

JOAQUIN MURIETA, UN HEROE NERUDIANO

JUAN GABRIEL ARAYA G. '37

Departamento de Artes y Letras Facultad de Educación y Humanidades
Universidad del Bío Bío, Casilla 447, Chillán - Chile,

Este trabajo está destinado a reconocer las huellas de la escritura y lectura intertextual en la obra dramática de Pablo Neruda, titulada *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*¹.

Como se sabe, todo texto literario se inserta en el conjunto de los textos, en la medida en que aquel texto siempre constituirá en la tradición una escritura réplica de otros textos. Con razón, Julia Kristeva nos señala que por la "manera de escribir leyendo el corpus anterior o sincrónico el autor vive en la historia, y la sociedad se escribe en el texto"². Por consiguiente, el texto dramático de Neruda -considerado en su dimensión de obra literaria- será leído en relación con los discursos precedentes a fin de determinar su ambivalencia discursiva.³ Ambivalencia que se produce en función de la presencia del diálogo de un texto con otros discursos que pertenecen a la misma red de escritura. Una red de escritura en la que funcionan todos los textos del espacio conocidos por el escritor.

Suponemos un conocimiento literario no específico acerca de un tema o tópico literario de un período señalado para justificar el diálogo de discursos. Por lo tanto, a partir del paragrama textual, la red en que el tema y el personaje se desenvuelven a través de la historia literaria, se hará posible precisar en mejor forma la especificidad de la obra que se analiza y su correspondiente diálogo con otras materias literarias.

Sostenemos -además- que la red textual continúa o se clausura mientras no surja otro texto que dialogue a su vez con los precedentes. En el caso de la obra de Neruda, - en virtud de su eficacia y por constituir una proyección poética de su propia escritura-, se instaura un nuevo tratamiento de la realidad que al parecer cierra el ciclo que se encuentra integrado a la red.

En lo fundamental, se procurará determinar la nueva manera del ser textual, determinando la significación distinta que surge de la lectura/escritura. Para lograr dicho fin se harán continuas remisiones a textos bases, los que contienen en su interior los gérmenes de la leyenda misma que origina y organiza el drama nerudiano.

Al estar de acuerdo con el punto de vista que sostiene que "leer"⁴ significa un reconocer las huellas, un recolectar y participar de una activa apropiación del otro", procuraremos en una dirección similar examinar el sentido dialógico de los textos con el fin de proyectar en lo posible la nueva luz que irradia el texto que nos preocupa.

Según lo que se plantea, reconstruiremos la atmósfera del famoso aventurero chileno de California, con el objeto de reinstaurar los orígenes del tejido textual y dar cuenta del mundo poético literario que a sus lectores brinda el poeta chileno, cuando evoca y recuerda con cariño en sus palabras de "antecedencia" al fantasma de Joaquín Murieta.

Si bien es cierto se privilegia una lectura basada en el diálogo textual a nivel literario, se hace necesario decir que el texto -resulta obvio expresarlo- también constituye esencialmente una pauta de lectura y análisis de la cosmovisión política del autor y del mundo real representado. Tal como se manifiesta puntualmente en las "Tres Canciones" finales, referidas a la guerra de Viet Nam. Esta misma circunstancia posibilita indicar que el texto permite otra instancia de diálogo, pues se tiene presente el hecho de que un texto literario no sólo absorbe, sino que además genera nuevas instancias textuales.

La mítica personalidad de Joaquín Murieta, el héroe nerudiano, hunde sus raíces en la época de la fiebre del oro en California y se plasma -literaria e históricamente- en el discurso de diversos y heterogéneos escritores. Autores que dejaron en las letras o en la historia -a través del cultivo de dicho tema- una huella conocida o desconocida, pero que nos ha servido para comprender y examinar más hondamente el proceso de la reescritura nerudiana.

La historia nos refiere que a mediados del siglo XIX en la región de California se descubrió, al fin, el ansiado Dorado. Un modesto carpintero llamado James Marshall había hallado oro en el Río Americano, desatando con este hallazgo un vendaval de pasiones. A raíz de este suceso se iniciaba en esa región el imperio del suizo Juan Augusto Sutter, el dueño de las tierras del oro. Como es de suponer, al lugar se dieron cita los aventureros del mundo entero.

Chile no fue indiferente a esa impactante noticia. Su ventajosa posición geográfica en relación con California, puesto que la ruta del Estrecho de Magallanes era la única posible para los europeos, favoreció el movimiento migratorio chileno a las costas del Pacífico del Norte del continente. La verdadera dimensión de este acontecimiento se aprecia en las publicaciones que se hicieron en Valparaíso, las cuales informaban acerca de la riqueza que les aguardaba a quienes emprendieran viaje a las zonas auríferas.

Chilenos de todas las condiciones sociales abandonaron sus sembrados, sus industrias incipientes, sus lanchas pesqueras, sus vetas estériles, sus calles polvorientas y se embarcaron rumbo a San Francisco, la capital del oro del mundo.

Como era lógico esperar, los escritores nacionales dejaron constancia escrita de esta arrebatadora pasión dorada que estremeció a los chilenos. Los registros de los principales episodios fueron señalados por memorialistas, historiadores, cronistas, narradores, dramaturgos y poetas.

Ahora bien, la contextualización de tales hechos -entre otros- se debió a la labor de dos importantes intelectuales chilenos, quienes narraron con sabrosura las peripecias más descomunales que protagonizaron sus compatriotas, mexicanos y norteamericanos en las minas de Sacramento. En consecuencia, la ubicación textual debe partir por el conocimiento del discurso cronístico-histórico, elaborado por Vicente Pérez Rosales y Benjamín Vicuña Mackenna. El trabajo de ambos es antecedencia para el tópico, como explícitamente lo señala el texto.

Vicente Pérez Rosales en *Recuerdos del pasado*⁵ ocupa varias páginas para narrarnos el ambiente de violencia y anarquía que primó en California. Tanto este escritor como Vicuña Mackenna le confieren a sus relatos, por la vía de su condición de testigos presenciales, una gran verosimilitud, pues ambos vivieron en plenitud la aventura de California.

Tomando en cuenta el fenómeno de reelaboración literaria que hace Neruda en su obra, acotamos que Vicente Pérez Rosales es un sujeto histórico que se convierte en sujeto literario, pues deviene en un personaje teatral en la primera escena de la obra que ocurre en el puerto de Valparaíso. Hecho que confirma -según nuestra estimación- el acto de reminiscencia⁶ que sustenta el diálogo intertextual.

A su vez, los relatos de Vicuña Mackenna constituyen también una antecedencia manifiesta. Inserto como discurso marginal, el fragmento de un libro del historiador chileno⁷ entrega una feliz descripción de San Francisco, esa "Babilonia de todos los pueblos", facilitando de este modo la comprensión del discurso central y su motivación pertinente.

En relación con los planteamientos anteriores, resulta evidente afirmar que el discurso histórico-cronístico es asumido plenamente por Neruda en el suyo. No obstante, consignamos -además- que el tema que se privilegia también constituyó materia textual de otros escritores. Y en cierto modo, el discurso que se indica, posibilita que se abra a su vez diálogo con discursos más inmediatos en el tiempo nerudiano. En este orden, es pertinente citar a Enrique Bunster que cronicó los hechos en su obra *Chilenos en California*⁸ y al porteño Roberto Hernández Cornejo, autor de *Los chilenos en San Francisco*⁹. Es útil indicar, asimismo, que Ricardo Donoso¹⁰ en la década del 30 entregó valiosos antecedentes acerca de otras versiones de la leyenda californiana.

La mítica presencia de Joaquín Murieta en el ámbito nacional comienza a delinearse con fuerza a partir de los relatos del ambiente californiano hecho por los cronistas. A partir de esa ambientación, comienza a aislarse en el contexto cultural, con nítidos contornos, la figura de un héroe legendario. Surge la estampa romántica de un chileno que en el dorado norteamericano se venga de los ultrajes cometidos en su contra y en la de los suyos, combatiendo denodadamente a sus hechores: los gringos racistas, los "galgos" de California.

De tal modo que Neruda cuando escribe mucho más tarde su "oratorio" como él lo llama, preexistían en la tradición sus elementos principales. El poeta de Isla Negra, al igual que los trágicos griegos, pensamos en Sófocles, para componer su obra no partió de una idea, sino más bien de una leyenda. Leyenda que estaba elaborada por su pueblo; en el verbo hablado y en el escrito.

Esta leyenda ha sido tratada -ya es sabido- como tema literario por una gran cantidad de escritores, no sólo chilenos. Sin embargo, el gran mérito de Neruda fue haber escrito el mejor texto acerca del buscador de oro que se hace bandolero. El texto más artístico.

En el orden literario, la leyenda de Murieta ha sido considerada por la novela, el drama y la lírica. También lo ha sido malamente por el cine.

Sabemos que la primera caracterización escrita del héroe, conocida por el pueblo chileno, corresponde a la del discurso folletinesco y melodramático. En efecto, en París, durante la segunda mitad del siglo pasado, exactamente en 1862, el norteamericano Roberto Hyenne publicó en francés la novela titulada *Un bandit californien (Joaquín Murieta)*¹¹. Pues bien, este relato, traducido al español con el título de *El bandido chileno Joaquín Murieta en California*, se imprimió en Chile años más tarde. Fue éste un acontecimiento literario que provocó gran interés en lectores habituados a las truculentas "novelas por entrega" que regulaban el gusto literario común.

La novela de Hyenne -reimpresa varias veces- es el relato abigarrado de los más increíbles sucesos que protagonizó en los lavaderos de oro de California, un chileno llamado Joaquín Murieta. Pese a sus numerosas deficiencias esta obra fue la que ha dado origen a la nacionalidad chilena del legendario protagonista.

Se advierten en este dramón todos los recursos propios del discurso del folletín: visión maniqueísta, apelación a la sensiblería y personajes de cartón. Representa, a su vez, la actitud distorsionada de un narrador que convierte a un chileno vagabundo y aventurero, a través de la caricatura, en un falso exponente latinoamericano. En otras palabras, el autor opera sobre la base de la típica visión exótica y artificial, tan utilizada por europeos y norteamericanos en relatos que han tenido como referente el continente del Sur¹². Hyenne llega hasta el extremo de explotar para sus fines truculentos la letra de la Canción Nacional cuando la pone en boca de "terribles bandidos".

El discurso folletinesco de Hyenne se transforma en discurso dramático en Antonio Acevedo Hernández y este último es el que, a su vez, entrega evidentes perfiles de discurso político y étnico que tendrán su réplica en la escritura nerudiana.

Acevedo Hernández en la revista *Excelsior*, el año 1936, publicó un drama en seis actos titulado *Joaquín Murieta*, en el cual se teatralizan por primera vez las peripecias del aventurero. El dramaturgo nacional, elige la personalidad del rebelde para hacer resaltar su condición de ser marginal, a la vez que para describir los rasgos de un incipiente anti imperialismo. Evidencia el autor, asimismo, las discriminaciones raciales y los prejuicios generalizados en contra de latinoamericanos y asiáticos en el seno de una sociedad regida por la ley del más fuerte.

El dramaturgo nacional -como también más tarde lo hará Neruda- hace girar gran parte del drama en la dictación de la Ley Smith, la cual es comparada con la bárbara ley de Linch. Dicha ley estaba destinada a expulsar a los hispanos y asiáticos del territorio californiano. Su puesta en práctica justificó las peores tropelías que se cometieron en contra de chilenos y mexicanos, particularmente. En la obra, el norteamericano Fred es el encargado de hablar de sus "bondades", expresando textualmente que se trata de una "sabia ley", pues "los productos solamente deben ser para los norteamericanos y los europeos de razas aptas".

Como se puede apreciar a través del discurso dramático, el escritor privilegia no sólo el drama de Joaquín Murieta y de su mujer asesinada por los "galgos", sino que -además- los conflictos sociales emanados de una xenofobia exacerbada y brutal.

El texto de Acevedo Hernández, pese a estar todavía contaminado por algunas especificidades del discurso folletinesco, es el que se encuentra más cercano al acto de producción del discurso nerudiano. Hay una clara aproximación y, en este sentido, es interesante remitirse a la tesis de María de la Luz Hurtado que sostiene que el melodrama es el género matriz de la dramaturgia chilena contemporánea¹³. En el caso que nos preocupa se ofrece una comprobación a dicha tesis.

A la postre, nos interesa precisar que en el paragrama del texto que se estudia, de alguna manera u otra, funcionan la mayoría de los textos del espacio que cubre la red. Concretamente comprueban la existencia de la red de la escritura las huellas de Vicente Pérez Rosales, los motivos de Acevedo Hernández y la continuidad de los protagonistas. El chileno apodado Juan Tresdedos, personaje importante en el texto nerudiano, pertenece a la tradición del espacio anterior, pues ya figura en el folletín de Hyenne y en el drama de Acevedo Hernández.

EL MURIETA DE NERUDA

Neruda, antes de escribir su *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, ya había incursionado en el género teatral. Así, su afición por el periodismo isabelino lo había llevado a traducir *Romeo y Julieta*. Realizó en aquella oportunidad un trabajo arduo, sin embargo, lo supo conducir a un final feliz. La obra fue estrenada en Santiago de Chile, el 10 de octubre de 1964 por el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile.

No obstante, a la creación dramática misma Neruda aún no había llegado. Al contrario, hubo un tiempo en que no quería llegar, pues siempre expresó que a él en literatura sólo le interesaba la lírica; sin embargo, posteriormente cambió de criterio y asumió el dictado de un nuevo mandato interior. Súbitamente vistió de ropaje dramático sus versos y estos aparecieron radiantes en la escena nacional con el título de *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*.

Estimamos conveniente indicar que, según nuestra percepción, el proceso de valoración teatral de un poeta lírico y épico social como Neruda, sólo hay que explicárselo a partir de la poesía misma que practicó toda su vida. La obra dramática que escribió tiene sus orígenes en los confines íntimos de su propia pasión poética. El deleite de Neruda por producir en su lírica imágenes que plasmaran su visión histórica y sus preocupaciones sociales, lo condujo al rescate realista y mágico de leyendas y personajes altamente significativos para la comunidad nacional e hispanoamericana, en la cual el poeta se inserta con fuerza y convicción.

Por consiguiente, estimamos que Neruda en este drama continúa haciendo poesía y lo hace en el más alto sentido de la palabra. Su habilidad queda manifiesta en las reflexiones poéticas que asume a través de

las voces de Joaquín y Teresa Murieta y en el contrapunto dramático que logra entre la narración lírica del coro y su propia voz. Su ingenio creador queda demostrado cuando hace dialogar en ausencia de Joaquín y Teresa, personajes insuflados de ánimo, que sirven para centrar la acción temática en el amor entre ellos y en las causas que motivan su desenlace fatal.

Los variados protagonistas de la obra cuentan y cantan la historia, y hacen del diálogo una progresiva sucesión de acontecimientos que se inician en el puerto de Valparaíso y terminan con el asesinato de Murieta por los "galgos" de California.

Sustentamos que el tópico de Joaquín Murieta encuentra en la escritura réplica de Neruda su realizador más eficaz. El discurso nerudiano transforma la materia de los discursos anteriores en poesía dramática, eliminando aspectos caricaturescos y exotistas, le entrega alterna una nueva dimensión y energía, empapándolo, al mismo tiempo, de una auténtica chilenidad.

En consecuencia, ¿por qué razón planteamos que esta obra es más que un drama o un espectáculo teatral? Sostenemos la hipótesis de que la respuesta a dicha pregunta se halla en otro cuestionamiento. ¿Qué motivo tiene un poeta para repetir una historia que ya se conoce? ¿Cuál es la utilidad de un poeta si sólo va a reproducir lo que dicen los historiadores o aquellos que cumplen su función? En algún punto o en todo puede ser la clave del caso que nos preocupa. ¿Por qué una obra teatral? ¿Cuál es la causa de que Neruda haga de Murieta un personaje totalmente chileno, desechando en forma absoluta los criterios -incluso eruditos- de aquellos que sostienen que Murieta es mexicano? (Pereira Salas, en Chile; Irineo Paz, en México).

La respuesta a estas interrogantes -consideramos- está en directa relación con la grandeza del poeta y de sus personajes. Por consiguiente, no acudiremos a la que nos pueda dictar la simple verosimilitud de un género para diferenciarlo de otro. No se nos ocurre hacerlo por ahora. Nos parece más pertinente, en cambio, acudir a otro grande de la literatura universal para despejar esta incógnita.

En el célebre libro *Conversaciones con Goethe*¹⁴, el genio alemán, reiterando ideas de la poética clásica, afirma lo siguiente:

"El poeta tiene que ir más allá y producir, si es posible algo más elevado y mejor. En los personajes de Sófocles alienta algo del alma elevada del gran poeta, así como los de Shakespeare tiene algo de la suya y eso es lo acertado y eso es lo que hay que hacer. Shakespeare va aún más lejos, y convierte a sus romanos en ingleses, con perfecto derecho también, pero si no lo hiciera, no lo hubiera entendido su nación.

La grandeza de los griegos, en este respecto, está en que deban más importancia que a la verdad del hecho histórico, a la manera como el poeta lo trataba."

Precisamente, en el pensamiento de Goethe, anteriormente transcrito, creemos encontrar la explicación mayor y más honda de la incursión teatral de Neruda. Esta declaración -además- nos ayuda a comprender, así lo estimamos al menos, el porqué Neruda, en la presentación de su obra, nos dice:

"Esta es una obra trágica, pero, también, en parte está escrita en broma. Quiere ser un melodrama, una ópera y una pantomima".

*Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*¹⁵, publicada el año 1967, representa la derivación de la escritura de Neruda hacia una nueva forma, pero, al mismo tiempo, es una consolidación de su postura poética permanente: americanista y telúrica. Ahora bien, el discurso inmediato, el diálogo de su obra con otro discurso, la intertextualidad más cercana se encuentra en su propia producción. En efecto, poco tiempo atrás, Neruda había escrito un libro de poemas titulado *La Barcarola*¹⁶, en el que incluye un poema denominado "Fulgor y muerte de Joaquín Murieta", el cual servirá de punto de partida al drama inmediatamente posterior. Este poema intitulado Cantata en la pieza teatral constituye un exordio narrativo, el cual se inicia con los versos que se señalan:

*Esta es la larga historia de un hombre encendido:
Natural, valeroso, su memoria es un hacha de guerra.*

Neruda al situar la leyenda californiana en el verso dramático estaba obedeciendo a su propio interés. Y también, anecdóticamente, daba respuesta al requerimiento expresado por su mujer Matilde Urrutia, quien al descubrir en su lectura la estructura teatral del poema le solicita que desarrolle el tema en una obra mayor.

Importa señalar que Neruda al ejecutar esta idea de Matilde ponía en práctica, al mismo tiempo, todo su poder poético de penetrar con hondura y fuerza en la esencia de la aventura y la tradición nacional¹⁷.

De tal suerte que en esa forma, Murieta no sólo es rescatado del folletín y del melodrama, sino que, además, será convertido ahora en una expresión poética llena de vitalidad y energía recobrada.

En rigor, la obra está llena de los más fuertes efectos. La vida interior de los personajes, la historia del pueblo al cual pertenecen y manifestaciones biográficas se evidencian, a través de versos y poemas de la obra. La fuerte imaginería escénica se distribuye generosamente, a lo largo de los seis cuadros que la componen.

Por otra parte, incluso nos atrevemos a considerar que la obra representa no sólo una refundición textual del motivo, sino que también una refundición genérica, pues el autor -aunque enmarcado en el discurso dramático-poético, deja todas las posibilidades de desarrollo discursivo al Director Teatral, tal como se entiende en las acotaciones explícitas que formula para la representación.

Desde otro punto de vista ¿cuál es el tratamiento dramático de la fábula que permite la superación de ésta y cuál su exacta ubicación en el diálogo textual? Según nuestro planteamiento el discurso nerudiano es el que entrega la clave significativa del mito que entraña el personaje. La "larga historia" -cantada por el poeta- viene desde mucho antes, desde el espacio mismo que se instaura en la red textual. Se relaciona con el propósito manifiesto del poeta de poetizar la tradición y el mito del hombre de América Latina. Por eso que -además- "su memoria es un hacha de guerra", entendida ésta como polémica confrontación ideológica y discusión histórica en torno a la situación que se desprende de su figura y acción.

En todo caso, pensamos que el tratamiento del tema es lo que constituye el índice mismo de la intertextualidad, como también lo son los aportes y el fenómeno de la singularidad que caracteriza a todo arte verdadero. En consecuencia, destacaremos las singularidades más evidentes, a fin de establecer la nueva verosimilitud creada por el poeta Neruda. Las singularidades apuntan a las siguientes realidades nuevas del tópico:

1. El marco inicial -a diferencia del de otros discursos- corresponde a un ambiente chileno, en la medida en que los hechos se fijan en Valparaíso. Intervienen allí rotos, aduaneros, tentadores de oro y tres personajes: Vicente Pérez Rosales, Juan Tresdedos y el oficinista Reyes, mientras los canillitas vocean los diarios "El Ferrocarril" y "El Mercurio" de un día de 1850. Pues bien, con la inclusión de dichos elementos se establece inmediatamente, la nacionalidad de la historia y de los seres que la pueblan.

2. La aprehensión de la historia desde la percepción personal que determina la inserción en el drama de la personalidad del poeta. Al menos creemos que la caracterización del personaje Reyes es una clara y potencial autorreferencia al propio escritor, quien, como se sabe -además- escribió una abundante poesía de referencias antiburocráticas¹⁸. No se nos escapa el hecho de que la Teresa, que allí constituye una realidad poética, nace en Coihueco (Provincia de Ñuble, Octava Región, Chile), precisamente el pueblo campesino donde nació Matilde.

Es decir, estimamos de importancia en esta réplica escritural, la incorporación a la trama de la personalidad civil de Neruda y las marcas que posibilitan la identificación de los personajes.

3. El ocultamiento físico del héroe, quien a través de su voz se reconoce como el que articula el desarrollo dramático de la historia, secundado por la voz del poeta y la de Teresa. Estimamos que este ocultamiento significa ahondar el pathos poético, a causa de la sugerencia mayor que provoca el conocimiento omnisciente de los hechos evidenciados. A su vez este ocultamiento pone de manifiesto la conciencia colectiva de la leyenda en los sujetos que la encarnan y coparticipan de la hazaña.

4. La inscripción definitiva de la leyenda en un marco ideológico-anti imperialista que surge como rechazo de la discriminación de que son objeto los latinoamericanos en Estados Unidos en la época de la fiebre del oro en California. Agregamos, además, que el autor proyecta este acontecimiento hacia una contextualización de la historia contemporánea.

El sentimiento de rechazo norteamericano hacia los latinoamericanos buscadores de oro, que comienza a partir del Cuadro Tercero pone en movimiento la rebelión de Murieta y sus compañeros. Este rechazo, en consecuencia "justificaría" la conducta violenta exhibida por el "bandido honorable", acrecentada por la muerte de su novia, asesinada por los "galgos" en el Cuarto Cuadro.

5. El héroe, al ser muerto en el Cuadro Sexto, se mitifica a los ojos de sus compañeros y compatriotas, quienes recuperan la cabeza de Murieta -que se exhibe en una jaula de feria-, reestableciendo en un acto de dignidad la relación héroe popular y victimarios segregacionistas.

Los hombres que rescatan la cabeza del chileno vengador se expresan a través de distintas voces. Ahora, si bien es cierto que tales sujetos representan voces sin nombres, tienen, en cambio, todos una procedencia geográfica en algún lugar concreto de Chile. Proviene de La Serena, Loncomilla, Chiloé, Talagante, Cherquenco, Lebu, Rancagua, Quillota, Púa, Taltal, Nacimiento, Parral, Victoria, Tongoy, Renaico o Perquenco. En otras palabras, el país entero cumple con la empresa colectiva de rescate. La cabeza de Murieta recuperada es puesta, metafóricamente, en su tronco nacional y en la tumba de Teresa, la bienamada de Coihueco. (¿Quién otra puede ser, sino la propia Matilde?)

En nuestro juicio, los aspectos anteriores demuestran la singularidad de la obra que analizamos. Por consiguiente, como ha quedado en evidencia, creemos que el discurso nerudiano es el discurso definitivo de Murieta, clausurando la red de los discursos que se han ocupado de esta leyenda chilena. El discurso de Neruda, en suma, se ha constituido en el punto de encuentro de los discursos que lo anteceden y el punto de arranque hacia una posible y nueva interrelación textual.

Expresamos, finalmente, que Neruda, -cuya poesía estuvo siempre encaminada a rescatar las esencias americanas: piedras, huesos y barro del continente y a buscar al hombre donde éste estuviera¹⁹, recupera

para nosotros no sólo una leyenda, sino huellas de pasado y de presente. Así, al menos, lo establece en su canto:

*Murieta violento y rebelde, regresa en mi canto al metal y a las minas de Chile.*²⁰

NOTAS

1. La edición que se utiliza en este trabajo corresponde a la que aparece en *Obras Completas* (Buenos Aires, Losada, 3ª ed., 1968), t. II, p. 857. Todas las citas del texto que se estudia corresponderán a esta edición.
2. La cita corresponde a *Semiótica II*, de Julia Kristeva, Cap. "Hacia una semiología de los paragramas" (Madrid, Fundamentos, 1981), p. 235.
3. Kristeva en Op. Cit. afirma que "La ciencia paragramática debe tener en cuenta la ambivalencia: el lenguaje poético es un diálogo de dos discursos". p. 236.
4. Kristeva en Op. Cit. da cuenta de dicho significado.
5. El libro *Recuerdos del pasado*, de Vicente Pérez Rosales fue editado inicialmente como folletín en el diario "La Epoca" de Santiago de Chile, en 1882.
6. El acto de reminiscencia según Kristeva en Op. Cit. corresponde a la evocación de otra escritura y el acto de intimación a la transformación de dicha escritura, p. 236.
7. Neruda utiliza un fragmento del libro *Viajes*, de Benjamín Vicuña Mackenna (Santiago de Chile, Imprenta del Ferrocarril, 1856).
8. Una edición de *Chilenos en California*, de Enrique Bunster, corresponde a la que se hizo en Santiago de Chile, Del Pacífico, 3ª ed., 1965.
9. La obra del porteño Roberto Hernández (1877-1964), antiguo redactor del diario "La Unión" de Valparaíso, se publicó en dos tomos el año 1930. Es autor -además- de *El roto chileno*.
10. Ricardo Donoso fue Director del Archivo Nacional de Chile y un gran investigador chileno.
11. Según Ricardo Donoso en Suplemento del Excelsior Nº 1, Santiago de Chile, 1936, esta obra en francés fue traducida por Carlos Morla Vicuña al español y publicada en Santiago por la imprenta "La República", años más tarde.
12. En relatos de esta naturaleza extranjerizante tenemos en cuenta también la novela de Joseph Conrad titulada *Gaspar Ruiz*. Conrad en esta obra narra las aventuras de un bandido chileno, una figura legendaria del proceso independentista.
13. María de la Luz Hurtado es autora del artículo titulado "El melodrama, género matriz en la dramaturgia chilena contemporánea", publicado en *CESTOS*, 1986, pp. 121-130, revista de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico, dirigida por Juan Villegas de University of California, Irvine.
14. *Conversaciones con Goethe*, de Eckermann (Buenos Aires, F. de C.E., "Colección Austral", 1950).
15. *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*. Bandido chileno injusticiado en California el 23 de julio de 1853, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1967. El texto de la obra está compuesto de seis cuadros: 1. La partida; 2. La travesía y la boda; 3. El fandango; 4. Los galgos y la muerte de Teresa; 5. Fulgor de Joaquín; 6. Muerte de Murieta; Tres Canciones y un Apéndice.
16. *La Barcarola*. Buenos Aires, Losada, 1967. Edición al cuidado de Margarita Aguirre y Andrés Ramón Vásquez. En el cuarto episodio de este libro se halla "Fulgor y muerte de Joaquín Murieta".
17. Hernán Loyola en su prólogo a *Antología esencial*, de Pablo Neruda, (Buenos Aires, Losada, 1971), p. 34, afirma que "En el Murieta se concentraron también dos propósitos de Neruda. Uno: la antigua ambición de situar al hombre de América Latina (y a Chile en especial) frente a su mitología potencial y a su tradición histórica cultural. Dos: A través del teatro, Neruda intentó una vez más realizar su sueño -viejo también- de la creación total".
18. Desde temprano Neruda en su obra hace claras referencias a la deshumanización a que conduce la burocracia. En *Crepusculario* recuérdese el poema "Barrio sin luz" y su segunda estrofa:

*Las ciudades - hollines y venganzas-
la cochinada gris de los suburbios,
la oficina que encorva las espaldas,
el jefe de ojos turbios.*

Por lo tanto, no es casual que en la obra, Reyes -nombre civil del poeta- un empleado de aduana que exige papeles y más papeles, sea una evidente alusión a su propia persona, que sufrió en una época de su vida las desgracias de la burocracia.

Al respecto resulta revelador dar a conocer el pensamiento de Jaime Concha, quien al referirse a los poemas residenciarios escritos en Chile, expresa lo siguiente:

"Aparte de algunos poemas marinos, que reflejan la huella de su reencuentro con las costas chilenas (El sur del océano, Barcarola), la mayoría de estos poemas expresa casi directamente la servidumbre burocrática que acosa al poeta. 'Walking around' y 'Despediente' son, en este aspecto, los más ilustrativos. El papel y las palabras son realidades contradictorias para este poeta-funcionario. Funcionario, sólo los usa como instrumentos serviles; poeta, querría hacer de ellos materias puras y ennoblecidas."

Concha recuerda que Neruda, en aquella época, estuvo un año (1932) trabajando como empleado del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile.

Para un mayor abundamiento sobre este tema, consultar su importante libro *Neruda (1904-1936)*, Santiago de Chile, Universitaria, 1972.

19. Gran parte de la poesía de Neruda fue un intento feliz y logrado por recuperar los ancestros centenarios de América, vistos en su gran totalidad histórica. Téngase presente "Alturas del Macchu Picchu", en la que asume la más integral representación de los muertos milenarios, como lo señala en el siguiente verso:

Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta

También el poema "Ercilla", en el cual el poeta escucha el amanecer mismo del poeta madrileño:

*Hombre, Ercilla sonoro, oigo el pulso
del agua de tu primer amanecer...*

20. Op. Cit. 1