

01029  
10



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

FULGOR Y MUERTE DE JOAQUIN MURIETA, DE PABLO NERUDA. EL PROBLEMA DE UNA OBRA HIBRIDA

**T E S I S I N A**  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE :  
**LICENCIADA EN LITERATURA**  
**DRAMATICA Y TEATRO**  
P R E S E N T A :  
**SANDRA LUZ GARCIA REY**

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo regencial.  
NOMBRE: Sandra Luz García Rey  
FECHA: 27 de marzo 2003  
FIRMA: [Firma]

ASESOR: LIC. FERNANDO MARTINEZ MONROY  
SINODALES: LIC. BLANCO KISS GONZALO  
LIC. MARTINEZ MONROY FERNANDO  
LIC. NAVARRETE ANDRADE MARIA DE JESUS  
MTRA. WAGNER MESA AIMEE  
PROFRA ZORRILLA VELAZQUEZ MARCELA

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
COORDINACION DE LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO



FEBRERO DEL 2003.



9



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

***FULGOR Y MUERTE DE JOAQUIN  
MURIETA, DE PABLO NERUDA. EL  
PROBLEMA DE UNA OBRA HÍBRIDA***

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN LITERATURA  
DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA:

SANDRA LUZ GARCÍA REY

ASESOR: LIC. FERNANDO MARTÍNEZ MONROY

SINODALES:

LIC. BLANCO KISS GONZALO

LIC. MARTÍNEZ MONROY FERNANDO

LIC. NAVARRETE ANDRADE MARÍA DE JESÚS

MTRA. WAGNER MESA AIMÉE

PROFA. ZORRILLA VELÁZQUEZ MARCELA

MÉXICO, D.F.

MARZO DE 2003

b

## ÍNDICE

Introducción 1

### Capítulo primero: El género

1. La concepción del mundo 4

2. La concepción del mundo y el texto dramático 5

a) La intención 5

b) Efecto y tono 7

3. Las formas dramáticas 9

a) Las formas dramáticas y su condición paradigmática 9

b) Las formas dramáticas y el análisis 11

### Capítulo segundo: El género didáctico

1. Finalidad y propósitos del género didáctico 12

a) El punto de vista y el compromiso del dramaturgo 14

b) Intención en relación con el público 16

2. El tema de la Obra didáctica 18

3. Estructura de la obra didáctica 20

4. El mecanismo melodramático y la emoción 22

a) Presentación de las fuerzas del conflicto 23

b) Los personajes 24

5. Recursos espectaculares 26

### Capítulo tercero: El melodrama

1. La visión del melodrama 30

2. El funcionamiento de los personajes 32

3. La cuestión emotiva 34

C

## **Capítulo cuarto: Análisis de *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta***

1. El poema como fuente de la obra	38
2. El poema en el drama	43
3. La intención expresada	62
4. El problema de la concepción y estructura en <i>Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta</i>	68
a) La intención anecdótica	70
b) La concepción de la realidad	78
5. El mito como fuente de la obra	88
a) La muerte de Joaquín Murieta	90
b) La extensión de la muerte de Joaquín Murieta	95
c) Un final abierto	104
6. <i>Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta</i> ¿La intención didáctica?	106
7. El Cuadro tercero, un cuadro aparte	112
<b>Conclusiones</b>	116
<b>Bibliografía</b>	120

Agradezco en primer lugar al poeta ciudadano del mundo, porque gracias a su inconsciente osadía pude acceder al territorio dramático, ¡gracias a un poeta!

En segundo lugar a Fernando Martínez Monroy, porque me dio de todas las herramientas de análisis, justo la más eficaz para analizar la obra y para aprender lo que no había aprendido antes.

Y en un lugar que se filtra en todos mis actos, y en este también de forma especial, a todos los vivos y los "muertos" que me acompañaron de una u otra forma durante este proceso. Gracias a todos: Roberto, Marcela, Juan Francisco, Martín, Carlos, Aurora, Manuel, Rocío, Patricia, Eleazar, Cuauhtli y Libertad.

¡No a la guerra!

## INTRODUCCIÓN

*Fulgor y muerte de Joaquín Murieta (F y M de JM)* es la única obra dramática de Pablo Neruda. Resulta interesante conocer este dato por todo lo que implica. Al ser la única obra dramática dentro de un repertorio de obras que pertenecen a un género distinto: la poesía, resalta adquiriendo cierta particularidad. No se le puede entender a partir de otras obras del mismo género y del mismo autor, pero sí a partir de ciertos modelos paradigmáticos de la literatura dramática.

La particularidad de *F y M de JM* no se limita al lugar que ocupa en la producción literaria del autor, sino que trasciende al ser puesta en relación con otras obras del género dramático. Para los fines de este análisis, recurriremos a dos géneros: el melodrama y el género didáctico, pues consideramos que la obra posee características superficiales y de intención pertenecientes a ambos.

El presente análisis pretende comprender una obra que por sus características puede resultar confusa aún a primera vista, basándonos en el género como herramienta de estudio y no como un juicio o dictamen acerca de la obra.

Hemos analizado *F y M de JM* mediante su intencionalidad y la hemos comparado con los objetivos que se propone todo autor que escribe bajo alguna de estas formas dramáticas: melodrama y género didáctico. Cada género dramático constituye un modelo sintético de la esencia de grandes conjuntos de obras. Por lo tanto al hablar de melodrama y de obra didáctica estamos aludiendo a todos los grandes melodramas y a todas las grandes obras didácticas, y esto equivale a decir que se le ha analizado en comparación con todos ellos.

Si comparáramos *F y M de JM* con una obra específica, lo único que resaltaríamos sería el contraste, la diferencia entre una y otra, pero más aún, nos desviaríamos hablando de

aspectos que no contiene la obra en lugar de concentrarnos en los problemas que dificultan su comprensión. Por ello es que para emprender este análisis tomamos en cuenta otras obras, aquéllas que consideramos modelos paradigmáticos de la literatura dramática, y concretamente del género didáctico y del melodrama. Pero el principal interés del trabajo es analizar a la obra en sí misma, pues la cantidad de recursos que ofrece para ser aclarados, o entendidos nos obliga a poner atención primero en la comprensión de su estructura formal y de las intenciones que se perciben a simple vista (Capítulo 4, temas 1, 2 y 3) y después en un análisis comparativo (Capítulo 4, temas 4 en adelante).

Pero ¿cuáles son los problemas que plantea *F y M de J M*? El primer problema que plantea es entender por qué falla la obra, al leerla se tiene la sensación de que algo "está mal" pero ¿por qué? Por qué sentimos esto, o por qué falla es el principal cuestionamiento del análisis, esta impresión "a simple vista", nos lleva al principal problema de la obra. Quizá nuestro primer cuestionamiento es por qué sentimos eso, por qué tenemos esa impresión.

La primera parte del análisis tiene que ver con un estudio más descriptivo del texto, en esta parte, analizamos las principales causas de esta impresión que nos produce la obra, en la segunda parte, analizamos la intención dramática del autor puesta en relación con el resultado.

El problema principal que plantea *F y M de J M*, derivado de su concepción, es la dificultad para la comprensión del mensaje que quiere transmitir. Este problema desencadena otros que tienen que ver con una interpretación parcial o superficial de la obra y por lo tanto ajena a la intención del autor. Dependiendo del tipo de interés que tengamos en el texto (lectura, puesta en escena, análisis, crítica, etc.) la problemática aparecerá, se

multiplicará o prevalecerá mientras no la entendamos. Entenderla es el propósito de este trabajo.

Una obra como *F y M de JM*, en la cuál el autor utiliza una abundancia de recursos que no sirven precisamente a sus intenciones, o que no son los más adecuados para lograrlas, puede tentarnos a emplear un método de análisis igual de variado que las formas o recursos utilizados por el autor. Esto nos llevaría a analizar la obra por lo que tiene de cada uno de los géneros que el autor reconoce: "Esta es una obra trágica, pero, también, en parte está escrita en broma. Quiere ser un melodrama, una ópera y una pantomima."<sup>1</sup>

Lo anterior sólo nos llevaría a un análisis parcial de la pieza. Por eso hemos elegido un método de análisis menos variado, pero más rico, no en elementos, sino en profundidad. El género es marco de referencia de eficacia respecto al conjunto de obras que alude, y, por lo tanto, constituye un instrumento de análisis.

Por último diremos que *F y M de JM* posee otra particularidad: no cuenta con estudios críticos. El presente trabajo pretende contribuir también a esa labor, pero sobre todo pretende entender una obra única en la producción nerudiana y en la literatura dramática.

---

<sup>1</sup> Antecedencia a *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, Buenos Aires. Losada. 1974.

## CAPÍTULO PRIMERO

### EL GÉNERO

#### 1. La concepción del mundo

“Concepción del mundo”: ¿Qué significa este término, por qué lo usamos, cuál es su relación con el género? Si de definir el género se trata ¿por qué hablamos de la concepción del mundo?

Concepción del mundo, imagen, visión o sentido del mundo, es lo mismo. Varios autores<sup>1</sup> han aplicado este término al análisis del texto dramático.

La realidad es inmensa, y el concepto de realidad es limitado, la visión del mundo en estrecho vínculo con la realidad (que se mira) está influida por ella (es lo que ve entre todo lo que hay) y a su vez la modifica porque es selectiva. Esta selección está determinada por la idea que cada individuo construye de la realidad a partir de su propio proceso vital y distingue de toda la amplitud sólo una serie de elementos. Desde esta perspectiva, la concepción del mundo también puede compararse con “el lugar físico y concreto desde el cual vemos la realidad” y entenderse “como el pedazo de mundo que alcanzamos a ver desde ahí.”<sup>2</sup>

Si tomamos en cuenta que el individuo toma estímulos de la realidad en un proceso recíproco en el cual al ser percibida como idea se modifica también la idea anterior obteniéndose una nueva idea enriquecida, podemos decir que: Un individuo mira la realidad, la realidad le brinda estímulos, y con esos estímulos él construye su visión transformando los estímulos en un particular punto de vista.

---

<sup>1</sup> Nos basamos en Wundt, Max [1984] “La ciencia literaria y la teoría de la concepción del mundo” en Ermantiger (comp.) *Filosofía de la ciencia literaria*, México, FCE, p.427-462

<sup>2</sup> Apuntes de clase de Fernando Martínez Monroy.

Aquí hablamos de individuos en general, no de autor y mucho menos de autor dramático, pero a partir de la concepción del mundo podemos entender la diferencia entre el esquema aplicable a cualquier individuo y el del proceso creativo del autor.

## 2. La concepción del mundo y el texto dramático

La concepción del mundo consiste en un punto de vista o enfoque que el autor tiene de la realidad y que es susceptible de ser reconocido en el texto.

En el proceso de creación del texto dramático, el autor no se remite a todo el sistema de referencias que le ofrece la realidad, sino que consciente o inconscientemente selecciona aquellos elementos que le servirán para decir lo que él quiere, para comunicar lo que él desea.<sup>3</sup>

El autor no elige una concepción del mundo como se elige un sabor para degustar o un color para vestir. Esta elección, en todo caso, está determinada por la síntesis de experiencias vitales que, dado su carácter, ha vivido de una u otra manera y que sin embargo, en el caso de la escritura dramática, está influida también por otros factores que tienen que ver con la virtualidad teatral<sup>4</sup> del texto.

Pero cómo se transforma esa visión del mundo en texto dramático. ¿Es algo que se manifiesta en el tema o en los personajes? ¿Cómo aparece en un texto, como se vuelve palpable, sonora o visual? ¿Cómo sabemos que está ahí, cómo la percibimos?

---

<sup>3</sup> Al respecto Villegas dice: "La visión del mundo, sin embargo no corresponde a un enunciado filosófico sino al sustrato del mundo condicionado por el mensaje, es decir, el sentido con que ese mundo es comunicado por el receptor" (*Op.cit.*, p.18)

<sup>4</sup> Villegas llama virtualidad teatral "A esta potencialidad del texto de ser representado y a la presencia dentro del texto dramático de rasgos provenientes de esa potencialidad..." (*Op.cit.*, p.16)

# **TESIS CON FALLA DE ORIGEN**

### a) *La intención*

Entre el autor y la obra existe un puente, un proceso; el autor y su concepción del mundo son quizá el punto de partida, después nosotros leemos un texto, pero ¿Cómo se llega a él? Independientemente de que el proceso varíe de un autor a otro, existe algo que es seguro: el autor quiere decir algo, tiene la intención de hacerlo. Esa intención, cuando busca realizarse es la primera materialización de la concepción de mundo porque es la que permite la salida de esta idea de la mente del dramaturgo posibilitando su transformación en algo visible y palpable. Esta intención va detrás de un objetivo cuya realización comienza a buscar desde o inmediatamente después de que lo proyecta. En esta intención primaria, que es casi obvia, se distingue otra: el autor quiere escribir algo bajo determinada forma.<sup>5</sup>

Esta intención en algunos casos es más difícil de definir. Es fácil decir, por ejemplo: El autor quería escribir una tragedia, porque esto, el texto que estoy leyendo es una tragedia. Pero aún así no podemos estar seguros de que haya sido su intención escribir una tragedia, aunque el resultado sea éste. Puede ser que el autor hubiera fallado en el proceso y que su intención se haya visto desvanecida, resultando irrealizable por alguna razón. Puede ser que el autor aún teniendo una intención "x", haya equivocado el proceso para llegar a "x", transformándose en un proceso para llegar a "y", pero entonces habrá cambiado de intención, pues el resultado expresa la intención real<sup>6</sup>, obteniendo en consecuencia un resultado distinto al planteado inicialmente. Existe una contradicción en este punto de vista, pues desde el momento en el que el autor elige el uso de determinados recursos, está siendo consecuente con su intención aunque ésta sea inconsciente, en la elección está expresando

---

<sup>5</sup> Michael Hancher propone tres tipos de intención: "...the author's intention to make something or other; the author's intention to be (understood as) acting in some way or other; the author's intention to cause something or other to happen." ("Three kinds of intention" en *Modern Language Notes*, January 1972, p.829)

<sup>6</sup> Fernando Martínez Monroy comenta que podemos hablar de la intención expresada por el autor en conversaciones, en prólogos, en escritos (intención consciente) y la intención real (en ocasiones inconsciente) que el texto manifiesta, y que es la realmente válida.

su intención, la diferencia es que la intención que él reconoce como primera puede ser conciente o inconsciente, pero desde el momento en el que el autor "equivoca el camino", o sea desde el momento en el que no existe una congruencia entre lo que acepta como intención y el resultado (lo que vemos) se trata no de una equivocación, sino de una incongruencia, pues "de ninguna manera en el ámbito de la creación, decir 'tragedia' implica complacer una estructura dada, sino más bien una forma de mirar el mundo."<sup>7</sup> Sin embargo, es posible reconocer este proceso a partir de los elementos temáticos y estructurales de cada obra.

Cuando hablamos de resultado estamos afirmando que el autor proyecta un producto final para ser leído y en el caso del texto dramático para ser visto (mediante la representación). Así que el autor piensa en un lector o en un posible espectador que leerá su texto o lo verá representado, e incluso en la esfera de la representación, imagina, proyecta y busca una reacción en él, un efecto específico.<sup>8</sup>

#### b) *Efecto y tono*

El efecto que el autor busca lograr también tiene que ver con un mecanismo de selección, que elige para llevar a cabo esa reacción, cómo procede para asegurar que, en el margen de lo posible, el espectador (ideal) reaccionará como él quiere.

Un autor que busca manipular de alguna forma a un grupo de individuos ¿no parece un tanto perverso? Este autor que maquina todo, es sólo una idea o un criterio esquemático que nos ayuda a entender el proceso creativo del autor. No es que todos los autores se sienten a

---

<sup>7</sup> Nota de Fernando Martínez Monroy.

<sup>8</sup> El autor tiene esa prerrogativa, pues según Aristóteles: "Hay casos en que el temor y la conmiseración surgen del espectáculo y otros en que nacen del entramado mismo de los hechos [texto] lo que vale más y es de mejor poeta." (*La poética*, Versión de García Bacca, 200, Editores mexicanos unidos, p.150)

maquinar el comportamiento que quieren fomentar, el razonamiento que buscan inducir como si se tratara del futuro de la humanidad, como si pluma y papel o teclado y pantalla fueran una bola de cristal en sus manos.

En general, este proceso se da de una forma mucho menos esquemática, el esquema facilita el análisis, no pretendemos que la realidad ocurra en estos términos. El análisis que planteamos nos dará la posibilidad de recorrer el proceso creativo a la inversa, para analizar una obra dada, para entender la intención del autor a través de los indicios manejados por él en el texto.

Volviendo a la cuestión anterior: ¿Cuál es el medio para obtener el efecto deseado? Decíamos al principio que éste tiene que ver con un mecanismo de selección ¿de qué? Si la concepción del mundo es un mecanismo de selección de la realidad, y la intención se traduce en un efecto, el tono es la estrategia de selección, síntesis y estructuración del material mediante el cuál el autor logra el efecto en un sentido tanto emotivo como intelectual.

### **3. Las formas dramáticas**

Hasta aquí hemos hablado de varios elementos que se supone nos ayudarían a definir el género, pero aún no hemos hecho mención de éste como tal.

La concepción del mundo está estrechamente ligada a la noción de género. Luisa Josefina Hernández lanza una pregunta fundamental al respecto: “¿puede la realidad que sirve de base para una obra ser objeto de clasificación?” y ella misma contesta

afirmativamente: "los textos aristotélicos [...] no hacen otra cosa más que clasificar las relaciones humanas y sus consecuencias".<sup>9</sup>

Esta realidad que sirve de base para una obra es, dicho de otra manera, la concepción del mundo; luego entonces, la concepción de mundo es clasificable y a cada diferente concepción del mundo corresponde un género distinto: "los posibles tipos de concepción del mundo [tienen] repercusiones [en] la ciencia literaria y las formas especiales que ésta reviste bajo la influencia de aquellos distintos tipos".<sup>10</sup>

Esto quiere decir que la concepción del mundo posee en una dimensión, un grado tal de particularización como para afirmar que existen tantas concepciones como individuos. Sin embargo hay concepciones mucho más generales (a nivel de raza humana, a nivel histórico, geográfico, social, familiar, etc.) como para encontrar coincidencias por grupos de individuos, tal como ocurre con el género.

#### a) *Las formas dramáticas y su condición paradigmática*

El género es un conjunto de características de contenido y forma que ubica a un texto dramático dentro de una generalidad un tanto limitada que nos permite relacionarlo con otros textos de características semejantes.

Al estudiar el género de una obra ¿no podremos encontrar lo específico de ella, lo que la hace única e irrepetible, o sólo bastará saber el género al que pertenece para poderla entender remitiéndonos a las características de éste en vez de reconocer las de la obra en particular?

---

<sup>9</sup> Hernández, Luisa Josefina [1997] *Beckett. Sentido y método de dos obras*, México, UNAM, p.30

<sup>10</sup> Wundt, Max. *Op.cit.*, p..432

El género no es una abstracción que existe antes de que exista la obra y el autor. Los géneros son producto de una sistematización de aquéllas características que a través de la historia del drama se han manifestado en las distintas obras de la literatura dramática.<sup>11</sup>

Miguel Ángel Garrido plantea que un género se gesta, se desarrolla y alcanza un nivel de madurez después del cuál está apto para ser imitado o para ser aprehendido en su fórmula esencial:

El género se propaga y consolida mediante la recreación por parte de otros autores de un hallazgo con éxito de un autor anterior cuya fórmula tiene una vigencia de mayor o menor duración, pero que –en la medida que no sea un hecho aislado– en todo caso es registrada como “género” por la historia de la literatura.<sup>12</sup>

De acuerdo con la visión de Luisa Josefina Hernández, los géneros dramáticos son: tragedia, comedia, pieza, tragicomedia, melodrama, farsa y teatro didáctico.<sup>13</sup>

A esta clasificación nos acataremos, pero no hablaremos de cada forma por separado, únicamente nos detendremos en el melodrama y el género didáctico por considerar que la obra que nos ocupa, *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, de Pablo Neruda, posee en sus características superficiales y de intención elementos de estos géneros.

#### b) *Las formas dramáticas y el análisis*

Una última reflexión: si podemos reconocer el género de una obra sin hacer un análisis detallado, con la simple lectura, ¿cuál es la utilidad práctica o real de hacer un estudio basado en el género cuando lo podemos reconocer a simple vista?

Nosotros pensamos que existen rasgos de particularidad que distinguen una obra dramática de otra, aún cuando aparezcan en ellas los mismos temas, mitos, personajes o

<sup>11</sup> De hecho M.A. Garrido en su ensayo “Una vasta paráfrasis de Aristóteles” nos dice: Aristóteles se enfrenta con los géneros como divisiones empíricas de las obras que se dan en su tiempo. (*Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco Libros, p.9)

<sup>12</sup> Garrido Gallardo, Miguel Ángel [1988] *Op.cit.*, p.17

<sup>13</sup> Esta clasificación aparece en: Knowles, John Kenneth [1980] *Luisa Josefina Hernández: teoría y práctica del drama*. México, UNAM, p.16

procedimientos técnicos, y rasgos de generalidad que permiten relacionarlas con otras semejantes. “la peculiaridad estilística de un producto resaltará sin duda más, puesto en relación con todos los que comparten esa estructura común que se llama género.”<sup>14</sup>

Utilizaremos el género como herramienta de estudio, no como un dictamen acerca de la obra, lo cuál pudiera resultar infructuoso y hasta peyorativo cuando la obra no se ajusta a un modelo de construcción definido.

Cuando menciono que el género no es una abstracción que existe antes de que exista la obra y el autor, me refiero además al peligro que puede entrañar el supeditar una obra a una entidad superior a ella misma y a cuyas características tendrá que ajustarse o de lo contrario quedará en el aire, irreconocible e inaprensible, será una obra mal hecha.<sup>15</sup>

Por último, el análisis por medio del género supone el estudio de una serie de elementos que no aparecen aislados en el drama, sino que se relacionan formando la unidad que es el texto. Estos elementos son: el personaje, la trayectoria de la figura dramática en la obra, el tono, la concepción y la relación que existe entre el público y la obra<sup>16</sup>, de la particular relación de estos elementos depende la forma del drama.

---

<sup>14</sup> Garrido Gallardo, Miguel Ángel [1988] *Op.cit.*, p.25

<sup>15</sup> “Cómo estar seguros de que el autor que no sigue las reglas del género lo hace “por incompetencia o porque está roturando nuevos caminos” (Garrido, p.23)

<sup>16</sup> Knowles, John Kenneth *Op.cit.*, p.25

## CAPÍTULO SEGUNDO

### EL GÉNERO DIDÁCTICO

“Toda relación de poder, o sea todo fenómeno a través del cual se manifiesta la capacidad de un individuo de obtener de otro una conducta que no hubiese adoptado espontáneamente, implica la consideración de cierto fin.”  
Georges Burdeau

#### 1. Finalidad y propósitos del género didáctico

En el primer capítulo hemos mencionado que los elementos que todo drama contiene, al relacionarse de distintas formas constituyen cada uno de los géneros.

Sin embargo aquí no haremos una descripción del funcionamiento de cada uno de los elementos en el género didáctico, sino que comenzaremos por un elemento que es fundamental y determinante en él: el fin y el propósito que persigue.

No nos detendremos en el origen del nombre género didáctico,<sup>17</sup> pero cualquiera que haya sido el momento en que se acuñó el término<sup>18</sup>, en la actualidad asociamos didáctico con enseñanza, sin duda ése es su significado. ¿Pero en el contexto teatral esa asociación es válida?

Obra didáctica nos remite a una lección, a una clase donde se nos enseñará algo. ¿Es qué el teatro puede o debe enseñar algo?<sup>19</sup> La función del teatro ha variado a lo largo de la

---

<sup>17</sup> Este género ha recibido otros nombres en diferentes épocas y de acuerdo a diferentes teóricos: teatro de propaganda, teatro de ideas, teatro de tesis, teatro de compromiso. El término *Lehrstück* contiene también este concepto de enseñanza y aprendizaje.

<sup>18</sup> El origen del género didáctico, no de su nombre, es ubicado “en el seno de los jesuitas de la Contrarreforma: pero sus primeros pasos los da con Eurípides y su *Andrómaca* y continúa con las “moralidades” y autos sacramentales y también con Bertolt Brecht.” (Tomás Espinoza en su Presentación a: Knowles, John K. *Luisa Josefina Hernández. Teoría y práctica del drama*, p.11)

<sup>19</sup> Bertolt Brecht ha dicho: “Ni siquiera se le debería adjudicar (al teatro) un papel didáctico; por lo menos no debería enseñar nada más útil que moverse con placer en el plano físico o en el terreno espiritual.” Pero más adelante dice: “...si bien no puede recargarse de material didáctico de cualquier tipo (...) el teatro conserva la libertad de divertirse instruyendo o investigando.” (“Pequeño organón para el teatro”, en *Escritos sobre teatro*, Vol. 3, Nueva Visión, Buenos Aires, 1976, p. 109 y 116)

historia, al menos en teoría, en lo que ésta debe ser. Eric Bentley destaca la oposición aparente entre la concepción esteticista de “El arte por el arte” y el arte “comprometido” y cómo ésta y otras oposiciones acerca de la función del arte, constituyen también una paradoja entre enseñanza y placer.<sup>20</sup>

El teatro ha sido empleado en múltiples circunstancias históricas como herramienta de poder por parte de un grupo que busca fomentar un comportamiento o una forma definida de pensar y actuar en otro grupo que de algún modo queda subordinado o abierto ante las nuevas enseñanzas que le proponen. Me refiero a los distintos momentos en que el teatro ha sido un instrumento de adoctrinamiento político o religioso.<sup>21</sup>

Englobar política y religión en un solo campo aunque a simple vista parece contradictorio, no lo es tanto. Ambas han sido instrumentos de poder, las dos, a menudo opuestas por la historia, han sido acogidas de igual forma por el teatro.

Las obras didácticas, ya de índole política o religiosa, son construidas con el mismo criterio y funcionan con el mismo mecanismo.<sup>22</sup> Sin embargo creemos útil distinguir el fin de cada una de estas vertientes del género, pues aunque compartan el fin abstracto de inculcar una doctrina, un cambio de actitud, convencer de las bondades de un sistema, etc., no responden a las mismas necesidades por parte de una sociedad en una época determinada que en otra. En este sentido no es lo mismo inculcar la necesidad de una

---

<sup>20</sup> “...the past hundred years (...) have produced not only the doctrine of Commitment but the theory which stands at the opposite pole – the name was not Alienation originally, but Esteticism, Art for Art’s Sake. (...) the perennial discussion as to whether art should teach or give pleasure (...) is full of paradoxes, and pleasure, while, conversely, to be given a pleasure may also be to be taught something.” (Bentley, Eric: [1967] *The theatre of Commitment and other essays on drama in our society*, New York, p. 193)

<sup>21</sup> Tómese en cuenta el teatro de evangelización a cargo de distintas órdenes religiosas en la Nueva España durante los siglos XVI y XVII, los autos sacramentales de Lope y Calderón durante la misma época en Europa y el teatro político de los años 60 y 70 del siglo XX en América Latina.

<sup>22</sup> Martínez Monroy, Fernando [1995] “La fiesta del mulato de Luisa Josefina Hernández. Análisis teórico de una obra didáctica” en: *La colmena* p.33

revolución que inculcar una religión.

a) *El punto de vista y el compromiso del dramaturgo*

El género didáctico es uno de los que más claramente acusan o evidencian una intención por parte del dramaturgo. Es como si el autor primero tuviera muy clara su posición acerca del mundo que le rodea y sólo así la asumiera después frente a una colectividad (lectores, público, directores, actores, críticos) por medio de su obra.

¿A qué tipo de posición nos referimos? ¿Es que el autor de otros géneros no asume también una posición antes o durante el ejercicio de escritura de sus obras? La diferencia de este género con otros es justamente el tipo de posición asumida.<sup>23</sup>

Si de forma general podemos afirmar que: “La visión del mundo no es una creación individual sino de un grupo social, [y que] este grupo social no es el de la clase social a la que pertenece el autor en todos los casos [sino que] un escritor de clase media [...] puede asumir los valores del proletariado o de los grupos económicamente poderosos”,<sup>24</sup> en el caso del género didáctico podemos decir que el autor asume más los valores del proletariado que los de los grupos económicamente poderosos.

Eric Bentley dice al respecto: “Is the literature of Commitment by definition on one political side rather than another? (...) The Commitment of literature could easily be to Robin Hood, less easily to the Sheriff of Nottinham. (...) But Goliath cannot find a literature of Commitment to back him...”<sup>25</sup>

Por otra parte John K. Knowles al hablar de Luisa Josefina Hernández y sus obras

<sup>23</sup> Acerca del compromiso del dramaturgo, Eric Bentley señala: “...all serious authors are (committed); but (...)when we speak today of Commitment whit a capital C we mean a political Commitment.” (*op. cit.*, p.196)

<sup>24</sup> Villegas, Juan: (1991) *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. México. La casa de España en México, p. 50

<sup>25</sup> Bentley, Eric, *op. cit.*, p. 197 y 198

didácticas dice: "Si acaso se ha nombrado a sí misma protectora de los débiles. (...) Una vez que se advierte la injusticia, es necesario un ajuste para devolver la equidad ..."<sup>26</sup>

Aquí aparece el concepto de justicia, ¿pero este concepto es universal o tiene que ver con un punto de vista subjetivo del autor?<sup>27</sup> Quizá para él sea injusto no defender a Goliat frente a David. ¿Cómo saber que lo que el autor entiende por justicia es realmente benéfico para la sociedad? ¿Es que tiene que ver con un sentido de defender a los proletarios-débiles-buenos-David; de los ricos- poderosos- malos-Goliat?: "Relative to the general situation, the literature of Commitment is radical. It is a literature of protest, not approval, of outrage, not tribute."<sup>28</sup>

El sentido de esta literatura y sus características están determinados por el contexto en que aparece, éste es capaz de determinar en gran medida la dimensión política o contestataria de la obra. Por contexto entendemos la época, el lugar, las circunstancias políticas y sociales que rodean a una obra dada. El dramaturgo corre el riesgo de una nueva interpretación o resignificación de la obra cuando ésta se encuentra en un contexto distinto al que la originó.<sup>29</sup>

Pero todo autor que asume el riesgo de exponerse políticamente mediante su obra posee un peculiar punto de vista tanto de la sociedad como del teatro, este punto de vista tiene

---

<sup>26</sup> Knowles, John, Kenneth *Op.cit.*, p.79

<sup>27</sup> Aunque el concepto de justicia debiera ser universal, no lo es tanto. (en su nombre se cometen atrocidades como la guerra), cada vez que se le usa se hace necesario definir sus límites; generalmente se utiliza por exclusión, se señala lo que no es justo y porqué. Tiene en sí sus propias problemáticas: "En primera instancia decidir lo que se debe, en seguida otorgarlo a quien tiene derecho a ello", esto implica un principio universal del derecho. (Burdeau, Georges [1980] *Tratado de Ciencia Política*, T. I, Vol. I, México, UNAM, ENEP Acatlán, p.157)

<sup>28</sup> Bentley, Eric, *Op.cit.*, p.197

<sup>29</sup> "...one should think of political drama less in terms of the script alone than in terms of when and where it is presented (...) The most apolitical of writers (...) can become political in given political circumstances..." (Bentley, Eric, *Op.cit.*, p. 203 y 204) Acerca del contexto y la obra didáctica. Fernando Martínez Monroy dice de *Andrómaca*, de Eurípides: "Según Luisa Josefina Hernández se trata de una obra didáctica escrita con fines bélicos. Hoy puede estudiársele como melodrama acerca de la necesidad de ir a una guerra determinada." (*Op.cit.*, p. 32) Es decir, a un cambio de contexto: un cambio de género.

que ver con la función que les asigna. Por un lado ve al teatro como un vehículo que hará ver al público-sociedad, la realidad que sin su ayuda no vería; y por otro, confía en que la sociedad "hará algo" con el material que le está aportando. De esa confianza, especie de "fe en la sociedad", se desprende el papel transformador que le atribuye. La función del dramaturgo es mostrarle ese papel, hacerla conciente de su importancia en la transformación de su realidad.

El motivo de examen de una obra didáctica es una sociedad y su funcionamiento. El dramaturgo ve a "la sociedad como unidad básica de la que el individuo no es sino una pequeña parte y un subproducto, punto de vista del sociólogo."<sup>30</sup>

#### *b) Intención en relación con el público*

La intención del dramaturgo en relación con el público se dibuja desde la función que confiere a la sociedad para la cual elabora un mensaje en un sentido determinado, con un punto de vista que habrá de tener resultados, causar un efecto en los espectadores.

Knowles resume la intención del género didáctico: "Comprometer al público (...) hacerlo manifestar un deseo para remediar la injusticia". En repetidas ocasiones Knowles habla de una "esperada respuesta del público" (por parte del dramaturgo)<sup>31</sup>; del momento en que "el público al menos en teoría está listo para actuar"; de los medios para crear una respuesta adecuada y también de aquellos elementos del drama que ayudan a transmitir ciertas tendencias políticas y argumentativas o posturas ideológicas; de cómo el autor "logra la aceptación de sus puntos de vista."

Al respecto podríamos hacer algunos cuestionamientos tal vez ociosos si tomamos en

---

<sup>30</sup> Knowles, *Op.cit.* p.79

<sup>31</sup> En su análisis de algunas obras didácticas de Luisa Josefina Hernández, no habla de "autor" en general, sino que en la mayoría de los casos se refiere a la dramaturga, nosotros incluimos los conceptos que consideramos aplicables a la generalidad de autor o dramaturgo de este género.

cuenta lo dicho anteriormente acerca del compromiso político y el papel que el dramaturgo confiere a la sociedad: Cuando Knowles habla de comprometer al público ¿a qué tipo de compromiso se refiere? Y acerca del deseo para remediar la injusticia ¿cómo se manifiesta ese deseo?

Estamos de acuerdo en que la existencia de este género está condicionada por la creencia (bien fundada) del dramaturgo de que puede enseñar algo y de que el teatro es el medio para lograrlo. El teatro ofrece posibilidades de materialización de una idea, pero también de persuasión, ya que los recursos con que cuenta son prácticamente ilimitados. No en balde la religión se ha valido del teatro para hacer llegar sus mensajes con fines de evangelización.<sup>32</sup>

¿El teatro como propaganda? Fernando Martínez Monroy dice: "Las intenciones del género son las mismas que las de un sermón religioso, un panfleto político e incluso las de un cartel: la propaganda ideológica por medio de la emoción. La diferencia de aquéllos con la obra de teatro es que ésta ha sido hecha por un autor poseedor de infinitos recursos estéticos".<sup>33</sup>

El receptor-público es persuadido, convencido, pero ¿se espera que pase a la acción, que modifique su entorno? Sólo se busca incidir en el espectador mientras pertenece a ese conglomerado llamado público o pretende ir más allá, cuando éste es individuo en una sociedad?

Contestar afirmativamente nos sugiere la idea del teatro como una trinchera desde la cual el autor intenta combatir un poco (el autor siempre está conciente de sus límites). Esto tiene que ver con el fin de la obra y su alcance: ¿Qué tanta distancia alcanza este fin fuera

---

<sup>32</sup> "A churchman readily understands the power of the theatre because it is a power that resembles his own. (...) Men on a stage, like men in a pulpit, have their histrionic opportunities maximized..."(Bentley, Eric *Op. cit.*, p.208)

<sup>33</sup> Martínez Monroy, Fernando, *Op.cit.* p.115 y 116

del margen, halo o aura de la obra?

Finalmente reconocemos que la realidad no es la obra de teatro, aún cuando ésta sea una representación, un ensayo o simulacro de ella, la obra sólo actúa dentro de un margen limitado. Lo demás –la determinación de actuar o no- le corresponde al espectador, a la sociedad.<sup>34</sup>

El público, presente en la mente del dramaturgo, determina en gran medida las características de la obra didáctica. Dicho de otro modo, es la intención del dramaturgo dirigida en todo momento hacia el público, lo que confiere las características estructurales y formales del género.

Al principio hablamos de que el género didáctico es uno de los que más claramente evidencian una intención por parte del dramaturgo. Esta claridad en la intención del dramaturgo tiene que ver con un conocimiento de qué se propone y de cómo lo logrará. El cómo es fundamental, quizá en este género más que en cualquier otro, ya que depende de mecanismos precisos para lograr sus fines. El dramaturgo debe tener muy clara la forma de materializar lo que se propone, de lo contrario la finalidad didáctica sólo se quedará en “buenas intenciones”, en la intención no expresada ante la ausencia de un mecanismo eficaz.

## **2.El tema de la obra didáctica**

Quizá el primer elemento que tiene que ver con la materialización de la intenciones la elección del tema. El tema determina el manejo de los elementos dramáticos de la obra:

“ Cada tipo de obra está construida con base en ciertas características formales distribuidas

---

<sup>34</sup> “Nosotros brindamos nuestras imágenes de la vida social [...] al que reforma la sociedad. Y lo invitamos a nuestro teatro[...] nosotros queremos entregar el mundo a su cerebro y a su corazón para que ellos lo transformen a voluntad.” (Brecht, Bertolt *Op. cit.* p.115 y 116)

según las exigencias de su tema”.<sup>35</sup>

En el género didáctico la elección del tema está orientada por el propósito que persigue: “comprometer al público en la tarea de corregir las desigualdades e injusticias de su sociedad.” Por ello el autor compromete al público con los temas sociales y/o políticos pertinentes e inmediatos.<sup>36</sup>

Esta inmediatez se encuentra generalmente en la historia, es decir, en hechos reales que acontecieron en un pasado lejano o cercano a la obra. Por medio de la interpretación que el dramaturgo hace de ellos les da vida en su presente, en otro momento histórico, que puede o no parecerse al del hecho real; pero donde encontrará o establecerá conexiones o paralelismos entre la problemática planteada por el hecho real y la de su circunstancia histórica particular (trasposición histórica). Allí interviene la elección del autor, o el tratamiento que hace del hecho en que se basa.<sup>37</sup> Si no fuera distinguible la semejanza entre la problemática de una época y otra; se perdería la intención de la obra, cuya táctica “es mostrar la dinámica social errada a partir de un problema colectivo particular y reconocible por el auditorio (...) de tal manera que lo involucre y lo lleve a tomar partido.”<sup>38</sup>

No queremos decir que la obra didáctica necesariamente deba recurrir a épocas pasadas, pero el cumplimiento de su fin se asegura más por esta vía. Si se remitiera al espectador a su realidad inmediata, entendida como presente, se dificultaría la transmisión del contenido ideológico precisamente por la falta de distancia. Seguramente se encontrarían resistencias en la recepción del mensaje porque la realidad que se alude no sólo es cercana, sino la que

---

<sup>35</sup> Martínez Monroy, Fernando, *Op. cit.* p.24

<sup>36</sup> Knowles, John Kenneth *Op. cit.* p. 86

<sup>37</sup> El dramaturgo no tiene por qué ser fiel a la historia o al hecho real : “El problema no es que un hecho o incidente sean ciertos o no, sino que sea lo que fuere, debe prestarse al objetivo (...) si los hechos (reales) se interponen en su camino, entonces el escritor prescindirá de ellos o los ajustará de acuerdo a sus necesidades.” (Knowles, John Kenneth, *Op. cit.* p.87)

<sup>38</sup> Martínez Monroy, Fernando, *Op. cit.* p.25

se vive. En cambio al distanciarme, no me identifico, sino que comprendo, razono.

El material de la obra didáctica es ideológico, está basado en razonamientos, de manera que la obra puede verse de manera abstracta, reducida a las ideas que plantea.

### 3. Estructura de la obra didáctica

Cuando hablamos de estructura de la obra didáctica, nos referimos a la estructura de todas las obras escritas bajo este género; no nos referimos a la estructura de una obra en particular; tampoco a la estructura del drama en general, a menudo asociada al principio, medio y fin o a la presentación del conflicto, conflicto y desenlace.

La estructura que explicamos es una abstracción de lo que ocurre en toda obra didáctica, tiene que ver con la anécdota, la acción, los personajes; pero también con la finalidad que persigue y con el mensaje ideológico que pretende comunicar.

La estructura de la obra didáctica debe su explicación a una estructura aparentemente más relacionada con la lógica y el proceso cognoscitivo que con la teoría dramática.<sup>39</sup> Pero no es raro que se tomen las partes del proceso de conocimiento para explicar la estructura de un género que tiene como finalidad enseñar, o mejor dicho: comunicar un mensaje que será comprendido por el espectador en un nivel emocional y racional, tal como el conocimiento se genera.

La estructura de la obra didáctica ha sido explicada<sup>40</sup> de la siguiente manera:

---

<sup>39</sup> En cada proceso lógico podemos distinguir tres momentos que son inseparables y se encuentran contenidos simultáneamente, en todas las construcciones racionales y en toda experiencia. La tesis, la antítesis y la síntesis son momentos inseparables e intercambiables del proceso cognoscitivo. (Gortari, Eli de [1979] *Introducción a la lógica dialéctica*, México, Grijalbo, p.82 y 84)

<sup>40</sup> Aunque sabemos que esta explicación proviene de la maestra Luisa Josefina Hernández, las fuentes para la elaboración del cuadro son: Alatorre, Claudia Cecilia [1999] *Análisis del drama*, México, Escenología, y Martínez Monroy, Fernando [1995] *Op.cit.*

	Estructura dramática	Finalidad
1ª premisa: Tesis Afirmación o Exposición	Exposición del asunto que va a ser demostrado.	Hacer conciente de una situación al espectador.
2ª premisa: Antítesis Negación, crítica o discusión	La anécdota propone un proceso dialéctico mediante contraposiciones entre los personajes y entre éstos y la circunstancia.	Comprometer al espectador con el problema expuesto mediante un mecanismo dialéctico en el que se muestre la posibilidad errada contrapuesta a lo que debería ser la justicia.
3ª premisa: Síntesis Conclusión	Conclusión sobre lo discutido en el drama.	Hacer cambiar al espectador su actitud inicial, llevarlo a una acción, convencerlo de la necesidad de reaccionar ante lo planteado.

Como podemos observar, la principal diferencia entre la obra didáctica y otros géneros, radica sobre todo en la finalidad. Si vemos únicamente la parte correspondiente a la estructura dramática (la segunda columna en el cuadro), con sus tres momentos, tal vez nos remita al principio, medio y fin asociados a la estructura aristotélica. Tal vez podríamos apresurarnos a relacionarla también con el primer, segundo y tercer acto de una obra. En el caso del género didáctico sería un error precipitarnos de tal forma. Primero porque independientemente del género de que se trate "no siempre es posible encontrar una organización formal que coincida plenamente con la construcción dramática", y segundo,

porque la mayoría de las obras didácticas no poseen una organización formal de este tipo.<sup>41</sup> Pero ésta no es la principal diferencia, o no la que tendríamos que destacar entre el género didáctico y otros géneros. Como ya se ha dicho, la principal diferencia es la finalidad, ésta es la que determina en gran medida las características de la estructura: esquemática y sintética.

La claridad en cada uno de los planteamientos de la obra didáctica aseguran el cumplimiento de su finalidad. El carácter sintético de este género procura una estructura que posibilite la economía de tiempo y acción.

#### **4. El mecanismo melodramático y la emoción**

Hasta ahora no habíamos hablado abiertamente de la emoción en el género didáctico. Existen algunas confusiones al respecto, sobre todo acerca de un tipo de teatro, el brechtiano, en el cuál supuestamente se impide la emoción del espectador por medio del distanciamiento. Es común que de acuerdo con este punto de vista, se piense en la emoción como un obstáculo en la realización de los objetivos del teatro didáctico. Como si la emoción fuera un oleaje y al mismo tiempo implicara un dique después del cuál solamente pudiera volcarse sobre sí misma.

El género didáctico se sirve de aspectos de otro género para lograr su fin. Nos referimos al melodrama, no en todo lo que este implica, sino en tanto mecanismo de tratamiento de la realidad y estimulación emotiva para el espectador. Es decir, solamente nos referimos a una parte de él, tal vez a una característica esencial y definitoria: Así como la intención lógica en busca de una síntesis y conclusión es al género didáctico; la contraposición maniquea es

---

<sup>41</sup> En *La fiesta del mulato*, Luisa Josefina Hernández prescinde de cualquier organización formal evidente: actos, cuadros o escenas. En *La paz ficticia*, divide a la obra en dos actos, pero lo que más sobresale es la división de estos actos en cuadros. Refiriéndose a Brecht, Juan Villegas dice: "elimina la división en actos y la sustituye por una 'épica' en cuadros, [pero] esta división está más condicionada por la posibilidad de representación..." (*Op.cit.*, p.42)

al melodrama.

El género didáctico utiliza la contraposición (o lucha de contrarios) como un recurso para lograr conmover. Pero la emoción en el género didáctico no es un fin, como ocurre con el melodrama, sino un medio, tan sólo un estadio del objetivo, una fase, un punto de llegada que no es definitivo. Digamos que cuando la emoción ocurre en el espectador, está listo el terreno para hacer llegar el mensaje ideológico con mayor facilidad. La emoción en el género didáctico es un medio para inducir una toma de postura ideológica en el espectador.

La emoción en la obra didáctica no es informe, es el resultado de un mecanismo melodramático que busca comprometer al espectador más allá de la emoción misma. En ese sentido la emoción sirve de una forma al melodrama y de otra muy distinta al género didáctico.

#### a) *Presentación de las fuerzas del conflicto*

En la obra didáctica el mecanismo melodramático se manifiesta en la presentación de las fuerzas del conflicto y en las características de los personajes. La contraposición se da a través del enfrentamiento de las fuerzas que implican el bien y el mal. Estas fuerzas son presentadas con brevedad y economía “[para] que el público tenga presente en todo momento de qué tipo de lucha se trata.”<sup>42</sup>

Esto es importante porque cuando hablamos de presentación de las fuerzas en conflicto, no hablamos de un momento en el drama (como podría ser el desenlace, por ejemplo). Si bien la presentación de las fuerzas del conflicto puede asociarse al primer momento del drama, donde se hace saber al espectador “quién es quién”, o de qué tratará la obra mediante el reconocimiento de las fuerzas del conflicto; en la obra didáctica se trata de un

---

<sup>42</sup> Knowles, John Kenneth *Op.cit.*, p.80

recurso que aparece en todo momento, como una reiteración constante a lo largo de la obra.<sup>43</sup>

Esta es una forma de hacer el mensaje más claro, de que sin lugar a dudas el espectador entienda lo que el autor quiere decir, pero también (o precisamente por ello), la contraposición depende de la ideología que el autor plantea en la obra. ¿Quién está en lugar del bueno y quién en el del malo? ¿Quién o qué representa el bien y quién o qué representa el mal? La contraposición está en función del mensaje ideológico que el autor quiere comunicar, de la toma de partido que él, igual que el público, hace de la realidad que se le presenta.

El autor simplifica las fuerzas del conflicto de una forma clara, sin posibilidad de confusión, los extremos opuestos representan generalmente las fuerzas sociales en pugna en un sistema cuyos valores se ponen en evidencia.

#### b) *Los personajes*

En la obra didáctica “los personajes quedan reducidos a símbolos, a una actitud o a una característica [...] no importa quiénes son sino cuál es su función y qué idea representan [...] están denominados por su condición social.”<sup>44</sup>

El carácter unidimensional de los personajes tiende a representar uno de los valores: el bien o el mal. Los personajes buenos poseen características ideales. Knowles cita el caso de Gran Cajeme, personaje que aparece “como suma de todo cuanto es bueno y justo”<sup>45</sup> en *La paz ficticia*, de Luisa Josefina Hernández. Él le atribuye tolerancia, cortesía, sabiduría.

---

<sup>43</sup> Knowles ejemplifica la presentación de las fuerzas en conflicto en las escenas finales de *La paz ficticia*: “En muy corto tiempo, Luisa Josefina Hernández ha concentrado toda la energía de la obra contraponiendo dos momentos que simbolizan progreso y destrucción, bien y mal.” Pero también podemos encontrar esta contraposición al inicio de la obra, en cuanto leemos las primeras líneas, nos queda claro “quién es quién”, no sólo por la claridad con que lo expresa, sino porque anticipa, mediante un discurso narrativo lo que ocurrirá anecdóticamente en la obra, de esta forma deja claro el papel de cada una de estas fuerzas.

<sup>44</sup> Martínez Monroy, Fernando, *Op.cit.*, p.24

<sup>45</sup> Knowles, John Kenneth. *Op.cit.* p.84

ternura, características que rara vez encontramos sin defectos en una sola persona (en la realidad), pero que en la caracterización del personaje de la obra didáctica son totalmente factibles. Estamos hablando de una selección de características concretas para producir un efecto determinado.

De esta forma se genera en el público simpatía hacia el personaje bueno pero nunca identificación, pues no reconoce tales características en su realidad, ya que el personaje es excesivamente ejemplar. Pese a ello (o tal vez por ello), el público toma partido por el personaje bueno. En la lectura o presencia de una obra didáctica, la intención del autor de dirigir nuestros sentimientos no es evidente. Tenemos la certeza de que lo que nos plantea como bueno lo es, igual sucede con su opuesto. No pensamos: "el autor dice que los personajes son malos, o: "los pinta como malos", sino que asumimos que son malos.

A pesar de sus características unidimensionales, se muestra a los personajes como seres sensibles. No predomina la razón en ellos, sino en el dramaturgo. La claridad en la intención del dramaturgo no se traduce en frialdad en la obra, sino todo lo contrario.

Hasta este punto no estoy segura de estar respondiendo a la pregunta intrínseca al nombre de este apartado: El mecanismo melodramático y la emoción. ¿La emoción en la obra didáctica existe gracias al mecanismo melodramático que contrapone el bien y el mal? La respuesta es afirmativa, pero ¿por qué?

Ya hemos dicho que la finalidad de este mecanismo es que el espectador tome partido por el bien ¿esto genera emoción, una emoción que sirve a los fines del género didáctico?

No sabríamos o no podríamos decir exactamente qué sucede primero. La obra didáctica conmueve desde el momento en que contrapone el bien y el mal y de una vez por todas nos dice quiénes son los buenos y quiénes son los malos, esto desde el principio, mucho antes de la derrota o el triunfo del bien o del mal al final de la obra. Este proceso de

contraposición conmueve porque no existe otra forma de decirlo que no sea la emoción misma. Después de la contraposición tomamos partido, a partir de ese momento, como en un partido de fútbol, presenciamos el juego, comprometiéndonos con nuestro "equipo" favorito, "si éste triunfa [el personaje bueno] hay alegría por la victoria sobre el mal, si es derrotado se siente indignación ante la firme convicción de que la victoria debería ser del bien."<sup>46</sup> Este sentido de injusticia en la percepción del espectador, cuando percibe que el resultado final no era el mejor, es justamente el fin cumplido de la obra didáctica, cuyo trabajo artístico convence al espectador.

La efectividad emotiva de la obra didáctica no se debe solamente al mecanismo melodramático, sino también al contexto en que se lee o presencia la obra, pues si bien no existe identificación con los personajes, sí existe (en el mejor de los casos) un reconocimiento de la realidad de la obra en la realidad inmediata del lector o del espectador. No solamente nos conmovemos por los personajes de la ficción teatral, sino por aquéllos que pertenecen a nuestra realidad inmediata.<sup>47</sup>

## 5. Recursos espectaculares

La obra didáctica utiliza cualquier recurso que sirva para convencer.<sup>48</sup> No hay limitaciones, no está dado el uso de ciertos elementos del espectáculo como condición del género, sin embargo existen elementos espectaculares que se reconocen como

---

<sup>46</sup> Martínez Monroy, Fernando, *Op.cit.* p.25

<sup>47</sup> Durante la lectura de *La paz ficticia*, asocié (involuntariamente) el tema de la obra con un hecho que en aquellos días formaba parte de las noticias cotidianas: la expropiación de tierras a los campesinos de San Salvador Atenco para la construcción de un aeropuerto.

<sup>48</sup> "No sólo en la estructura se transmite artísticamente un contenido argumentativo y racional. En *La paz ficticia* se emplea, por ejemplo, entre otros recursos la iluminación, cambios rápidos de una escena a otra, letreros que representan desde un pueblo hasta un grupo de gente, y música." (Knowles, John Kenneth, *Op.cit.*, p.94)

característicos del género didáctico.<sup>49</sup> Empero, estos provienen de la estructura de la obra, no son elementos que se adhieran al texto como simples acompañantes o como acotaciones que pueden seguirse o no en la puesta en escena.

Dicho de otra forma, no es que una obra sea didáctica si y solo si contiene dentro de las especificaciones del texto el uso de proyecciones, carteles y bailes, por ejemplo. Los elementos formales se desprenden del uso de ciertos recursos dramáticos que los requieren. En esta medida son una continuación de éstos. Si en la obra didáctica el autor recurre al uso de canciones y narraciones, ello implica necesariamente la aparición del baile casi como una condición natural del espectáculo, igual que en la tragedia griega la aparición del coro implicó la danza.

Las narraciones, canciones y coros, sin ser propiamente recursos espectaculares, pues están presentes en la estructura de la obra aportando elementos anecdóticos, resumiendo o sintetizando la acción aunque ésta no se lleve a cabo como en una obra realista, contribuyen a la creación de una estética que incluso ha llegado a definir a la obra didáctica. Sin que esto signifique que debemos guiarnos únicamente por una estética aparente del espectáculo para clasificar una obra determinada dentro de este género. En todo caso, es el género el que como consecuencia de su intención produce una estética característica.

Música, vestuario, iluminación, carteles, proyecciones, bailes, elementos escenográficos, efectos especiales ¿no son recursos que pueden ser empleados en cualquier puesta en escena independientemente del género que se trate? ¿cuál es la peculiaridad que guardan

---

<sup>49</sup> El uso de carteles, proyecciones, bailes, narradores y canciones, ha sido la parte más difundida o conocida del drama brechtiano, quizá porque generó una estética propia. Pero los elementos que menciona Brecht en su teoría (ver "Pequeño organón para el teatro") corresponden a una época determinada, esto significa que no son inmutables. Actualmente algunos elementos que él propone pueden ser sustituidos por el uso de nuevas tecnologías en la puesta en escena, sin que por eso se diluya la intención del género. Cuando hablamos de recursos espectaculares no nos referimos únicamente a los elementos empleados, sino a la función que representan. Para que exista un recurso debe existir una intención. Un recurso es una intención dirigida hacia un elemento que la materializará.

en este género? Existen varias respuestas<sup>50</sup>, que resumiendo, atribuyen dicha peculiaridad a las intenciones del género: por una parte estos recursos facilitan la transmisión de contenidos ideológicos al tiempo que contribuyen a lograr la síntesis y claridad que toda obra didáctica exige.

En oposición a las obras realistas, la obra didáctica, que no lo es, utiliza generalmente un gran despliegue de elementos formales y técnicos en su puesta en escena. Ellos no responden a una causa-efecto (como en las obras realistas) sino a una intención del dramaturgo de decir algo específico en un momento determinado. Esta intervención del autor, semejante a la intervención de un director en la puesta en escena, con este arreglo del mundo sobre el escenario, convierte al dramaturgo de la obra didáctica en un director de escena de su propio texto.<sup>51</sup>

Creemos que la elección del género dramático para la transmisión de mensajes ideológicos, llámense políticos o religiosos a lo largo de la historia, se debe en gran medida a las posibilidades que ofrece el teatro en su realización dramática y espectacular, pues los propósitos ideológicos de la obra didáctica se pueden lograr por otros medios: "No siempre el espectador es llevado sugestivamente a esta aproximación por la obra de arte misma; puede obtenerla por algún otro camino, por experiencia propia o por estudio o por alguna

---

<sup>50</sup> "...en este como en ningún tipo de drama, el autor se ve tentado a utilizar toda la gama de recursos dramáticos y espectaculares, libertad que no fácilmente dan los demás géneros. Aquí caben bailes, canciones, vestuarios lujosos, decorados múltiples o sintéticos, etc." (Martínez Monroy, Fernando, *Op.cit.*, p.25) "La intención de emplear canciones [en La historia de un anillo] se basa en la necesidad de hacer gustosas para el público algunas tendencias políticas [...] es un recurso que suelen utilizar los grupos de protesta en boga, ya que les permite transmitir posturas ideológicas que de otro modo encontraría una fuerte resistencia." (Knowles, John Kenneth, *Op.cit.*, p.91)

<sup>51</sup> En su análisis de La historia de un anillo, de Luisa Josefina Hernández, John K. Knowles dice: "...la autora marca aún más el abismo que separa a estas mujeres tan distintas empleando uno de los recursos formales. Hace que las dos se dirijan al público, una al lado de la otra, y cantan juntas la misma canción en una especie de armónica desarmonía." (*Op.cit.*, p.89) Esta acción de los personajes no corresponde a una causa-efecto como en las obras realistas, aquí se nota la intervención del autor con una intención definida. Como una indicación de dirección que incide en la puesta en escena, indicaciones como éstas, llenas de intencionalidad, son casi insustituibles, forman parte de la obra misma.

otra forma.”<sup>52</sup> Pero como hemos visto, la transmisión de un mensaje ideológico no es la única intención de este género: “El dramaturgo está conciente de los riesgos que corre, tanto que aclara su posición como artista primero y todo lo demás como secundario [...] No importa lo que se diga, debe ser dicho en una forma estéticamente provocativa.”<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Bertolt Brecht, nota tomada del programa de mano de la obra *Santa Juana de los mataderos*; dir. Luis de Tavira, México, 2001

<sup>53</sup> Luisa Josefina Hernández, citada en nota de Knowles. John Kenneth *Op.cit.*, p.87

## CAPÍTULO TERCERO

### EL MELODRAMA

#### 1. La visión del melodrama.

La concepción del mundo juega un papel fundamental en la creación y el estudio de una obra dramática, esta concepción implica una intención y deviene en ella, de esta se desprenden a su vez las características estructurales y formales del género.

Del género didáctico hemos dicho que posee una intención quizá más evidente que cualquier otro género. La intención del melodrama difiere de este último no por ello, sino porque el melodrama, o mejor dicho, el autor que escribe bajo esta forma dramática tiene una intención primordial: contar una historia, intención distinta a la del género didáctico que utiliza la historia como vehículo para hacer llegar ante todo un mensaje ideológico.

El melodrama simplifica la realidad de tal forma que la divide en dos grandes fuerzas, o mejor, la percibe desde una particular óptica: la realidad es un campo de batalla donde el bien y el mal luchan por sobrevivir, pero de acuerdo con esta visión uno tiene que vencer, esa es la conclusión anecdótica del melodrama.

La visión del melodrama incluye una serie de anécdotas que no son tan exclusivas del género por sí mismas como por su tratamiento,<sup>54</sup> el cual las ha conformado de tal manera, que no sólo son asociadas al melodrama superficialmente, sino que en ocasiones permiten reconocerlo a simple vista.

---

<sup>54</sup> La forma de percepción y selección de la realidad implica cierto tratamiento del material anecdótico que no es exclusivo de un género. Kitto relaciona a Eurípides, Esquilo y Sófocles, quienes se basan en un fondo anecdótico común que origina percepciones, tratamientos, obras y aún géneros distintos: "The key lies in the different conception of Electra [...] the different conceptions belong to different types of drama and are therefore bound up with all the other differences between the plays [...] Both plays are plays of character, but different kind of plays." ("New Tragedy: Eurípides' Melodramas" en: Kitto, Humprey David Findley [1973] *Greek Tragedy: A literary study*, Great Britain, Methuen, 3a ed; p.333)

Observemos algunas frases asociadas al melodrama: “policías y ladrones”, “prisión y escape”, “amantes reconciliados”, “acusaciones falsas”.<sup>55</sup> Cada una contiene cierta oposición que hace evidente el tipo de temas planteados por el melodrama, pues además de sugerir anécdotas, estas frases denotan un criterio moral implícito en la oposición misma.

Los temas que aborda el melodrama contienen un planteamiento moral. Luisa Josefina Hernández habla del melodrama como una recomendación o condena de ciertas conductas. Las distinciones –nos dice– entre el bien y el mal, entre la recompensa y el castigo, pertenecen al orden moral.<sup>56</sup> Esto no significa que el melodrama tenga “un oculto objetivo de reprimir eficazmente una conducta que podría resultar ‘demasiado’ independiente y por lo tanto peligrosa”<sup>57</sup>, al menos no estamos seguros de que ése sea el fin primordial de este género.

Si así lo fuera podríamos comparar la intención del melodrama con la del género didáctico en un sentido opuesto. Estaríamos hablando de que el género didáctico fomenta la conducta que el melodrama busca acallar. Pero el melodrama no se ocupa de la colectividad, lo social o histórico, al menos no con el sentido con que lo hace el género didáctico.<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> “El melodrama aborda gran cantidad de temas desde la historia de amor más sentimental, pasando por los ‘rebeldes sin causa’, policías y ladrones, vidas de santos, historias de vampiros [...] hasta las psicosis más tormentosas, etc.” ( Alatorre, Claudia Cecilia [1999] *Análisis del drama*, México, Escenología, p.91) “Its character and style are suggested by such phrases as [...]: pursuit and capture, imprisonment and escape . false accusation, cold-blooded villain, innocence beleaguered, virtue triumphant...” ( Bechtold Heilman, Robert [1968] *Tragedy and melodrama. Versions of experience*, United States of América, University of Whashington Press, p.76)

<sup>56</sup> Hernández, Luisa Josefina [1965]. Prólogo a *El rey Lear*. México, Universidad veraacruzana, p.10

<sup>57</sup> Claudia Cecilia Alatorre dice del melodrama de terror: “Existe una relación de proporción directa entre el ‘terror’ y un oculto objetivo de reprimir eficazmente una conducta que podría resultar ‘demasiado’ independiente y por lo tanto peligrosa...” ( *Op.cit.*, p.92)

<sup>58</sup> “...la anécdota no pretende ser una síntesis de las contradicciones de un momento histórico dado, sino servir de demostración circunstancial para una conducta.” (Alatorre, Claudia Cecilia, *Op.cit.*, p.94) Robert Bechtold ejemplifica la relación de estos elementos: “ Thomas Morton’s *Speed the Plough* (1978) which, along with various popular comic effects, contains upper-class injustice, noveau riche snobbery, poor man’s integrity, a

Tal vez el melodrama posee un mensaje implícito, un dejo de conformismo o la imposibilidad de transformación, pero decir que busca acallar ciertas conductas, parece que es ir demasiado lejos en su interpretación.

El concepto de melodrama se ha modificado en diversas épocas: <sup>59</sup>

"In a century and a half its color has variously been revolutionary, democratic, antitotalitarian, reformist (against gambling, slavery, drinking, dope addiction, and so forth)." <sup>60</sup>

La mejor definición de melodrama no es una condena o descalificación de los criterios morales empleados en él, sino el reconocimiento de su estructura dramática, pues la postura moral que asume es adoptada con un fin dramático. <sup>61</sup>

## 2. El funcionamiento de los personajes

Los personajes del melodrama son simples, en relación con el realismo, no complejos. Sólo vemos una característica que predomina en ellos, un rasgo, un color que puede ser cualidad o defecto. <sup>62</sup> Este tipo de características, responde a una selección hecha por el dramaturgo, en estrecho vínculo con la visión del género que divide a la realidad en dos

---

lover who almost gives up the poor girl for the rich one [...] and an appeal to patriotic sentiments." (subrayado mío) (*Op.cit.*, p.76)

<sup>59</sup> "The word derives from the Greek 'melos' (music), and with this root meaning of music-drama was a common eighteenth century synonym for opera –a meaning which the Italian 'melodramma' retains today: 'a play, or passage in a play, or a poem, in which the spoken voice is used against a musical background.'" (Smith, James L. [1973] *Melodrama*. London, Methuen, p.2) El origen del género es atribuido a Eurípides: "A la sombra de nuevos enfoques hemos podido descubrir en Eurípides al escritor inventivo que nos da melodramas, obras didácticas, tragicomedias..." (Luisa Josefina Hernández, citada por Tomas Espinosa en la Presentación de Knowles, John Kenneth [1980] *Luisa Josefina Hernández: teoría y práctica del drama*, México, UNAM, p.9)

<sup>60</sup> Bechtold, Heilman, *Op.cit.*, p.76

<sup>61</sup> Continuando con la línea de comparación entre Eurípides, Sófocles y Esquilo, Kitto acota: "What is interesting in the comparison [...] is not the moral attitude to a very simple problem, both their dramatic attitude to a situation and to the actors in it." (*Op.cit.*, p.331)

<sup>62</sup> Observemos los personajes de Eurípides: "Apolo simply issues his order, as a tyrant might, and Eurípides makes it as a repulsive as he can"; "This Electra is a woman in whom it is hardly possible to find a virtue"; "Desire for vengeance in this Electra, stronger than affection for a brother." (Kitto, *Op.cit.*, p. 331, 334 y 335)

grandes fuerzas: el bien y el mal. La realidad como una lucha de contrarios, los contrarios son los opuestos, los extremos, o incluso, "las dos caras de una misma moneda".<sup>63</sup>

De acuerdo con esta visión, los personajes representan el bien o el mal, es decir, ellos son buenos o malos, salvadores o castigados, inocentes o culpables, en resumen héroes o villanos.<sup>64</sup>

El rasgo predominante o único del personaje melodramático, en comparación con el personaje realista,<sup>65</sup> constituye sólo una parte del carácter complejo de éste. <sup>66</sup>Si bien la complejidad no sólo tiene que ver con la variedad, cantidad o multiplicidad de rasgos, sino sobre todo con la dificultad de los personajes en la toma de decisiones<sup>67</sup>, pues actuar implica un acto deliberado y obedece a un móvil de causa-efecto.

Los personajes de melodrama, en cambio, son movidos por las circunstancias, las cuáles son la justificación de sus actos, buenos o malos<sup>68</sup>. Desde esta óptica, la bondad y la maldad se justifican por las circunstancias que no sólo rodean al personaje, sino que lo determinan y aún, se oponen a él, aunque al final el personaje se sobreponga a ellas, pues en ese momento, por lo general, el drama concluye.

---

<sup>63</sup> "El personaje de contraposición interna maneja dos valores antitéticos como constantes, le veremos actuar sólo de dos formas distintas y opuestas, no hay complejidad, son las dos caras de la misma moneda." (Alatorre, Claudia Cecilia, *Op.cit.*, p. 94) Para Robert Bechtold la lucha se da sobre todo con otros o con lo otro: "He is not troubled by motives that would distract him from the outer struggle [...] his troubles [...] do not arise from the urgency of unreconciled impulses." (*Op.cit.*, p.79)

<sup>64</sup> Bechtold refiere melodramas en los que las fuerzas del bien o del mal son abstracciones como la naturaleza o la sociedad: "Thornton Wilder's *The skin of our teeth* (1942) [...] presents a series of cosmic disasters (ice, age, flood, world war) as inherent in man's fate and yet also shows man as victor..." (*Op.cit.*, p.82)

<sup>65</sup> "Acerea de los personajes en *Don Carlos*, de Schiller, Bentley escribe: "...Philip is the villainous tyrant, Posa, the virtuous rebel. But Schiller [...] gives Philip a kind of rightness and some endearing personal traits, while he offsets the more obvious rightness of Posa's arguments with a personal arrogance..." (Bentley, Eric [1967] *The theatre of Commitment and other essays on drama in our society*, New York, p.336)

<sup>66</sup> "He may indeed be humanly incomplete; but his incompleteness is not the issue [...] In melodrama we accept the part for the whole: this is a convention of the form." (Bechtold, Robert, *Op.cit.*, p.79)

<sup>67</sup> "In this quasi-wholeness man is freed from the anguish of choice, and from the pain of struggling with counterimpulses

<sup>68</sup> Al respecto Kitto resalta: "In the *Electra* Euripides [...] is drawing a certain extreme type of character (reminiscent of *Medea*) and therefore wishes to place her in circumstances which push her to the extreme." (*Op.cit.*, p.331)

La contraposición entre personajes, o entre personajes y circunstancias, constituye la estructura del melodrama. Esta contraposición no es estática. Es decir, no se enfrentan dos fuerzas contrarias como si se tratara de dos fotos fijas.<sup>69</sup> Lo que hace que estas fuerzas opuestas, representadas por los personajes, no sean estáticas, es la acción. La acción de los personajes deriva de la trama, de la anécdota que es ante todo circunstancial.

Los movimientos de los personajes, o mejor dicho, los movimientos circunstanciales que propician o permiten la acción de los personajes, conducirán después de algunas vicisitudes, al triunfo del bien o del mal<sup>70</sup>, aunque generalmente gana el bien o el que de acuerdo con la visión de la obra constituye aquellos valores que se pretenden exaltar. El triunfo de una de las dos fuerzas<sup>71</sup> conlleva un tipo de final, feliz o no, según sea el caso.<sup>72</sup>

### 3. La cuestión emotiva

En el melodrama el final será feliz o no dependiendo de cuál sea la fuerza triunfadora: el bien o el mal. El sentido común o la costumbre nos llevan a pensar que siempre que gane el bien estaremos felices o complacidos y que si ocurre lo contrario (el triunfo del mal); estaremos tristes, enojados, desencantados, etc. Lo importante en el melodrama es que el sentido de maldad o bondad responde a un manejo emotivo basado en las características de los personajes.

---

<sup>69</sup> "It [structure] implies not a basic arrangement of antagonist but certain kinds of movement between them." Bechtold distingue dos tipos de estructura: la estructura de carácter y personalidad (static form) y la estructura de acción (dynamic form). (*Op.cit.*, p.81)

<sup>70</sup> "...the conflict can be resolved in several ways (though these ways are limited in number). It may end in impasse or compromise. Or it may end in defeat for the 'hero', or in his victory." (Bechtold, Robert. *Op.cit.*, p.82)

<sup>71</sup> "...occasionally both survive, in exhaustion, or in the restless truce when both rest for the next round of melodramatic conflict, or perhaps in compromise, which is the related idiom of comedy." (Bechtold, Robert. *Op.cit.*, p.82)

<sup>72</sup> "...the disastrous ending and the 'happy ending' are not marks of different formal entities. The 'drama of disaster' and the drama of triumph' [...] are at opposite ends of the spectrum of melodrama." (Bechtold, Robert. *Op.cit.*, p.82)

Los personajes de melodrama son buenos o malos, no hay medias tintas, y el espectador los reconoce como tales. El espectador experimenta simpatía por el bueno y antipatía por el malo. No experimenta empatía y mucho menos se identifica con los personajes porque, como ya dijimos, se trata de personajes simples, es decir, con un solo rasgo o color predominante, mismo que concebimos como la totalidad de su carácter. A estos personajes no los podemos encontrar en la realidad, es decir, no los reconocemos más que en su contexto, el que el autor crea para albergarlos, o mejor, para darles movilidad.

Los personajes melodramáticos son excesivamente ejemplares o excesivamente ominosos. Son ejemplo de todo lo bueno o de todo lo malo. Los personajes buenos pueden llenar nuestras expectativas, pues representan un ideal, pero sólo los reconocemos como eso y no los vemos más que como parte de su contexto, o sea, de la ficción.

Los personajes y las situaciones expuestos por el melodrama, provocan en el espectador una reacción que puede ser interpretada como defensiva o de plena conciencia de lo que es probable en la realidad y de lo que es posible en la ficción. Esta reacción se manifiesta con palabras como: ¡Es sólo una obra de teatro! A guisa de consuelo o lamento, es decir: "Esto no pasa en la realidad" ó "Cómo me gustaría que así fuera la realidad".

En cualquier caso, la reacción que se produce es de asombro, pero de un asombro que no se prolonga mucho tiempo. Tal vez en el melodrama vamos de asombro en asombro, aunque a un asombro se suceda la conciencia de: "Es sólo teatro" ó "No es real", inmediatamente después surgirá otro motivo de asombro que intentará atraparnos.

Por eso el melodrama tiene una clara relación con el deleite, la diversión y el entretenimiento. Al parecer no toma a nadie por sorpresa, no atrapa incautos, sino espectadores o lectores que demandan divertirse, entretenerse, emocionarse por el puro placer de hacerlo, de entregarse emotivamente, sin reservas, de comprometerse

emotivamente con la historia que se le cuenta.

Para disfrutar de la historia no se le pide al espectador mayor compromiso que sus emociones, no que reflexione, no que solucione, no que ponga en entredicho los valores de un sistema, no que cambie su situación, no que se identifique con los personajes –porque no puede hacerlo y porque esto lo llevaría a una reflexión sobre sí mismo- simplemente que los observe, que los aplauda o los rechace. Como a los políticos, que les dé su apoyo o no, que les dé su voto o no, su simpatía o no. Pero esta conjunción “o”, debe ser leída como “y”. Pues el melodrama pide las dos opciones o posibilidades a los espectadores. Siempre existen personajes para ambas posibilidades: existe un personaje al que se le da el voto, apoyo, simpatía; y otro al que no.

Al final, cuando una de las fuerzas resulta triunfadora, el espectador tendrá la sensación de que el desenlace fue apropiado o no, experimentará alegría o lo contrario. No porque el final sea en sí mismo “malo” o “bueno”, sino porque a través de la obra existió un manejo de emociones en el que el espectador se convenció de que el bueno y el malo lo son efectivamente.

Dependiendo de si la fuerza triunfadora es aquélla con la que comprometimos nuestra simpatía, en ese caso, el final será feliz desde nuestro punto de vista, desde nuestro compromiso emotivo con esa fuerza. Si gana la fuerza con la que no comprometimos nuestra simpatía, el final será desconcertante, estaremos insatisfechos con él. En cambio cuando triunfa el que esperamos, simplemente quedamos felizmente complacidos.

Lo anterior tiene que ver con los finales abiertos o cerrados. El final feliz es un final cerrado, no hay nada más que decir, estamos satisfechos. Un final donde no gana quien nosotros queremos es un final abierto, cierta insatisfacción prevalece, este sentido de malestar puede canalizarse hacia la discusión de temas que realmente no tienen solución.

Los temas abiertos a la discusión eterna no constituyen utopías, como en el caso del género didáctico, sino disyuntivas sin solución verdadera. En el melodrama los temas que no tienen solución y nos conducen a un callejón sin salida, implican un planteamiento ético. En este caso el drama concluye, pero el tema no se agota.

Hasta el momento hemos centrado nuestra atención en el efecto que produce el final en el espectador. Pero esto no quiere decir que la emoción del espectador se despierte hasta el final. Durante toda la obra, es decir, durante el desarrollo de la acción dramática, el espectador está sometido a un vaivén emotivo con el que acompaña a los personajes en sus triunfos y fracasos.

Como dijimos en referencia al género didáctico, el mecanismo melodramático es parecido al de un partido de fútbol donde el público apuesta por su equipo favorito comprometiéndose emocionalmente en esa dirección.

## CAPÍTULO CUARTO

### ANÁLISIS DE *FULGOR Y MUERTE DE JOAQUÍN MURIETA*

#### 1. El poema como fuente de la obra

*Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* está basada en un poema del mismo nombre, también escrito por Neruda.<sup>73</sup> Este poema es un canto al bandido Joaquín Murieta, bandido que pertenece a la misma hueste de Robin Hood, Chucho el Roto, Joaquín Malverde y otros que han existido en diferentes latitudes y momentos en la historia de la humanidad y que han dado origen al mito popular y a distintas expresiones literarias, cinematográficas y de diversa índole.

En el poema *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, Neruda canta a un personaje que existió en un contexto histórico definido: “La fiebre del oro” que a mediados de 1800 se propagó entre los chilenos, provocando su inmigración masiva hacia Estados Unidos con el fin de participar de las riquezas que prometían las minas de oro recién descubiertas al norte de California.<sup>74</sup> Pero el tratamiento que Neruda hace de la historia, no es “fíelmente histórico”. En el poema, Neruda plasma un tópico romántico: el bandido como héroe. Lo extrae de un contexto real pero le atribuye características que corresponden a una interpretación personal del hecho.

Neruda, inserta a Joaquín Murieta a su vez en otro tópico romántico: el de bandido honorable. Lo exalta como a un héroe nacional: “Mi patria le dio las medallas del campo bravío, de la pampa ardiente”, dice Neruda en su poema. Pero si bien esta exaltación es

---

<sup>73</sup> “*Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*” forma parte del libro *La Barcarola*, este libro se mantuvo inédito hasta el año del estreno y publicación de la obra de teatro: 1967, año en que la editorial Losada publica la primera edición. Nosotros consultamos la segunda edición: Neruda, Pablo [1972] *La Barcarola*, Buenos Aires, Losada. “Biblioteca clásica y contemporánea”, Num.372.

<sup>74</sup> Moore, Jean W: [1972] *Los mexicanos en Estados Unidos y el movimiento chicano*, México, FCE.

producto de las características que el poeta atribuye al personaje, también tiene su origen fuera del poema, pues el personaje llegó a ser un mito popular, y así lo expresa en el poema:

Así son las cosas amigo y es bueno aprender y que sepa y conozca  
los versos que he escrito y repita contando y cantando el  
recuerdo de un libre chileno proscrito  
que andando y andando y muriendo fue un mito infinito:  
.....  
un día mataron al chileno errante, lo cuentan los viejos de  
noche al brasero...

Neruda reconoce la existencia del mito como algo previo a su creación, es decir, para él está contenido en la vida del personaje, él solamente se encarga de difundir el mito que en el pasado tal vez pudo mantenerse vivo gracias a la tradición oral. Para Neruda, el mito de Joaquín Murieta se advierte también como una presencia que se revela por medio de los elementos de la naturaleza:

...y es como si hablara el estero, la lluvia silbante o en el  
ventisquero llorara en el viento la nieve distante... (p.63)

Pero el mito que Neruda advierte y que contribuye a reforzar no sólo está presente en la vida del personaje, esa es la visión del poeta, sino en la vida de un pueblo; o por lo menos, como al principio dijimos, en diversas manifestaciones que escritores, cineastas, poetas han difundido, pero que surgieron de una raíz popular.<sup>75</sup> Es decir, que fueron tomadas del cuento o la leyenda, no precisamente de la historia oficial, sino de aquella que es transmitida de boca en boca y que permanece tal vez hasta que el pueblo lo requiere. Quizá cambia el nombre del bandido, pero siempre permanece una tendencia a conservar un fondo mítico que (quizá semejante a la fe) sirve para paliar los problemas de las sociedades, para

---

<sup>75</sup> Neruda dice de Murieta: "Se hizo una leyenda que aún recorre, después de cien años, la memoria de todos los pueblos que hablan el español. Muchos libros, muchas canciones, muchas poesías populares, mantienen vivo su recuerdo." (Neruda, Pablo [1978] *Para nacer he nacido*. Barcelona, Seix Barral. "Biblioteca breve". Num. 365, p.154)

hacerlos menos dolorosos, quizá con la esperanza de que cambien, porque se tiene la referencia de que en algún momento hubo justicia, quizá con la esperanza de que surja otro héroe como el de antaño. En la evocación, el recuerdo, la espera, en la oportunidad de identificación colectiva, de identidad y de pertenencia, puede cifrarse la permanencia de un mito.

Pablo Neruda habla del hecho real mezclado con su visión personal del héroe, que es la visión de la colectividad: "...la palabra bandido se ennobleció en el recuerdo popular y se pronunció cuando se trataba de él, con reverencia."<sup>76</sup> Esta visión personal del poeta implica una toma de partido por su personaje y al mismo tiempo por el sentimiento popular que el poeta percibe.

Neruda dice: "Murieta cobró una nueva vida, se hizo una leyenda..." Por ello entendemos una selección de rasgos del ser real, hecha por el pueblo que expresa su necesidad de un ser con ciertas características tendientes a simplificar su humanidad con el objetivo de hacerla ejemplar. De esta forma quita complejidad o simplifica al ser real para convertirlo en un ideal. Sólo así lo conserva, lo recuerda y lo mantiene vivo.

Neruda respeta la selección hecha por el pueblo, parte de la leyenda, no hace una reinterpretación de ella. La mayor aportación del poema no es la historia que cuenta (y que podemos conocer por otros medios), sino la forma de decir esa historia que ya existía antes de que el poeta escribiera el poema.

Para Juan Villegas<sup>77</sup> "el valor de un poema [...] no emerge del tema, sino de la capacidad

---

<sup>76</sup> Neruda, Pablo [1978] *Op.cit.* p. 154

<sup>77</sup> Villegas Juan [1976] *Estructuras míticas y arquetipos en el "Canto General" de Neruda*, Barcelona, Planeta, p.20

del lenguaje empleado y de las técnicas correspondientes para recrear la intuición afectiva esencial, de la capacidad del lenguaje para transmitir el temple de ánimo generador.”<sup>78</sup>

Hemos dicho que *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta (F y M de J M)* es una obra basada en un poema del mismo nombre y del mismo autor. Pero *F y M de J M* no es la única obra con esta característica y sin embargo se trata de un caso particular. No se parece en nada a otros casos en los que mencionar “basada” en un poema equivale a decir que el autor recurre a un poema como recurre a otros materiales que habrá de transformar en un producto distinto.<sup>79</sup>

Decir que *F y M de J M* es una obra basada en un poema equivale a decir casi nada, muy poco, porque ésta es una generalización que no explica la particularidad de la relación entre el poema y la obra.

El poema de Neruda ejerce una influencia tal sobre la obra dramática, que al decir “está basada”, no mencionamos cualquier dato anecdótico o de mediana relevancia, sino más bien, partimos del origen del problema. Por problema entendemos el de la obra y su sentido, técnicamente hablando, dramático o poético.<sup>80</sup> Al hablar de una obra dramática basada en un poema, atribuimos al dramaturgo la total reelaboración del material primigenio. Ahora bien, digamos que en el caso que nos ocupa, el tránsito del poema al drama es parcial, mejor dicho, es parcial la reelaboración del material en que se basa.

---

<sup>78</sup> “Lo que el poeta ideológicamente nos quiere comunicar es el tema, la emoción o el sentimiento con que lo comunica es el temple de ánimo.” (Villegas, Juan [1976] *Op.cit.*, p.21)

<sup>79</sup> Un ejemplo es *El maestro Solness*, de Ibsen. Esta obra, según sus críticos, está basada en un poema: “Proyectos de construcción”, del mismo autor. Es interesante hacer notar la diferencia entre ambos materiales, pero sin embargo, reconocer una esencia del poema que permanece en la obra (tema). Rastrear en el proceso creativo del autor nos permite encontrar un material de otra índole, distinto al dramático, y reconocer el trabajo que el dramaturgo ha hecho hasta llegar a la completa reelaboración del material primigenio.

<sup>80</sup> No nos referimos al “sentido poético” como metáfora de procedimientos que requiere el drama: “...todo buen teatro. [...] es poético.” “...en el teatro la poesía no reside en el lenguaje, en el diálogo [...] sino en la acción.” (Usigli, Rodolfo [1994] Primer prólogo a *Corona de luz* y Notas a *Corona de fuego*, p.231 y 152 en: *Corona de sombra, Corona de fuego, Corona de luz*, México, Porrúa.) Sino que siguiendo a Villegas, hablamos de “lo poético” o “lo dramático” como esencia y particularidad de la poesía o del drama en tanto géneros literarios.

En algunos casos, el conocimiento de la fuente en que el autor basa su obra no excluye la dificultad en la reconstrucción del proceso creativo porque no existe correspondencia más que en el sentido temático o anecdótico, pero sobre todo porque se trata de géneros literarios distintos.

En el caso de *F y M de J M* la dificultad de rastrear en el proceso creativo se reduce porque en el poema encontramos parte de la obra y en la obra encontramos la integridad del poema. Esto es claramente reconocible porque el poema no sufre prácticamente alteración alguna más que la de los cortes necesarios para su distribución a lo largo de la obra.

La distribución del poema en la obra es una impresión que tenemos al identificar fragmentos del poema en el texto dramático, pero reconocemos la inexactitud del término. Si el poema dio origen al drama, si existió antes que él, no podemos hablar de distribución, sino más bien de que el poema funciona como estructura sobre la cual, o mejor dicho, alrededor de la cual, el dramaturgo construye el drama, el resto de la obra. Porque aunque el poema permanece intacto, también forma parte de ella. De hecho el poema funciona durante el proceso creativo como el generador de vida de las otras partes, pero al final coexiste con ellas en el texto dramático. Como si el autor hubiera seccionado el poema y cada sección diera vida a una nueva parte y así se constituyera la obra, con la suma de las partes originales intercaladas con las partes nuevas. Como si el lenguaje literario fuera uno general y no varios específicos.

Neruda no adapta el poema como podríamos suponer, no trabaja en él hasta convertirlo en material dramático; lo traslada al texto dramático como si se tratara de un cambio de espacio físico. Pero el carácter dramático de un material no es consecuencia de su ingreso a un espacio físico, sino que implica un trabajo de reelaboración del material a partir de una nueva concepción, aunque como hemos dicho, en este caso sea parcial. En el caso del

drama, la reconcepción del material en que se basa implicaría convertir la descripción en acciones físicas o emotivas, la concepción de tiempo en espacio, etc.

## 2. El poema en el drama

El principio y el final de la obra coincide con el principio y el final del poema, no nos referimos a la cronología de la historia que se cuenta, sino a la transparencia del lenguaje, a la completa identidad entre el material poético y el material dramático. *F y M de J M* comienza con un prólogo en el que habla "La voz del poeta", esta voz anuncia el motivo de la obra: contar la historia de Joaquín Murieta. El poema comienza de la misma forma, las mismas palabras, el mismo mensaje. Todo coincide, a excepción de la especificación hecha en el texto dramático y que nos indica que el que habla es el poeta.<sup>81</sup>

Hasta aquí no existe problema alguno, la correspondencia entre los primeros versos del poema y los primeros versos del drama puede entenderse como un recurso que utilizará el autor para aparecer en la obra con una función semejante a la de un narrador. Esta suposición se vería confirmada si el poema de Neruda fuera pronunciado cada vez en la obra por "La voz del poeta", Si esto fuera así, entenderíamos la causa del traslado del poema al drama tal cual, sin modificaciones, en virtud de que el poema expresa en realidad la voz del poeta y ésta sería una forma de estar presente en la obra para decir algo que nadie más, que ningún personaje podría decir. Pero el poema es dicho en la obra no sólo por "La voz del poeta", sino por otros personajes.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> En el texto dramático la especificación es necesaria, es una condición del género que se especifique quien habla, no así en el poema pues: "Caracteriza al drama como tipo de obra literaria frente a la lírica y a la narración, la ausencia del hablante básico único, y que en él pertenezcan todos los hablantes al mismo plano." (Villegas, Juan [1991] *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Girol Books, Col. Telón, Teoría, 2ª edición.)

<sup>82</sup> Según Fernando Martínez Monroy "En el caso del teatro no hay voz ni personaje privilegiado que pueda ser asumido como la voz del poeta, pues dado que la estructura dramática es una estructura dialéctica, la intención del autor está expresada en toda la estructura, y él hablará a favor de todos sus personajes. Estar en

Neruda distribuyó su poema en varias voces dentro del drama y casi podríamos asegurar que lo imaginó auditivamente, imaginando la diferencia entre los timbres y cómo se escucharía el poema dicho por tales o cuáles voces. De ahí que el poema aparezca en la obra dicho por el coro masculino o femenino, por voces solistas o en conjunto.

Pero los personajes que pronuncian el poema: el coro o las distintas voces, aún las solistas, representan lo colectivo, no son entes individualizados.<sup>83</sup> Al principio dijimos que en su poema, Neruda comparte el sentimiento popular hacia Joaquín Murieta. ¿no sería esto una razón para que el poema fuera dicho por los personajes que representan al pueblo y no sólo por “La voz del poeta”? Efectivamente, esto sería una razón desde el punto de vista ideológico, pero desde el punto de vista dramático nos enfrentamos a algunas complicaciones.

Según Villegas, “el yo poético puede asumir diferentes actitudes con respecto al objeto cantado”<sup>84</sup> De acuerdo a la clasificación de las diferentes actitudes líricas, el poema de Neruda posee una actitud épica: el yo frente a un ello, frente a un ente que capta y expresa. Esta actitud da unidad al poema, pero si dicha actitud corresponde a un género, la poesía ¿en el tránsito del poema al drama esta actitud permanece?

La actitud del poema por separado no es la misma que se percibe dentro del drama. No estamos diciendo que cambie la actitud intrínseca al poema, sólo que la actitud épica del

---

contra de un personaje, en teatro, implica justificarlo ampliamente en su conducta, asumirlo, comprenderlo. En la narrativa y en el poema, en cambio, pueden hallarse varias voces: autor, narradores, personajes.”

<sup>83</sup> En el “*dramatis personae*” de la obra se acota: “Grupo de campesinos, mineros, pescadores y grupo de mujeres que se suponen esposas o familiares de los anteriores. Todos, con alguna característica nacional, intervienen alternativamente en las escenas tituladas CORO.”

<sup>84</sup> De acuerdo con Kayser, estas actitudes son fundamentalmente tres: La enunciación lírica, que contiene una actitud épica “El yo está frente a un ello, frente a un ente, lo capta y lo expresa.” El apóstrofe lírico, una actitud “más dramática, aquí no permanecen separadas frente a frente las esferas anímicas y objetivas, sino que actúan una sobre otra [...] y la objetividad se transforma en un tú.” Y el lenguaje de la canción cuya actitud “es al más auténticamente lírica. Aquí no hay ya ninguna objetividad frente al yo y actuando sobre él, aquí ambos se funden por completo [...] es la simple autoexpresión [...] la interioridad anímica” (Villegas, Juan [1976] *Op cit.*, p.23 y 24)

poema pierde su eficacia al cambiar de contexto, pues éste implica un cambio de concepción, de estructura y de estilo, es decir de resolución técnica.

Al leer la obra por primera vez se tiene la impresión de que algo falla, existen demasiadas partes narradas, las intervenciones del coro son frecuentes y demasiado extensas, y su lenguaje nos parece un tanto "artificial". Como si nos impidiera ver lo que realmente ocurre, tenemos la sensación de algo que ocurre y no vemos mientras el coro interviene con largas tiradas.

La causa de esta primera impresión no se atribuye únicamente al uso del poema en el drama, pues existen otras intervenciones del coro que no corresponden al poema pero que poseen un lenguaje igualmente lírico (el Coro femenino del cuadro segundo, p.34; el Trio de voces femeninas, cuadro quinto, p.64 y 65, el Lamento recitado por el coro femenino, p.80 y 81), además de las canciones que sin tomar en cuenta la forma musical que habrán de adoptar en la representación, poseen características similares.

Lo que la primera impresión revela no es la certeza de que algo ocurre a nuestras espaldas o tras bambalinas, sino una expectativa latente (y quizá frustrada en ese momento) de querer descubrir algo ante nuestros ojos, algo que no vemos. La primera impresión responde a la certeza de que no podemos estar frente a un escenario sin "ver" algo, es decir, solamente escuchando.

Lo anterior quizá pueda parecer un atentado contra la poesía. Alguien dirá que la poesía nos revela mundos, nos hace ver imágenes a las que no habiéramos accedido de no ser por la lectura o la audición. Yo misma al ser ese interlocutor imaginario así lo creo. A través de un poema vemos, pero la visión que se nos ofrece es una visión interior, imaginada, que en cada individuo será propia y diferente.

Pero sólo a través de la lectura del drama visualizamos además, el escenario como

espacio físico de representación de las imágenes que vemos. Es decir, a través de su lectura, el drama nos ofrece la representación imaginaria del mundo que plasma. Pero si bien las palabras del texto son el vehículo para que esta visualización se lleve a cabo, no son la única causa, existe además una condición que sólo el drama exige, no es una condición impuesta (a los lectores) o aprendida (por ellos), sino una condición intrínseca al texto dramático: "La relación entre el mundo del drama y el lector es 'visual'. Es decir, mientras el lector de las narraciones es un oyente a quien se le cuenta algo, el del drama es un 'espectador' que 've' el mundo y lo que en él acontece".<sup>85</sup>

Desde luego nuestra primera impresión tiene que ver con esa condición de visualizar el mundo que se nos ofrece, aunque en este caso se trate de un poema en el contexto dramático. No ocurre lo mismo con el poema porque al leerlo o escucharlo dejamos todo a las palabras. El poema sólo admite dos posibilidades, el drama también, pero estas posibilidades difieren: El poema sólo puede ser leído o escuchado; el drama puede ser leído o visto en la representación. Su sustento son emociones producidas por acciones. El hecho de estar pendiente de qué va a suceder, convierte al lector en espectador, en alguien que está a la expectativa.

Por eso hemos insistido en el carácter más auditivo que visual de las partes del poema en la obra de Neruda. "Porque lo literario se compone sólo de palabras –en prosa o verso y nada más. Pero el teatro no es sólo prosa o verso... El teatro no es una realidad que como palabra pura, llega a nosotros por la pura audición. En el teatro no sólo oímos sino que, más aún y antes que oír vemos".<sup>86</sup>

Al enfrentarnos a la lectura del poema por separado, y mejor sería decir, como unidad

---

<sup>85</sup> Villegas, Juan [1991] *Op.cit.*, p.13

<sup>86</sup> Cita de José Ortega y Gasset en : Villegas Juan [1991] *Op.cit.*, p.5

independiente del texto dramático, lo primero que percibimos es la adopción de un tono mucho más interior que el que adoptamos para la lectura del mismo poema en el contexto dramático (la lectura del poema en el drama tiende a lo exterior en tanto presupone la existencia del público), aunque el poema posea una actitud épica prevalece el tono interior.

Al leer el poema se tiene la sensación de naturalidad en el lenguaje (después de haber experimentado la sensación opuesta en el drama) e inmediatamente después sobreviene la emotividad, la emoción que con la lectura de la obra no experimentamos.

Es importante decir que con la lectura del poema tenemos la impresión de percibir lo que en el drama ni siquiera advertimos. Lo que el poema expresa por separado no alcanza a ser captado en el contexto dramático. De ahí que pierda eficacia, pues el mensaje que expresa originalmente no alcanza a ser transmitido en el contexto del drama.

Neruda tiene un objetivo en el poema y el drama: contar la historia de Joaquín Murieta, ese objetivo se cumple en ambos casos, es un objetivo grande, pero general. El poema de Neruda provoca emociones, y aunque esto no es exactamente un objetivo en poesía<sup>87</sup>, sino una consecuencia de la expresión empleada para contar lo que se quiere (el tema), el poema de Neruda provoca emociones.

La emoción en el drama aparece unas veces como objetivo (melodrama), otras como medio o recurso del objetivo final (obra didáctica), pero como vehículo o fin, existe en la conciencia del dramaturgo, la emoción ha de estar presente.

La emoción que sentimos con el poema y que no experimentamos con la obra tiene su causa en varios factores. Uno de ellos quizá el más importante, es la intención del autor.

---

<sup>87</sup> "El mensaje es el envío del poeta a los lectores, la invitación a que nosotros aceptemos, o co-sintamos el estado de ánimo que su propio reconocimiento ha originado en su espíritu." (Villegas, Juan [1991] *Op.cit.*, p.22)

En *F y M de JM* percibimos dos intenciones: La del poeta (la de crear un poema), y la del dramaturgo (la de crear un drama). Neruda toma como base un poema que tuvo la intención de ser poema, no drama, para crear una obra dramática que tuvo como intención ser una obra dramática. ¿A dónde nos lleva esto? El poema en la obra de Neruda resulta un tanto ajeno, nos produce la sensación de no pertenencia al contexto, y desde que decimos "contexto" lo estamos separando, no del "todo" al que pertenece, sino del resto, porque no lo concebimos como parte de una unidad.

El poema en la obra está "fuera de lugar" no tanto porque no corresponda al género dramático, sino porque su intención es otra, la de ser poema, esa intención ya está expresada o presente en el poema mismo y ya no puede ser otra, a menos que el autor reelabore el poema.

Ahora, ese material (poema) coexiste en la obra con otro material (dramático) que fue creado para ser teatro, es decir, con una intención distinta. El poema, material que sirve de impulso para crear el texto dramático, no permanece como tal, fuera del texto dramático o presente en él de otra forma, pues el texto se supone el resultado de ese impulso, sino que permanece en él funcionando como estructura.

Aquí nos acercamos al planteamiento de este trabajo. La base del híbrido es la simultaneidad de intenciones en un género (el dramático) que exige unidad. Simultaneidad de intención implica necesariamente: simultaneidad de tono, de estilo, de técnica. Al no alcanzar la unidad, la obra produce la sensación general de falta de armonía. El híbrido no forma un género, el conjunto de híbridos redundando en la existencia de individuos aislados, únicos, que no pueden ser relacionados con otros, contrariamente a lo que ocurre en el caso

de las obras que acusan un género determinado.<sup>88</sup>

Si vemos la obra desde el poema, es decir, si leemos el poema y observamos qué sucede, cómo se modifica o cómo aparece físicamente en *F y M de J M*, nos damos cuenta de que en general, se conserva el orden del poema aunque se interrumpa su continuidad. Esto es, el autor hace cortes en el poema para poderlo distribuir a lo largo de la obra, pero esos cortes funcionan sólo como pausas o altos temporales que después se disolverán para que el poema pueda continuar, en el mismo lugar donde se quedó. En ningún momento los cortes del poema significan la omisión de su contenido, cuando más, significan el reacomodo en el orden de algunas de sus partes en el drama, pero sólo en contadas ocasiones.

La interrupción de la continuidad del poema obedece a una intención dramática, si nunca se interrumpiera, el poema seguiría siendo poema y la obra dramática no existiría, a menos no con esta particular relación con el poema. Las interrupciones del poema tienen por objeto dar cabida al material creado expresamente para la obra dramática.

Si en lugar de interrumpir la continuidad del poema, el autor hubiera optado por la reelaboración del poema, transformándolo en material dramático, no existirían dos intenciones contrapuestas, pero fallidas (por no logradas) en el drama, sino una sola conformando la unidad del drama.

El inicio del poema corresponde con el prólogo que da inicio a la obra dramática. La siguiente parte del poema corresponde a lo dicho por el Coro al inicio del cuadro primero de la obra. Es decir, el Coro continúa diciendo el poema allí donde se quedó dicho por "La voz del poeta". Hasta la parte en la que el poema cuenta el nacimiento de Joaquín Murieta:

Es un niño chileno color de aceituna y sus ojos ignoran el llanto.

---

<sup>88</sup> Por ejemplo, la tragicomedia, cuya base es el equilibrio perfecto y armónico de dos tonos y dos estilos, no simultáneos, sino alternos; posee una intención lograda y es un género. ( Consideración de Fernando Martínez Monroy)

.....  
parece que hubiera forjado con frío y con brasas para una batalla  
su cuerpo de arado y es un desafío su voz, y sus manos son dos amenazas. (p.61 y 62)

se conserva la continuidad del poema y podemos decir que no sufre alteración alguna. Pero al final de la intervención del Coro notamos un cambio en el orden del poema. La parte que sigue originalmente en el poema, se refiere a la venganza del héroe:

Venganza es el hierro, la piedra, la lluvia, al furia, la lanza,  
.....  
Venganza es el nombre instantáneo de su escalofrío  
que clava la carne o golpea en el cráneo o asusta con boca alarmante  
y mata y se aleja el danzante mortal galopando a la orilla del río. (p.62)

Esta parte es "omitida" temporalmente para continuar con la cronología de la historia, Es decir, en el poema esta parte obedece al conocimiento que el poeta tiene de la historia en que se basa y se manifiesta como una expresión de ese conocimiento previo ya interiorizado, podrá aparecer en cualquier momento del poema sin importar si ya se habló o no de la causa de la venganza; pero en el drama es pospuesta hasta que de acuerdo con la cronología de los hechos que se van narrando, corresponda contar la venganza del héroe. Si bien la alteración en el orden del poema no es frecuente en el drama, es importante mencionarla aquí porque revela parte de la intención anecdótica del autor y de la función que en este aspecto atribuye al poema.

Después de la omisión temporal que ya mencionamos, el autor decide continuar con el poema en la obra. La parte que sigue habla del inicio del éxodo de chilenos hacia California, este hecho quizá sea el segundo en importancia para el autor, después del nacimiento de Murieta, pues este hecho es el que da origen al nacimiento de Murieta como héroe. se trata del hecho que definió su vida.

De esta forma, el Coro continúa con lo que sigue del poema después de la parte omitida.

En la parte final de su intervención el Coro dice:

La llama del oro recorre la tierra de Chile del mar a los montes  
y comienza el desfile desde el horizonte hacia el Puerto, el magnético hechizo  
despuebla Quillota, desgrana Coquimbo, las naves esperan en Valparaíso. (p.62)

Esta parte final del Coro da lugar a la primera escena dialogada de la obra. Aquí Neruda no interrumpe la continuidad del poema alterando su orden, sino que lo interrumpe por primera vez para introducir un material ajeno al poema, pero en estrecha relación anecdótica con él. De aquí en adelante ese procedimiento será una constante en la obra.

Neruda introduce la primera escena dialogada, esta escena muestra la mala situación económica de los chilenos y la propagación de la noticia del oro en California y cómo estos factores contribuirán a la decisión de abandonar su lugar de origen para ir a California. Al mostrar la situación de la gente, la escena dialogada funciona como explicación de lo último que dice el Coro, muestra la causa del “desfile hacia el Puerto” y por qué este hecho parece un “magnético hechizo”

Después de esta escena continúa el poema casi ininterrumpidamente durante la parte final del Cuadro primero y en el inicio del siguiente cuadro. La parte del poema que corresponde al Coro masculino vuelve a retomar la vida de Murieta en orden cronológico.

Si ya la primera parte habló de su nacimiento, esta parte hará referencia a su infancia:

Creciendo a la sombra de sauces flexibles nadaba en los ríos,  
domaba los potros, lanzaba los lazos,  
ardía en el brío, educaba los brazos, el alma, los ojos, y se oían  
cantar las espuelas  
cuando desde el fondo del otoño rojo bajaba al galope en su  
yegua de estaño  
venía de la cordillera, de piedras hirsutas, de cerros huraños,  
del viento inhumano... (p.62)

Sin embargo esta parte del poema, en el drama no nos permite visualizar lo que sí vemos con la lectura del poema por separado. Mientras que al leer el poema imaginamos al niño

como se nos describe, no ocurre así cuando leemos la obra, seguramente porque en lugar de ver al niño ejecutando acciones, vemos a los recitantes diciendo el texto. Y no es que los veamos realmente, pues existe en el texto una acotación que indica la disminución de las luces en el escenario, de forma que solamente escuchamos lo que se nos dice, pero pese a todo, mediante la lectura de la obra, se impondrá el deseo de conocer al interlocutor, de tal forma que aunque se nos indique que no lo veremos escénicamente, lo imaginamos, imaginamos al coro recitando en la penumbra.

Aunque se proyecte una atmósfera que favorecerá el ejercicio auditivo del espectador, ésta no lo dejará en plena libertad para imaginar lo que se le dice, porque las más de las veces prevalecerá en él una sensación de querer ver. No nos referimos a que una especie de "curiosidad" natural del espectador tenga que ser satisfecha. No queremos decir que tengamos que ver al niño del poema físicamente, sobre el escenario, ejecutando las acciones que el poema describe, pues esta pintura "en acción" sería igualmente estática y se agotaría muy pronto si el autor no la sustentara en la creación del personaje en movimiento, no físico, sino dramático, para ello tendría que crear el marco donde el personaje no se mueva aisladamente, sino con relación a otros, en un contexto o situación específica.

Ya hemos dicho que la parte del poema que comprende el final del cuadro primero y el inicio del segundo cuadro de la obra, está dicho por tres voces distintas. El Coro masculino (que hemos referido) cuenta la infancia de Murieta, la Voz del poeta reitera el objeto del poema (dar a conocer el mito de Murieta), y el Cuarteto de voces continúa la historia de Murieta, retomando el momento del viaje y refiriendo el tercer acontecimiento importante en la vida de Murieta, su casamiento:

Pero en el camino marino, en el barco velero maulino  
El amor sobrevino y Murieta descubre unos ojos oscuros.  
Se siente inseguro perdido en su nueva certeza

.....  
y pide a Teresa su novia y mujer que se case con él  
en la nave velera. (p.63)

Después de esta parte del poema en el drama, interviene una “escena lírica”<sup>89</sup>, nos referimos a la Canción masculina “A California señores...” que aparecerá también al final del cuadro (p.38) y a un Coro femenino que, contrastando con el optimismo de la canción masculina, describe el estado de ánimo de los viajeros como un estado de nostalgia por la patria abandonada y de presentimientos fatídicos. Continúa una escena dialogada que a semejanza del Coro femenino ilustra el estado de ánimo, esta vez de los personajes que hablan, pero además contribuye a reforzar la imagen que se tiene del héroe con relación a su carácter.

Posteriormente se retoma el poema en el drama, la parte que sigue es el Diálogo amoroso entre la Voz de Murieta y la Voz de Teresa. Esta parte aporta elementos de análisis que ya hemos mencionado con anterioridad, ya en la generalización (cuando hablamos de la impresión que nos producía el poema en el drama), ya en la particularización sobre ejemplos concretos. Nos referimos a la atmósfera con la que el autor rodea a las partes menos anecdóticas del poema en la obra dramática, a las partes más esencialmente líricas. y que como en el caso de la parte que habla de la infancia de Murieta (Coro masculino, p.28), están provistas de una atmósfera escénica que favorece la recepción del contenido lírico.

La parte del poema llamada “Diálogo Amoroso”, pasa tal cuál al drama, de tal forma que se conserva la “invisibilidad” de los personajes del poema, pues la voz de Murieta y la voz de Teresa también aparecen en el drama. En el texto dramático hay una acotación que

---

<sup>89</sup> Así les llamo a aquellos materiales (generalmente canciones y coros) que no provienen del poema que hemos referido, para distinguirlos de las partes del poema, pues poseen características similares en el tipo de lenguaje.

indica: "Se va apagando la escena y las estrellas comienzan a agrandarse hasta convertirse en inmensas flores de luz. Sólo se ve un ojo de buey iluminado de donde salen la voz de Murieta y la voz de Teresa Murieta. Se escucha el ruido del mar." (p.36) Neruda resuelve escénicamente la "invisibilidad" de los personajes en el escenario, pero sobre todo, crea la atmósfera que prepara al espectador para el ejercicio auditivo del poema.

El "Diálogo Amoroso" y la aparte en la que "Habla la cabeza de Murieta" (p.71), son las únicas partes que en el poema contienen la especificación del interlocutor, lo cual no implica que al pasar sin modificaciones estas partes al drama, se asegure la existencia del lenguaje apelativo propio del género dramático.<sup>90</sup> Al leer el poema por separado, identificamos estas partes y desde una valoración tal vez muy superficial pero inmediata, las reconocemos como materiales susceptibles de ser "teatralizados", porque la especificación del interlocutor en el poema, supone una diferencia con el resto de las partes, una diferencia entre lo que es dicho por el poeta y lo que es dicho por los personajes. Sin embargo al pasar tal cuál al drama, estas partes permanecen como oportunidades potenciales de ser "teatro", igual que en el poema.

En estos términos, el hecho de que veamos o no a los personajes, no resuelve ni agudiza el problema, pues no se trata de que los personajes sean visibles o invisibles en un plano físico del escenario, sino en un plano dramático que se manifieste en el texto.

En otras partes del texto dramático se hace evidente que la oportunidad potencial que brindan ciertas partes del poema para ser transformadas en una voz distinta a la del poeta, en una voz autónoma, que hable por sí misma, no es usada para tal efecto, sino que al

---

<sup>90</sup> "El lenguaje apelativo se realiza en el diálogo de los personajes. [...] Este lenguaje sostiene lo más importante del texto dramático." (Villegas, Juan [1991] *Op.cit.*, p.13) Al respecto, Rodolfo Usigli ha dicho: "El teatro para ser necesita de la anécdota, de los caracteres y de la acción, de la que es parte vital el diálogo." (Usigli, Rodolfo [1994] "Primer prólogo a Corona de luz, en *Op.cit.*, p. 232)

conservar la misma forma en el drama, aunque el interlocutor aparezca a la vista del público, y aún dirigiéndose a él, no constituye un personaje hablando de sí mismo, sino un interlocutor hablando de otros, de una historia que conoce, tal como lo haría un narrador.

En el cuadro quinto de la obra, por ejemplo, se emplea una parte del poema que describe la forma en que el pueblo, específicamente las mujeres, se adhieren a la causa del bandido:

“Entrega esta flor al bandido y besa sus manos y que tenga suerte.”

“Tú dale, si puedes, esta gallinita”, susurra una vieja de Angol de cabeza marchita,

“y tú dale el rifle”, dice otra, de mi asesinado marido, aún está manchado con sangre de mi bienamado”... (p.67)

Esta misma parte aparece en la obra distribuida en varias voces solistas, pero se conserva la forma de narración del poema<sup>91</sup>, es decir, ninguna solista funciona únicamente como narrador y otra como personaje hablando de sí misma:

SOLISTA 2. “Entrega esta flor al bandido y que tenga suerte”.

SOLISTA 3. “Tú dale, si puedes, esta gallinita”, susurra una vieja de Angol de cabeza marchita.

SOLISTA 4. “Y tú dale el rifle –dice otra- de mi asesinado marido. Aún está manchado con sangre de mi bienamado” (p.64)

El uso de comillas aún en el texto dramático, hace que otorguemos a estos interlocutores el papel de narradores, quienes, igual que el poeta, conocen la historia que refieren. Así pues, aunque esta parte del poema sea dicha por interlocutores que aparecen a la vista del público, no se trata de personajes hablando de sí mismos, sino de interlocutores refiriendo un hecho, contando una parte de la historia.

Lo anterior es una forma de justificar la presencia del poema en el drama. La reacción del lector es buscar una explicación a estas partes aún sin conocer su origen, es decir, aún sin saber que proceden del poema. Nuestra explicación está fundada en el

---

<sup>91</sup> En el caso de *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* se trata de un recurso que no tiene una finalidad definida dentro del drama, a diferencia de una narración como la que emplea la obra didáctica, la cuál tiene la finalidad de explicar para no dejar duda del tema.

conocimiento del poema, sin embargo, aún con este conocimiento, existen varias formas de explicar la presencia de las partes del poema en la obra dramática. La anticipación es una de ellas, de esta forma explicamos la presencia de una parte del poema cuando reconocemos en una acción, algo dicho previamente por el Coro o La voz del poeta, que ya han relatado el hecho que ahora se descubre o muestra de otra forma. Por ejemplo, el Cuadro cuarto comienza con una parte del poema dicha por la voz del poeta, en esta parte se habla de Murieta como un incansable buscador de oro, pero hay un momento en el que se advierte un rasgo anticipatorio de la acción que veremos más adelante:

Detente! Le dice la sombra, pero el hombre tenía su esposa  
esperando en la choza y seguía por la California dorada  
picando la roca y el barro con la llamarada  
de su alma enlutada, que busca en el oro encontrar la alegría. (p.66)

La palabra clave es "alma enlutada", aún no ha sucedido la muerte de Teresa en la acción dramática de la obra ni se ha hablado todavía de su muerte en el poema. Esta parte expresa la percepción del poeta acerca del héroe, a quien percibe como un "alma enlutada" aunque anecdóticamente todavía no haya dado a conocer el hecho que provoca ese luto. Su percepción está sujeta al conocimiento ya interiorizado de la historia que se cuenta y no a la mención cronológica de los hechos. Si bien la obra dramática mantiene el hilo cronológico de la historia, la percepción del poeta se transluce en ella generando diversas interpretaciones y determina tanto al poema, que su incidencia en la cronología de la historia no se solucionaría omitiendo una parte del poema o intercambiando el orden de sus partes en la obra dramática.

Referente también a la muerte de Teresa, explicamos como anticipación las intervenciones del Coro y La voz del poeta, esta voz narra la muerte de Teresa, hecho

que de inmediato vemos puesto en acción. Pero el Coro es el primero en hacer alusión a la muerte de Teresa:

Hirvió con el oro encontrado la furia y subió por los montes.  
El odio llenó el horizonte con manchas de sangre y lujuria. (p.56)

La muerte de Teresa se resume en el segundo verso, donde se muestra el poder de síntesis del poema para decir lo que más adelante veremos en acción. Después La voz del poeta narra anecdóticamente este hecho que inmediatamente ilustra la acción. Es importante resaltar el poder de síntesis del verso: "El odio llenó el horizonte con manchas de sangre y lujuria", en él se resume lo que dirá la acción de otra forma, también sintética, pero de otra forma. La diferencia entre este verso y la acción que ilustra el poema, es una diferencia de lenguajes, de técnicas correspondientes a distintos géneros, que se hace presente en la sustancia del poema y del material creado especialmente para el texto dramático.

"El odio llenó el horizonte con manchas de sangre y lujuria" (p.56) del poema en el drama, es paralelo y sin embargo distinto a las voces del material creado para la escena:

¡La mataron!  
¡Es teresa!  
¡está muerta!  
¡La violaron también! (p.60)

Esta comparación muestra la diferencia en la forma de expresar y transmitir, de contar un mismo hecho.

Este ejemplo nos lleva a dos observaciones a propósito de la presencia del poema en el drama. La primera es una impresión de que en la obra se dice un solo mensaje de diversas formas. Esta especie de reiteración resulta repetitiva en ciertas ocasiones, pues no todas estas formas funcionan eficazmente en el texto dramático, aunque se trate de

materiales de gran valor literario y claramente eficaces fuera del texto dramático.

La segunda observación tiene que ver con la forma en que el poema es interrumpido por el material creado para la escena. Al hacer la lectura del poema como unidad independiente de la obra dramática, pero debido al conocimiento que tenemos de ella, tendemos a observar la función que juegan las partes de la obra que no son el poema, respecto de él. Si observamos la obra desde el poema, es decir, mediante una lectura del poema que tenga como objetivo ubicar los momentos en los que éste aparece en la obra, notaremos que el poema es modificado al alterar su orden o interrumpir su continuidad para dar cabida a un material "ajeno" a él, y que sin embargo interrumpe su continuidad con una especie de prerrogativa.

Sin embargo, visto el poema desde la lectura de la obra, tendremos la impresión de que el material "ajeno" al poema, ilustra lo que el poema ya ha dicho de otra forma. Desde esta óptica, tenemos la sensación de que el material que parecía interrumpir el poema para imponerse, en realidad se subordina a él mediante la descripción, explicación o reiteración de lo que el poema ya dijo, de lo que ya "ocurrió" en él. De esta forma el poema aparece como un material que goza de primacía. Todo ocurre primero en él.

Lo cierto es que estas dos impresiones coexisten al leer la obra dramática. En el ejemplo sobre la muerte de Teresa, La voz del poeta narra el hecho y cómo este desencadena el nacimiento del bandido:

Y es así como nace un bandido que el amor y el honor  
condujeron un día  
.....  
a jugar, a morir, combatiendo y vengando la herida  
y dejar sobre el polvo del oro perdido su vida y su sangre  
vertida. (p.59)

La voz del poeta ha terminado de referir la historia cuando una acotación indica la entrada de dos hombres que golpean la puerta de la casa de Murieta, lo que dará paso a una escena que ilustrará una parte de la narración del poeta. Esta escena rompe de forma sorpresiva con la línea narrativa que había prevalecido hasta entonces porque posee un lenguaje distinto al del poema y aporta la síntesis y los medios eficaces para contar el hecho. Esta escena es sobre todo auditiva, escuchamos ruidos y voces que nos dan cuenta de lo que sucede, y sin embargo, no se trata de un caso similar a los anteriores, donde recurrir a lo auditivo implicaba una forma de fidelidad al poema. Este ejemplo es un caso particular en la obra, porque generalmente el poema es interrumpido para ser ilustrado mediante el diálogo o la acción que explica o reitera; pero que casi nunca irrumpe en el poema con esa prerrogativa que podría poseer la acción en el texto dramático, sino que como en un acuerdo común con el poema, se limita a decir por segunda vez lo que ya ha dicho éste, en ocasiones incluso, con un lenguaje similar. Tal es el caso de las canciones que suceden a las partes del poema dichas por el coro.

En el cuadro cuarto, el coro habla de la injusticia y explotación de que son víctimas los chilenos:

Reposan los descubridores y llegan envueltos en sombra los encapuchados.  
Se acercan de noche los lobos buscando el dinero  
y en los campamentos muere la picota porque en desamparo  
se escucha un disparo y muere un chileno cayendo del sueño. (p.57)

Luego se escucha una canción que versa sobre el mismo asunto de injusticia:

Ya viene el galgo terrible  
a matar niños morenos:  
.....  
y con el rifle en la mano  
disparan al mexicano  
y matan al panameño  
en la mitad de su sueño... (p.58)

Antes de seguir adelante, queremos exponer algunos puntos que han quedado pendientes. Mencionamos que en general, el poema no sufre cambios o alteraciones en la obra dramática (más que en el orden de sus partes o en la interrupción de su continuidad), pero es pertinente ser exactos. Existen algunos cambios en el tiempo verbal de algunos versos del poema al pasar al drama, aunque éstos no afectan el mensaje de forma sustancial ni alteran el funcionamiento de estas partes en la obra dramática. El cambio más sustancial es el que sufre la parte del poema dicha por el coro en el cuadro cuarto de la obra (p.57). en esta parte se sustituyen algunos verbos por otros (dormir por reposar, venir por llegar, ladrar por aullar, caer por morir), los cambios en el tiempo verbal se resumen en el cambio del tiempo pasado o copretérito del poema, al tiempo presente o antepresente de la obra.

Cuando hablamos de la primacía del poema respecto a las otras partes del drama, decíamos que "todo ocurre primero en el poema". Los hechos que constituyen la anécdota, se dan a conocer primero mediante las partes del poema en la obra y después mediante las partes creadas expresamente para el texto dramático, que no hacen más que reforzar la anécdota del poema. Esto es, no sólo "todo ocurre primero en el poema", sino que todo ocurre en él. Si únicamente leemos el poema, podemos enterarnos de la historia que el autor quiere contar, pero si solamente leemos el material que fue creado después, nuestro conocimiento de la historia será incompleto. Esto quiere decir que (aunque hemos insistido en la función reiterativa de las partes que ilustran el poema), no todo lo que el poema aporta es reiterado por el material "ajeno" a él. Recordemos el inicio del poema y de la obra, en él se habla del nacimiento y la infancia de Murieta, hechos que no aparecen en escena, que no son descritos por la acción, pero de los que nos enteramos por medio de poema que sí es dicho en escena.

No todo es fundamental para ser mostrado en escena, y sin embargo el poema se

conserva prácticamente sin modificaciones en la obra dramática. ¿no es esto contradictorio?

Ya hemos dicho que el poema se conserva y aún se mantiene como estructura en la obra dramática, pero esto es también una forma de justificar y explicar la presencia no sólo del poema en el drama, sino también del material creado especialmente para el texto dramático en relación con el poema. Explicamos ambos materiales en un ejercicio recíproco de justificación, del poema en el drama; del drama en el poema, porque ninguna de estas formas literarias alcanza a ser una sola y a imponerse en el producto que analizamos.

Así, durante nuestro ejercicio de comparación entre estos dos materiales, ya desde al lectura del poema, ya desde la lectura de la obra dramática, tenemos la impresión de que el tipo de relación entre ambos varía dependiendo de cuál sea nuestro punto de partida en la comparación. Pero se trata de una impresión que existe con la lectura de la obra que analizamos y no se contrapone con la impresión que produce la lectura del poema por separado, sino que se complementa, dado que no nos proponemos analizar el poema por separado, sino entender los problemas técnicos de la obra, y sólo así recurrimos al poema, porque sabemos de su existencia como generador de la obra dramática.

Si contar la historia de Joaquín Murieta es el objetivo de la obra dramática, y esta historia está contenida en el poema, entonces entendemos la causa de que el poema se mantenga como estructura en la obra, pues tiene como misión cumplir su objetivo fundamental, a nivel anecdótico, aunque resulte ineficaz como drama.

Desde luego, el hecho de que el poema sea el que cumpla con el objetivo de la obra dramática, nos enfrenta a los problemas que aludimos al principio: la confusión de intenciones en el texto dramático que origina dificultad en la comprensión del lenguaje y

desconcierto por parte del lector o espectador.<sup>92</sup>

De estos problemas hablaremos en el siguiente apartado, donde trataremos a la obra como un producto acabado, sin dividirla para su estudio en material "poético" y material "ajeno"; en partes del poema en el drama y partes creadas para el texto dramático, pues la presencia del poema en el drama, obedece también a una intención dramática.

### 3. La intención expresada

*F y M de J M* está acompañada de una antecedencia en la que el autor habla de la obra, esta antecedencia se divide en dos partes, realmente se trata de dos antecedencias distintas. En la primera, Neruda se refiere a la obra llamándola cantata, oratorio, canto. En la segunda se refiere a la obra diciendo: "Esta es una obra trágica, pero también en parte está escrita en broma. Quiere ser un melodrama, una ópera y una pantomima." Estas dos antecedencias revelan intenciones distintas, o al menos, las distintas formas con las que el autor define su obra. Si bien los términos con los que se refiere en la primera parte acercan a la obra al terreno lírico<sup>93</sup>; los que emplea en la segunda parte hablan de un texto destinado a la representación.

Pero la diferencia entre una y otra parte también se hace evidente en el tono que el autor emplea para referirse a su obra. En la primera parte el tono es más solemne que el empleado en la segunda parte, donde el autor mantiene una actitud desenfadada respecto a sus propósitos, esta actitud es tal vez una actitud defensiva, Neruda pudo haber escrito esta antecedencia como una justificación por el hecho de haber escrito la obra. Neruda sabe que

---

<sup>92</sup> Pensamos que para ser llevada a escena, esta obra requiere un trabajo de reconcepción, convirtiendo su potencial dramático en un material asible para los involucrados en el proceso creativo (director, actores, espectadores, etc.)

<sup>93</sup> Es común que un poema se designe con el nombre de "canto", en cambio no lo es que se designe como pantomima. Las designaciones con que Neruda define a su obra en la segunda antecedencia, están circunscritas a un ámbito escénico o representacional.

no es dramaturgo; él es poeta y desconoce la técnica para escribir teatro: "Hace algunos años el gran actor y director francés Jean Louis Barrault me pidió que le escribiera algo para presentar. 'Soy solo un poeta y no me interesa sino escribir mis versos. Y, además no sabría como escribir para el teatro'..."<sup>94</sup>

Neruda sabe que su obra estará expuesta a la crítica no sólo de los seguidores o estudiosos de su poesía, o de la poesía en general, sino también a la crítica dramática. Un texto dramático está expuesto no sólo a la crítica que estudia y juzga el texto desde el material escrito, sino también desde la representación. La especificidad del texto dramático en relación con el texto poético radica en la presencia del público. El público, además del lector, también juega un papel fundamental al ejercer juicios acerca de la obra, en muchos casos, su crítica radica simplemente en la aprobación o desaprobación de la obra.

En la antecedencia, Neruda intenta contrarrestar un poco la responsabilidad que implica haber escrito una obra dramática, aunque tal vez no intenta contrarrestar la responsabilidad, sino las consecuencias (ya irrevocables) de su ejercicio dramático. Neruda vive la escritura dramática con cierta vergüenza, como un acto osado que transgrede su condición de poeta: " ...antes se ponía colorado al confesar que había escrito una obra de teatro, porque no le agradan los poetas que hacen de hombre bombo y practican todos los menesteres. Corren el albur de no hacer nada bien. "El teatro es ajeno a mí y estoy seguro de haber escrito un pésima obra teatral."<sup>95</sup>

Al decir que la obra "está escrita en broma", Neruda intenta disculparse, pero también defenderse anticipadamente de las críticas, enfrentarlas, e incluso prevenirlas. Al decir esto intenta librarse de la responsabilidad de ser cuestionado sobre sus intenciones dramáticas y

---

<sup>94</sup> Teitelboim, Volodia [1996] *Neruda*, México, Hermes, p.426

<sup>95</sup> Teitelboim, Volodia, *Op.cit.*, p.425 y 426

al mismo tiempo evita hacer un balance entre los propósitos que persigue y los que logra.

La frase “es una obra trágica, pero también en parte está escrita en broma” contiene una contradicción intencional por parte del autor con el fin de justificar los posibles errores resultantes de la brecha entre intención y resultado.

Si comparamos lo dicho en la antecedencia con lo que la obra nos dice de sí misma, llegamos a la conclusión de que la antecedencia está escrita en broma, no la obra, que pretendió ser seria, incluso tal vez trágica. No hablamos de la seriedad como un tono que origina automáticamente un género determinado, sino de la seriedad como una actitud del autor, como una forma de comportarse o reaccionar ante el tema u objeto de trabajo. Por medio de la lectura de la obra y de algunos testimonios, podemos afirmar que Neruda no da muestras de un comportamiento desenfadado durante su proceso creativo: “El poeta [Neruda] acumula antecedentes como un historiador minucioso [...] Cuando visitó California recorrió las pistas de Murieta y recogió materiales”.<sup>96</sup>

No queremos decir que una obra que pretende ser escrita en broma no pueda ser preparada con minuciosidad, pero ¿existen obras escritas en broma? En todo caso, la exhaustiva preparación de la obra que analizamos obedece a un fin de distinta índole.

La segunda antecedencia contrasta mucho con la primera. En ésta, Neruda plantea la identidad de Joaquín Murieta como un punto esencial de la obra. Pero Neruda no se plantea esclarecer la identidad del héroe, sino persuadirnos de que esta identidad es la que el defiende. Para Neruda, Joaquín Murieta es chileno, sin embargo no intenta persuadirnos por medio de argumentos, sino de afirmaciones, así no deja lugar a la duda: “Joaquín Murieta fue chileno. Yo conozco las pruebas. Pero estas páginas no tienen por objeto probar hechos ni sombras”. (p.9)

---

<sup>96</sup> Teitelboim, Volodia. *Op.cit.*, p.427

En la primera antecedencia predomina un tono solemne, producto de una intención definida: "Su cabeza cortada reclamó esta cantata y yo la he escrito no sólo como un oratorio insurreccional, sino como una partida de nacimiento. [...] Si me dejé llevar por el viento de furia que lo acompañó, si mis palabras parecieran excesivas, me quedaré contento". (p.9 y 10)

Esta intención contrasta con la expresada en la segunda antecedencia, donde el autor decide no expresar con claridad la intención que se propone. No sólo la segunda antecedencia contradice a la primera, sino que la obra contradice de forma sustancial a la segunda antecedencia.

Existe un elemento importante para afirmar lo anterior, y es el hecho de que Joaquín Murieta nunca aparece en escena, nunca vemos al personaje físicamente, solo escuchamos su voz, y lo vemos hablar sólo cuando está muerto (Neruda da voz a la cabeza decapitada de Murieta). Durante la obra, Neruda lo representa con un haz de luz en dos momentos: cuando los emigrantes se embarcan hacia California y en el momento de su muerte. Esta forma de presentar y representar al personaje, contribuye a reforzar la carga mítica de Murieta, pues es presentado como un personaje invisible pero que se manifiesta e influye en el destino de un pueblo. Al menos esa parece ser la intención de Neruda al presentarlo de esta forma.

Difícilmente puede escribirse en broma una obra que tiene como intención preservar un mito. La preservación de un mito posee una finalidad definida, aún más, cumple una

función social. El hecho de que Neruda defienda la chilenidad<sup>97</sup> de su personaje nos habla de una parte de sus propósitos.

Utilizar un mito como material de trabajo, es transitar por lo establecido por alguien, (generalmente al colectividad, pues es ella quien asume y en esa medida crea el mito) con un fin determinado. Una obra que pretende difundir un mito no puede ser escrita en broma, porque al transitar por él se tocan las fibras de la colectividad, fibras extremadamente sensibles en tanto responden al inconsciente, a la memoria y a la necesidad de un pueblo. Pero al transitar por el mito de Murieta, Neruda no sale de él, no lo modifica aunque opte por una nacionalidad para el héroe, pues precisamente la disputa por su nacionalidad forma parte del mito: "Joaquín Murieta fue chileno [...] Pero estas páginas no tienen por objeto probar hechos ni sombras. Por el contrario. Porque entre sombras y hechos corre mi personaje invisible". (p.9)

Pero volvamos a la segunda antecedencia y a la frase que hemos comentado: "Esta es una obra trágica, pero también en parte está escrita en broma. Quiere ser un melodrama, una ópera y una pantomima". Esta frase genera una interpretación, con ella tenemos la impresión de que al terminar la obra, o probablemente durante el proceso de escritura, el autor reconoce en ella elementos de varios géneros, pero al mismo tiempo sabe que no puede definir la obra con alguno de ellos por separado. La obra puede contener algunos elementos de los géneros que menciona, pero no como resultado de una intención primigenia, sino como un resultado que difiere de la intención inicial. Al leer la obra, la frase "quiere ser" adquiere un sentido presente, nos damos cuenta de que la obra quiere ser

---

<sup>97</sup> "Como otras historias de bandoleros, este hombre fuera de la ley es reclamado por varias patrias. Incluso un historiador chileno, Eugenio Pereira, sostiene que Murieta fue mexicano. Neruda, 'Caballero del Águila Azteca' es su desmexicanizador." (Teitelboim, Volodia. *Op.cit.*, p. 426)

melodrama, ópera; pero no llega a serlo. Neruda, conciente de las características de su obra, prefiere decir, en lugar de omitir, lo que ya es evidente en la obra.

Así es como Neruda hace la crítica de su obra. Al expresar su visión de ella, habla del resultado que vemos, no de lo que pretendía lograr (esta intención se encuentra presente en la obra). Neruda no habla abiertamente de su intención inicial, no dice: "Quería hacer... y sin embargo hice..." ó: "Quería hacer... y resultó...", pero de alguna forma lo expresa, pues decir: "Esta es una obra trágica, pero también en parte está escrita en broma. Quiere ser un melodrama, una ópera y una pantomima." es reconocer la brecha entre lo que quiere ser la obra y lo que es, o sea entre lo que quiere ser pero no es, es asumir lo que la obra no es en lugar de lo que es. Esta frase antes de leer la obra, equivale a decir todo y nada acerca de ella.<sup>98</sup>

A propósito de esta frase Neruda dice: "Esto se lo digo al director para que invente situaciones u objetos fortuitos, trajes y decorados". (p.13) Sin embargo esta aparente libertad concedida al director, es más bien una petición de ayuda: "Le gustaba [a Neruda] que se explotaran con largueza las instrucciones del autor en el sentido de concederse los "metteurs en scène" todas las atribuciones y licencias para recalcar con recursos teatrales la idea matriz".<sup>99</sup>

Esta "libertad" podría interpretarse como una instrucción que el autor da al director, o como una condición que pide para la representación de su obra; pero es más bien un reconocimiento de que el texto necesita del trabajo del director para solucionar algunos de

---

<sup>98</sup> "...el género [...] es una marca para el lector que obtiene así una idea previa de lo que va a encontrar [...] La usual mención de género literario a que pertenece el libro [...] supone [...] una orientación para el lector." (Garrido Gallardo [1998] *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, p.20)

<sup>99</sup> Teitelboim, Volodia, *Op.cit.*, p.428

sus problemas. Por eso delega gran parte de la responsabilidad del texto en el trabajo del director.

Es raro que un autor conceda "toda la libertad" al director para la puesta en escena de su texto. Es más común que los dramaturgos protesten por la interpretación que se hace del texto en la representación. Esto se debe a que los dramaturgos saben lo que quieren ver en escena, aunque no todos lo expresen con fidelidad en el texto. Las reclamaciones están fundadas sobre todo en la impresión que el dramaturgo tiene de que su texto ha sido mal interpretado. Pero esta inconformidad es válida sólo cuando la visión del espectáculo está plasmada en el texto. De lo contrario, se tratará de una exigencia estéril por parte del dramaturgo, al empeñarse en que se respete una visión que no contiene el texto.

Neruda pide libertad en el trabajo del director porque está conciente de que el texto puede no ser suficientemente funcional en la escena.<sup>100</sup> En la antecendencia Neruda da sugerencias para la caracterización de algunos personajes e indicaciones sobre el sentido que deben tener determinadas partes de la obra (el cortejo fúnebre, por ejemplo). Pero estas sugerencias podrían aparecer en el cuerpo de la obra mediante acotaciones específicas en momentos particulares. Sin embargo, Neruda decide consignarlas en la antecendencia, aunque el resultado sea que mientras leemos la obra no tengamos presente esa información.

#### **4. El problema de la concepción y estructura en *F y M de J M.***

Al leer el capítulo dedicado al melodrama, tengo la impresión de que lo dicho allí respecto al melodrama como género dramático, puede ser dicho también con relación a

---

<sup>100</sup> Sobre la puesta en escena de *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, Volodia Teitelboim dice: "El director Pedro Orthous [...] se entregó a la tarea de convertirla en una pieza de teatro coral o colectiva [...] Integró todas las artes escénicas: el teatro, la danza, el canto, la pantomima. Encontró en Neruda un autor llano a introducir cualquier elemento que hiciera la obra más teatral. (*Op.cit.*, p.427)

*F y M de JM*. Todo coincide: la intención primordial de contar una historia, la simplificación de la realidad en dos grandes fuerzas (el bien y el mal) expresada mediante personajes simples y circunstancias que determinan sus actos, el criterio moral implícito en la contraposición de valores, e incluso los tipos de final melodramático. Todo coincide, excepto la eficacia del mecanismo emotivo, el efecto intenso, patético, que todo melodrama persigue y que no consigue *F y M de JM*, a pesar de emplear un mecanismo semejante.

Aquellas características de las que hablamos: simplificación de la realidad (expresada en la contraposición de valores), estructura anecdótica y la forma en que se resuelve el conflicto, son parte del mecanismo o de las herramientas usadas por el autor con el objeto de obtener el efecto deseado: conmover, divertir o emocionar al espectador. De ahí que afirmemos (aunque parezca apresurado decirlo en este momento) que *F y M de JM* expresa la intención estructural melodramática del autor, la cuál se hace evidente en el tipo de mecanismo y en los recursos empleados. Pero si el objetivo primordial en el melodrama es conmover, y no es posible afirmar que el manejo de emociones en *F y M de JM* se lleve a cabo tal y como ocurre en el melodrama, ¿podemos hablar de "coincidencias"?

Durante el proceso de análisis de la obra me ocurrió que no sólo no estaba convencida de la eficacia del mecanismo emotivo, de acuerdo con el comportamiento genérico al que parecía dirigirse al menos una parte de las intenciones del autor, sino que por momentos surgía la pregunta: ¿es realmente emotiva la obra? Es decir, ¿genera emociones en el lector-espectador? De ser así ¿de qué tipo? Comencé a leer la obra con el propósito fundamental de observar la cuestión emotiva en *F y M de JM*, cómo se daba o qué sucedía al respecto y surgieron las siguientes observaciones.

a) *La intención anecdótica*

*F y M de JM* posee una intención anecdótica. El material dramático está organizado en

seis cuadros, cada uno de los cuáles tiene como objetivo dar a conocer un momento de la vida de Murieta, su título encierra la acción nuclear o aquélla que se pretende resaltar en cada cuadro: "La partida", "La travesía y la boda", "El fandango", "Los galgos y la muerte de Teresa", "Fulgor de Joaquín", "Muerte de Murieta". Estos momentos obedecen a una selección que ya existe en el poema<sup>101</sup> que sirve de base y que funciona como estructura de la obra.

Ya que el poema tiene el objetivo de contar la historia de Joaquín Murieta, y a su vez queda insertado en la obra dramática, provocando la sensación de distribución de cada una de las partes en la obra, pero realmente dando origen a las partes dramáticas e intercalándose entre ellas, resulta claro que la obra posea una estructura de tipo anecdótico, pues dicha estructura está fundada en la existencia física de las partes del poema en el drama.

El mismo título de la obra, que es también el del poema, contiene el objetivo que se propone el autor. Fulgor igual a vida; muerte igual a fin. La obra de Neruda sigue una estructura anecdótica que comienza con la narración del nacimiento de Murieta y termina con su muerte. *F y M de JM* aborda la vida del bandido, en el momento en el que él muere concluye la obra.

El primer cuadro de la obra comienza con una síntesis bien definida. En poco tiempo aporta una gran cantidad de información: 1. Se cuenta el nacimiento de Murieta (se describen las características heroicas del infante.) 2 Se ubica el tiempo y espacio de la

---

<sup>101</sup> A excepción de la situación que muestra "El fandango", la cuál no está presente en el poema. Al parecer este es el único cuadro cuyo material fue creado en su totalidad con fines dramáticos, es el único que no intercala el material dramático con fragmentos del poema.

escena en la cual se anuncia, primero como rumor, después como certeza, la existencia de yacimientos de oro en California. 3. Se muestran dos grupos de personajes opuestos: Los tentadores (representantes de Norteamérica) y el pueblo chileno (representantes del subdesarrollo.)

Hasta aquí parece que la obra tiene un objetivo claro, no sabemos todavía cuál es, pero esta parte de la obra parece tener la intención de decirnos algo, de mostrar algo rápidamente y con claridad para después mostrarnos las consecuencias de esto o hacernos reflexionar sobre ello. Como si esto fuera el pretexto para decirnos algo más importante que lo que parece estar en la superficie. A medida que avanzamos en la lectura, todavía en el primer cuadro, nos percatamos de que eso más importante es la vida de Murieta.

Y es que por momentos la importancia parece estar puesta en la colectividad, como protagonista de una situación económica y social que no sólo no le favorece, sino que es a su vez detonadora de una circunstancia que la aniquilará. Pero cuando llegamos a la conclusión de que lo más importante para el autor es hablar de Joaquín Murieta como individuo, y no del pueblo chileno como colectividad, también nos damos cuenta de que la obra deja de ser sintética, mejor dicho, se desvanece esta idea, pues nos damos cuenta de que esta aparente síntesis, se debe a una especie de apresuramiento del autor por "entrar en materia", es decir por hablar de Joaquín Murieta, verdadero objeto de su obra, y no por hablar de la problemática del pueblo chileno en ese momento histórico definido.<sup>102</sup> Ni siquiera de la vida de Joaquín Murieta en un sentido anecdótico, aunque esa sea haya sido la intención inicial del autor. Esta intención no se realiza cabalmente, pues como veremos más adelante, Neruda se preocupa más por describir, de manera retórica, no por mostrar

---

<sup>102</sup> Aunque el autor especifique la época: Proyección de una panorámica de Valparaíso en 1850 según el grabado de Rugendas. (Acotación, Escena en el puerto de Valparaíso, p.22)

dramáticamente, mediante sus acciones la personalidad del héroe; describe cómo es sin ocuparse de las hazañas o hechos de su vida. Su objetivo es hablar de él como héroe más que de su vida, es decir, se preocupa más por exaltar las características de su personalidad.<sup>103</sup> Después de esta aparente síntesis, nos damos cuenta de que la escena en el Puerto de Valparaíso, sirve para mostrar al héroe en su circunstancia, o sea, para contar la historia de Joaquín Murieta y para ello es necesario describir el contexto en el que ocurre.

En este punto podemos comparar el primer cuadro de *F y M de JM* con el primer cuadro de *La paz ficticia*, de Luisa Josefina Hernández. En el primer cuadro de esta obra, la autora muestra la oposición entre clases, da voz a la clase dirigente, pero sólo para dar a conocer una situación injusta: México es un lugar feliz sólo para los ricos, esa es la conclusión del primer cuadro de esta obra.

En la obra de Neruda el inicio de la “Escena en el puerto de Valparaíso” (p.22, Primer cuadro) parece encaminarse en la misma dirección que el primer cuadro de *La paz ficticia*: es sintética, clara, muestra la oposición, entre personajes. Pero *F y M de JM* cambia de dirección, en este caso la síntesis se debe a que el autor tiene prisa por terminar pronto con esta parte para contarnos lo que realmente le interesa: la vida de Murieta. La conclusión del primer cuadro de la obra de Neruda, es que Joaquín Murieta fue un mito que el autor quiere dar a conocer:

---

<sup>103</sup> Al inicio del Cuadro primero, parece que el coro contará la vida de Murieta empezando por su nacimiento, y lo hace, pero sólo para dejar clara la personalidad heroica: es un niño chileno color de aceituna y sus ojos ignoran el llanto. Estas características no son las de un ser real, ser niño e ignorar el llanto es casi una contradicción ontológica.

#### VOZ DEL POETA.

Así son las cosas, amigo, y es bueno aprender y que sepa y conozca los versos que he escrito, y repita contando y cantando el recuerdo de un libre chileno proscrito que andando y andando y muriendo fue un mito infinito. (Cuadro primero, p.29)

Aunque cada cuadro de la obra tiene un título que resume su acción nuclear, o al menos la que se pretende resaltar, ningún cuadro pierde oportunidad para seguir hablando de la vida heroica de Joaquín Murieta, este material, proviene generalmente del poema, que como ya hemos dicho se intercala en las demás partes del drama. Esta distribución del poema a lo largo de toda la obra, da origen a una peculiar estructura anecdótica, pues el poema tiene como objetivo primordial dar a conocer la historia legendaria de Joaquín Murieta.

La estructura de *F y M de JM* tiene que ver más con las partes del poema en el drama que con la división por cuadros hecha por el autor. El primer cuadro se titula "La partida", y si bien presenta el momento en el que los chilenos se embarcan rumbo a California, también cuenta el nacimiento de Murieta. Eso sucede en cada cuadro (excepto en el cuadro tercero "El fandango"), es una característica de la obra que en cada cuadro se otorgue un espacio para contar la vida de Murieta, más que con un orden cronológico, con un orden determinado por el poema. Es decir, en cada cuadro existe un espacio para continuar con la cronología del poema más que con la cronología de la historia.<sup>104</sup>

En el cuadro segundo "La travesía y la boda", además de narrar el casamiento de Murieta, hay un diálogo que sirve más que para dar a conocer la vida de Murieta en un sentido "real", para hacer una descripción de su carácter y exaltarlo. Hablar del casamiento en este diálogo es casi un pretexto para hablar de las características que convierten a

---

<sup>104</sup> La cronología del poema no es la misma que la de la vida de Murieta, pues aunque el poema se propone como objetivo contarla de principio a fin, como ya hemos dicho, el material poético está determinado por una subjetividad que no está tan comprometida con los hechos de forma anecdótica como con la percepción interna del poeta. De esta cualidad del poema ya hablamos en el apartado "El poema en el drama".

Murieta en un héroe, en un ser fuera de lo común:

REYES: ¡Yo estaba más aburrido en la aduana! Pero ahora me mareó. Es mucho mar para mí. ¿Y este casamiento de Murieta con la Teresita, cómo se lo explica usted, señor Tresdedos? ¿No le parece demasiado rápido?

TRESEDEDOS: Lo que pasa, amigo Reyes, es que usted es de los despaciosos y Murieta de los vertiginosos. [...]

REYES: Cuénteme algo de Murieta. ¿Lo conoce mucho?

TRESEDEDOS: He visto crecer al muchacho. Pero no hay que equivocarse. Es un jefecito. Es derecho como un palo de bandera. Pero cuidado con él. No tolera el abuso. Nació para intolerable. [...] (Cuadro segundo, p.34,35)

En este diálogo se advierte incluso una oposición entre el carácter de Murieta y el de Reyes, que representa no tanto lo común del pueblo, sino que al tratarse de un burócrata, representa la inercia de un sector. Este diálogo es importante porque nos ayuda a descubrir el principal interés de Neruda. Cuando Reyes le pide a Tresdedos que le cuente algo de Murieta, el autor pudo elegir entre la posibilidad de contar algún pasaje de su vida (algún hecho anecdótico) y hablar de los rasgos de la personalidad de Murieta, sin embargo, prefiere seguir esta segunda opción, dotando al personaje de características que celebra como positivas.

El Cuadro tercero "El fandango" es el único que no hace alusión a la figura de Murieta. Este cuadro se caracteriza por la ausencia de Murieta aún en una circunstancia donde hubiera sido propicio mostrar al héroe como personaje "de carne y hueso".<sup>105</sup> La circunstancia que se describe en este cuadro es de injusticia y atropello, si bien el cuadro posee ciertos rasgos fársicos (la presencia del Caballero tramposo contribuye a crear esta impresión), no deja de percibirse ese fondo de injusticia que desea expresar el autor. Esta podría ser una oportunidad para ver al personaje actuando, es decir, para ver lo que se ha venido contando del personaje, para ver lo que hasta el momento sólo ha sido escuchado.

---

<sup>105</sup> "El Fandango" muestra una escena de la vida cotidiana de los inmigrantes. Pero Neruda no iguala a Murieta con los demás personajes, no lo presenta como parte de la colectividad o del grupo social al que pertenecía, sino que lo extrae del contexto para exaltarlo como héroe.

El cuadro cuarto "La muerte de Teresa", está íntimamente ligado a la figura de Murieta, pues este acontecimiento es el que desencadena su reacción violenta, es el hecho que en su vida determina su paso de hombre común a bandido. En este cuadro, al hablar de la muerte de Teresa, se cuenta un pasaje de la vida de Murieta (a diferencia de los cuadros anteriores, en los cuáles, más que contar la vida de Murieta se exaltaba más la personalidad del héroe), este es un pasaje de suma importancia pues es el que determina su condición de héroe.

El cuadro quinto "El fulgor de Joaquín" muestra la reacción desencadenada a partir de la agresión. El fulgor es la furia de Murieta como reacción a un hecho violento. El cuadro sexto habla de la muerte de Murieta. Pero nuestro objetivo no es "contar" la obra, desde luego no es nuestra intención referirnos a ella de forma anecdótica, si bien parece inevitable pues ésta es la principal intención del autor, sin embargo no resulta sustancial para el análisis pues la anécdota puede resumirse de la siguiente manera: Un hombre bueno se convierte en bandido porque decide vengarse de sus agresores, pero finalmente es asesinado por éstos. Así, la obra dedica mayor importancia a la descripción del carácter y de las emociones.

Ya hemos dicho que la obra se divide en seis cuadros. Pero estos cuadros tienen a su vez divisiones que no están claramente delimitadas y que podemos entender o identificar más claramente por el tipo de lenguaje empleado. Es decir, según se trate del coro, que por lo general se comunica con las partes del poema; de diálogos entre personajes o de canciones.

Por ejemplo, el primer cuadro se titula: "Puerto de Valparaíso. La partida." Este cuadro comienza con un coro que narra el nacimiento de Murieta. Luego aparece una especificación a manera de título: "Escena en el puerto de Valparaíso". Sin embargo al inicio del cuadro no se ubica al coro en este espacio físico, sino en el del escenario. La acotación indica: "Se encienden todas las luces del escenario." Por ello tendemos a separar esta parte del resto del cuadro, porque el autor la separa al ubicar al coro en un espacio físico distinto al del resto del cuadro, pero sobre todo debido a la similitud del lenguaje y mensaje expresados por el coro del primer cuadro y el del prólogo inicial.

Pero este no es el único ejemplo, el diálogo entre el oficinista y Tresdedos constituye una unidad que bien podría formar otra escena. Este cuadro contiene por lo menos tres unidades: La escena en el puerto de Valparaíso, el diálogo entre el oficinista y Tresdedos y las intervenciones del coro y la voz del poeta. Estas tres unidades podrían reducirse realmente a dos unidades: El material que fue creado para el poema y el material creado expresamente para la obra dramática.

La obra no se compone de seis unidades, cada una de las cuáles sería un cuadro, sino que en la mayoría de los casos cada cuadro está compuesto de varias unidades que no están especificadas por el autor, pero que tienen que ver con el uso de lenguajes distintos. Es decir, los cuadros en *F y M de JM*, no son unidades indivisibles, sino que están formados por "escenas" o unidades anecdóticas que no son tal, sino coros o diálogos que el autor especifica, ya que ésta no es la única forma de lenguaje de la obra.

En *F y M de JM* los cuadros son extensos y prácticamente equivalen a actos que agrupan escenas. Decimos esto no porque creamos que el material dramático tenga que ser presentado u organizado de tal o cuál manera, sino porque en esta obra los cuadros no representan una forma óptima de organizar el material, pues pese a que exista esta división,

durante el análisis en repetidas ocasiones debemos recurrir a divisiones o especificaciones de otro tipo para hacer referencia de forma más precisa al material.

Al principio dijimos que habíamos realizado una lectura de la obra con el objetivo de observar el planteamiento y desarrollo emotivos. Ahora bien, después de haber realizado esa tarea, llegamos a la conclusión de que la obra va en camino de lograr una emoción, pero esta intención se diluye por la introducción de un lenguaje distinto al dramático, y que por lo tanto no es eficaz para comunicar o generar emociones en el contexto del drama. Las emociones son descritas, lo cuál nos indica el uso de herramientas distintas a las dramáticas y que no corresponden del todo con el propósito del autor de crear una obra dramática.

La causa por la cuál la intención estructural del autor de crear un melodrama (intención evidente en el discurso del material poético inmerso en la obra, y en el uso de ciertas herramientas propias de este género) no se cumple, tiene que ver con la utilización de un lenguaje distinto al del género dramático, este lenguaje proviene de un material perteneciente a otro género: la poesía, y a la inserción de este material en el drama. Y como habíamos dicho antes, en tanto no vemos a los personajes de los que se habla, la expectativa inicial se desvanece.

El melodrama se caracteriza por generar expectativas nuevas, cada vez que ha satisfecho una, ha aparecido otra, cuya misión nuevamente es mantener al espectador en el límite de sus emociones. Pero si la obra no satisface la expectativa inicial, ésta llega a agotarse de tanto esperar. Seguramente la ausencia de emoción en el lector de esta obra tiene que ver con una especie de pérdida de confianza, esta "insensibilidad" es consecuencia de la experiencia anterior. Ahora, a partir de ésta o de varias experiencias de este tipo en la obra, el lector está preparado para ya no esperar que sus expectativas se cumplan.

b) *La concepción de la realidad.*

Ya hemos dicho que el melodrama simplifica la realidad en dos grandes fuerzas contrapuestas: el bien y el mal, positivo y negativo, blanco y negro. Obviamente esta simplificación de la realidad es solamente una posibilidad de interpretación ante un hecho determinado, la interpretación que cada obra de este género hace del mundo constituye sólo un punto de vista.

Ante un hecho, sobre todo histórico, existen diversas interpretaciones, desde la que evita ejercer criterios maniqueos (tarea difícil en historia, pues a menudo está plagada de héroes, de buenos y malos) hasta aquellas interpretaciones que sobre un mismo hecho son opuestas. Pero esto no solamente existe en el teatro, en la literatura dramática o en el ejercicio creativo, sino que estas diferencias en la interpretación de los hechos se dan en la historia misma, ya sea que los historiadores pertenezcan a una corriente o a otra, a un "bando" o a otro. Trillada es la frase que dice que la historia la escriben los vencedores. También se habla de historia oficial, de historia oral, etc. Los vencidos también tienen su propia historia, generalmente ésta no aparece en los libros y se mantiene gracias a la tradición oral. Y es aquí donde aparece la también conocida frontera entre la historia y el mito, entre la realidad y la fantasía, entre la realidad y la ficción, entre la historia y la literatura. Pero ¿cómo se da esa simplificación de la realidad en *F y M de JM*?

El hecho en el que se basa la obra es un hecho real, es decir, verídico. La interpretación que Neruda hace de la realidad, es la interpretación implícita en el mito sobre Joaquín Murieta. Neruda se basa en el mito y el mito nace de la realidad, "contiene la verdad, pero oculta en un desarrollo anecdótico en el cuál la tradición oral se da la tarea de fantasear

para embellecer el hecho original”<sup>106</sup>

Acercas del personaje y del contexto en el que existió, existen dos posibilidades de interpretación y éstas son dos extremos opuestos: Para una parte de los historiadores que se han ocupado del hecho, Joaquín Murieta fue un criminal, un delincuente; para otra parte, Joaquín Murieta fue un bandolero que luchó por la justicia, un guerrillero, un luchador social. Quizá existan otras posturas acerca del caso, pero estas son las más difundidas y las que han dominado a las otras.<sup>107</sup> Pablo Neruda adopta la postura de quien ve en Joaquín Murieta a un bandido que lucha por una causa justa. Y no afirmamos esto porque Neruda lo diga abiertamente en su obra, pues aparentemente trata de restarle importancia al hecho de juzgar como buena o mala la conducta del héroe: “Y muerto en su orgullo, si fue un bandolero no sé ni me importa...” (Coro Funerario, Cuadro sexto, p.85) “No por el mal que haya o no haya hecho,/ ni por el bien, tampoco que sostuve,/ sino porque el honor fue mi derecho/ cuando perdí lo único que tuve”. (Habla la cabeza de Murieta, Cuadro sexto, p.87) “Quién puede juzgar su quebranto: fue un hombre valiente y perdido.” (Coro Final, Cuadro sexto, p.88)

Pero Neruda solamente resta importancia a la conducta buena o mala mediante una parte del discurso. Durante toda la obra, desde el principio hasta el fin, Neruda justifica la conducta de Murieta a través de la descripción que hace del personaje invisible. Neruda no dice “su causa fue justa”, pero resaltar sus características de héroe: hombre encendido,

---

<sup>106</sup> Nota de Fernando Martínez Monroy

<sup>107</sup> “...mientras la mayor parte de la literatura anglosajona se refiere a los rebeldes mexicanos como ‘bandidos’, los historiadores chicanos y otros investigadores peritos en la historia del suroeste perciben a muchos de estos denominados ‘bandidos’ como guerrilleros revolucionarios o héroes de la resistencia contra la invasión anglosajona y los clasifican como precursores del movimiento chicano contemporáneo.” (Valenzuela Arce, José Manuel (coord.) [2000] *Entre la magia y la historia: tradiciones, mitos y leyendas de la frontera*. México, El Colegio de la Frontera Norte/ Plaza y Valdés)

natural, valeroso, honorable, indomable; no es más que decir de otra forma: "es bueno, su causa fue justa". De lo contrario se expresaría de él en otra forma, con adjetivos que no lo enaltezcan, sino que lo denigren, o bien haría la descripción de Murieta como un hombre con poder de decisión, un hombre enfrentado y confrontado con miedos, temor, duda, etc. Contrariamente a esto, Neruda habla de Joaquín Murieta, desde el principio de la obra como un personaje unidimensional, no habla de él como un hombre, sino como un héroe, aunque se refiera a su infancia.

Mediante la adjetivación que hace del héroe, Neruda propicia la simpatía hacia Joaquín Murieta, de esta forma el autor prepara el terreno, para que el público o el lector pueda decir por sí mismo (lo cuál es relativo en el teatro debido a la sugestión o al poder de convencimiento que puede llegar a tener una visión determinada) lo que piensa de la conducta que no ve, pero que se le cuenta tuvo el personaje. Pero al tiempo que este recurso tiene como objetivo generar simpatía, también disminuye las posibilidades dramáticas del texto.

En la primera escena de la obra, Neruda presenta dos grupos de personajes opuestos: fútores y rotos, chilenos "subdesarrollados" y tentadores norteamericanos. Neruda describe la situación económica de la gente por medio de la intervención breve del coro: "¡Subió la carne! ¡Ya no hay leche! ¡Queremos comer! ¡Queremos ropa!"(p.24) Pero antes se ha confirmado la noticia del oro en California, así Neruda muestra dos situaciones contrapuestas: pobreza en Chile y riqueza en California. De esta forma justifica la conducta de los chilenos, la decisión de abandonar su patria, esta conducta que no es errónea, que no es producto de una equivocación, sino la simple reacción ante una circunstancia bien definida, la pobreza en la que se encuentran.

Cuando los tentadores llaman a los chilenos, ellos simplemente responden, ni siquiera

creen, no tienen por qué dudar, no es una toma de decisión porque no deliberan, sino una respuesta inmediata producto de la situación en la que se encuentran:

VOZ DE LOS TENTADORES.

¡Venid a mí, soy el oro! ¡Hay para todos! ¡Aquí habla la voice of California!

¡Aquí está el oro!

CORO. (Tirando sombreros, ropas, canastos al suelo)

¡Vámonos al oro!

¡Vámonos al oro!

¡No pasemos hambre! (p.24)

La euforia repentina de la colectividad antes de partir es resultado de la seducción que ejercen los tentadores sobre el pueblo. Los tentadores son la personificación del oro, pero más que esto, son la representación de Norteamérica. Ese es el planteamiento del autor en esta parte de la obra. Es decir, ciertas características (la seducción, el embaucamiento) son tomadas por el todo al referirse a un país.

Hasta aquí hay una síntesis en la que se pasa de un estado a otro, de la queja a la "decisión" y de ésta a la despedida. Todo ocurre tan rápido que parece que lo importante no es la decisión de irse, sino el hecho de estar allá. Pero entonces la partida se retarda, y el ritmo vertiginoso se detiene porque en lugar de continuar esa acción, se introduce un diálogo reiterativo de la escena anterior, aquí se muestra el ambiente burocrático, pero realmente ocurre lo mismo que en la escena anterior. Dos personajes que en un principio parecen ser opuestos, no lo son, pues el apresurado oficinista que por un momento parecía ser el enemigo de Tresdedos, en un cambio repentino se torna casi en su amigo. Al enterarse del viaje en busca del oro, "decide" marcharse del brazo de Tresdedos. "¿Sabe que me está convenciendo?" dice el oficinista, sólo que para ser convencimiento ocurre demasiado rápido.

Luego se retoma la escena de la partida, con el barco esperando a los viajeros, aunque

realmente el barco se mantuvo allí, como si la escena hubiera permanecido congelada. En ese momento hace su aparición la primera referencia a Murieta en voz de los viajeros, quienes lo llaman por su nombre, como si esperaran su presencia en el barco, esto es lógico, en una obra más convencional, e incluso en ésta, esperamos que el personaje haga su aparición, pero no ocurre así, en su lugar, aparece un haz de luz. La acotación indica expectación por parte de los viajeros, expectación que es compartida por el lector y que seguramente será compartida por el público. Pero antes de que haga su aparición esta metáfora de Murieta, la expectación queda "suspendida", pues interviene un coro que resalta las características heroicas de Murieta.

Aunque cada cuadro tiene su particularidad, esta estructura se mantendrá en casi todos los cuadros. Es decir, en cada cuadro existe una parte que habla de la vida de Murieta (aunque en la mayoría de los casos importe sólo para resaltar las características heroicas del personaje) y otra parte en la que se muestra la situación del pueblo o de la colectividad. Reyes (el oficinista del primer cuadro) y Tresdedos se mantendrán como personajes que intervendrán en casi todos los cuadros, algunas veces mediante un diálogo que, por tener cierta unidad, se destaca del resto del cuadro y otras como parte de la colectividad.

Como ya hemos dicho en el análisis del poema en el drama, los personajes no son individuos, sino colectividades que frecuentemente tienen voz por medio del coro, narrando o haciendo referencia a situaciones de la vida de Murieta, o bien a situaciones propias. Los coros de *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* representan el pueblo ultrajado, explotado, hablan de sus desgracias y de Joaquín Murieta como salvador.

Pero no sólo existen estos personajes, aunque la obra posea una carga sobre todo narrativa (sus personajes cuentan, narran, describen, no accionan), a lo largo de la obra, existen otros personajes que en esencia representan lo mismo que los Tentadores del primer

cuadro, no tanto el oro, sino Norteamérica como un lugar de injusticia.

En el tercer cuadro "El fandango", aparecen los Rangers<sup>108</sup> como la representación de la injusticia de esa nación, como los ejecutantes del racismo, la violencia y el poder que se sostiene de manera injusta. La primera intervención de los rangers es para intentar despojar a los chilenos de su identidad por medio del cambio del idioma, pero no es tanto despojarlos de su identidad, sino que esta acción muestra el racismo, la segregación de la cual eran objeto los chilenos o latinoamericanos por ser diferentes. Más que la imposición del cambio de idioma, se trata del despojo de sus costumbres por medio de la violencia:

CHILENO. Bueno. A celebrar el orito, aunque sea poquito.

OTRO. ¡Mozo!

RANGERS. (Desde el fondo del escenario) You must say "boy".

CHILENO. ¡Boymozo! ¡Una chicha!

TODOS. ¡Chicha para todos, boymozo!

(Los mozos no se mueven. Avanzan los "Rangers" empuñando pistolones. Uno se queda al centro, mientras los otros encañonan a los parroquianos.)

EL RANGER DEL CENTRO. You are now in California. Here's no chicha. In California you must have whisky! (Cuadro tercero, p.43 y 44)

Aunque esto sucede en un tono bastante desenfadado e incluso por momentos farsico, la intención del autor es mostrar el ambiente de injusticia que se vivía en California. En este cuadro aparecen los Encapuchados, que pueden ser los mismos "Rangers" cumplen la misma función, el Caballero tramposo que se asemeja más a los tentadores del primer cuadro por la seducción que ejerce por medio del oro, y una cantante rubia que será el instrumento de seducción de estos personajes representantes de la injusticia.

Estos personajes aparecen más adelante en el cuadro quinto, pero es sobre todo la intervención del Caballero tramposo la que tiene la intención de hacernos tomar partido a

---

<sup>108</sup> También llamados galgos, perros de presa o reguladores "una organización formada con la hez del desbandado regimiento de Nueva York, mezclados con bandidos de Australia y la crema de la plebe de la ciudad (...) bajo el pretexto de vigilar por la seguridad pública se metían en todo y cometían toda suerte de actos ultrajantes. Apéndice de la obra, p.105. Neruda también se refiere a ellos como encapuchados.

favor de la banda de Murieta, o sea, a favor de la causa de Murieta y en contra del Caballero tramposo. De hecho este acto aparentemente inofensivo es el que propicia la muerte de Murieta en un sentido anecdótico.

El Caballero tramposo no es solemne, es como la trampa misma, a veces divertido, otras irónico y recurre a la mentira cuando es necesario. Una mentira del caballero tramposo genera odio hacia Murieta por parte de los Encapuchados y la consiguiente promesa de muerte. Pero este no es un hecho decisivo si tomamos en cuenta que por medio de los cuadros anteriores quedamos enterados de la situación de violencia y discriminación de la que eran víctimas los chilenos.

En el cuadro quinto por un momento en la obra, se revierte el orden. En la escena del asalto de la banda de Murieta a los norteamericanos se invierten los papeles, ahora los suplicantes son los norteamericanos:

UN ASALTANTE ¡El cargamento!

VIAJERO ¡No hay tal! Salió ayer el oro a Sacramento. Aquí no hay nada. Se lo juro, mi general.

OTRO VIAJERO. ¡Señor chileno, somos inocentes! (p.69)

Esta escena tiene el propósito de restituir la justicia, aunque sea temporalmente. El hecho de presentar a Tresdedos como el líder del asalto tiene la intención de producir cierto gozo en el espectador. En el Cuadro tercero: "El fandango", Tresdedos pierde un ojo a consecuencia del robo a los parroquianos por el Caballero tramposo y los Encapuchados. La última acotación de este cuadro dice: "Desde este instante Tresdedos aparecerá con un ojo vendado hasta el final de la obra, es decir, con un parche negro sobre el ojo." Yo agregaría: "Como testimonio de la injusticia de que fue objeto."

Aparte de la oposición de personajes en *F y M de JM*, existe otro elemento importante en la suma de factores que indican una intención y una apariencia melodramática. Este

elemento es tal vez el de mayor importancia, y es el mismo que hace que Joaquín Murieta se torne bandido. La causa real por la que Murieta decide tomar las armas, no para luchar en una revuelta, en una revolución o guerrilla, sino para robar y matar (a los "yanquis"), es un hecho que marcó su vida y su muerte. La forma en que Teresa muere, asesinada por ser chilena, por ser esposa de Murieta y por ser mujer (también es abusada sexualmente) es lo que orilla a Murieta a ejercer venganza por ese crimen. Su odio, pero más bien su resentimiento cobra forma en su venganza contra los agresores.

Pero los agresores no tienen nombre y cuerpo específicos. Los agresores son yanquis, son otros ladrones que roban el oro a los que no son yanquis, o sea, a los chilenos, a los que tienen lo que han ganado trabajando, no robando. Esa es la visión de la obra, y esa es también una visión melodramático.

Los actos de los personajes están determinados por las circunstancias más que por su libre albedrío. Parece que una conclusión del melodrama es: Esto no sería así si no hubiera pasado aquello. Pero en este caso, esta situación medular, el asesinato de Teresa, determina más la anécdota de la obra, y no tanto las acciones del personaje, pues nunca lo vemos, simplemente sabemos y conocemos lo que hace porque se nos cuenta por medio del coro, de la voz del poeta, y por medio de escenas que describen los hechos.

La muerte de Teresa no es el único ejemplo en la obra, si bien es el más importante, en el que los personajes se ven determinados a actuar de tal o cual manera debido a las circunstancias. Ya al inicio hablábamos de que en el cuadro primero los personajes no deciden acerca de su partida a California, simplemente reaccionan ante dos circunstancias concretas: la mala situación económica en que vivían y la seducción de los Tentadores representantes del oro.

Como sabemos, en el melodrama los antagonistas no tienen porque ser entes

individualizados, pueden ser circunstancias como la naturaleza o la sociedad. De hecho en el melodrama los entes individualizados son personajes simples que nos remiten a una fuerza abstracta: el bien o el mal. No podemos decir que en el primer cuadro los Tentadores sean los responsables de que los chilenos abandonen su país, las dos circunstancias que son responsables de ese acto colectivo, son la pobreza en Chile y la riqueza en California, de la cual son representantes los Tentadores. Mejor dicho, los Tentadores representan la idea de riqueza, pues la circunstancia que en un principio parecía halagüeña, se torna adversa al estar en la circunstancia real y no en la ideal.

Aunque para ser exacta, diré algo que sucede en esta obra. La situación parece halagüeña en un principio, sólo para los personajes; nosotros, los lectores, ya sabemos que no lo es. Lo sabemos por medio de las acotaciones con las que indica el artificio de la riqueza: "Suspendidos en lo alto del escenario pasan lentamente de un lado a otro, pulseras, relojes, inmensos anillos y alhajas. Todo en dorado chillón". (p. 24.) Pero además porque desde el principio se anticipa que la historia no es feliz. En el prólogo y en el coro del primer cuadro, hay dos frases que son clave para no tomar por feliz la partida, hecho inicial de la obra, cuando ya antes se anticipó el final de la historia que se contará: "La sangre caída le puso en las manos un rayo violento", "Es larga la historia que aterra más tarde". (p.20 y 21) Y lo sabemos porque el autor nos comunica ese mensaje a través del tono con que provee la escena de los Tentadores y del Caballero tramposo. En el nombre de estos personajes está el tono, su nombre encierra un concepto, una connotación de que algo está mal, es una palabra con una carga moral la tentación siempre se evita, es algo con un peligro implícito. El nombre de estos personajes es información para el lector, y es información que se traducirá mediante otros signos ante el espectador. También sabemos que los tentadores no son personajes buenos por la forma en que se refieren a los chilenos:

“chilenitos”, “subdesarrolladitos”, “hambrientos”, “sedientos”. Esta forma peyorativa pero además burlona y sarcástica de referirse a los chilenos, nos hace no solamente tomar partido por el más débil, sino simplemente no creer, o confiar en alguien con ese nombre y actitud.

Obviamente, en una obra no realista, como ésta, los personajes débiles parecen no oír, o no ver, con nuestra misma visión, en este tipo de obras, el público no sufre ni goza a la par que los personajes, porque él ya sabe el secreto o la razón de las cosas.<sup>109</sup>

El cambio de fortuna de los personajes, o más bien, ese tomarse distinta la circunstancia, tiene que ver con un planteamiento melodramático. El hecho de que los chilenos hayan emigrado a California por causa de su circunstancia, parece haberse convertido a su vez en otra circunstancia adversa. Luego, la felicidad que Murieta tenía con su esposa se torna en desgracia por su inusitada muerte. Después, el hecho mismo de que Murieta se defiende le provoca la muerte.

El planteamiento de la obra es de tipo moral. Primero el autor nos enseña quién es bueno y quién es malo. Después este planteamiento continúa de otra forma: ¿Qué es bueno y qué es malo? ¿Asesinar por discriminación o asesinar por defenderse? O sea, asesinar por injusticia o asesinar por venganza. ¿Y qué es la venganza sino un acto de hacerse justicia (de acuerdo al vengador)?

El concepto de justicia que se maneja en la obra, no es una justicia universal o de acuerdo al derecho, sino que la justicia es igual a venganza y un justiciero es igual a un vengador. Murieta roba, pero lo que roba lo reparte a los ultrajados, a los ofendidos, a los que le dan su apoyo porque se sienten defendidos. La comunidad es víctima, pero sólo un

---

<sup>109</sup> Como en las pastorelas, en las que invariablemente los pastores son engañados por el diablo aunque el engaño sea evidente para el público, se trata de una cuestión de tono.

miembro de esta comunidad se atreve a hacer lo que otros no pueden hacer.<sup>110</sup> Por lo cual el héroe más que ser un representante de la comunidad (no representa un rasgo o comportamiento típico de ella, sino un rasgo atípico) se convierte en un defensor. Joaquín Murieta venga una causa personal, pero los demás se identifican con esa causa porque también han sido víctimas de la misma ofensa, o sea, de la misma circunstancia.

En una sociedad injusta, como lo era California para los inmigrantes en ese momento histórico, las leyes son también injustas, y el justiciero es juzgado también con la ley de la venganza, pues constantemente se invierten los papeles, y los que ahora juzgan, son los que fueron ofendidos por la causa del héroe. Se trata de un círculo sin salida. El ultrajado se venga ofendiendo al ofensor (aunque la ofensa es relativa, pues de acuerdo con el planteamiento, se pone en duda si se trata de una ofensa o de un acto de justicia en manos del ultrajado) y cuando los papeles se invierten, el ahora ofendido se venga del nuevo ofensor.

##### 5. El mito como fuente de la obra

Para exponer este punto, reforzaremos nuestros comentarios con la comparación entre *F y M de JM* y *La paz ficticia*, de Luisa Josefina Hernández, pues las dos obras muestran similitud en un punto. Ambas abordan un personaje legendario y recurren a él casi en la misma época.<sup>111</sup> *La paz ficticia* aborda la figura de Gran Cajeme, defensor de los indios yaquis casi en la misma época en que Murieta lo fue de los chilenos, casi en la misma región geográfica y casi de los mismos ofensores. José María Leiva, conocido como Gran

---

<sup>110</sup> "Todos los hombres podemos convertirnos en personajes trágicos: son contados los que podrían ser personajes de melodrama, no hay más que recordar la frecuencia con la que los héroes de obras de este género son anormales mentales y personas que se justifican con una distorsión física grave." (Hernández, Luisa Josefina [1974] Introducción a: *El Rey Lear*, México, Universidad Veracruzana, p.39)

<sup>111</sup> *La paz ficticia* fue escrita en 1960 y *Fulgor y muerte* en 1966, Gran Cajeme muere en 1887 y Murieta en 1853, o sea que estos dos personajes en realidad comparten una misma época y por poco la nacionalidad, Cajeme es sonorenses y Murieta también lo es de acuerdo a la versión más difundida.

Cajeme, llevó a cabo su lucha también en la segunda mitad del siglo XIX en la región yaqui de Sonora y su objetivo fue defender las tierras de la explotación extranjera. Gran Cajeme también murió asesinado en manos de los "ofendidos". Sin embargo, la visión de los autores difiere tanto, que esta diferencia se expresa en las técnicas y herramientas utilizadas eficaz e ineficazmente en la construcción dramática, los productos, pues, son totalmente distintos. Aunque ambos autores empleen una fuente semejante para crear su obra dramática, el resultado es distinto. La similitud se encuentra más en la fuente de las obras, o sea, en el hecho real que da lugar a la creación de un mito por una colectividad, que en el tratamiento que los autores hacen de estas fuentes.

Mientras que *La Paz ficticia* comienza con una contextualización histórica, social y política del hecho en que se basa la obra, dejando con ello claro que los actos del héroe tienen su razón de ser en una necesidad social, cuya causa es colectiva; *F y M de J M* comienza hablándonos del héroe individual y después lo contextualiza, pero no para darle importancia al contexto propiamente, sino porque es necesario referirlo para poder contar la historia de Joaquín Murieta. La historia de este héroe, a diferencia de Cajeme, es surgida de la ignominia sufrida personalmente. El inicio de las obras es importante porque revela la diferencia de la visión plasmada en la obra. Al parecer, en este caso, el orden de los factores sí altera el producto, porque este orden revela la importancia que cada autor da a los distintos componentes de la obra.

En *La paz ficticia* también se refieren aspectos de la vida de Cajeme, pero primero se deja dicho lo que para la autora es más importante: En México hay injusticia, los ricos son injustos. Después, en el tercer cuadro, ya que se ha definido la visión de los ricos explotadores y de los pobres ultrajados, se dice que José María Leiva fue un hombre que luchó contra la injusticia, por lo tanto (así lo entendemos), fue un héroe.

En *F y M de JM* se nos dice mediante el discurso: "Joaquín Murieta fue un héroe", después se muestra la situación del pueblo chileno, pero sólo por la intención que el autor tiene de contar la historia de Murieta y porque su historia ocurre en esa circunstancia.

En *F y M de JM* se habla primero del héroe, luego se contextualiza, es decir, se da a conocer un elemento más de su vida. En *La paz ficticia* primero se prepara el terreno, se habla de lo que se quiere en un orden jerárquico, la autora presenta las ideas con este orden, lo cuál tiene que ver con la estructura lógica de la obra didáctica. En *La paz ficticia*, por ejemplo, los cuadros son mucho más breves que en *F y M de JM*, sintetizan la acción, aunque la anécdota tiene su propio orden cronológico, mismo que es seguido en cada cuadro; pero la acción que aparece en cada cuadro tiene más la función de hacer un planteamiento ideológico que de continuar la historia. Con esto no queremos decir que la conclusión de cada cuadro en *F y M de JM* sea la de continuar la historia, pues al terminar un cuadro no nos preguntamos: ¿Qué pasará? La expectativa no ocurre, o es rota porque los coros o canciones son más reiterativos que continuadores de la historia. Aunque la sucesión de cuadros pretende hacer avanzar el hilo cronológico de la anécdota, éste se confunde o altera debido a la constante reiteración que impide o retrasa el avance de la historia y rompe la expectativa del lector o espectador.

#### a) *La muerte de Joaquín Murieta*

Aparentemente existen varias causas que originan la muerte de Joaquín Murieta: el oro, la muerte de Teresa, el carácter del personaje, la situación de injusticia (de la cuál son representantes el Caballero tramposo y los rangers o encapuchados). Pero estas "causas" son hechos circunstanciales, o por lo menos ese es el planteamiento de la obra, pues todas

ellas aparecen como consecuencia de otra circunstancia.<sup>112</sup> En ese orden, el oro aparece como primera causa detonadora de los actos de los personajes y de otras circunstancias. El oro como elemento determinante de las acciones de los personajes aparece en el primer cuadro. Pero a partir de este momento el oro se presenta en el discurso de los personajes como una fuerza que atrae pero que al mismo tiempo resulta ser responsable de la desgracia:

CORO FEMENINO:

Al oro nos dicen que vamos los hombres amados

.....  
Ay! Negros presagios nos dicen que no volveremos

.....  
y tal vez el oro que vamos buscando será el enemigo  
que por rodar tierras  
y por mala suerte  
nos haga la guerra,  
nos lleve a la muerte. (Cuadro segundo, p.34)

El oro también aparece gradualmente como instaurador o responsable de otra circunstancia: la injusticia y el atropello que viven los chilenos. La culminación de esta circunstancia de injusticia es la muerte de Teresa, que como veremos más adelante, funciona a su vez como circunstancia detonadora de los actos de Murieta.

Pero existe una escena antes de la muerte de Teresa, en esta escena hace evidente no tanto la situación de injusticia como la intención del autor de presentar al oro como un poder superior. En el ritual de los encapuchados se percibe la intención de mostrar al oro como una fuerza avasallante:

UNO: ¿Quién es el padre?

OTRO: El oro.

UNO: ¿Quién es el hijo?

---

<sup>112</sup> La injusticia podría no ser un hecho circunstancial y sin embargo así está planteado en la obra, porque no se habla de la razón de la injusticia, ni se le contextualiza sino que se le presenta como una situación ante la cual no se puede hacer nada.

OTRO: El oro.

UNO: ¿Quiénes somos nosotros?

OTRO: ¡Los dueños del oro!

TODOS. Amén. (Cuadro cuarto, p.56)

Pablo Neruda presenta al oro como una circunstancia que ocasiona muerte, codicia, injusticia, violencia. Tal es el planteamiento: el hombre y sus relaciones se corrompen por la búsqueda del oro, la batalla por su posesión es del todo irracional y vergonzosa.<sup>113</sup> Al reconocer al oro como causante de las desgracias de un pueblo, no se le ubica dentro de un contexto social o político, sino que se le ve como una fuerza ajena o independiente de un contexto. Como si el oro fuera una fuerza en contra de los hombres. Se toma al oro como el generador de males y conflictos, como circunstancia adversa, que avasalla a los hombres volviéndolos codiciosos, malos, asesinos, en el peor de los casos, y rebeldes o justicieros como Murieta en el mejor de los casos.

El oro no se presenta en la obra como un enemigo a vencer, sino como una circunstancia que favorece o determina el "destino" de los personajes. El oro pues, aparece como "manzana de la discordia", no tan evidentemente durante toda la obra como en el planteamiento que Neruda hace al final de la obra por medio del Coro Funerario:

#### CORO FUNERARIO.

El oro recibe a este muerto de pólvora y oro enlutado,  
El descabellado, el chileno sin cruz de soldado, ni sol ni estandarte.  
El hijo sangriento y sangrante del oro y la furia terrestre.  
El pobre violento y errante que en la California dorada  
Siguió alucinante una luz desdichada: el oro su leche nutricia  
Le dio, con la vida y la muerte, acechado y vencido por odio y codicia.

.....  
Y así un extranjero que salió a vencer y vivir

En las manos del oro se tornó bandolero y llegó a padecer, a matar y morir. (Cuadro sexto, p.85)

---

<sup>113</sup> El planteamiento que hace Neruda está presente fuera de la obra, en la historia de Joaquín Murieta. El mismo planteamiento se encuentra, por ejemplo, en la novela de José Mallorquí, [1998] *El diablo, Murieta y el Coyote*, Madrid, El mundo y la revista, Unidad editorial, "Las novelas del verano" No. 34.

Ya antes habíamos dicho que la muerte de Teresa, anecdóticamente aparece como responsable de los actos de Murieta, de su conversión a bandolero y de su misma muerte, pues ésta es presentada como la consecuencia de la venganza que el personaje decide emprender ante la muerte de Teresa:

VOZ DEL POETA.

Y los asesinos en su cabalgata mataron la bella, la esposa  
De mi compatriota Joaquín. ....

.....  
Pero al tropezar con su cuerpo tembló aquél soldado y  
.....  
juró estremecido matar y morir persiguiendo al injusto,  
protegiendo al caído.

Y es así como nace un bandido ... (Cuadro cuarto, p.59)

Más adelante, cuando las mujeres del pueblo deciden rescatar la cabeza de Murieta dicen:

OTRA.

Ella murió asesinada  
y el por vengar su belleza,

¡Llegó a tanta desventura! (Cuadro cuarto, Coro femenino, p.83)

De acuerdo con la visión de la obra, aún la muerte de Teresa está determinada por esta gran causa que es el oro, o mejor dicho, es producto de la circunstancia de injusticia que impone el oro. Aunque la muerte de Teresa aparezca como detonador de la muerte de Murieta, siguiendo el planteamiento de la obra, es realmente el oro el responsable de su muerte. De forma más clara, en la obra aparece el oro como causante de los males de la colectividad, y la muerte de Teresa como causa de los de Murieta en tanto particularidad.

Hasta ahora hemos visto en el oro, o en la circunstancia que su existencia impone y en la muerte de Teresa, dos causas que intervienen en el fin de Joaquín Murieta, no hemos hablado de la decisión del personaje, pero por un momento en la obra, parece que se le responsabiliza de su propia muerte:

CORO FINAL:

Quién puede juzgar su quebranto: fue un hombre valiente y perdido.  
Y para estas almas ardientes no existe un camino elegido:

El fuego lo lleva en sus dientes, los quema, los alza, los vuelve a su nido.  
Y se sostuvieron volando en su llama; su fuego los ha consumido. (Cuadro sexto, p.88)

Al parecer, en este fragmento, las características que se atribuyen al héroe (valiente, perdido, alma ardiente), son la causa de su destino. Pero el personaje no aparece como total responsable de sus actos, pues, al menos en esta parte, se le presenta como un ser predestinado. Las características que se mencionan pueden aparecer como causa de su muerte, pero éstas no son características que él haya decidido tener, sino una especie de designio de alguien o algo que está fuera de él.

Los rasgos de la personalidad de Murieta han estado presentes durante toda la obra al referirse a él, sólo que también se justifican por la muerte de Teresa. Durante la obra se ha estado preparando el terreno para que cuando ocurra esta muerte, él pueda reaccionar de acuerdo con las características con las cuáles lo hemos identificado.

Hay que decir que las causas que hemos mencionado no actúan por separado, sino como una suma de factores que determinan el fin del personaje:

1. Existe una circunstancia de injusticia provocada por el oro.
2. Existe un hecho o vivencia personal -la muerte de Teresa- producto de esa situación injusta. Esta vivencia desencadena:
3. La expresión del carácter potencial de Murieta.<sup>114</sup>

Las causas que hemos mencionado desembocan en una sola premisa: el personaje y su forma de proceder están determinados por circunstancias que no está en sus manos controlar o modificar.

Aún nos falta mencionar una causa que constituye más bien un hecho

---

<sup>114</sup> "Es un jefecito [...] Pero cuidado con él. No tolera el abuso. Nació para intolerable" (Tresdedos, Cuadro segundo, p.35)

complementario , pero que tiene su lugar en la anécdota. En la escena del asalto de la banda de Murieta a los yanquis, (cuadro quinto, p. 73) la mentira del Caballero tramposo deviene en el juramento que los encapuchados hacen de la muerte de Murieta:

CABALLERO TRAMPOSO. (con voz vacilante) Los de Murieta. Se llevaron el oro. Mataron a todos los pasajeros. Acuchillaron a las mujeres.

.....  
CABALLERO TRAMPOSO. ¡ Son indios! ¡No entienden el progreso!

LOS GALGOS. ¡Murieta debe morir!

CABALLERO TRAMPOSO. ¡Juremos aquí su muerte!(Cuadro quinto, p.73y74)

Al hablar de estas causas en conjunto, más bien nos referimos a un encadenamiento de hechos:

- 1) El oro como causa de la injusticia.
- 2) La muerte de Teresa .
- 3) El juramento de venganza de Murieta.
- 4) La conversión de Murieta a bandolero.
- 5) Juramento de el Caballero tramposo y los encapuchados.
- 6) Muerte de Joaquín Murieta

b) *La extensión de la muerte de Joaquín Murieta*

Neruda plantea la supervivencia del héroe por medio del mito, es su intención lograrlo por medio de la obra:

Sus papeles de identidad se perdieron en los terremotos de Valparaíso y en las contiendas del oro. Por eso tenía que nacer de nuevo [...] Por eso aquí doy testimonio del fulgor de esa vida y de la extensión de esa muerte.  
(Antecedencia, p.10)

La extensión es algo que está más allá, algo que tiene un alcance mayor. Pero en el caso

de *F y M de J M*, la muerte es contundente y no se avanza más allá de ella, ni al considerar sus causas: injusticia, condiciones sociales o económicas; ni al dejar clara una sentencia acerca de la sobrevivencia de Joaquín Murieta en el momento en el que anecdóticamente muere.

Una sentencia de este tipo podría plantear que la muerte no es el fin, sino el principio de otra forma de existencia. La extensión de la muerte de Murieta, es, según Neruda, la existencia del personaje en el mito.<sup>115</sup> Mas aún, durante la obra, desde el inicio hasta antes del cuadro sexto, tenemos la impresión de que Murieta siempre estuvo muerto. ¿Por qué?

Ya antes mencionamos que cuando los viajeros llaman a Joaquín Murieta, Neruda presenta un haz de luz en lugar de un personaje "de carne y hueso", a partir de ese momento entendemos que el haz de luz es Murieta, pero el hecho de que Neruda represente a Murieta con un haz de luz, puede recibir varias interpretaciones. Una interpretación tiene que ver con la intención de enaltecer al héroe tanto, que ni siquiera lo corporeiza. El hecho de no mostrar al héroe, constituye para el autor el máximo grado de exaltación: él no es una persona, sino un mito.

Esta interpretación puede ir más lejos, no vemos a Joaquín Murieta, pero se manifiesta, es decir, escuchamos su voz en algunas ocasiones, y además los personajes refieren sus actos. La idea de presentarlo como un haz de luz puede tener la intención de mostrarlo como una fuerza superior, la cuál no es visible, pero se manifiesta. Sin embargo existe otra interpretación: Neruda no "revive" al personaje, o mejor dicho, no le da vida en su obra.

Desde el principio la Voz del poeta dice: "La sangre caída le puso en sus manos un rayo

<sup>115</sup> Una sentencia de este tipo se encuentra en *Corona de Fuego*, de Rodolfo Usigli, esta obra aborda el mito de Cuauhtemoc. Durante la obra, ya casi para finalizar, ocurre la muerte de Cuauhtemoc, casi como corolario del triunfo de los españoles, y casi como un símbolo de la muerte de Anáhuac, pero al final, el coro mexicano lanza un mensaje que a manera de conclusión advierte la sobrevivencia del personaje: "Revivirán los ídolos como parte de dios/ porque no ha muerto nuestro mundo de Anáhuac: porque al morir, Cuauhtemoc le da vida y sentido."

violento, ahora pasaron cien años y ya no podemos mover su destino: así es que empezemos sin él y sin vino en esta hora quieta la historia de mi compatriota, el bandido honorable don Joaquín Murieta.” (p.19) Neruda hace efectiva esta frase y empieza sin él la obra, cuenta la historia sin la aparición física del personaje. El hecho de que Murieta no aparezca, puede ser un fundamento obvio, pero al mismo tiempo lo suficientemente sólido para contribuir a esta sensación que produce la obra. Existe otra referencia en la obra, no al principio, no en una especie de narración o prólogo en el que se advierta el asunto de la obra, sino en el cuadro quinto:

VOZ DEL POETA.

No sé. Pero siento tan lejos aquél compatriota lejano,  
que a través del tiempo merece mi canto y mi mano. (p.75)

Esta frase es dicha después de que se ha hablado en presente de las acciones justicieras de Joaquín Murieta:

CORO:

Y dice la madre: Yo soy una espiga sin grano y sin oro,  
.....  
mi Pedro, hijo mío, murió asesinado y lo lloro  
y ahora mis lágrimas Murieta ha secado con su valentía”.  
Y la otra enlutada [...] besa la tierra que pisa el caballo de  
Joaquín Murieta. (p.75)

De esta forma recibimos este mensaje como una recreación del pasado, como una referencia de algo que ya ocurrió, no como algo que está sucediendo. La frase “Siento tan lejos”, plasma la impresión de lejanía del poeta respecto del personaje, esta impresión es la misma que permeará toda la obra. Así, la frase “ahora pasaron cien años y ya no podemos mover su destino”, se hace real en la obra de Neruda.

En una parte del trabajo hablé de dos referencias que aparecen en la obra acerca de la anticipación del final. Referencias de este tipo, están relacionadas con el conocimiento que

los personajes tienen de la historia que cuentan y se presentan en forma de presagios que acompañan en todo momento la vida de Murieta, ya sea que aparezcan como algo conocido para el personaje o como algo que ignora:

VOZ 3. Y sabe tal vez que está escrito su fin y la muerte lo espera  
y pide Teresa, su novia y mujer, que se case con él en la nave velera.  
LOS CUATRO. Y tal es la extraña ceguera del hombre en el rito de la  
pasajera alegría:  
en la nave el amor ha encendido una hoguera: no saben  
que ya comenzó la agonía. ( Cuarteto, Cuadro segundo, p.31 y 32 )

Antes de avanzar sobre este punto, haremos una puntualización. Existe un hecho paradójico en *F y M de J M*: Por un lado la ausencia física del personaje y las consecuencias que esto genera; y por el otro, la tendencia de referirnos a Joaquín Murieta como figura central de la obra. Sin duda lo es, pero ¿No es una paradoja hablar de la ausencia física de Murieta y referirnos a él como si existiera en la obra? ¿Qué tipo de existencia tiene Joaquín Murieta dentro la obra?

La existencia de Murieta es referida por todos los personajes, adquiere "vida" al ser nombrado. Tal vez podríamos decir que Joaquín Murieta existe en la obra como un personaje de poesía y en grado menor como un personaje de narrativa; pero no como un personaje dramático. Sin embargo, esta es una manera superficial de percibir la cuestión. Joaquín Murieta sólo existe a través de los demás, lo cual no es una condición de los géneros mencionados<sup>116</sup>, sino más bien una condición de vida o muerte, los muertos existen al ser nombrados o recordados, y no por medio de actos autónomos. Empero, al final de la obra se percibe un viso de sobrevivencia del personaje después de la muerte:

#### CORO FINAL.

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

---

<sup>116</sup> Así como tampoco lo es de un "error" dramático. Los personajes pueden ser "invisibles" y no por eso dejar de ser dramáticos. Tal es el caso de la obra *Juan Palmieri*, de Antonio Larreta, en la cual el protagonista no aparece nunca y es reconstruido por los demás personajes sin detrimento del desarrollo dramático.

.....  
Regresa y descansa y galopa en el aire hacia el sur su caballo escarlata.  
Los ríos natales le cantan con boca de plata. Y le canta también el poeta.  
(Cuadro sexto, p.88)

En el primer verso el poeta plantea la sobrevivencia de Murieta por medio de la obra, el segundo y tercer verso hacen referencia a la visión mítica de Neruda, según la cuál Murieta se manifiesta como un fantasma o como presencia en la naturaleza.<sup>117</sup>

¿Pero acaso no continuamos contradiciéndonos? Si ya antes dijimos que durante la obra teníamos la impresión de que el personaje estaba muerto ¿cómo es que ahora hablamos de su muerte, si nunca estuvo vivo en la obra?

Joaquín Murieta nunca estuvo vivo de acuerdo con la cronología de la anécdota, estuvo vivo por momentos. Durante la lectura de la obra es indistinto oír hablar de las acciones que acaba de realizar o de que ha muerto, después se puede hablar de él como de un vivo, un verso lo mata y otro lo revive ( esto se debe a la cronología del poema y no a la cronología de la historia que se cuenta).

Durante la obra Joaquín Murieta estuvo vivo por momentos, de lo contrario ¿cómo podría haber ocurrido su muerte en el cuadro sexto?

La respuesta a esta contradicción que es real, se encuentra nuevamente en el tipo de lenguaje usado. Mientras que los presagios y alusiones a la muerte de Joaquín Murieta hasta antes del cuadro sexto, corresponden a un lenguaje que proviene mayormente del poema, la muerte de Murieta en el cuadro sexto ocurre mediante la representación. En el cuadro sexto, que precisamente se llama así, Muerte de Murieta, primero se narra la forma

---

<sup>117</sup> "El fantasma de Joaquín Murieta recorre aún las Californias . En las noches de luna se le ve cruzar su caballo vengativo..." (Antecedencia, p.9) "Un día mataron al chileno errante. Lo cuentan los viejos de noche al brasero, / y es como si hablara el estero, la lluvia silbante o en el ventisquero/ llorara en el viento la nieve distante..." (Voz del poeta, Primer cuadro, p.26)

en que ocurrió el hecho y después se representa mediante una escena descriptiva en la que se vuelve a mostrar a Murieta como un haz de luz:

Un haz de luz cae en el centro del escenario y avanza hacia la tumba, que está al fondo. Cuando una luz toca la tumba, los Galgos, agazapados en los rincones, disparan. La luz se torna roja y una flor se abre sobre la tumba de Teresa. (acotación, p.80)

La representación es lo que distingue este momento de otros en los que también se habla de la muerte de Murieta, pero sólo como un conocimiento que el poeta plasma en el poema, y que interpretamos en la obra como una anticipación del fin del personaje o como un presagio que acompaña su vida. Antes del cuadro sexto, la muerte de Murieta es sólo una alusión, a partir del cuadro sexto es una realidad. El Coro final de la obra concluye de forma contundente la muerte de Murieta:

Ya yace el bandido acosado y caído: descansa en la paz de su esposa.

.....  
La noche se traga al que mata y al muerto [...]

la sombra extranjera se llena de espiga de plata  
y aquí terminó mi cantata en la paz de la muerte y la noche.

(Cuadro sexto, p.87)

En otro fragmento el mismo Coro final dice:

La patria olvidó aquel espanto y su pobre cabeza cortada y caída,  
es sólo la sombra del sueño distante y errante que fue su romántica vida. (p.88)

Este fragmento es muy fuerte en su contenido: el mensaje que nos da es de olvido o de un recuerdo apenas tangible del héroe. El tiempo pasado de este fragmento viene a confirmar, a manera de conclusión, que la vida de Murieta terminó. No se plantea otra forma de existencia:

Ya su juramento termina entre tanta venganza cumplida.

La patria olvidó aquel espanto y su pobre cabeza cortada y caída,  
es sólo la sombra distante y errante que fue su romántica vida. (p.88)

Como el juramento de venganza ha sido cumplido, y el héroe ha muerto, no persiste la intención de continuar luchando contra la injusticia, porque la venganza no tiene un carácter de conciencia colectiva, o sí, pero sólo del hecho de llevarla a cabo como único objetivo, mismo que no fomenta la conciencia social. Tampoco se llama la atención sobre la muerte de Murieta como un hecho injusto. Pero la última frase con la que concluye la obra es una frase lapidaria para el personaje:

Fue amargo y violento el destino de Joaquín Murieta. Desde este minuto el pueblo repite como una campana enterrada, mi larga cantata de luto.

No se habla de una campana al vuelo, sino de una campana enterrada, desconozco si una campana puede producir más sonido debajo de la tierra, pues las ondas sonoras viajan mediante el aire, pero de cualquier forma, ya que se trata de una figura retórica, una campana enterrada nos remite a una falta de eco, de sonido, en consecuencia, a una falta de difusión de la historia que el autor se preocupó por contar. Una campana es un objeto sonoro, pero está enterrada, tal como un muerto. Con esto entendemos que al final de su obra el autor no plantea la inmortalidad del personaje, sino que más bien afirma su muerte.

En el prólogo que da inicio a la obra se lee: "Es tiempo de abrir el reposo, el sepulcro del claro bandido y romper el olvido oxidado que ahora lo entierra". Al leer esta frase suponemos que el autor quiere romper el olvido acerca del personaje a partir de ese momento, y que se propone lograrlo mediante la obra. Pero es justamente esta frase la que se opone con el final de la obra. Neruda sólo quiere romper el olvido mientras dura la obra. Si esta frase hubiera sido dicha por el Coro final, la intención de la obra sería otra, esta frase se convertiría en un exhorto al pueblo, o mejor dicho, al público al cuál estuviera dirigida la obra, sería un exhorto basado en la premisa de combatir la injusticia, pero no es así.

Lo que se muestra es la contradicción o falta de concordancia entre la intención expresada y el resultado de esa intención, o sea, entre la intención inicial y el producto final. Lo que en la Antecedencia y el Prólogo de la obra parecía ser el planteamiento del autor: La existencia de Murieta por medio del mito, se convierte al final en la existencia de Murieta por medio de la obra y sólo a través de ella. Neruda otorga voz a la cabeza de Murieta sólo para que le delegue a él mismo la responsabilidad de dar a conocer su historia<sup>118</sup>:

HABLA LA CABEZA DE MURIETA.

Soy sólo una cabeza desangrada,  
no se mueven mis labios con mi acento,  
los muertos no debían decir nada  
sino a través de la lluvia y el viento.  
¿Pero cómo sabrán los venideros,  
entre la niebla la verdad desnuda?  
De aquí a cien años, pido compañeros,  
que cante para mí Pablo Neruda. (Cuadro sexto, p. S6 y S7)

En estos versos se advierte el interés de Murieta por que se conozca su historia, sólo que no queda claro para qué. Es claro que el autor quiere validar su obra por medio de una tarea encomendada en la ficción por su personaje. El interés de Murieta por que se conozca su historia es el interés de Neruda por dar a conocer la historia del personaje. La cabeza de Murieta dice:

Y así en la inquebrantable primavera  
pasará el tiempo y se sabrá mi vida,  
.....  
Los violentos mataron mi quimera  
y por herencia dejo mis heridas. (p.S7)

Las heridas son la herencia del personaje, pero no se da un mensaje adicional acerca de la misión de los herederos. Para Neruda la forma en que muere el personaje es una

---

<sup>118</sup> Según Fernando Martínez Monroy: "Es como si Neruda decidiera compartir su gloria [de haber escrito la obra] con Murieta [sólo por y para eso lo invita a hablar]." (Texto mío en corchetes).

injusticia, más que la muerte misma. Dedicar un tiempo considerable a llamar la atención sobre este hecho. Da más importancia al hecho de que le hayan cortado la cabeza que a la muerte misma, pues de esa muerte ya se nos ha hablado antes y la da por sabida desde el principio hasta el fin. Neruda expresa indignación porque la gente acepta ver en exhibición la cabeza de Murieta:

CORO FEMENINO.  
TODAS. ¿Cómo dejan en la jaula,  
Cómo dejan  
en la jaula del oprobio  
su cabeza?  
UNA. ¿No recuerdan que sus manos  
vengaron tantas ofensas?  
OTRA. ¿Y tiene abiertos los ojos  
y cortada la cabeza?

El acto de rebeldía para Neruda es, en todo caso, recuperar la cabeza de Murieta. Esta es una forma de rebelarse, no pedir una explicación de su muerte o indignarse por ella, ni siquiera le parece injusto, o no manifiesta con tanto poder de asombro el que Murieta haya sido asesinado:

OTRA. ¿No tienen sangre en las venas?  
.....  
TODAS. Hay que robar a los gringos  
su desdichada cabeza.  
OTRA. Hay que darle sepultura en la tumba de Teresa.  
(Coro Femenino, Cuadro sexto, p.83)

Ya hemos dicho que al leer la obra prevalece la sensación de que Murieta está muerto, a esa impresión se aúna la falta de una conclusión acerca de la sobrevivencia del personaje. Si la intención de Neruda es recordar la existencia de Murieta por medio de la obra, pero durante ésta no lo "revive", es decir no le da cuerpo, no lo hace actuar (sólo en dos ocasiones le da voz: una sin que lo veamos y otra ya muerto), como lo hace con otros personajes (Reyes y Tresdedos, por ejemplo), si sólo se nos informa de su existencia a través de la historia que cuentan otros personajes, y en el momento en que se representa su

muerte concluye la obra, si todo esto ocurre; parece que la intención de prolongar su existencia por medio de la obra no se cumple del todo, sino que ya que Murieta ha muerto, le encomienda a Neruda la tarea de transmitir su historia. Lo cuál resulta paradójico, pues para contar la historia de Murieta, Neruda no da vida al personaje y al final sólo le da voz para que el personaje elija a Neruda como portavoz de su historia:

### c) *Un final abierto*

Joaquín Murieta murió, fue asesinado y decapitado ¿y? Cuando ocurre la muerte de Murieta no nos conmovemos. Su muerte se planteó como incuestionable, como algo predeterminado o que ya estaba escrito. No se trata de una muerte necesaria (como en La Paz ficticia, por ejemplo), sin embargo el coro dice: “Por nosotros mató”. Pero queda la duda, ¿Joaquín Murieta fue un redentor?

En la obra se destaca en primer lugar un hecho particular en la vida de Murieta: la muerte de Teresa, su esposa, como causa de su venganza. En segundo lugar, Neruda quiso dar al héroe una causa colectiva para un móvil que inicialmente fue particular. El pueblo se identifica con Joaquín Murieta porque también ha sido víctima de agresiones y violencia. De esa comunidad ultrajada sólo un miembro se defiende, pero al final muere.

¿Qué significa la muerte de Murieta? Existen varias hipótesis. Si la sociedad está subyugada por leyes injustas, o si sólo prevalece la ley del más fuerte, si el único que decide ir en contra, no de estas leyes (pues Murieta emplea para vengarse los mismos medios que usaron sus agresores), sino de los agresores, si el que busca bienestar; muere, esto quiere decir que la venganza no es el medio propicio para lograrlo, o que la muerte no es del todo mala. La muerte de Murieta afirmaría que en una sociedad injusta no hay sitio para los buenos, y Murieta lo es, según la obra. Entonces Murieta alcanzaría la gloria por medio de su muerte al librarse de ese mundo injusto.

El tema de la obra es un cuestionamiento ético o moral hacia la validez del "crimen" que entre comillas puede dejar de serlo al estar validado por una causa justa. En la obra se da el siguiente mecanismo: Primero se nos dice quién es bueno y quién no, después tomamos partido. Hemos comprometido nuestra simpatía con un bando o con otro, y en relación con esto, el hecho será injusto o no si el afectado es el bando por quien sentimos simpatía o el que nos causa animadversión. Se supondría que un hombre que roba o mata como fin en sí mismo; sería un criminal, pero que un hombre que roba o mata con una intención que va más allá del crimen mismo; sería un bandido justo, honorable. (nota nadie mata por matar)

Joaquín Murieta roba y da muerte con la intención aparente de recuperar lo perdido. llámese honor o bienes materiales. Pero la venganza no tiene como fin recuperar bienes perdidos, pues no todos los bienes son recuperables, y porque en el caso de que lo sean y de que se hayan recuperado, la venganza continúa.

La venganza se alimenta con las nuevas injusticias o crímenes cometidos contra la sociedad o grupo que representa el vengador. Las agresiones cometidas aún con la defensa del bandido, son una muestra de que los agresores originales no cesarán de realizar crímenes, ahora en defensa propia. La venganza es un círculo sin salida. La muerte de los involucrados en ella es una consecuencia más de la decisión de llevarla a cabo.

¿Quién vence a quién? Realmente nadie. No creemos que la obra plantee un vencedor, por eso vemos en su desenlace un final abierto. ¿Quién gana: Los asesinos-texanos - gringos-galgos-encapuchados-rangers que mataron a Murieta; o Joaquín Murieta, quien con su muerte afirma su condición de héroe?

¿Quién gana? ¿El que muere elevado a la categoría de héroe, el que será recordado, el que es digno de compasión; o los asesinos que serán recordados sólo como agresores?

*F y M de J M* concluye con un final abierto a las especulaciones, tal como el final de

algunos melodramas, sobre un tema acerca del cuál podríamos debatir largamente.

El tema es melodramático, y aquí quiero mencionar el tipo de fuente en que se basa Neruda. En la edición de la obra se incluye un apéndice en el que aparece un extracto del libro *Los chilenos en California, de Roberto Hernández* (Valparaíso 1930). Este texto hace referencia a los asesinatos y riñas entre americanos y latinoamericanos, específicamente chilenos. Estas referencias fueron extraídas de periódicos de la época, concretamente de la nota roja. No decimos "nota roja" solamente porque refiera hechos sangrientos, sino porque no tiene otro objetivo más que el de exaltar la atrocidad de los hechos, sin explicar sus causas, sin hacer una crítica de la situación o contextualizarla.

No pienso que esa tuviera que ser la misión de los periódicos de la época, tampoco que esa tuviera que ser la misión de Neruda. Lo que quiero decir es que una obra es el resultado no tanto del tipo de fuente en que se basa el autor, sino del tratamiento que él hace de la fuente. Neruda no hace un tratamiento distinto, sino que es fiel a la visión de la fuente. No es partidario del mismo bando que la prensa, pero no descompone esta visión de la realidad, la división entre buenos y malos prevalece en la obra. Neruda tampoco reflexiona ni explica las causas sociales o históricas, mucho menos políticas de los hechos, se asombra de la injusticia pero sin analizar las causas, en ese sentido no hace una modificación de la visión de la fuente.

Las referencias en que se basa Neruda, son tan respetables como el trabajo realizado con ellas, como el resultado de ese trabajo y como el encuentro del autor con el personaje. Si la intención de Neruda era dar a conocer al héroe, tal vez lo logró.

#### **6. F y M de JM ¿La intención didáctica?**

La relación de la obra con este género no es directa como con el melodrama, sino inversa. No hablamos del género didáctico para entender lo que la obra es, sino lo que no

es. Pero ¿porqué no hablar entonces de todos los géneros? así llegaríamos a la conclusión de que la obra no puede ser clasificada con ninguno de ellos.

El estudio por medio del género no tiene el objetivo final de clasificar la obra. Si se tratara de una obra que claramente perteneciera a algún género, un análisis con ese objetivo sería francamente inútil. Y lo es aún tratándose de una obra como *F y M de JM*, que no posee una claridad evidente acerca del género al que pertenece.

El nombre de este trabajo informa que *F y M de JM* es una obra híbrida, esto es, que no constituye un modelo armónico que tenga como referente otros (el género). El trabajo mismo es la ejemplificación de los problemas de analizar una obra con tales características. Las constantes contradicciones en la percepción de la obra, según se trate de un fragmento o de otro; la diferencia en la percepción de un mismo personaje; la dificultad en la comprensión del mensaje que quiere comunicar, redundan en la dificultad del análisis, en la dificultad para asir a la obra con todos sus elementos.

*F y M de JM* no es una obra didáctica no porque posea más rasgos melodramáticos que didácticos, sino porque no contiene las características esenciales de este género. La estructura de *F y M de JM* no es una estructura basada en una demostración lógica, sino en la anécdota que quiere contar. No se propone cambiar una conducta determinada en los espectadores, sino simplemente pedirles que contemplen la historia que se les cuenta, no se les pide mayor compromiso que éste.

¿Qué es lo que nos hace relacionarla con el género didáctico? La respuesta es: algunos recursos aislados que generan interrogantes acerca de la intención del autor.

Las canciones de *F y M de JM*, por ejemplo, no tienen como fin facilitar la transmisión de contenidos ideológicos, como ocurre en la obra didáctica, sino que muestran más la similitud marcada entre la sonoridad, musicalidad y ritmo de la poesía. Las canciones de la

obra de Neruda tienen como finalidad reiterar lo que ya ha sucedido en escena o anticipar lo que sucederá. Son descriptivas del ambiente que se vive, del carácter de los personajes o de su estado de ánimo:

A California, señores./ me voy, me voy:/ si se mejora la suerte./ ya sabes adónde estoy:/ si me topo con la muerte/ chileno soy./ Chileno de los valientes./ tengo el corazón de cobre/ y llevo el corvo en los dientes/ para defender al pobre. (Canción masculina, fragmento, Cuadro segundo, p.33)

Algunas nos revelan la descripción de ambientes al tiempo que contribuyen al conocimiento de la historia:

Antes que ninguna gente/ al oro Chile llegó:/ San Francisco parecía/ otra cosa aquél día:/ sobre la arena llovía/ y resbalaban las gotas/ entre las calles desiertas/ sobre las casas muertas/ y tejas rotas. (Canción masculina, fragmento, Cuadro tercero, p.41)

Las canciones así especificadas (pues también hay coros cantados) tienen un carácter más colectivo que particular:

Ya viene el galgo terrible/ a matar niños morenos:/ya viene la cabalgata./ la jauría se desata/ exterminando chilenos:/ y con el rifle en la mano/ disparan al mexicano/ y matan al panameño/ en la mitad de su sueño./ Ay que haremos! (Canción femenina, fragmento, Cuadro cuarto, p.58)

Esta canción muestra la injusticia vivida por los inmigrantes y llevada a cabo por los galgos. Esta canción se escucha mientras ocurre la siguiente acción:

Se oyen disparos y ladridos de perros a la distancia. Varias mujeres cruzan el escenario en actitud de ir huyendo. Una de ellas lleva un niño en brazos. Por último, entra un grupo de hombres también en actitud de perseguidos, pero se reúnen como en una conjuración e izan una pequeña bandera chilena y otra mexicana. (Acotación, p.58)

La "conjuración" puede sugerir varias interpretaciones. Más aun si ya antes se describió la injusticia, por ejemplo, por medio del rito de los encapuchados:

UNO. ¿Quiénes son los mexicanos?

OTRO. ¡Indios y mestizos!

UNO. ¿Quiénes son los chilenos?

OTRO. ¡Indios y mestizos!

UNO: ¿Cuál es nuestro deber?

OTRO: To hell! To hell!  
OTRO. Quemarlos  
OTRO. ¡Ahorcarlos! (p.57)

En el momento en que termina la canción femenina entra la jauría de galgos:

LOS GALGOS. ¿Qué hacen aquí estos trapos?  
CHILENO. No son trapos. Soy chileno. Es mi banderita. (p. 58)

Aquí se observa un problema de tono, una contradicción o al menos un diálogo que contrarresta el efecto inicial. El tono de denuncia solemne que nos planteaba la situación del pueblo se diluye desde el momento en que los enemigos hablan en estos términos. Cuando entra la jauría de galgos quizá esperamos que arremetan contra los chilenos, sin hablar, en el caso de que hablen, los chilenos no responderían así. Contra los galgos se puede responder con miedo o con violencia, pero no de esa forma.

El Cuadro quinto, El fulgor de Joaquín, plantea la visión colectiva de la causa de Murieta. Este cuadro muestra la adhesión de la gente a la causa de Murieta. Las mujeres lo instan a continuar con su venganza y lo apoyan (desde la función que socialmente les ha sido asignada), ya sea como proveedoras del alimento que sostendrá a los hombres en la lucha, o como motivadoras de la lucha:

SOLISTA 3. Y alguna chilena prepara un asado escondido para el forajido que llega cubierto de polvo y de muerte.  
Solista 3. "Tú dale, si puedes, esta gallinita", susurra una vieja de Angol de cabeza marchita."  
SOLISTA 2. "Y tú dale el rifle -dice otra- de mi asesinado marido. Aún está manchado con sangre de mi bienamado". (p.64)

Las mujeres alimentan físicamente al héroe, pero también le dan motivos que alimentan su lucha. ¡Galopa Murieta! -le dicen- y esta frase quiere decir ¡Vénganos! "La sangre caída decreta que un ser solitario recoja en su ruta el honor del planeta" (Solista 3, p.65) Y es aquí donde tal vez exista la diferencia más clara entre una obra didáctica, como *La paz*

*ficticia*, de Luisa Josefina Hernández, y *F y M de J M*. El héroe de *La paz ficticia* no es el vengador de los agravios contra una colectividad. Cajeme instruye, prepara y entrena a los yaquis para que se defiendan aún sin él. La lucha no se delega en una sola persona o en un solo grupo, como ocurre en *F y M de J M*.

Cuando se muestra la adhesión de los hombres a la causa de Murieta, hay un diálogo que llama la atención:

TRESEDEDOS. ...Cuando estalla el barreno, la tierra tiembla, se oscurece el cielo y la piedra dura se rompe en pedazos. No haga caso de la explosión, no le haga caso al humo. Aquí está la piedra dura y hay que romper la piedra o romperse el alma!...¿No ha visto nuestros hermanos heridos? ¿La sangre caída por todas partes? ¡Es nuestra sangre! ¡Ya somos viejos, pero este es nuestro destino! (p.66)

Hasta aquí parece que existe una intención de rebelarse contra los que han generado tantas muertes. Y existe esa intención, pero de una forma diferente a la que podría plantear una obra didáctica. "Yo creo en la venganza, pues por ahí puede comenzar la victoria." Dice Tresdedos. Venganza y victoria, dos palabras que el personaje asocia, pero ¿qué se gana con la venganza? La venganza es un acto que se realiza después del ultraje. No tiene la intención de defenderse en el momento en que las injusticias ocurren, sino ya que ocurrieron. La venganza es una acción ligeramente fuera de tiempo, es un acto irreflexivo y producto de una fuerte emoción o de un carácter un tanto patológico.

Tresdedos persuade sobre la necesidad de sumarse a la causa de Murieta, por lo cual, dicha persuasión no tiene efecto con el público, el cual está fuera de la historia que cuenta la trama. La obra plantea la venganza como solución a la mala situación de la gente:

Y caen cabezas distantes y el chisporroteo del rifle y la luz del puñal terminaron con tantas tristezas. (Coro, Cuadro quinto, p.68)

Pero como sabemos, la obra concluye con la muerte de Murieta en el Cuadro sexto. En el momento en el que Murieta muere nadie reclama ni se indigna por su muerte a manos de los galgos. Pues se da a entender que la muerte es consecuencia de la venganza. El único

acto de rebelión es recuperar la cabeza del héroe para darle sepultura. Con su muerte ya nadie plantea una nueva venganza, sólo queda lugar para el lamento, la resignación:

Su sangre vengadora y verdadera/ pudo besar así a su compañera y/ ardió el amor ahí donde moría."(Casi soneto, Cuadro sexto, p.77)

y hasta para el olvido:

La patria olvidó aquél espanto. ( Coro final, p.88)

Esta frase parece decirnos que la muerte del héroe devuelve la tranquilidad perdida, como si con su muerte se planteara el restablecimiento del orden.

¿La muerte de Murieta tiene como fin el restablecimiento del orden? Si hubiera sido un hombre malo, podría ser, pero el hecho mismo de ser asesinado significa que la injusticia no ha terminado. Si se trata del restablecimiento del orden injusto, entonces podría concluirse la necesidad de continuar luchando, ya no por medio de la venganza, sino por otra vía más eficaz que, no cobrara muertes sin solucionar la injusticia.

Al final de la obra se incluye una acotación:

Reyes y Tresdedos se ponen en actitud de " firmes", adelantando en un gesto los dos rifles verticales, sin levantarlos del suelo. Sus rostros demuestran decisión y solemnidad.

¿Qué mensaje quiere darnos el autor? El final de *F y M de J M* es ambiguo o al menos ambivalente. Prevalce la duda ¿Realmente sirvió la muerte de Murieta? Indudablemente la muerte confiere al personaje un carácter heroico. De esta forma se cumple la finalidad primaria de Neruda: dar a conocer a Murieta como un héroe de antaño.

## **7. El Cuadro tercero, un cuadro aparte**

Anteriormente dijimos que el cuadro tercero no posee una estructura similar a los demás cuadros. Es el único que no contiene fragmentos del poema, por lo cual su estructura

difiere. En este cuadro no vemos a los coros recitando un fragmento del poema y después una escena que describe lo que ha dicho el coro; sino que en él los personajes se comunican entre sí con un lenguaje apelativo. La particularidad que más salta a la vista es la diferencia de tono entre éste y los otros cuadros. Los demás cuadros mantienen cierta solemnidad al referirse sobre todo a Joaquín Murieta; en este cuadro el tono es más libre y desenfadado, seguramente porque es el único que no hace alusión a la figura de Murieta. Pero este cuadro también guarda una estrecha relación con el género didáctico.

Desde el principio del Cuadro tercero Neruda opone dos grupos de personajes: inmigrantes y rangers. Esta oposición se muestra por medio del idioma y de otros elementos que identifican su nacionalidad y sus costumbres: Los rangers usan sombreros tejanos y toman whisky; los chilenos toman chicha. Al inicio de este cuadro se contraponen la situación real de los inmigrantes en California con la situación ideal que les fue prometida en Chile: “En estos lavaderos hay más barro que oro” “Hay más sudor que oro”, dicen algunos chilenos. Pero el autor no profundiza esta contraposición, no solamente habla de la mala situación, sino que distribuye la atención entre más de una posibilidad, es decir no a todos “les va mal:

OTRO. Me siento fregando.  
UNO. ¿Cómo es eso?  
OTRO. Tengo lavandería.  
OTRO. Y yo la panadería.  
OTRO. Y yo la pulpería (p.43)

Cuando parece que se vuelve a la queja, ésta se minimiza por la resignación de los personajes que asumen su situación como algo natural: “Vamos sudando, compadre. El oro pide sudor.” “Bueno a celebrar el orito aunque sea poquito.” (p.43) Los inmigrantes no toman conciencia de que la situación que viven se debe a factores económicos, sociales y políticos. Simplemente dan por hecho que así es.

El conflicto empieza cuando estos personajes se ven confrontados con los rangers, quienes intentan despojarlos de su idioma y de sus costumbres. Este asunto, que podría ser bastante serio deja de serlo un poco, porque el tono con el que es tratado resta importancia al abuso al centrarse más en un recurso que quiere ser cómico, pero que más bien resalta lo farsesco de la situación.

Cuando los chilenos piden chicha, los rangers los amenazan (les ponen una pistola en la sien) para que pidan whisky. La respuesta de los chilenos es una respuesta que no esperamos y que podemos interpretar como desafiante o como una muestra de su inocencia. La respuesta es un juego de palabras que evidencia: confusión en el idioma, debido al apresuramiento por obedecer; o una burla descarada:

CHILENO. ¡Boymozo! ¡Un whisky!

OTRO. ¡Hay que pedirlo con water!

TODOS LOS CHILENOS. ¡Un whisky con water-closet! (p.44)

Pero no sólo se trata de la respuesta, sino de la orden de los rangers que tampoco esperamos: "No chicha here! Whisky! Whisky! Whisky!" Este diálogo entre los enemigos mueve nuestra construcción de la realidad, en la cuál los enemigos no se permitirían ni siquiera intercambiar palabras.

Este tono o esta forma de tratar la situación no tendría porque cambiar el mensaje que se quiere comunicar. Pero el mensaje no es el de los móviles de la injusticia, no se nos quiere convencer de nada más que de la inocencia de los chilenos.

El Caballero tramposo es la personificación de la injusticia y el abuso. Usa la fuerza para hacerse oír y para que se le obedezca. Los parroquianos contemplan el "show" del Caballero tramposo bajo amenaza: "El Caballero tramposo saca un pistolón y lanza un disparo que acalla a la gente. Le siguen disparos de unos seis revólveres. Se descorre el teloncillo. Aparecen los corifeos del Caballero tramposo. Cada uno de éstos se va a instalar

amenazantemente junto a cada grupo de parroquianos.” (p.49) La acción que indica esta acotación parece cambiar el tono anterior, que era de euforia después de la participación de la Cantante Rubia, pero inmediatamente se disuelve esta percepción, pues el Caballero tramposo anuncia un número de “magia”. Lo cuál nos remite a lo popular, a los merolicos callejeros que estafan a la gente. “Con unos cuantos relojitos continuaré mi trabajito”, dice el Caballero tramposo. Los merolicos engañan a la gente, su ingenio consiste en cómo lograr que la gente no se dé cuenta de ello. Pero el acto de “magia” del Caballero tramposo es un robo descarado, no una estafa. El discurso del Caballero tramposo es sólo en apariencia igual que el de los merolicos, pues su discurso contiene un alto grado de ironía que contradice la acción:

Los concurrentes sacan unos relojes con cadenas doradas resistiéndose a entregarlos. Los corifeos les dan golpes de bastón en la cabeza, de tal manera que, al ser derribados los parroquianos, los relojes van cayendo uno a uno en el sombrero del Caballero tramposo.

CABALLERO TRAMPOSO. (cínico al público) ¿Ven ustedes? Entregan sus relojes de todo corazón. (p.52)

Después del robo, los parroquianos reclaman sus relojes pero son golpeados por los encapuchados:

GRITOS. ¡Mi reloj! ¡Mi reloj!

UN ENCAPUCHADO. There is no reloj! Here you have it.

(Golpea en la cabeza a un mexicano con la porra) (p.53)

El hecho de que el malo le diga al bueno “Toma esto” o “Aquí tienes” y después le dé un golpe, cuando lo que le pide es su reloj, resulta un tanto cómico.

El asunto que trata este cuadro: violencia, discriminación, robo, podría ser percibido como realmente grave, aún con el tono farsesco que permea la escena, pero al final del cuadro sólo se concluye que “Hay que tener cuidado”, no se dice nada más. Los rangers cometen abusos y los personajes sólo dicen: “Hay que tener cuidado”. Esta conclusión es

una confirmación de lo que se ha venido afirmando en el mismo cuadro. Cuando los personajes se enteran de los asesinatos, Reyes dice: “¡Ah puchas, Tresdedos! ¡No me está gustando la cosa!” “Ya no hay tiempo, don Reyes! –le dice Tresdedos- Ahora no hay más que tener cuidado” (p.46). Luego, ante la presencia del Caballero tramposo, Tresdedos advierte: “este pájaro nos desplumará y se vestirá con nuestras plumas.” (p.49) Pero este encuentro entre los inmigrantes y los rangers, representantes de la injusticia, no tendrá continuidad hasta el Cuadro quinto, el cuál tiene como misión vengar a los personajes que en este cuadro son ultrajados.

## CONCLUSIONES

Mediante el análisis de *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta (F y M de J M)*, concluimos lo siguiente:

1. *F y M de J M* parece haber sido construida con la intención de ser un melodrama, la obra contiene varios elementos que nos ayudan a afirmarlo:

- a) La principal finalidad de la obra es dar a conocer la historia de Joaquín Murieta.
- b) Aunque la fuente en que se basa la obra, o sea, el hecho real, pueda ser tratado de diferentes formas, el autor elige la interpretación que el mito ya ha hecho de esta realidad. La interpretación mítica divide la realidad en dos grandes fuerzas: el bien y el mal, y selecciona los rasgos del personaje que es centro de la anécdota.
- c) Los personajes de F y M de J M poseen rasgos que representan una de las dos fuerzas (el bien o el mal). Las características de los personajes tienen la intención de provocar la toma de partido del lector-espectador hacia un grupo de personajes.
- d) Los personajes no son responsables de sus actos, sino que éstos son consecuencia de circunstancias que los hacen actuar de tal o cuál manera.

2. Partimos de los elementos, existentes en el texto, para afirmar la intención melodramática del autor. Sin embargo *F y M de JM* es un melodrama por consenso<sup>1</sup>, no por esencia. La intención melodramática no se lleva a cabo plenamente debido a la introducción de un lenguaje proveniente de una técnica distinta a la dramática, o sea, de la poesía<sup>2</sup>, lo cuál origina los siguientes problemas:

- a) La reiteración de un mismo mensaje, dicho en forma similar por dos materiales en apariencia distintos (poema y escenas del drama), pero que producen la impresión de repetir lo que ya sabíamos por otro medio, generalmente por el poema, pues éste trata en su integridad la anécdota que de la misma manera se quiere dar a conocer por medio del drama.
- b) La redundancia de los mensajes impide la reacción emotiva del lector-espectador. A pesar de que el autor tiene la intención primordial de dar a conocer la anécdota de la obra, ésta intención no se apoya en recursos que facilitarían su cumplimiento, como podría ser la expectativa generada en el lector a partir de la forma en que se va haciendo entrega de la anécdota. La expectativa genera interés en conocer una historia que no se conoce. Aún cuando el asunto general pueda ser expuesto desde el inicio (por medio de un prólogo, por ejemplo) la historia no se conoce del todo, sino que nos vamos enterando de ella gradualmente y terminamos de conocerla hasta el final de la obra.

---

<sup>1</sup> Sus elementos y estructuración la aproximan a un melodrama, pero su resolución no es brillante, es decir, si una obra se parece a un género, pero no lo manifiesta en su organicidad, estaremos hablando de una "obra mal hecha". Esta afirmación que en algún momento interpretamos como pedante o pretenciosa, alcanza plena justificación si tomamos en cuenta que el género es un modelo probado de armonía.

<sup>2</sup> No nos referimos a la utilización del verso, sino a la concepción y a la técnica descriptiva propia de este género literario.

- c) En F y M de J M tenemos la impresión de que cuando concluye la obra lo que teníamos que saber sobre la anécdota se nos había dicho ya desde un principio, mediante las primeras partes del poema. Durante la lectura de la obra nuestra atención deja de estar centrada en la anécdota, aunque dar a conocer ésta haya sido la finalidad del autor.
- d) En F y M de J M la expectativa se da de otra forma, no es producto de la anécdota, sino de la interpretación que hacemos del hecho de que se nos da a conocer la anécdota por anticipado. Entonces tendemos a pensar que lo más importante no es la anécdota, sino el mensaje que se nos quiere comunicar a través de ella, o sea, pensamos que en algún momento se dará a conocer el "verdadero" mensaje de la obra. Esta es la verdadera razón de porqué relacionamos F y M de J M con una intención didáctica por parte del autor.

3. En la creación de una expectativa falsa (porque nunca ocurre lo que esperamos), producto de otra expectativa no satisfecha (la de la anécdota), es que percibimos algunos rasgos didácticos en donde sólo existe una intención didáctica en potencia:

- a) La obra expone algunas situaciones que vistas en forma aislada podrían acusar cierta intención didáctica. Por ejemplo, los cuadros tercero, cuarto y quinto, describen situaciones de racismo y abuso de poder. Estas descripciones podrían ser el punto de partida para llegar a una conclusión ideológica. Mostrar estas situaciones podría ser el medio para conmover al espectador y así poder convencerlo de la necesidad de luchar contra la injusticia. Pero no es así, puesto que el planteamiento de las situaciones no va más allá de la descripción.

- b) Las situaciones que son potencialmente didácticas, son situaciones aisladas dentro del drama, sin continuidad, y por lo mismo, sin que se llegue a profundizar en ellas.
- c) La potencial intención didáctica de *F y M de JM* no se lleva a cabo porque el interés del autor es dar a conocer la historia de Joaquín Murieta como personaje particular, y no la de un pueblo en general.
- d) Las partes que en el poema tratan una problemática social, aunque no son omitidas en la obra, se ven disueltas por la introducción de recursos líricos o dramáticos (coros que no provienen del poema o escenas descriptivas de lo que ya dijo el poema) que exaltan al héroe individual, o al menos esa es la impresión que producen al reiterar lo que ya se ha dicho de Joaquín Murieta.

El tipo de fuente empleada por Neruda en la construcción de su obra, es tan válida como el trabajo que lleva a cabo con esa fuente, y como el resultado final de ese proceso. *F y M de JM* es el testimonio del proceso de escritura dramática de un poeta, del encuentro de Neruda con el drama y como tal es importante analizarla. Nuestro trabajo tiene que ver con un criterio que analiza la manufactura de la obra y su contenido. No se trata de decir lo que la obra pudo ser, sino lo que es.

*F y M de JM* nos enseña mucho, más que una obra “bien hecha”, porque damos por hecho prácticamente todos los aspectos técnicos de una obra dramática bien escrita. Pero con *F y M de JM*, entendemos aspectos de teoría y técnica dramática que no habrían cobrado tal dimensión estando en su lugar como no estándolo. Lo anterior no es un agravio para el poeta, sino un agradecimiento por hacernos aprender tanto gracias a su osadía.

## BIBLIOGRAFÍA

### PABLO NERUDA:

**NERUDA, Pablo:**

[1972] *La Barcarola*, Buenos Aires, Losada, "Biblioteca clásica y contemporánea", Num. 372.

\_\_\_\_\_ [1974] *F y M de JM*, Argentina, Losada.

\_\_\_\_\_ [1978] *Para nacer he nacido*, Barcelona, Seix Barral, "Biblioteca breve" Num. 365.

\_\_\_\_\_ [1983] *Confieso que he vivido: memorias*, México, Seix Barral.

**TEITELBOIM, Volodia:**

[1996] *Neruda*, México, Hermes.

### JOAQUÍN MURIETA:

**MALLORQUÍ, José:**

[1998] *El diablo, Murrieta y el Coyote*, Madrid, El mundo y La revista, Unidad Editorial, Col. "Las novelas del verano", Num.34.

**VALENZUELA ARCE, José Manuel (coord.):**

[2000] *Entre la magia y la historia: tradiciones, mitos y leyendas de la frontera*, México, El Colegio de la Frontera Norte/ Plaza y Valdés.

### TEORÍA DRAMÁTICA Y LITERARIA:

**ALATORRE, Claudia Cecilia:**

[1999] *Análisis del drama*, México, Escenología, 3ª ed.

**ARISTÓTELES:**

[2000] *La Poética*, Versión de Juan David García Bacca, México, Editores mexicanos unidos, 5ª ed.

**BECHTOLD HEILMAN, Robert:**

[1968] "The structure of Melodrama" en: *Tragedy and Melodrama. Versions of experience*, United States of America, University of Washington Press.

**BENTLEY, Eric:**

[1968] "The theatre of Commitment" en: *The theatre of Commitment and other essays on drama in our society*, London, Methuen.

**BRECHT, Bertolt:**

[1976] "Pequeño organón para el teatro" en: *Escritos sobre teatro*, Vol.3. Buenos Aires, Nueva visión, p.107-141.

**GARRIDO GALLARDO, Miguel A.:**

[1988] "Una vasta paráfrasis de Aristóteles" en: *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros.

**HANCHER, Michael:**

[1972] "Three kinds of intention", en: *Modern Language Notes*, Vol.87, No.1, January, p.827-851.

**HERNÁNDEZ, Luisa Josefina:**

[1974] Introducción a *El rey Lear*, México, Universidad veracruzana, p.9-40.

\_\_\_\_\_ [1982] *El orden de los factores*, en: *Tramoya*, p.6-39.

\_\_\_\_\_ [1994] *La paz ficticia. Popol Vuh, La fiesta del mulato, Quetzalcóatl*, Gaceta, DDF/SEDESOL, Col. Escenología/ drama No.4

\_\_\_\_\_ [1997] *Becket. Sentido y método de dos obras*, México, UNAM.

**KITTO, Humphrey David Findley:**

[1973] "New Tragedy: Euripides' Melodramas" en: *Greek Tragedy: A literary study*, Great Britain, Methuen, 3a ed.

**KNOWLES, John Kenneth:**

[1980] *Luisa Josefina Hernández: teoría y práctica del drama*, México, UNAM.

**MARTÍNEZ MONROY, Fernando:**

[1990] "El hombre del sureste. El teatro y la historia" en: *Correo Escénico*, noviembre, Num.10.

\_\_\_\_\_ [1995] "La fiesta del mulato de Luisa Josefina Hernández. Análisis teórico de una obra didáctica" en: *La colmena*, otoño, p.23-33.

**SMITH, James L.:**

[1973] *Melodrama*, London, Methuen.

**USIGLI, Rodolfo:**

[1994] *Corona de sombra, Corona de fuego, Corona de luz*, México, Porrúa, "Sepan Cuantos", Num. 237.

**VILLEGAS, Juan:**

[1976] *Estructuras míticas y arquetipos en el "Canto General" de Neruda*, Barcelona, Planeta.

\_\_\_\_\_ [1991] *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Girol Books, Col. Telón, Teoría, 2ª ed.

**WUNDT, Max:**

[1984] "La ciencia literaria y la teoría de la concepción del mundo" en: Ermantiger (comp.) *Filosofía de la ciencia literaria*, México, FCE, p.427-452.

#### **HISTORIA:**

**CEBALLOS RAMÍREZ, Manuel (coord.):**

[1996] *De historia e historiografía de la Frontera Norte*, México, Universidad Autónoma de Tamaulipas/ El Colegio de la Frontera Norte.

**MOORE, Jean W:**

[1972] *Los mexicanos de los Estados Unidos y el movimiento chicano*, México, FCE.

**PÉREZ ROSALES, Vicente:**

[1993] *Recuerdos del pasado (1814-1860)*, Madrid, Ediciones de cultura hispánica, Instituto de cooperación iberoamericana, "Biblioteca literaria iberoamericana y filipina", Vol.7: Chile.