial revisitado en el teatro

Stefanie Massmann

Doctora en Literatura, profesora de literatura en la Universidad Andrés Bello y en la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Resumen

El Cautiverio felis [sic], obra dirigida por Francisco Sánchez y llevada a escena por la compañía Tryo Teatro Banda recupera la historia del soldado criollo Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, quien permaneció varios meses cautivo de los mapuche y narró su experiencia en una famosa crónica que terminó de escribir en 1673. Este artículo pretende analizar los procesos de resignificación cultural que implica la adaptación de una obra colonial a una obra teatral contemporánea, poniendo especial énfasis en los contextos de recepción y producción, así como el modo en que ambas obras elaboran los conceptos de pertenencia e identidad en relación con el mapuche.

Palabras clave: *Cautiverio Feliz*, Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, Tryo Teatro Banda, Francisco Sánchez, cautiverio colonial

Abstract:

El Cautiverio felis [sic], play directed by Francisco Sánchez and performed by "Tryo Teatro Banda" reconstructs the life of creole soldier Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, who spent several months captured by mapuche indians and told his experience in a work he finished in 1673. This article analyzes the process of cultural resignification implied in the adaptation of a colonial work to a contemporary play, focusing on production and reception contexts, as well as the ways in which both works underpin different ideas of identity and belonging toward mapuche people.

Keywords: *Cautiverio Feliz*, Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, Tryo Teatro Banda, Francisco Sánchez, colonial captivity.

Revisitar el *Cautiverio feliz* en el siglo XXI es una tarea atrevida que implica cotejar la palabra lejana del criollo Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán con la pluralidad incesante de discursos y voces que nos ofrece la comunicación inmediata, masiva y múltiple del mundo contemporáneo. Y, sin embargo, hay algo en esa palabra que nos interroga, nos detiene, nos obliga a escucharla a través de los siglos. La puesta en escena *Cautiverio felis [sic]* de la compañía Tryo Teatro Banda, basada en la obra homónima escrita por un soldado chileno durante la Colonia, se impone la tarea de hacer hablar a esa voz: busca re-significarla, no recuperarla como un objeto arqueológico, a pesar de lo que pueda sugerir su título, que mantiene la grafía colonial intacta. Las complejidades de este proceso de producción de significados deben ser consideradas tomando en cuenta las circunstancias y características de la obra original, de las que intentaré dar cuenta en breves trazos, para luego explorar su recontextualización en el montaje de Francisco Sánchez.

Francisco Sánchez en *Cautiverio feliz*.

Consuelo Mujica

1. La construcción de la identidad en el *Cautiverio feliz* (1673) de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán

Pineda y Bascuñán terminó de escribir su *Cautiverio feliz*¹ en 1673, después de trabajar durante diez años en esta exposición de los sacrificios que había realizado para servir a la Corona. Por su intermedio, además, pedía al emperador una recompensa que, creía, le era negada por la administración colonial; aunque llegó al cargo militar más importante del Reino de Chile, su situación económica era inestable y la vida en uno de los territorios extremos del imperio, dura y llena de sobresaltos. Había nacido en Chillán, alrededor 1608, y después de una vida de sacrificios en la frontera, llegó a la vejez sin patrimonio suficiente para llevar una vida holgada². El *Cautiverio feliz* es una obra difícil de definir, que comparte algo con la crónica, el relato de cautiverio, el relato hagiográfico y la novela, entre otros³. Su hibridez genérica es el resultado de un relato autobiográfico –que narra el cautiverio de seis meses vivido por Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán cuando era un joven de unos 20 años, tras ser capturado por los mapuche en la batalla de Las Cangrejeras– que está entretelado con una gran cantidad de digresiones. Estas digresiones abultan una narración relativamente breve –como evidencian las versiones abreviadas de la obra⁴– hasta convertirlo en un texto larguísimo, difícil de digerir. Así lo consideró

1. El título completo de la obra original es *Cautiverio feliz y razón individual de las guerras dilatadas del Reino de Chile*, pero se utilizará en este trabajo el título abreviado, siguiendo la última edición completa de la obra, realizada por Mario Ferreccio Podestá y Raissa Kordic Riquelme (RIL: 2001).
2. Para una biografía completa, ver José Anadón, *Pineda y Bascuñán, defensor del araucano*.
3. La descripción que hace Cedomil Goic de la obra puede ser un buen ejemplo de lo que aquí se quiere apuntar. Goic reconoce en la obra distintos “libros” que se combinan en el *Cautiverio feliz*: un libro político, un libro moral y espiritual, un libro autobiográfico que narra la historia del cautiverio, un libro memorial y un libro de historia moral de los indios, de carácter antropológico (Goic 192-93).
4. Hay varias ediciones abreviadas de la obra: la primera es publicada en 1940 por Gerardo Seguel; en 1948 aparecen las de Alejandro Vicuña y de Ángel Custodio González, y en 1973, la de Alejandro Lipschutz. Todas ellas distinguen entre la narración del cautiverio y las digresiones y, siguiendo el criterio de Barros Arana, privilegian la primera.

Diego Barros Arana, quien publicó la obra por primera vez en 1863, declarando que se trata de “un libro informe en que lo útil está perdido en medio de páginas cuya lectura fatiga nuestra atención”, y agrega: “Bascuñán es difuso, vulgar, pesado cuando entra en sus eternas digresiones morales o filosóficas; pero su estilo toma un aire de sencilla animación cuando recuerda ciertos pormenores de la vida doméstica, o cuando describe algunas localidades” (VI). Las digresiones, no obstante, constituyen también la variedad de la obra, pues insertan reflexiones políticas, morales y religiosas a la narración del cautiverio, otorgándole una textura distinta a la anécdota inicial.

Más allá de las digresiones, la particularidad de este texto reside en que nos abre un espacio imaginario y simbólico que no había sido explorado anteriormente en las letras coloniales chilenas. Bajo la tutela de *La Araucana*, estas se habían ocupado de la guerra de Arauco y de representar el carácter bélico e indomable del mapuche, como ya lo notara Menéndez Pelayo al afirmar que “toda la primitiva literatura de Chile, así en los poetas como en los historiadores y los arbitristas, no existe más que por la guerra de Arauco, y no habla más que de los araucanos”. En el *Cautiverio feliz* la imagen del mapuche con la lanza en la mano se evapora para dar paso a la representación de su vida cotidiana, lejos de los excesos de la épica. Costumbres y comidas, fiestas, baños en el río, paseos y ritos religiosos son descritos por el joven cautivo desde la cercanía que otorga la convivencia diaria. Este aspecto sorprendente de la obra fue interpretado muchas veces como signo de una solidaridad del cautivo con los mapuche (Soriano 21; Anadón 15), cuestión que, a mi juicio, debe tratarse con cautela. La solidaridad tiene un límite muy claro para un soldado como Pineda y Bascuñán, que tras su liberación siguió luchando por muchos años en contra de los indígenas y que, como hombre de su época, no duda de la legitimidad de la conquista. Hay, sí, una sensibilidad distinta frente al mapuche que proviene, por un lado, de la vida de frontera, que implicaba un cierto intercambio y conocimiento mutuos, y por otro, de que los criollos desplazados por los españoles de la península consideraban a estos últimos como rivales, de modo que

compartían un enemigo común con los mapuche. Tanto el mapuche como el criollo, en efecto, resentían el abuso de los españoles (y la falta de justicia, administrada en nombre de un rey ausente), aunque ello no los hacía equivalentes en una sociedad, como la colonial, altamente estamental. El *Cautiverio feliz*, en suma, elabora un discurso de pertenencia al suelo americano que se diferencia del español y que no se construye en contra del mapuche, pero tampoco lo incluye en su diferencia; el mapuche solo puede entenderse en cuanto se pliegue sin inconvenientes y sin desgarros al proyecto colonial –y más tarde, nacional– lo que incluye su conversión y disciplinamiento.

El *Cautiverio feliz* es un texto que le habla al rey, a la autoridad, y que se construye desde un lugar de enunciación ambiguo en términos ideológicos e identitarios: por una parte, no alcanza a cuestionar el proyecto imperial, pero sí critica la forma en que se lleva a cabo; no pone al criollo y al indio en una posición equivalente, pero sí reconoce los abusos hacia éstos; se siente parte del imperio, pero comienza a afirmar la diferencia de tener su patria en un territorio marginal. Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán intenta la construcción de un nuevo espacio y de nuevas fronteras que representen su lugar en la sociedad –distinto al del español peninsular y, por cierto, distinto al del indio– y debe reclamar este lugar de manera muy cuidadosa a través de las tensas redes de poder que constituyen la jerarquía de la sociedad colonial.

2. Teatro contemporáneo y pasado colonial: relecturas de la identidad chilena

Leer el *Cautiverio feliz* fuera de este contexto significa volver a reconstruir esas fronteras y esos límites en otro lugar, significa darle un sentido en el contexto de una sociedad que funciona con otros parámetros: ¿a quién le habla hoy Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán? La realización de un montaje basado en la obra colonial apuesta porque hay algo de esa experiencia vivida por el cautivo que nos puede interpelar hoy en día. Así nos lo hace saber el marco contemporáneo de la puesta en

escena: el protagonista presenta la historia como producto de un “experimento científico” que permite acceder a sus antepasados, a sus raíces, enfatizando el hecho de que nuestra apariencia es heredada. Nuestro pasado se hace vida en las huellas de nuestros propios cuerpos.

En *El cautiverio felis [sic]* el relato de Pineda y Bascuñán se narra desde este marco al que he aludido, cuya importancia radica en que nos proporciona un contexto distinto para leer las aventuras del soldado criollo: si Pineda y Bascuñán escribía acerca de su presente y apuntaba, de alguna forma, a la aparición de una nueva identidad que iba a tomar forma definitiva más adelante, el montaje que se presenta en pleno siglo XXI hace el movimiento contrario: es la recuperación de un pasado lejano en el que se busca algo que nos haga comprendernos como comunidad hoy. Y esa comunidad tiene rasgos claros: la alusión del protagonista, hecha en tono humorístico, al modo en que valoramos positivamente al antepasado europeo, especialmente caucásico, mientras que intentamos ocultar al mapuche, nos habla de una sociedad racista que todavía no logra resolver su diversidad étnica y cultural. La idea de un “cautiverio feliz”, un oxímoron subversivo ya en la época colonial (Triviños 93), en la que eran comunes los relatos de cautivos que mostraban las brutalidades cometidas por los indígenas, sigue siendo una utopía hoy.

La recuperación del pasado que propone el montaje no puede hacerse sino pasando por la experiencia posmoderna, es decir, des-historizándolo, presentando los acontecimientos en una superficie brillante y espectacular, renunciando a la profundidad y, también, a las grandes verdades. La rapidez con la que ocurren los acontecimientos, la heterogeneidad de estéticas, discursos y lenguajes que conviven en ella son, así, deudoras de la dominante cultural de nuestro siglo. Pero más allá de esta afirmación, que es inevitable, me interesa destacar cómo –dado el contexto posmoderno– este montaje propone una recuperación del pasado que implica una nueva forma de encuentro y de construcción de identidad –entendida, naturalmente, no como algo esencial, sino como una construcción cultural, cambiante y heterogénea.

3. **Borrar fronteras, construir comunidad: la utopía del cautiverio feliz**

El montaje que realiza Francisco Sánchez junto a Tryo Teatro Banda se centra en la reproducción de la anécdota del cautiverio de Pineda y Bascuñán con sus sobresaltos, dificultades y compensaciones. Las constantes interrupciones no provienen aquí de las digresiones políticas, filosóficas o religiosas, sino más bien de la inclusión de cantos y bailes acompañados por diversos instrumentos musicales, interpretados de manera sorprendente por los mismos actores. La puesta en escena enfatiza en un aspecto que, si bien está presente en la obra original, queda desdibujada por las digresiones, que es el constante peligro de muerte en el que se encuentra el cautivo y que proporciona cierta tensión dramática al argumento. Las aventuras se suceden una tras otra, salpicadas de algunas referencias a elementos que parecen ser “típicamente mapuche”, como la descripción de la ruca o las camas de los indígenas. También se le otorga cierto espacio a la lengua mapuche, en la que se recita el Padre Nuestro. No obstante, pareciera ser que el énfasis no está puesto en explotar la diferencia cultural, y en esto hay una clara coincidencia con el texto original, que muestra la misma actitud. No hay un cuestionamiento a la violencia que supone la imposición de una creencia religiosa sobre otra, pues la diferencia queda solo en la superficie: si bien en lenguas distintas, el Padre Nuestro es el mismo. La facilidad con la que el cautivo se adapta a costumbres y modos mapuche –como el modo en que duermen o se bañan en el río– así como también la obviedad con la que los mapuche se convierten al cristianismo, dan cuenta de ello. Esto se ve reforzado en el montaje por la alusión a la belleza del paisaje, que no se destaca mayormente en la obra colonial. El cautivo interpretado por Francisco Sánchez se admira ante la grandiosidad del paisaje y la variedad natural, nombrando árboles, ríos y volcanes: este paisaje no es un paisaje mapuche, sino que es un paisaje “nuestro”, compartido, que debemos preservar como parte de una herencia común.

La tendencia a borrar las fronteras y a salvar los abismos que nos separan de los otros se aplica no solo a la diferencia cultural, sino que también a la distancia

temporal. Esto queda en evidencia en el uso del lenguaje, que combina un registro colonial con otro contemporáneo. En ocasiones se reproduce el lenguaje del texto original, con sus resonancias arcanas para nosotros; no obstante, este registro es roto constantemente con la inclusión de un lenguaje contemporáneo, pero además informal, lo que suele producir un efecto cómico. De esta forma se nos impide, por un lado, adentrarnos en otro tiempo, pues continuamente somos arrastrados hacia el presente; por otro, sin embargo, podemos establecer lazos entre el pasado y el presente, ya que los personajes que aparecen allí, tan lejanos, son de pronto como nosotros, con los mismos sentimientos y reacciones. Ni el pasado colonial ni el pueblo mapuche se nos presentan como algo ajeno o distante, sino como algo que, básicamente, nos es accesible. Se propone, así, una forma de imaginar al mapuche no ya como parte de un mito cultural que puede clausurarse en el pasado, sino como parte de nuestro presente.

El montaje se mueve, de esta manera, entre la multiplicidad de formas y estéticas, tanto discursivas como musicales y visuales –la imagen del protagonista “congelado” antes de caer al agua recuerda algo a la estética del cómic, por ejemplo– y la afirmación de una uniformidad o indeterminación fundamental que garantiza la

comunicación fluida y sin malentendidos desde orillas opuestas de la experiencia y del tiempo. Esta unidad es una hebra que recorre de modo silencioso el montaje, el que sabiamente no hace ningún intento por definirla o limitarla. Es algo que se ve al sesgo sin convertirse en una esencia inmutable, como el círculo de tierra que permanece allí durante toda la obra, tierra que es el origen y el fundamento, materia indiferenciada a la que no es posible convertir en un objeto concreto ni atribuir un significado determinado. Los acontecimientos orbitan en torno a ese círculo, pasan por sobre él, se detienen en su espesura, pero no se encuentran limitados por sus bordes.

4. La relación personal con el mapuche: una propuesta de encuentro

Queda por explorar, por último, en qué está sustentada la analogía entre el cautivo y sus cautivadores. En otras palabras, ¿qué es lo que hace posible la equiparación entre el blanco y el indio? Si en la obra del criollo la convivencia feliz estaba dada por la delimitación del espacio y tiempo del cautiverio –fuera de él la guerra sigue su curso– y por la docilidad con la que los cautivadores se dejan evangelizar, en el montaje el fundamento



César Espinoza, Francisco Sánchez y Pablo Obreque en *Cautiverio felis*.

es, definitivamente, otro. Hay en él una cierta insistencia en la relación personal, cara a cara y hasta cierto punto sentimental con el otro. Lo vemos ya desde el principio, pues el protagonista puede acceder a la experiencia de Francisco Núñez de Pineda y Bascañán –y a sus sentimientos, como nos dice– porque es su antepasado, de modo que hay allí una vinculación que no es extensible a cualquier otra persona. Por otra parte, la relación del cautivo con los mapuche y su propia vivencia es presentada en términos afectivos: el quedarse en el cautiverio o ir a ver a su padre enfermo no está relacionado con la compleja red de lealtades en las que está envuelto el criollo, quien por lo demás nunca duda en volver donde los suyos, sino simplemente por el afecto y por la relación personal que ha construido con Maulicán y los otros mapuche. Esta relación cara a cara, despojada de las pesadas circunstancias históricas y económicas y de las demandas y obligaciones que impone el tejido social, es lo que posibilita la igualdad. Si en la obra colonial esta relación se encuentra cubierta por digresiones que dan cuenta de las circunstancias políticas y sociales del momento y que recuerdan constantemente las causas y consecuencias de la guerra, en la lectura del montaje esta relación se muestra en todo su esplendor, desembarazada de las circunstancias. Es evidente que el montaje insinúa y presupone la existencia de una comunidad a la que se dirige, pero la resolución del problema y la trama misma del montaje se resuelven en términos personales más que sociales.

He intentado dar cuenta, en breves pinceladas, del complejo proceso de resignificación que se realiza al utilizar un texto colonial como fuente de un montaje

en el que dialogan el pasado y el presente. Allí donde el *Cautiverio feliz* busca construir un nuevo lugar de enunciación –el de la identidad criolla– apelando a la autoridad, *El cautiverio felis [sic]* le habla a una comunidad ofreciéndole un fragmento de su pasado. Allí donde la obra original es excesiva, desbordante y barroca en su intento por dar cuenta de la complejidad tras las verdades universales, la autoridad absoluta del rey y la unidad fundamental del imperio, el montaje del siglo XXI es desbordante precisamente porque esas verdades universales se han perdido, provocando un desconcierto que solo encuentra anclaje en la experiencia personal. Allí donde en la obra colonial todo es alegórico o se encuentra envuelto por una pesada capa de referencias y significados –la profusión de citas, comparaciones, referencias son prueba de ello–, en el montaje se muestran las intenciones humanas desembarazadas de las necesidades de justificación. El nuevo cautiverio feliz es el de la equivalencia racial y cultural, del cuerpo y de la letra: es la realización de una utopía que tiene claros sus límites, que permite la cercanía entre diversos grupos de un país multinacional y multicultural, pero que también aprisiona al disimular la diferencia y adelgazar el espejador cultural de los discursos. Finalmente, allí donde en la obra colonial la sutura de la distancia cultural entre criollo y mapuche es, hasta cierto punto, estratégica, pues se utiliza para contraponerse al español peninsular sin tomar en cuenta necesariamente las verdaderas necesidades de los indígenas, en el montaje aparece el intento por crear una comunidad en la fe de un fundamento, tal vez inaprensible, pero real: la dignidad humana que permite la coincidencia y el entendimiento. ■

Bibliografía

- Anadón, José. *Pineda y Bascañán, defensor del araucano*. Santiago: Editorial Universitaria, 1977.
- Barros Arana, Diego. Introducción. *Cautiverio feliz y razón de las guerras dilatadas de Chile*. Francisco Núñez de Pineda y Bascañán. Santiago: Imprenta del ferrocarril, 1863.
- Goic, Cedomil. “Un inédito de Francisco Núñez de Pineda y Bascañán”. *Letras del Reino de Chile*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2006. 107-120.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Antología de poetas hispanoamericanos*. Madrid: Revista de Archivos, 1927.
- Núñez de Pineda y Bascañán, Francisco. *Cautiverio feliz*. Ed. Mario Ferreccio Podestá y Raïssa Kordic Riquelme. 2 vols. Santiago: RIL, 2001.
- Soriano, Ramón. “El *Cautiverio feliz* de Francisco Núñez de Pineda y Bascañán: cuadro de costumbres, ficción novelesca y crítica política de la guerra de Arauco y de los funcionarios del Reino de Chile”. *Anuario de Estudios Americanos* 22 (1987): 3-21.
- Triviños, Gilberto. *La polilla de la guerra en el reino de Chile*. Santiago: La Noria, 1994.