

La censura como configuradora del sujeto femenino en *El Guante de Hierro* de Jorge Díaz*

Iván Rodrigo Baeza Barra
Universidad de Concepción, Chile
ivan.baeza@live.com

INÉS.- ¡Jamás Don Pedro
obedecerá esas órdenes!
LA GASCA.- Otros más soberbios
que él han sido colgados.
INÉS.- Por sobre vos está el Rey.
LA GASCA.- Por sobre el Rey está
la Ley de Dios

[Díaz, 1996: 430]

Palabras clave:

Censura, Jorge Díaz, *El Guante de Hierro*, Inés de Suarez, poder.

Resumen:

En el siguiente trabajo analizaré la obra *El Guante de Hierro* (1991) del dramaturgo chileno Jorge Díaz, bajo el enfoque de la censura, significante por antonomasia de las relaciones de poder-saber, cuyo funcionamiento radica en la configuración del sujeto femenino. Díaz utiliza el referente histórico de Inés de Suarez, a quien resemantiza, en un proceso de deshistorialización y reposicionamiento, convirtiéndola en una imagen ambivalente de mujer-soldado.

Censorship as configuring the female subject in *El Guante de Hierro* by Jorge Díaz

Key Words:

Censorship, Jorge Díaz, *El Guante de Hierro*, Inés de Suarez, power.

Abstract:

Abstract: From Jorge Díaz, Chilean playwright, *El Guante de Hierro*, 1991 (The Iron Glove), is being analyzed in this report. Under a censorship approach which by means of antonomasia in the relationships of empowerment and knowledge is perfectly recognized on the description of a female character as a subject. In his tale, Díaz uses the historical model of Inés de Suarez which is re-semanticised under a new process of un-historization and repositioning of the character which becomes into a new ambivalent image of a female soldier.

* Trabajo realizado con el financiamiento de Becas Conicyt 2012.

Jorge Díaz: Testimonio de dos mundos

Una Antología Subjetiva es también una autobiografía llena de mentiras reveladoras. Es una enumeración de obsesiones, de compulsiones, de cicatrices

[Díaz, 1996: 24]

El repertorio de obras publicadas¹ de Jorge Díaz es gigantesco, con más de noventa obras de teatro escritas y casi cuarenta piezas de teatro para niños, es uno de los dramaturgos más premiados en Chile. Conocido en Europa, donde vivió en España por más de treinta años, ha recorrido el mundo presentado distintas obras. En 1994 vuelve definitivamente a Chile, donde continúa escribiendo y compartiendo su tiempo creativo con la pintura.

El autor delibera acerca de los distintos espacios y tiempos en que se ha desarrollado su obra y decide publicar el libro *Antología Subjetiva* en 1996, texto que se articula en diferentes tópicos significantes de su proceso dramático. En un comienzo señala que, al volver a Chile en 1994, descubre que era conocido como el «dramaturgo del absurdo» o, lo que es lo mismo, el autor de *El cepillo de dientes*» [Díaz, 1996: 23]; sin embargo, más que ser reconocido como el discípulo de Ionesco, Díaz prefiere denominarse como «teatro de la compasión, de la indignidad y del ridículo» o, incluso, como «bufonería existencial» [1996: 23].

Los papeles de bufón, teatrero, clown, entre otras denominaciones que utiliza, actúan a través del humor en la conformación del sentido de la vida. Para Díaz «la vida es un balbuceo incomprensible entre dos grandes silencios» [2006: 35] y, en este sentido, el humor es fundamental, pues corresponde a «ese silbido tembloroso con el que cruzamos por la vida para

¹ «Con más de noventa obras teatrales escritas -entre las que destacan *El cepillo de dientes*, *El velero en la botella*, *Las cicatrices de la memoria*, *Topografía de un desnudo* y *Pablo Neruda viene volando*- y alrededor de cuarenta piezas de teatro para niños, a lo que se agrega su trabajo como guionista de radio y televisión, y sus actuales creaciones de narrativa, Jorge Díaz es uno de los dramaturgos más premiados en la historia del teatro chileno» [Memoria Chilena, 2004].



espantar el miedo» [1996: 563]. El humor y el miedo son los temas transversales que atraviesan toda la dramaturgia de este escritor ‘tránsfugo’. Díaz es consciente de los vacíos de la existencia humana, donde el miedo, la vulnerabilidad, el temblor y la soledad le otorgan un patetismo exacerbado al ser humano; no obstante, solo mediante el humor es como se puede revertir ese vacío ontológico y a la vez evidenciar la miseria circundante. Él menciona que «por eso el teatro es el mejor testimonio vivo de la precariedad» [1996: 23].

En este libro trascienden distintos tipos de personajes solitarios, nefandos o patéticos que buscan o esconden sus identidades. Además transita, como menciona Carlos Genovese, por historias donde «abunda el sexo, la escatología, la paranoia y la perversión disfrazada de catequesis»; transformándose con ello en el «menos ejemplificador de nuestros escritores maduros y, en todo caso, [en] el más blasfemo» [en Díaz, 1996: 564].

El texto se divide en varios capítulos escogidos y titulados «de acuerdo a imágenes y sensaciones» [Díaz, 1996: 24]. De esta manera, él considera que la clasificación, siempre irritante, no es categórica. Entre sus títulos se pueden encontrar: ‘El grotesco’, ‘La violencia agazapada’, ‘Los tiempos oscuros’, entre otros; no obstante, el capítulo que acoge a la obra analizada se denomina ‘Testimonio de dos mundos’.

Hay pocos escritos teatrales donde se establezca una conexión entre España y Latinoamérica, más aun es mucho menor el grupo de aquellos que pueden establecer, mediante el diálogo alterno entre ambas lateralidades, una nacionalidad ambigua o multinacionalidad. George Woodyard indica que:

Jorge Díaz representa un caso único de testimonio teatral ambivalente (que incluye la doble nacionalidad), quizás porque su vida y su trabajo se han desarrollado en ambos países. Las obras de Díaz, por su construcción orgánica y por ahondar en la construcción humana, tienen una calidad universal que va más allá de cualquier frontera [Woodyard en Díaz, 1996: 314].



Su condición de vida es lo que le permite escribir el testimonio de dos mundos o el testimonio de dos fronteras, bajo el influjo de la vivencia. Aitor Unanue Gorbea, refiriéndose a su condición de escritor itinerante, menciona que: «Su condición de tráfuga permanente no es deserción o desafección, sino gozosa asimilación de lo que va encontrando en su camino: es “multiarraigo”» [Unanue en Díaz, 1996: 314].

En este contexto es donde se inscribe *El Guante de Hierro*²: se sitúa en la desterritorialización, se entiende en el anacronismo y cristaliza el reverso y el anverso de los discursos establecidos y de los discursos de los rebeldes. Díaz, preludiando la diégesis dramática que vendrá, otorgando el sentido y cariz para ser visualizado, señala:

Sabemos todo sobre los conquistadores de América.
No sabemos nada de las mujeres españolas
que se arriesgaron en esas tierras desconocidas.
La historia de las españolas en Indias está aún por escribir [1996: 426].

Estas palabras otorgan el soporte a la obra dramática que analizaré más adelante. Antes de esto revisaré los conceptos de censura, saber y poder.

Censura, saber y poder

Entenderé la censura, según Foucault, como una tecnología creada por los grupos hegemónicos para mantener un cierto orden establecido y, de esa manera, perpetuar la jerarquización de las relaciones de poder [Foucault, 2007]. En ese sentido, el discurso dominante se convierte en el dogma o

² La obra *El Guante de Hierro* fue escrita en Madrid, en agosto de 1991, y estrenada el 10 de octubre de 1992, por la compañía de Gabriela Hernández, en la Sala “Nuval”, de Santiago de Chile. Rápidamente esta obra obtuvo el reconocimiento entre sus pares y la academia, puesto que en 1993 recibe el Premio “APES” (Asociación de Periodistas del Espectáculo de Santiago de Chile) y en 1994 obtuvo el Premio “José Nuez”, otorgado por el instituto de Letras de la Universidad Católica de Chile. Además, fue publicada en 1994, en la revista “Apuntes de Teatro”, N° 107, de la Universidad de Chile.



axioma que instala a la otredad, como ser insignificante, y perpetúa una verdad³ reglamentada. Foucault dice que,

Existe un combate ‘por la verdad’, o al menos ‘alrededor de la verdad’ — una vez más entiéndase bien que por verdad no quiero decir ‘el conjunto de cosas verdaderas que hay que descubrir o hacer aceptar’, sino ‘el conjunto de reglas según las cuales se discrimina lo verdadero de lo falso y se ligan a lo verdadero efectos políticos de poder’; se entiende asimismo que no se trata de un combate ‘a favor’ de la verdad sino en torno al estatuto de verdad y al papel económico-político que juega —[Foucault, 1992: 188].

En todo sistema disciplinario existirán sujetos que escapan a la normalización y «a la vigilancia» [Foucault, 2005: 75]. Serán los residuos, los inasimilables: los rebeldes que escapan a los márgenes del sistema panóptico. En dichos seres se produce la ‘insurrección de los saberes sometidos’, entendidos estos de dos maneras, según señala el teórico: «por una parte, quiero designar los contenidos históricos que han estado sepultados, enmascarados en el interior de coherencias funcionales o en sistematizaciones formales» y por otra parte, se entenderá como «toda una serie de saberes calificados como incompetentes, o, insuficientemente elaborados: saberes ingenuos, inferiores jerárquicamente al nivel del conocimiento o de la científicidad exigida. [...] Saberes que llamaré de la gente» [Foucault, 1976: 129]. De esta manera se vislumbran personas, grupos, personajes, etc., que intentan subvertir y desvalidar la verdad del conocimiento. El filósofo francés, refiriéndose al discurso científico, se cuestiona que en el momento en que un discurso alcanza un estatuto científico, lo hace en detrimento de conocimientos no académicos, con la finalidad de descalificar saberes de la gente y minorizar a los hablantes opositores, transformándolos en los anormales del sistema normativo.

³ «Por ‘verdad’, entender un conjunto de procedimientos reglamentados por la producción, la ley, la repartición, la puesta en circulación, y el funcionamiento de los enunciados. La ‘verdad’ está ligada circularmente a los sistemas de poder que la producen y la mantienen, y a los efectos de poder que induce y que la acompañan. ‘Régimen’ de la verdad» [Foucault, 1992: 189].



El cuerpo se transforma en ‘cuerpo político’⁴ que funciona como parte de un mecanismo biopolítico, cuya función radica en su utilidad: en su economía. Foucault explica, con respecto a las relaciones bioeconómicas, que,

Las relaciones de poder lo convierten en una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a trabajos, lo obligan a ceremonias, exigen de él signos. Este cerco político del cuerpo va unido, en función de relaciones complejas y recíprocas, a la utilización económica del cuerpo; el cuerpo, en una buena parte está imbuido de relaciones de poder y de dominación, como fuerza de producción, pero en cambio su constitución como fuerza de trabajo sólo es posible si se halla inmerso en un sistema de sujeción (en el que la necesidad es también un instrumento político cuidadosamente dispuesto, calculado y utilizado). El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido [2009: 35].

El control del cuerpo y del alma de los sometidos son las principales funciones que se desprenden de los juegos de poderes facticos. Estos poderes, mediante la utilización de dos mecanismos (la duda y la indiscreción), dice Antonia García, buscan «neutralizar toda capacidad de acción de determinados grupos sociales»; esto significa que el poder «quiere disuadir, quiere generar obediencia» [2000:90]. Mediante el juego de la evidencia de coerción y a la vez la elisión de los actores de la represión, se produce el miedo en el cuerpo social, provocando la servidumbre. El panoptismo pretende producir cuerpos obedientes mediante el disciplinamiento.

La censura tiene real implicancia en las configuraciones de la memoria social. Carlos Ossa, refiriéndose a las relaciones de poder ejercidas el Chile de los años noventa, periodo llamado de transición⁵, pues se

⁴ «Se trataría en él el “cuerpo político” como conjunto de los elementos materiales y de las técnicas que sirven de armas, de relevos, de vías de comunicación y de puntos de apoyo a las relaciones de poder y de saber que cercan los cuerpos humanos y los dominan convirtiéndolos en objetos de saber» [Foucault, 2009: 38].

⁵ Nelly Richard propone una visión de este periodo de transición. Cito a continuación: «El modelo consensual de la ‘democracia de los acuerdos’ que formuló el gobierno chileno de la Transición (1989) señaló el paso de la política como *antagonismo* –la dramatización del



concibe como el espacio entre la dictadura pinochetista (1973 a 1989) y una pretendida ‘democracia’, señala que «el discurso histórico de las explicaciones políticas dice que el consenso fue la manera de terminar con la vigilancia, sin embargo el consenso es la vigilancia y el capital es la censura» [2000: 71]. Esto se configura a través del silencio de ambas partes, vale decir, dominador y dominado. Los hechos censurados no pueden ser visualizados dentro del sistema donde se crearon. La única alternativa es elevar las voces periféricas o, como decía Foucault, mediante la ‘insurrección de los saberes sometidos’.

La censura, vista como prohibición, se desarrolla tanto en el cuerpo como en la consciencia de los participantes. El cuerpo, foco de las tecnologías de disciplinamiento, tendrá su participación y su escalafón dentro de las disposiciones del sistema, dependiendo del género al que pertenezca. De esta forma la feminidad se encuentra sesgada y conferida a una serie de acciones vinculadas a las labores domésticas, a la maternidad y a la sexualidad.

En el Chile de los noventa se discutía en torno a la censura y autocensura, tema que por lo demás ahora (2012) está en el tapete público, y sobre la relevancia del poder económico en la publicación de una noticia u otra, dentro de un ámbito periodístico. Carolina Rosetti, periodista, espeta que generar una distinción entre censura y autocensura en Chile es un simple eufemismo; además, añade que, «cuando hablamos de autocensura, lo que queremos expresar es nuestra propia responsabilidad de ejercer la censura» [1997:180]. En otras palabras, siguiendo los planteamientos de Foucault, el dominador, al ejercer el poder mediante la coerción, produce que el sujeto dominado se autorreprima y autocensure modificando con ello su personalidad, debido al miedo de ser expuesto y castigado.

conflicto regido por una mecánica de enfrentamientos– a la política de la *transacción*: la fórmula del pacto y su tecnicismo de negociación. La ‘democracia de los acuerdos’ hizo del consenso su garantía normativa, su clave operacional, su ideología desideologizante, su rito institucional, su trofeo discursivo» [1998: 27].



El Guante de Hierro: análisis

En esta obra se presenta una doble historia basada en el mismo personaje. Inés de Suarez es presentada desde dos puntos espacio temporales disímiles: el presente y el pasado. En la convergencia de dos historias es donde se demuestran las incidencias y los cambios producidos por la censura y las relaciones de poder. Una Inés-joven, cuyas características serían las de: ingenuidad, esperanza, honradez y sumisión; se contrapone a una Inés-madura en quien decantan, en oposición a su contraparte juvenil, las siguientes características: experiencia, desesperanza, deshonra y rebeldía. El proceso de transformación entre un estado y otro, desde la juventud a la madurez, es lo que se presenta en la obra. Díaz pone en escena a ambas Inés, generando una sincronía y un metarrelato, a modo de soliloquios, puesto que Inés-madura le habla, aconseja y reprende a la etérea Inés-joven, quien, si bien está en escena, se encuentra en otra dimensión, imposibilitando el diálogo.

Para Díaz la confrontación de ambas temporalidades y espacialidades provocan una desterritorialización de la acción dramática, técnica recurrente del dramaturgo. Carola Oyarzún señala que «la visión mutable de la realidad y en definitiva, el habitar para Jorge Díaz, es un proyecto fracasado» [2004:105]. Ahora bien, el relato parte desde un presente desesperanzado, cuya perspectiva se relaciona con el accionar onírico de la Inés-joven del pasado. La reflexión de Inés-madura da cabida a la ambivalencia del drama que se avecina,

INÉS.- ¿Cómo pude ser alguna vez tan joven y frágil? Reconozco ese traje de viuda con marido vivo que me ponía para ir a misa. (*Hablándole nuevamente a la joven.*) Discutiste con el cura, ¿verdad? Él cree que es una locura que una mujer viaje a las Indias, madriguera de aventureros. “Esa tierra cuyos árboles tienen raíces de culebras y hojas de mariposas endiabladas” [Díaz, 1996: 428].

En este primer párrafo puedo pesquisar dos marcas que otorgan las líneas de desarrollo de la acción dramática: por un lado, el arrepentimiento



desde la experiencia y, por otro lado, el adoctrinamiento, la censura y la coerción por parte del referente de la Iglesia. Inés-madura narra lo dicho por el cura, quien utiliza diversos adjetivos para describir las Indias y caracterizar a los tipos de personas que encontrará. Llama por ‘locura’ al viaje de una mujer a esas tierras ignotas, donde se resguardan en ‘madrigueras’ los aventureros. En dicho lugar las raíces son ‘culebras’ y las mariposas ‘endiabladas’. El discurso eclesiástico desde un principio comienza a configurar al sujeto femenino. El peligro del viaje y el miedo a lo desconocido resultan obras demoniacas para las mujeres. En ese sentido, Inés reniega la santidad española e ingresa en el infierno de las indias. No obstante, continúa pensando que al llegar al nuevo continente podrá revivir los juramentos sacramentales y los votos matrimoniales, pues al armar su maleta incluye su ajuar de bodas. Inés-madura, al observar los lentos movimientos de Inés-joven, señala,

*(Inés coloca en el baúl una toquilla y unos guantes blancos. Sonriendo.)
¡Guantes blancos! ¡Dios mío, en qué estaría pensando entonces! Lleva más bien guantes de hierro. Aquí no serás una dama. ¿Cómo puede ser una dama la amante de un soldado? ¿Cómo puede ser una dama quien no sabe leer? ¿Cómo puede ser una dama quien viaja con gallinas y puercos, en vez de doncellas...? [Díaz, 1996: 428].*

La desesperanza y decepción hablan a través de Inés-madura, puesto que le explica, le cuestiona y le señala que todas sus intenciones de convertirse en una mujer honrada en las nuevas tierras se verán truncadas por los distintos designios de la divinidad. En las Indias, como nuevo territorio, ella deberá reestructurarse y adecuar su personalidad de acuerdo a los requerimientos de las precarias travesías conquistadoras, construyéndose como sujeto ‘otro’, en base a lo que Mignolo [2003] entiende por pensamiento fronterizo⁶. Inés se dirige a las Indias en busca de su marido,

⁶ Mignolo entiende el pensamiento fronterizo, en función de un ‘paradigma otro’, como el discurso de los ‘desheredados’ del poder hegemónico, quienes surgen a través «del dolor y la furia de la fractura de sus historias, de sus memorias, de sus subjetividades, de su biografía» [2003: 28]. Es importante señalar que existen dos tipos de pensamiento fronterizo; el fuerte, dado a los colonizados; y el débil, adquirido por aquellos que, siendo



no obstante se encuentra con Pedro de Valdivia y sus expediciones. Su búsqueda y su viaje, como mujer joven y soñadora, tenían un carácter transcendental, ya que quería, mediante su sacrificio, perpetuar su descendencia. Inés-madura interpela a Inés-joven, diciéndole,

También en eso nos equivocamos, Inés. Ese hijo no llegará nunca. ¡Olvídalo! El cura creyó que abandonaba España buscando a mi marido. ¡No! ¡Yo crucé el mar para que mi hombre me diera el hijo que me debía! Ya ves, vine a por un hijo y encontré a su padre agusanado. Los muertos no esperan en las Indias [Díaz, 1996: 428].

Inés-joven debe resignarse a los embates del destino, a la ausencia del marido y al desamparo en una tierra ignota. Se dirige a las Indias a construir y perpetuar el designio de la ley cristiana de procrear y lo que encuentra son la marca de la viudez y el destierro. Desde ese momento, Inés, debe reconfigurarse y reposicionarse y generar un sujeto-cuerpo nuevo, desvinculado totalmente de la blancura europea. Es por ello que debe transformarse y autodefinirse desde la morenidad gestada por su marginalidad fronteriza. Inés-madura, reflexiona,

Te ves tan llena de vida que es injusto recordarte la muerte. ¿Era yo tan bonita realmente? ¿Soy ahora la misma de entonces...? ¡No, la única Inés de Suarez de carne y hueso es la que parió esta tierra! Hasta me veo la piel oscura, no como la tuya, transparente. Soy una mestiza. He nacido de este barro [Díaz, 1996: 429].

Debido a su decepción reniega de su ascendencia y se configura como una hija del barro, como una hija de la tierra, como una hija de la morenidad. Su piel se oscurece y su ascendencia se vuelve mestiza, de esta manera se van derrumbando uno a uno los mecanismos de sometimiento y censura. A su vez, la religión Cristiana también se deshace en estas nuevas tierras, donde la muerte es la antesala a la entrada de Dios; y la sangre

Europeos, sienten la necesidad de defender discursivamente a los indígenas. En este caso Inés-ficcional se posiciona en ambas dimensiones, tanto fuerte como débil, al ser una española desterrada en las Indias Americanas, quien defiende su nueva morenidad.



morena y su sufrimiento, que abundan y recorren estas tierras, ya no conmueven a los dioses europeos, pues ellos se han bestializados tal como ella, tal como los indios que acribillan en su nombre. En la obra aparece la Virgen de Monserrat, imagen transformada e insensibilizada por la realidad que acompañó en todo su viaje a Inés: «¡La Virgen de Monserrat! Ha recorrido más leguas de infierno que ningún soldado español. Ha sido testigo de muchos crímenes cometidos en nombre de Dios. Ya no se escandaliza de nada. Ya es una virgen india... como yo» [Díaz, 1996: 429].

Hasta este punto se percibe en la obra el proceso de transformación de una Inés-joven española a una Inés-madura mestiza. En este tiempo, tras la muerte de su esposo, mantiene un amorío con el Gobernador y Capitán General Pedro de Valdivia. La Corona y la Iglesia se enteran de esta relación extramarital y vuelven a contraatacar a Inés, intentando con ello volverla al redil de los sometidos y de la norma. El Inquisidor y Licenciado La Gasca, por mandato del Virrey del Perú, ordena a Valdivia que abandone a Inés, puesto que ella, por ser mujer, debe perentoriamente desarrollar las labores propias de su condición de mujer y subordinada, y alejarse del territorio bélico de los hombres. El licenciado señala,

LA GASCA.- Se le ordena al Gobernador y Capitán General que case a Inés de Suárez con cualquier soltero de su tropa o la envíe a estas provincias del Perú para que en ellas viva; o se vaya a España o al lugar que ella prefiera, siempre que no participe en trabajos de conquista o gobierno, limitándose a las labores domésticas.

INÉS.- No soy una criada [Díaz, 1996: 430].

Inés espeta que su nueva condición la exime de todas las implicancias y sujeciones que conlleva el régimen español-cristiano. Ella dice que no es una criada. Esto sirve de enclave con lo propuesto por Foucault en la *Microfísica del Poder*, específicamente en lo referido a la ‘insurrección de los saberes sometidos’ y a los mecanismos de poder y de censura que mantienen los sistemas disciplinarios. A Inés se le culpa el haber renegado de España (traidora), se le culpa también el haberse



inmiscuido en el territorio de los soldados ('hombres'), además de mantener una relación de amorío con Valdivia, quien está casado, y, por último, se le culpa por desempeñar funciones bélicas en las campañas de conquista. Los saberes de Inés y su valentía en la batalla ayudan a los soldados a mantenerse con vida, no obstante, La Gasca la ve como un peligro a la institución y una afrenta al estereotipo femenino. Se da el siguiente diálogo,

LA GASCA.- ¿Y de qué le sirve una mujer honrada a unos soldados en celo?

INÉS.- Para sobrevivir en el desierto: 126 castellanos y una mujer que sabe presentir el agua bajo la tierra.

LA GASCA.- Brujerías. Tenéis pócimas secretas.

INÉS.- Semillas de flor y repollos, esos son mis secretos. En el incendio de Santiago salvé dos marranas, un cochinillo y una gallina [Díaz, 1996: 431].

La brujería es el significante de todas las conductas que se escapan al discurso hegemónico cristiano. En la inquisición esta denuncia tenía como efecto la hoguera e Inés lo sabía. Si en primera instancia se trató de coartar la acción rebelde de Inés mediante la coerción y la orden sugerente; posteriormente la Inquisición, en voz de La Gasca, refuerza y recrudece el dictamen de separación de los amantes. Vuelve su intención implacable al mencionar que,

LA GASCA.- Antes de un mes, Inés de Suarez deberá casarse con alguno de vuestros capitanes. Si se niega a ello, la recluiréis en un convento de arrecogías o la devolveréis a España. Vuestra legítima esposa, doña Marina de Gaete, viaja ya hacia las Indias para reunirse con vos [Díaz, 1996: 432].

Las relaciones de poder, mediante la amenaza, no otorgan salida ni posibilidad de escape a las imposiciones dadas. Inés tiene dos caminos, o se queda y se casa con un subalterno desconocido o es desterrada de su nueva tierra y de su nuevo cuerpo mestizo. La orden de La Gasca presenta el fin de la relación de los amantes y demuestra las jerarquías en el uso del poder. Valdivia e Inés discuten sobre su inevitable fin,

VALDIVIA.- Nos han dado seis meses.



INÉS.- Seis meses de vida.

VALDIVIA.- Apelaré esa sentencia. Es injusta. La Gasca es un inquisidor fanático.

INÉS.- Detrás de La Gasca están la Iglesia, el Virrey, los ricos encomenderos y todos los que encuentran insoportable que Pedro de Valdivia gobierne Chile [Díaz, 1996: 433].

Con esta separación Inés siente que se rompe el último de los reductos que la unían a los españoles. Su relación con Dios, quien había bendecido la unión con Pedro de Valdivia, es traicionada por la ambición de su hombre. Él no la amaba, pensaba Inés, amaba más su rango y su dinero. La traición de Valdivia se concatena con la traición de ella a Dios y la aleja aún más de él. Inés piensa,

INÉS.- Es curioso. Siento que con esta separación rompo un juramento sagrado. Me siento culpable ante Dios, no por haber compartido tu lecho, sino por alejarme de él. Dios me castigará por terminar una relación que fue bendecida por él [Díaz, 1996: 434].

En ese momento, cuando la orden está dispuesta y las opciones dadas solo significan un retroceso al sometimiento, se produce un salto a una atemporalidad y comienza un diálogo que simula la escena del casamiento. No obstante, este interludio en la narración demuestra que, pese a las pocas posibilidades de mantener su reconfiguración, puede rebelarse en última instancia al nuevo pacto eclesiástico. La escena es la siguiente,

VOZ EN OFF.- ¿Aceptas a este hombre como esposo y dueño...

INÉS.- ¡Nunca tendré dueño!

VOZ EN OFF.-... hasta que la muerte los separe?

INÉS.- ¡Sí, hasta que la muerte nos separe! [Díaz, 1996: 435].

Inés se resigna a la situación que le espera y acepta su matrimonio convenido con Rodrigo de Quiroga. Lamenta no haber podido concebir un hijo de Valdivia, pues sabe que su vientre es estéril: «Nosotras, las españolas cristianas somos estériles y ellas, las indias, son fecundas como el barro de estos bosques» [Díaz, 1996: 436]. Bendice los vientres morenos y los envidia por su fecundidad. Por último, se resiente que nunca podrá



lograr su cometido, que su búsqueda de un hijo a las Indias no fue fructífera y pierde la fe completamente. Reflexiona,

INÉS.- Ahora lo sé: nunca tendré un hijo. El Capitán tuvo con otras y el hombre con el que me caso mañana tampoco conseguirá dar vida a mi interior. (*A la imagen.*) Ya no creo en los milagros. Ni siquiera en los tuyos.

He gritado haciendo el amor, pero nunca gritaré pariendo un hijo [Díaz, 1996: 436].

En su resignación y desesperanza ve a través del orgullo el camino para poder solventar su dignidad por el oprobio del abandono y del nuevo matrimonio. Se concerta la boda e Inés trama la venganza a Valdivia. Pese a que la Iglesia y la Corona logran normalizarla, ella logra confabular una contracción rebelde que, mediante la infidelidad un día antes de la boda religiosa, engañe a Valdivia y burle a La Gasca. Inés interpela a Rodrigo, diciendo, « ¡No te equivoques Rodrigo de Quiroga! ¡Jamás obedecí una orden que me humillara! Al contrario, si estás esta noche aquí es porque quiero burlarme del Licenciado La Gasca y traicionar a Valdivia» [Díaz, 1996: 437].

Mediante la traición es como logra subvertir y mantener vigente su posición marginal dentro de la normalización cristiana. La pasión amorosa la transforma completamente en la mestiza nacida del barro. Mediante el éxtasis de la traición y el deseo amoroso de la noche previa a su matrimonio convenido, Inés se convierte en india y vuelve a nacer del barro pecaminoso del deseo. Ella, en esa noche de rebeldía, es quien ordena y dictamina las acciones a seguir durante el tiempo que resta a la ceremonia. Esa noche es libre y se lo dice a Rodrigo,

INÉS.- Ven, Rodrigo, todavía no ha amanecido. Mañana seré como todas las esposas honestas, abriré mis piernas con bostezos y simularé el placer, pero hoy todavía puedo ser yo misma. Cúbreme aquí en el barro, igual que hacéis con las indias cuando arrasáis las chozas de los araucanos después de la batalla [Díaz, 1996: 438].



Tras la traición y el deseo vuelve a aparecer en escena Inés-joven preparando su vestido de bodas para viajar a las Indias. Es otro salto temporal que se desarrolla a la par con la espera a la ceremonia del matrimonio con Rodrigo. Inés-madura, con toda su experiencia, insta a la imagen de Inés-joven a que se rebele a la institución y la norma, pues su futuro será simple decepción. Se autodefine como la abandonada y le exige a Inés-joven que esta vez elija ella,

INÉS.- Podrías haber dejado el traje en el baúl. Podrías haber salido al campo desnuda, libre. Podrías haberte rebelado, pero no lo hiciste. Te esperaba el hombre que te abandonaría por la ambición de un cargo, de una fortuna en las Indias. ¡Siempre seré la abandonada! ¡Vete ahora, no te ates de nuevo! ¡Elige tú esta vez! [Díaz, 1996:440].

En el final de la obra se mantienen funcionando las dos acciones atemporales a la par. Mientras Inés-madura insta a la rebelión a su alter ego juvenil, esta continúa preparando su vestido blanco de bodas. Mientras la joven se prepara para su boda cristianamente adecuada, Inés-madura se viste de soldado para esperar su boda con Rodrigo de Quiroga. Se desarrolla la misma escena en dos tiempos distintos que representan todo el conflicto de la obra y la evolución latente de ambas Inés. La joven continúa siendo ingenua, esperanzada y sumisa; mientras que Inés-madura mantiene la desconfianza, la desesperanza y la rebeldía. Rodrigo va a buscar a Inés-madura, quien está vestida de soldado, y le dice:

RODRIGO.- Tienes que vestirme.

INÉS.- (*Desafiante.*) ¡Rodrigo de Quiroga, no vas a llevar al altar a una novia de blanco! ¡Te vas a casar con un soldado! (*Inés se coloca lentamente el guantelete de hierro.*) Pero también con una mujer. ¡Vamos, Rodrigo! [Díaz, 1996: 440].

En esta escena final se concluye el conflicto presente a lo largo de la obra. En escena convergen las dos Inés polarizadas, constituidas ambas por distintos grados de aceptación y coerción de las relaciones de poder disciplinarios. Una Inés-joven ingenua y sumisa se contrapone a la



transformada y desesperanzada Inés-madura resignada y rebelde. La censura se presenta en sus máximas polaridades y expresiones. Por un lado, la del dominio completo del cuerpo en un biopoder y, por otro lado, la rebelión y libertad del sujeto a los organismos dominantes. De esta manera, la censura y las tecnologías de dominación funcionan en la figura de Inés de Suarez para reposicionarla y reestructurarla, transformándola en un sujeto rebelde ambivalente de mujer-soldado.

Conclusiones

Del trabajo expuesto puedo concluir que en la obra dramática *El Guante de Hierro* (1991) de Jorge Díaz se produce una reconfiguración del sujeto femenino, en este caso Inés de Suarez, como corolario de las reglas de normalización y sometimiento de los agentes de poder de la época: la Iglesia y la Corona. La transformación de Inés, desde una Inés-joven a una Inés-madura, radica en el paso de un cuerpo normado y disciplinado, poseedor de los saberes hegemónicos; a un cuerpo rebelde y marginal en quien decantan los saberes menores: de la gente. La censura y el sistema opresivo determinan la reconfiguración de Inés, generando en ella un sujeto anómalo ambivalente, una relación entre soldado y mujer. Su sujeto y su cuerpo se definen desde la hibridez que supone el diálogo constante cultural. Inés-madura ya no es española, es un sujeto ‘otro’ fronterizo gestado entre la normalidad y la anormalidad; entre la blancura y la morenidad; entre el salón (mujer-feminidad) y la guerra (soldado).



BIBLIOGRAFÍA

- DÍAZ, Jorge, *Perversiones orales*. Santiago de Chile, RIL, 2006.
- ____ *Antología subjetiva*, Santiago de Chile, RIL, 1996.
- FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo veintiuno, 2009.
- ____ «Método», En *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber*, México: Siglo XXI Editores, 2007, pp. 112-125.
- ____ «Clase de 21 de noviembre de 1973», En *El poder psiquiátrico*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 57-80.
- ____ «Curso del 7 de enero de 1976», En *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1992, pp. 125-152.
- GARCÍA, Antonia, «Por un análisis político de la desaparición forzada», En *Políticas y estéticas de la memoria*, Nelly Richard, Ed., Santiago de Chile, Cuarto propio, 2000, pp. 87-92.
- MIGNOLO, Walter, «'Un paradigma otro': colonialidad global, pensamiento fronterizo y cosmopolitismo crítico», En *Historias locales-diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid: Akal, 2003, pp. 19-60.
- OSSA, Carlos, «El jardín de las máscaras», En *Políticas y estéticas de la memoria*, Nelly Richard, Ed., Santiago de Chile, Cuarto propio, 2000, pp. 71-75.
- OYARZÚN, Carola, «Los espacios de la escritura de Jorge Díaz », En *Colección de ensayos críticos*, Carola Oyarzún, Ed., Santiago de Chile, PUC, 2004, pp. 89-109.
- RICHARD, Nelly, *Residuos y metáforas (Ensayo de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*, Santiago de Chile, El Cuarto Propio, 1998.
- VARIOS AUTORES, *Contigo Igual. Primer foro de la ciudadanía por la tolerancia y la no discriminación*, Santiago de Chile, Ideas, 1996.

