IDEARIO REPUBLICANO EN MANUEL RODRÍGUEZ, DE CARLOS WALKER MARTÍNEZ*

Jorge Rueda Castro**

Claudio Cáceres Marchesi***

Resumen

La producción dramática chilena del siglo XIX muestra constantes socio-políticas que constituyeron las ideas fundamentales del modelo nacional. Se reconoce en la creación *Manuel Rodríguez*, de Carlos Walker Martínez (1842-1905), la idea de que la gesta de la independencia liberó al país del control político, económico y cultural de la España monárquica, dándole la capacidad y la libertad de proyectar en el paradigma republicano una semántica que tuvo como eje ideológico y de trascendencia lo patriótico y la imagen del militar como garante del orden político y social. El personaje del texto, Manuel Rodríguez, profundiza en la sensibilidad e imaginario nacionales la idea de cuán necesario era lo militar y sus valores de honor, patria y sentido de independencia como consustanciales del progreso y orden social en un contexto de crisis y de fuertes confrontaciones.

Palabras clave: República, patria, orden, militar.

REPUBLICAN IDEOLOGY IN MANUEL RODRÍGUEZ, BY CARLOS WALKER MARTÍNEZ

Abstract

Chilean dramatic production during the 19th century, shows sociopolitical constants which constituted the main ideas of a national model. It is recognized in the work *Manuel Rodriguez*, by Carlos Walker Martínez (1842-1905), the idea that the deed of independence liberated the country from the political, economic and cultural control by the Spanish Monarchy, giving the country the capacity and freedom for designing in the new republican paradigm, semantics which had as ideological and transcendental axis, the patriotic and military image as guarantor of social and political order. The text's character Manuel Rodriguez, deepens the national sensibility and ideology of how necessary the military were and their values of honor, homeland and sense of Independence as inherent to progress and social order in a context of crisis and strong confrontations.

Keywords: Republic, homeland, order, military.

Recibido: 22-10-2015

Aceptado: 22-01-2016

* Las ideas fundamentales que se desarrollan en este artículo fueron presentadas en el XXIV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino Universidad de Buenos Aires, 3 al 7 de agosto de 2015.

** Chileno. Doctor en Estudios Americanos, mención Pensamiento y Cultura. Académico de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Santiago de Chile. Chile. E-mail: jorge.rueda@usach.cl

*** Chileno. Estudiante del programa de Magíster en Literatura Latinoamericana y Chilena. Departamento de Lingüística y Literatura, Facultad de Humanidades, Universidad de Santiago de Chile. Chile. E-mail: cc_marchesi@yahoo.es

1. Introducción

Muchos de los textos dramáticos chilenos escritos durante el siglo XIX fueron determinados por las ideas y concepciones del proyecto nacional republicano; esto último tanto en su instante fundacional como en el momento de construcción de la nación en los decenios posteriores. Por lo mismo se observan, en la mayoría de ellos, constantes socio-políticas que se ajustan al proyecto republicano y que además lo fundamentan, lo sostienen y lo movilizan culturalmente a través de un determinado imaginario social. En palabras de Juan Villegas (2011), se observa una teatralidad social, vale decir, “una teatralidad como práctica de una construcción cultural” (22).

La reflexión anterior puede parecer una obviedad si se recuerda que el fundamento de la gesta emancipadora tuvo en Chile el propósito de echar las bases de una comprensión renovada e independiente de la realidad. Ya en 1812, Camilo Henríquez (1769-1825), desde las páginas de la *Aurora de Chile*, hizo de la consigna “la ilustración debe hacerse popular” el principio capaz de romper con el orden monárquico-colonial. Educó, por ende, en la doctrina de la razón y de la libertad, explicó el derecho político, las diferentes normas de gobierno y la división de los poderes. Respecto de la función del teatro, en particular, lo consideró “como una escuela pública; y baxo este respecto es innegable que la musa dramática es un gran instrumento en las manos de la política” (Foresti y otros 106). Algunos años después, el peruano Juan Egaña (1769-1836), quien participó en el ordenamiento jurídico y moral de Chile independiente, dijo que los espectáculos dramáticos debían “fomentar las virtudes y extirpar los vicios, especialmente formar el sólido amor a la patria y a los grandes sacrificios por su prosperidad y defensa, interés por el orden y odio al espíritu de facción y sedición” (Ugarte 129). Y Andrés Bello (1781-1865), al precisar los rasgos presentes en las creaciones teatrales, expresó que “la mayor parte de las cuales abunda de excelentes ejemplos y lecciones y son acaso más a propósito para inspirar sentimientos de virtudes domésticas, de generosidad, de humanidad y honor, que casi todos los vehículos de instrucción moral que se hallan al alcance del pueblo” (Durán 13).

Sin embargo, aproximarse a las obras dramáticas desde una idea *a priori* de verdad histórica o de expresión política no debe constituir

entonces la búsqueda obvia o la inscripción total de aquélla en el texto, sino reconocerla como una interlocución problematizadora de las narrativas sociales (donde relato histórico y literario se ubican en un estatus cultural similar), permitiendo mejor la confluencia de relaciones ideológicas y culturales que dieron fundamento al estado-nación. Desde esta perspectiva, interrelacionar acontecer nacional con la producción dramática del siglo XIX implica en esta comunicación un intento más próximo y legítimo de aprehensión y conocimiento del fenómeno cultural en su complejo movimiento.

Esto último observa, a diferencia de entender el texto como un reflejo mecánico del acontecer cultural, la manera cómo y mediante qué estrategias una creación dramática valida, en un movimiento constante y asertivo, ciertos imaginarios que se propugnan y se imponen como dispositivos socio-culturales (movimiento complejo que, de paso, consolida hegemonías, desplaza, margina o neutraliza otras creencias, otros constructos ideológicos). En palabras de María de la Luz Hurtado, se trata de una dinámica “de diástole y sístole” que tiene como resultado el cuestionamiento y transformación de las instituciones y que estos cambios son producidos principalmente por los grupos de élite (*Dramaturgia chilena...*17).

Por ende, la pregunta que guía este estudio apunta a explicar por qué en 1865 se reflota la figura del patriota Manuel Rodríguez en la creación del autor conservador¹ Carlos Walker Martínez (1842-1905). Recuérdese que Manuel Rodríguez es un nombre que, tanto en el imaginario colectivo como en la intelectualidad, ha sido legitimado como la encarnación de los valores libertarios e independentistas, valores que junto con las proezas en las cuales habría participado con astucia en contra de las fuerzas realistas durante la Reconquista española,² representan el sentimiento emancipador más evidente de entre los símbolos de la independencia de Chile.

1 Walker Martínez participó, posteriormente a la fecha del estreno de la obra Manuel Rodríguez (5 de enero de 1865), en la Guerra Civil de 1891. Fue un fuerte opositor al gobierno liberal de José Manuel Balmaceda, por lo que se transformó en líder del Comité Revolucionario: grupo que realizó varias acciones subversivas en contra del gobierno, como por ejemplo intentos de destrucción de puentes y líneas férreas.

2 Período que implicó la restauración de la institucionalidad colonial española. Abarcó el tiempo que fue desde la derrota de las fuerzas patriotas en Rancagua, el 1 y 2 de octubre de 1814, y su posterior victoria en la batalla de Chacabuco, el 12 de febrero de 1817.

La respuesta, a modo de hipótesis, es que Rodríguez, en el texto de Walker Martínez se reinstala hacia la segunda mitad del siglo XIX en beneficio de una nueva causa patriótica: reponer y fortalecer en el imaginario social el ideal de unidad nacional y la imagen de cuán necesario era lo militar en sus valores patrióticos y de orden (creados y proyectados en el ideario republicano y en la conciencia de sus ciudadanos). Tal intención aparecería como una alternativa después del agitado clima socio-político de la época en la cual el autor escribió el texto dramático, período donde nuevos grupos sociales concentran parte del poder económico y reclaman profundas reformas políticas. En particular, este clima se vio permanentemente agitado por la crítica conservadora en contra del Presidente José Joaquín Pérez (1861-71), por su “estilo ‘blando’ [...] desplegando una oposición obstinada contra las políticas económicas, religiosas y de relaciones exteriores que no eran de su agrado” (Loveman y Lira 184). Téngase presente, además, que pocos años antes del gobierno de Pérez el cuerpo político y social de la nación experimentó violentos antagonismos que culminaron con las confrontaciones cívico-militares de 1851 y 1859.

La necesidad de un gobierno fuerte, capaz de destrabar con eficacia rupturas, conflictos facciosos, enfrentamientos violentos y polarizados habría sido -desde el pensamiento conservador- el obligatorio político del gobernante. En fin, la demanda de orden y seguridad tuvo también otro fantasma en los años de Pérez: la amenaza de España como una fuerza permanente que anhelaba restaurar el régimen colonial. Esta potencial amenaza se encarnó en el conflicto de guerra entre Chile y España de los años 1865 y 1866.

En concordancia con los rasgos contextuales recién especificados, se describirá en primer lugar el acontecer histórico-político de Chile en el período acotado para, posteriormente, explicar cómo la obra moviliza los ideales de unidad y de militar patriota en una estructura dramática sostenida por dos parejas de personajes en franca oposición de proyectos y de acciones. Esta estructura se asienta en los dos núcleos narrativos de la obra: la lucha de los patriotas en contra de las figuras realistas y la lucha de la protagonista femenina por escapar del acoso sentimental de Vicente San Bruno, jefe militar de las fuerzas españolas. Se demostrará, así, que ambas líneas de acción se resuelven en la voluntad liberacionista y de orden de Manuel Rodríguez. De este modo, se concluirá que tales

contenidos ayudaron en la construcción y desarrollo de un dispositivo ideológico-cultural cuyo alcance pragmático se dirigió hacia el bien de la nación, sobre todo cuando ésta se vio antecedida por momentos de tensión y confrontaciones intestinas, provocados por antagonismos irreconciliables como los ímpetus entre liberales y conservadores y por la reaparición amenazante del poderío español en el sur del océano pacífico.

2. Desarrollo

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, se percibieron cambios en la configuración política de Chile: los sectores conservadores-aristocráticos, que fueron en gran medida la prolongación de las formas y comportamientos socioculturales del desplazado poder monárquico, se encontraron con la fuerte oposición de las acciones y pensamiento liberales. Se entiende por qué, en consecuencia, los decenios de los años 50 y 60 llevaron a la república a encontrarse, por una parte, con los principios ideológicos del liberalismo que demandaban reformas y, por otro, con el deseo de reponer y fortalecer el ideal de orden representado por la aristocracia conservadora. Otro factor de cambio radicó en que el poder político y económico se desplazó, asentándose en la burguesía criolla minero-industrial. Esto último significó para el poder centralizado la autonomía política, económica y social de este sector, lo cual se encarnó en una amenaza para el ideario conservador:

El auge de la minería de la plata había dotado de un increíble poder económico a ciertas familias mineras y transformando a Copiapó en un centro de poder paralelo a Santiago. El mundo minero copiapino era una suerte de “sociedad de frontera”, centrada en la iniciativa individual antes que los orígenes familiares, y su carácter más abierto y flexible a las barreras de clase había permitido el surgimiento de una conciencia democrática bastante radical para su tiempo. (Fernández 162)

Ante este nuevo escenario sociopolítico, algunos textos dramáticos puestos en escena ayudaron a reforzar, en el imaginario social, un ideario republicano de orden conservador que buscó la recuperación de símbolos e íconos históricos identificados con el momento que en que se inició su construcción. En este marco, se entiende por ideario republicano a “la instauración de una institucionalidad que garantice el orden

público, entendiendo que éste descansa sobre el orden social” (Silva 21). Lo anterior logró regenerar una teatralidad que puso a lo militar como fuerza indispensable para mantener y proyectar el poder del Estado y el orden social a los decenios futuros.

El texto de Walker Martínez se estrenó el 5 de enero de 1865, precisamente en la mitad del gobierno de José Joaquín Pérez. Como presidente, Pérez puso en práctica un programa de conciliación, donde la consigna de “un gobierno de todos y para todos” (Loveman y Lira 179), se hizo carne en la amnistía a los liberales desterrados como consecuencia de los conflictos civiles de los años anteriores y el distanciamiento a las pasiones partidistas. Por esto último, “fue criticado por los conservadores por su tolerancia, su falta de energía y su afán de promover la libertad de culto” (Loveman y Lira 183). Desde la sensibilidad conservadora, la “blandura” política el presidente bordeó la “indolencia y falta de convicciones” (Eyzaguirre 584). La “inercia presidencial” de Pérez, en otra voz conservadora, hizo esperar “la acefalía presidencial, y nadie podía extrañarse de ella, menos indignarse” (Encina 80). José Joaquín Pérez conformó, en efecto, un gabinete ministerial con representantes de las tres facciones que constituyeron la vida política de la época: nacionales, liberales o pipiols (partidarios de una reforma democrática tanto de la constitución como de la política gubernamental) y conservadores o pelucones (que con el apoyo de la iglesia católica y el clero combatieron con intransigencia las iniciativas de cualquier reforma). Los tres grupos intentaron ser los protagonistas en la conducción y decisiones de gobierno hasta que en 1863 se impusieron los liberales, uniéndoseles los conservadores con quienes alcanzan una mediana sintonía por el resto del período del presidente Pérez. Pese a esto último, se mantuvo distancia entre cada facción que no llegó del todo a resolverse.

Recuérdese que la elección del presidente Manuel Montt para el gobierno del decenio anterior, 1851-1861, provocó una oleada revolucionaria, liderada por jóvenes liberales y militares del sur, la cual desencadenó en la Guerra Civil de 1851. El ex presidente Manuel Bulnes se puso al frente del ejército gobiernista y derrotó, el 5 de diciembre de 1851 en la batalla de Loncomilla³, al ejército revolucionario del sur,

3 La rivalidad política entre conservadores y liberales ya había dado muestras de enfrentamientos anteriormente con la Guerra Civil de 1829-1830. La lucha entre ellos por el control del gobierno favoreció a los primeros, de la mano de José Joaquín Prieto Vial. Este tipo de confrontaciones entre liberales o pipiols y conservadores o pelucones resurgió con la Guerra Civil en 1851.

comandado por el general José María de la Cruz. Historiadores como B. Loveman y E. Lira (2000), dejan entrever que la Guerra Civil de 1851 tuvo como horizonte el fracaso de la rebelión en San Felipe a finales de 1850, en la cual existió una intervención de la Sociedad de la Igualdad⁴, y la derrota del motín de Urriola en Santiago el 20 de abril de 1851, en el que participaron miembros de la intelectualidad liberal, como los igualitarios Santiago Arcos y Francisco Bilbao. Aquello significó que la oposición liberal alzara la candidatura presidencial del General José María de la Cruz en mayo de ese año para evitar, de esta forma, la continuación de los gobiernos conservadores. El “fraude electoral” articulado por el gobierno del general Bulnes, según los pipiolos o liberales, hizo fracasar la opción del candidato a la presidencia que este último conglomerado político proclamó y facilitó el ascenso al poder del conservador Manuel Montt. Los liberales, al ver que sus posibilidades para llegar al poder se habían truncado, se armaron en dos resistencias importantes asentadas en las provincias: una de ellas se ubicó en La Serena y la otra tuvo lugar en Concepción. Esta oposición al gobierno de Montt, surgida en las provincias, profundizó aún más la división irreconciliable entre liberales y conservadores. Téngase presente, además, que el decenio culminó con el estallido de enero de 1859. En éste, ciudades como Copiapó, San Felipe, Valparaíso y Concepción, concentraron los focos y alzamientos insurgentes. A diferencia del estallido de 1851, el de ahora concilió a una mayor cantidad de fuerzas heterogéneas, situación que profundizó la crisis a nivel nacional y las fisuras entre pelucones y liberales. De entre todos estos focos insurgentes, el más violento se dio a fines de agosto de 1859:

A diferencia de la guerra civil de 1851, el ejército del sur permaneció leal en 1859 y el General De la Cruz rehusó apoyar a los rebeldes. Los liberales moderados también se alinearon con el gobierno. En el norte, las fortunas de la familia Gallo y de los Goyenechea permitieron el reclutamiento de suficientes tropas y la adquisición de armas para desafiar seriamente al gobierno, incluso al esparcir los rumores de que este ejército marcharía hacia Santiago (Loveman y Lira 174).

4 Este grupo tenía bajo su alero a pipiolos o liberales de 1830, a intelectuales del conglomerado de 1842 y a jóvenes estudiantes y artesanos que reclamaban cambios en el sistema político.

Según Fernández (2006), “la insurrección de mayo de 1859 en Copiapó debe comprenderse primeramente en el marco de la lucha entre la oposición liberal y el gobierno de Montt, exacerbada por un regionalismo militante y por el descontento de los sectores populares” (186). Y aunque el gobierno se impuso en este conflicto, la acción revolucionaria de 1859 significó el fin de la República Conservadora y el comienzo de la República Liberal.

Por otra parte, la nación chilena (después de la guerra de Independencia y de su instauración republicana), se fundó sobre las bases de los temores siempre latentes de un retorno español. Un nuevo episodio de guerra entre la escuadra española y las nuevas repúblicas del pacífico sur no hizo sino aumentar el temor del gobierno de Chile ante este fantasma. Un fantasma amenazante que podría terminar con todas las ganancias económicas conseguidas por Chile independiente a través de la cada vez más fortificada industria minera que la nación alcanzó hacia la mitad del siglo XIX. Lo que inicialmente fue un conflicto diplomático entre España y Perú derivó, a mediados de abril de 1864, en la ocupación española de las islas peruanas Chíncha. Un significativo porcentaje de los gastos del gobierno del Perú se cubrían en la época con la explotación del huano que había en aquéllas. Chile consideró que esta invasión representaba una ofensa y una agresión a la soberanía de los estados americanos, por lo que solidarizó con el país vecino. Decidió, en efecto, negar todo apoyo logístico a las unidades navales españolas en puertos chilenos. Los partidos políticos se unieron en torno al gobierno, que determinó no abastecer a los buques españoles de carbón. El 17 de septiembre de 1865, el vicealmirante español José Manuel Pareja, nombrado Ministro Plenipotenciario de España en Chile, entró en el puerto de Valparaíso con su buque insignia, la fragata Villa de Madrid. Pareja presionó al gobierno chileno para que levantara las restricciones impuestas a su escuadra. El 25 de septiembre de 1865, Chile declaró la guerra a España. Perú lo hizo el 13 de diciembre del mismo año y Ecuador y Bolivia hicieron lo mismo el 30 de enero de 1866 y el 22 de marzo, respectivamente. Las acciones de guerra se dieron entre 1865 y 1866. Puntualmente, el 31 de marzo de 1866, la escuadra española cañoneó durante 4 horas el puerto de Valparaíso. Los habitantes de la ciudad buscaron refugio en los cerros. Desde iglesias y hospitales flameaban banderas blancas. Para Chile, la guerra contra

España dejó a la ciudad de Valparaíso prácticamente en ruinas. Fueron destruidos los almacenes de aduana, instalaciones portuarias, agencias comerciales y viviendas. Los daños materiales fueron calculados en 15 millones de pesos de la época. Durante un tiempo significativo, la banca suspendió sus operaciones y el puerto estuvo paralizado, al igual que las actividades mercantiles. Esto significó la pérdida de casi toda la flota mercante chilena y la hegemonía comercial en el Pacífico. Posteriormente, la escuadra española partió hacia El Callao, donde el 2 de mayo es recibido por el fuego de las baterías peruanas. Después de este hecho, abandonó las aguas americanas.

Después de superar el problema con España, se confirmó una estrategia de desarrollo militar como programa de gobierno no ajeno a la voluntad nacional implícita en el proyecto de una república autoritaria, fuerte, ordenada y expansiva. La legendaria figura de Manuel Rodríguez⁵, ya fijada como prócer de la independencia, conseguía en el discurso dramático y en la cultura oficial la arenga suficiente para reforzar aún más el ideal de unidad nacional. Pudieron existir muchas diferencias entre liberales y conservadores, pero la amenaza permanente de nuevos conflictos internos o de fuerzas exógenas administrando la economía local era absolutamente inaceptable. Al autor Carlos Walker Martínez, como a muchos de los intelectuales chilenos del siglo XIX, le preocupó la idea de crisis internas o la de un nuevo dominio e intervención española en la vida de la república. Chile ya era independiente y debía mirar hacia su futuro. Respecto de esto último, resultan esclarecedoras las palabras de Foresti (1999) cuando afirma que “mientras Europa afirma su presente en su pretérito y proyecta su futuro, Chile rechaza

5 Al momento en que se estrena la obra de Walker Martínez, el personaje ya se había instalado en el imaginario nacional. Pertenecía, por una parte, al mundo letrado desde 1856 como protagonista de *La Independencia de Chile* del dramaturgo José Antonio Torres (1828-1864). Por otra, Rodríguez fue un personaje de proyecciones populares e insurreccionales que fortaleció el imaginario pueblerino. Por ejemplo, para R. Latham (1975): “Su instinto libertario, su afición a los más positivos connubios con una sólida campesina o con una cenecía china chimbera, lo apartan del mundo elegante para elegir la compañera de su vida.” (33). En una comparación entre Rodríguez y O’Higgins, Latham afirma: “Este hombre obeso y de pocas palabras no fue nunca del agrado del guerrillero. Estaban destinados a no entenderse. Uno era la fuerza libre de la naturaleza, el desborde rico de los ímpetus espontáneos; el otro significaba la sumisión a las normas consagradas y a las razones de estado” (85). Y añade: “Rodríguez se metía, vestido de roto cañadillano, en todas las chinganas y de ahí surgían las chispas encendedoras de los motines” (108). Por estas razones, la figura de Rodríguez guerrillero, distante del orden normativo, tuvo, en el imaginario popular, matices carnalescos: “Manuel Rodríguez encontró en el pueblo cómico y rural el sujeto más propio y apropiado para la lucha anticolonial. La aristocracia con sus aires de nobleza fue, al contrario, exactamente el revés: un mundo fijo y triste que no tenía condiciones para la transformación y renovación del mundo” (Salinas 34).

su pretérito, Conquista y Colonia, para explicar el fondo oscuro de su presente, buscar las vías para encontrar su futuro y glorificar su independencia y las circunstancias que llevaron a ella” (129).

Los sectores determinantes de las políticas culturales emergentes, en este contexto, fueron los sectores políticos y económicos triunfadores en la lucha independentista. Imprimieron, por consiguiente, la definitiva ruptura con el sistema cultural hispánico, el cual fue sustituido, inicialmente, por los principios ilustrados de la revolución francesa y, años después, alentados por los ideales del romanticismo. En el centro de tal demarcación puede situarse a Carlos Walker Martínez. La obra comentada en el presente estudio se reconoce, entonces, como una construcción comunicativa que evidencia indicios de las situaciones contextuales en que emergió como discurso cultural y algunos efectos pragmáticos que aspiró a promover. Este proceso es referido por María de la Luz Hurtado (1997) en los términos siguientes: “El desafío de las clases dirigentes de formar un nuevo *ethos* de soporte de la república, encontró en el teatro un adecuado instrumento. De aquí que su función pedagógica, exaltadora de valores y conquistas subsistió, ahora, al servicio de otros postulados y personajes” (42).

El teatro, tal como lo hizo en los primeros años de Chile independiente, mantuvo entonces el estatuto más relevante como divulgador válido de los supuestos que animaron la república hacia las décadas intermedias del siglo XIX. Indicadores de esta importancia fueron los decretos que defendieron y valorizaron la práctica teatral y a sus cultores, estimularon la escritura de nuevas obras y la adaptación de creaciones europeas, al tiempo que regularon el comportamiento de los participantes, actores productores y espectadores.

Manuel Rodríguez, como texto dramático, sustenta la lucha entre patriotas y realistas en el contexto histórico de 1817. En este sentido, la presente lectura, acorde con la hipótesis que orienta su desarrollo, puede focalizarse como el enfrentamiento de dos fuerzas representadas -por una parte- en las figuras históricas de Vicente San Bruno, jefe del cuerpo militar español de los talaveras y su sargento Ramón Villalobos y -por otra- mediante la figura militar de Manuel Rodríguez y de la patriota Elvira de Solís. Ambas fuerzas en oposición se amplían simbólicamente respecto de la permanente referencia que la acción del texto hace, respectivamente, a los nombres de Casimiro Marcó del Pont (gobernador

español en Chile entre 1815 y 1817) y al libertador de los Andes, José de San Martín, en una antítesis alegórica. Con esta estructura, se está ante un discurso literario que apuesta por la superación liberadora de las relaciones de dominación coloniales y la reivindicación de los principios que nutrieron a la comunidad de patriotas independentistas, unidos en torno al relato de bien y unidad para la patria.

De lo anterior, y gruesamente descrito, los cuatro actos que conforman el texto evidencian cómo a través de aquellas fuerzas en oposición el autor logra simbolizar un mundo que se encuentra en un intrínquilis de difícil o, por momentos, hasta imposible solución. El acto primero muestra, básicamente, a Rodríguez y Elvira en la misma condición de perseguidos. El primero por el bando del rey, que establece: "Todos aquellos que sabiendo el paradero de Manuel Rodríguez no dieran pronto aviso a la justicia más inmediata sufrirán la pena de muerte" (411); la segunda, por la pasión y el acoso de Vicente San Bruno: "¿No sabes que al mover mi altiva mano tiembla este pueblo mísero, indigente? Alza y óyeme: en vano querrás negarte a mi poder; me basta quererlo y serás mía" (424). Rodríguez y Elvira, determinados inicialmente por el represivo orden hispano que se funda nada más que en la pasión irracional, promueve en ambos protagonistas una actitud de resistencia ineludible que dará desarrollo a los actos siguientes. Símbolos de un cuerpo mayor, el de la patria chilena, Manuel Rodríguez y Elvira de Solís identifican a toda una colectividad que sufre igualmente la represión, el miedo y la desconfianza:

Rodríguez: ¡Valor y firmeza! / Que aún antes de tres auroras/ ya podréis volver en paz, / porque vendrán los patriotas / y flameará en esas torres / la bandera vencedora / que traiga al pueblo chileno / la libertad, la victoria (433).

Elvira: (Poniéndose de pie): ¡Jamás daré mi mano a los verdugos / que el suelo manchan de la patria mía! (424)

En efecto, el segundo de los actos muestra a un Rodríguez que ha planificado el escape de Elvira y su padre, Ignacio de Solís, utilizando falsos pasaportes. En una ciudad donde casi "no hay camino donde no haya cien soldados" (447), la fuga se frustra. Se cierra el segundo acto con el apresamiento de Ignacio, de Elvira y de su novio (el soldado Enrique), por parte de San Bruno y Villalobos. Los patriotas son acusados de

insurgentes y conspiradores. Manuel Rodríguez, que ha logrado escapar de la escaramuza, no cesa en proclamar, no obstante, el inminente triunfo de la patria en referencia a la figura de San Martín:

¡A estas horas San Martín atraviesa denodado,

trayendo en pos de sí hueste guerrera

por su genio guiado,

delos Andes la inmensa cordillera!

Y pronto flameará en el suelo patrio

la enseña tricolor, noble estandarte

que nos dará las palmas de la gloria,

y el triunfo y la victoria

en las contiendas del sangriento Marte.

Veremos libre a Chile: huirá el tirano,

lamentará su suerte en duro día;

y maldiciendo su impotencia en vano,

irá a esconder su rabia

lejos, muy lejos de la patria mía. (450)

El acto tercero muestra la manera arbitraria en que el Tribunal de vigilancia y seguridad pública lleva el proceso en contra de Elvira, su padre y Enrique. San Bruno no pierde instante en atraer para sus ruines propósitos las circunstancias. Rodríguez confirma sus principios de honor y valentía: “¡Mucha audacia necesito / mucha fe en el porvenir!” (457). El último acto cierra el conflicto para los fines patriotas. Manuel Rodríguez, “con traje de húsar de la muerte y espada desnuda” (486), acredita la exitosa expedición libertadora de San Martín y O’Higgins en la victoria de Chacabuco (1817). La restauración del orden, gracias a la intervención del militar honorable, reconstruye el tejido de la comunidad patriota. El referente ideológico proclamado por Rodríguez en un largo parlamento se entiende como el principal recurso para la comprensión de una nueva situación histórica:

Rodríguez: Detened ¡Muera el tirano!

San Bruno; ¡Y es él!

Villalobos: ¡Todo se acabó! (Se retira a un lado)

Rodríguez: (a San Bruno) ¿Me conoces? Preso estás (Se arroja el pueblo sobre San Bruno). Hoy justo el cielo decreta triunfo a la causa del bien: y la inocencia también triunfa (486).

[...]

Es el triunfo de esa lucha
que hoy alcanza San Martín.

Nuestra firme voluntad
rompió la antigua cadena:
hoy la bandera chilena
es pendón de libertad.

En Chacabuco lucharon
los dos bandos con furor;
¡aunque émulos en valor,
los nuestros al fin triunfaron! (488).

[...]

¡Dios libre al hombre creó,
le dio un corazón altivo,
no a ser mísero cautivo,
que al cielo lo destinó! (489).

Dado el contexto recién descrito, se identifican dos grandes leyes o principios dramáticos que mueven a los personajes protagónicos a través de la obra. O se hunden definitivamente en la barbaridad y en el deseo de destrucción (signado por los impulsos de los talaveras) o hallan terreno fértil del patriotismo para encaminarse, definitivamente, hacia una épica del orden y la victoria, capaz de liberarse de un estado de decadencia político-social (que esta comunicación lee más bien en referencia a la

crisis política vivida por Chile en el decenio de los años 50 del siglo XIX). Tal semántica está ya presente en la intervención de inicio de la pareja de patriotas:

Rodríguez: ¿Qué diablo hacéis entonces / que no os juntáis? ... Triste es vuestra condición / y no hay sangre en vuestras venas; / que al rumor de las cadenas / se envilece el corazón (412-413).

Enrique: Oíd, hombres: nunca es tarde / para alzar el santo grito / de la noble independencia... / ¿Qué no os dice el corazón que estos actos os infaman? / Vuestros hermanos os llaman / ¿y aún estáis en la inacción? / ¿No os afrenta el torpe yugo / que os impone vil mordaza? (412).

Chile, reconquistado por la fuerza española, debe unirse en función del imperativo ético que arranca de la necesidad de escribir y construir una verdadera historia de emancipación por la que el suelo de la nación se vea liberada. En contraposición, la pareja de militares realistas actualizan igualmente desde el inicio del texto la expresión palpable de lo abominable, del abuso excesivo y cruel. Como talaveras, se encuentran semantizados por el ludibrio brutal y el deseo caótico de indolente destrucción, arbitraria y represiva:

Villalobos: Tú te enrojeciste con la sangre americana.

San Bruno: ¡Descansen los que murieron, / que ellos mismos se perdieron!

Villalobos: Yo fui el verdugo.

San Bruno: ¡Cabal!

Villalobos: La sangre a mares corría... / ¿Conoces a ese hombre, di? / Ese hombre eres tú.

San Bruno: ¡Miserable! (420-421)

De fondo, este eje de fuerzas contrapuestas —patriotas y realistas— se amplía y se sustenta en las imágenes de San Martín y Marcó del Pont, involucrados por referencia en la acción que muestra el texto: “Tal San Martín. ¡Los Andes se le inclinan, le dan paso; y sus rocas / acaso con asombro lo contemplan, porque en él admiran / el genio de los héroes” (452). San Bruno no echa pie atrás para reconocer que su abusivo poder

no es sino la proyección de la tiranía de Marcó: “Mi sed de sangre, mi odio furibundo, / mi corazón fanático y valiente: / me dieron al poder fácil ascenso; y de Marcó del Pont ministro y guía, / tengo que destruir poder inmenso, / y si hay mano que rige, esa es la mía” (427).

La imagen de los patriotas, en particular la de Rodríguez, concentra la simbología de unidad y de emancipación respecto de los españoles. Comprometido con la liberación en todos los planos, Manuel Rodríguez construye igualmente acción liberadora al interior de una segunda línea de acción que desarrolla el texto: la subyugación que busca San Bruno respecto de Elvira. La joven criolla no podrá liberarse del acoso del militar español si no es por la intervención de Rodríguez y, hacia el final del drama, por la intervención del ejército libertador. De esta manera, patria y Elvira se encuentran literalmente en la historia y se cohesionan desnudando la impulsiva miseria de los propósitos y acciones de los militares realistas.

Sobre aquellas dos líneas temáticas, como componentes de base de las acciones y los proyectos y las prácticas comunicativas de los personajes, el drama finaliza con la restitución del orden para la patria. La referencia a José de San Martín y al triunfo de Chacabuco (batalla que selló definitivamente la independencia de Chile el 12 de febrero de 1817), lleva al autor a optar por una ideología que permitió mostrar a la sociedad los ideales de unificación y de orden. Considerada la obra de Walker Martínez en su condición discursiva, los personajes patriotas formalizan actos comunicativos que buscan superar la hostilidad del espacio de percepción al cual se ven enfrentados. De aquí su fin pragmático, que apuntó al llamado del esfuerzo colectivo en función de la unidad de la patria y de la acción del militar honorable.

El cierre lleva a la pareja de soldados, Manuel Rodríguez y Enrique, a proferir un contenido patriótico que permitirá a la sociedad de mediados del siglo XIX abrazar la unidad de un proyecto nacional que la institución republicana se fijó sobre la base del honor y orden militares:

Enrique: ¡La patria su pabellón / presenta al noble soldado,
en las lides denodado, generoso campeón! ¡Y pues de su
libertad / es Chile deudor a él, / coronas de honra y laurel
/ le dé la posteridad! (491)

[...]

Rodríguez (Toma la bandera con la mano izquierda y en la derecha sostiene su espada desnuda): ¡Ciudadanos, cual símbolo santo / acatad esta noble bandera: / siempre ilustre, y gloriosa, y guerrera, / nos convoque a morir o vencer! ¡No la empañe un borrón, una mancha / nunca eclipse su plácida estrella, / pues ve Chile cifrados en ella / su altivez, su renombre y poder! / ¡Ciudadanos, jurad conservarla / siempre hermosa de crimen exenta, / prodigando en la lucha sangrienta / vuestras vidas, haciendas y honor! / ¡Y jurad por la patria sagrada / guerra a muerte al traidor y al tirano! / ¡y jurad, el acero en la mano, / exterminio al infame invasor! (491-492)

3. Conclusión

Por lo anterior, la escritura de Walker Martínez en la creación dramática estudiada se volvió un eficaz dispositivo textual que reconstruyó parte de la épica de los primeros años del Estado-Nación chileno. Apostó, por consiguiente, a una promesa de plenitud y restitución de armonía ante un escenario de crisis política. Con el objetivo de motivar la unidad nacional, en la clave de la hipótesis que postuló este artículo, subyace en el relato del autor y, sobre todo en el discurso del personaje histórico Manuel Rodríguez, la idea de que la gesta de la independencia liberó al país del control político, económico y cultural de la corona hispánica y le dio la capacidad de proyectar, en el nuevo paradigma republicano, las ideas de progreso, orden y paz. De aquí que se reiteren a lo largo de la obra conceptos y términos como los de patria, honor, libertad, sacrificio, valor, heroísmo, gloria y nación, que van a componer y proyectar en los receptores un campo semántico que tuvo como eje ideológico y trascendente lo patriótico, como base del ideario republicano de mediados del siglo XIX.

Para el autor pareció prevalecer una visión pragmática respecto de la función literaria, al igual que aquella que dominó en los primeros

6 Para una sistematización de conceptos pragmáticos véanse la compilación de estudios hecha por José Antonio Mayoral en *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco Libros, 1986 y el capítulo V, "De las poéticas textuales a la pragmática literaria", de José María Pozuelos, en *Teoría del lenguaje literario*, Madrid: Cátedra, 1988. Sobre la teoría de los actos de habla, en particular, revítese el clásico trabajo de John Austin, *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós, 1979; y de John Searle, *Actos de habla*, Madrid: Cátedra, 1990.

decenios de vida independiente del país. Esta vez, Walker Martínez instrumentaliza el lenguaje dramático ligado al mundo histórico de Chile para alcanzar, como efecto, un macro-acto de habla⁶: la apelación al mito patriótico como identificación colectiva del sobreentendido que garantiza la figura militar con la restauración del orden y autoridad necesarios para la vida de la república. La precisión anterior indica que en el texto dramático Manuel Rodríguez se evidencia el propósito inmediato de influir en los receptores de aquél por lo que se realiza, luego, una acción pragmática.

En función de esto último, el autor se aleja del paradigma estereotipado del literato y poeta romántico, como le debió corresponder por la época en que escribió el texto, apasionado y espontáneo en sus convicciones, para encarnar al intelectual calculador que utiliza intencionalmente el paradigma de la figura rebelde y subversiva de Manuel Rodríguez con el propósito de alimentar la estrategia político-conceptual que construyó en el imaginario social la idea de Estado-Nación fuerte hacia la segunda mitad del siglo XIX. Este imaginario buscó ejercer un efecto de unidad e identidad basado en el orgullo patrio, asentado en los valores como de la fuerza y del poder militar, consustanciales al progreso y al orden político-social después de un contexto crisis interna y de amenaza del poder hispánico. La necesidad de mostrar una nación arraigada en un presente que se proyectaba a un futuro seguro, de crecimiento estable, fue consecuente con el ideario conservador del autor. Fue posiblemente una estrategia de composición dramática cuyo fin aspiró a clausurar o, al menos, postergar las reformas democráticas que propulsaron los sectores liberales para abrir paso en la conciencia cívica de nuevos programas políticos.

La obra *Manuel Rodríguez*, en fin, se contextualizó en el pasado histórico, respecto del año de su estreno (1865), para extraer desde allí las consecuencias verdaderas para el presente y como factor de gravitación para mirar el futuro de la nación por sobre cualquier interés particular o individual que pudiese llevar a una institucionalidad corrupta desde el ideario conservador. Su autor, partícipe de la “escenificación del tiempo histórico nacional” (Subercaseaux 19), hizo de Manuel Rodríguez un hacedor de patria, junto a San Martín y O’Higgins; lo integró, de este modo, al discurso central nacionalista, despojándolo de sus aristas subversivas.

Lo anterior, sugiriendo una interpretación proyectiva a lo que viviría Chile en pocos años después, acrecentó el fervor patrio en la sensibilidad nacional con lo que se justificó la “gesta” político-militar que emprendió en los decenios siguientes: las Guerras de Pacificación o Guerras de Arauco dentro de los territorios de la república contra el pueblo mapuche. Esto, con el fin de incorporar así sus tierras al Estado chileno. Junto con lo anterior, el proyecto de una república fuerte, ordenada y en función de los intereses de la patria, por sobre todo, justificó nuevas coyunturas como la política expansiva a costa de los países vecinos, como lo experimentó a través de las operaciones militares en contra de Perú y Bolivia en la llamada Guerra del Pacífico, entre 1879 y 1884.

Referencias Bibliográficas

Durán, Julio. *Panorama del teatro chileno*. Santiago de Chile: Del Pacífico, 1959.

Encina, Francisco. *Historia de Chile desde la prehistoria hasta 1891*. 20 vols. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1940-1952.

Eyzaguirre, Jaime. *Historia de Chile*. 2 vols. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1964.

Fernández, Joaquín. “Mayo de 1859. La caída de Copiapó y el fin de una revolución”. VVAA, XIX. *Historias del Siglo Diecinueve Chileno*. Chile: Ediciones B, 2006.

Foresti, Carlos y otros. *La narrativa chilena. Desde la independencia hasta la Guerra del Pacífico*. Tomo I. Santiago: Andrés Bello, 1999.

Hurtado, María de la Luz. *Teatro chileno y modernidad: Identidad y crisis social*. Ediciones de GESTOS y Ediciones de APUNTES. Pontificia Universidad Católica de Chile, 1997.

_____. *Dramaturgia chilena 1890 – 1990. Autorías, textualidades, historicidad*. Santiago de Chile: Frontera Sur Ediciones, 2011.

Latcham, Ricardo. *Manuel Rodríguez*. Santiago: Nascimento, 1932-1975.

- Loveman, Brian y Lira Elizabeth. *Las Suaves cenizas del olvido: Vía chilena de la Reconciliación Política 1814-1932*. Santiago de Chile: LOM, 2000.
- Peña, Nicolás, ed. *Teatro Dramático Nacional*. Tomo I. Santiago de Chile: Imprenta Barcelona, 1912.
- Salinas, Maximiliano. "El espíritu carnavalesco y la defensa de la tierra: las poesías populares sobre Manuel Rodríguez, el guerrillero de la Independencia de Chile". *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien* 88 (2007): 31-47.
- Silva, Bárbara. *Identidad y nación entre dos siglos. Patria Vieja, Centenario y Bicentenario*. Santiago de Chile: LOM, 2008.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Nacionalismo y cultura*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2007.
- Ugarte, Guillermo, *Juan Egaña y el teatro*, Lima: Ediciones de la Universidad de San Marcos, 1975.
- Villegas, Juan. *Historia del teatro y las teatralidades en América Latina*. California, USA: Ediciones de GESTOS, 2011.
- Walker Martínez, Carlos. "Manuel Rodríguez". *Teatro Dramático Nacional*. Tomo I. Ed. Nicolás Peña M. Santiago de Chile: Imprenta Barcelona, 1912. 407-492.