

Apuntes sobre "Fulgor y muerte de Joaquín Murieta" de Pablo Neruda

IVÁN DROGUETT

OBJETIVO

Desde *Odas Elementales*, y tal vez antes, en la poesía de Neruda aparece el humor en muchas formas¹: desde la estructura cómica, para eludir lo trágico,² hasta el chiste con simple intencionalidad jocosa.³ Si bien el poeta Neruda nunca ha sido un hombre trágico, siempre había utilizado o controlado el humor dentro de un plano estrictamente lírico. Pero, en *Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta* el humor se inserta como elemento clave, fundamental para entender la obra.⁴ "Esta es una obra trágica, pero también en parte está escrita en broma. Quiere ser un melodrama, una ópera y una pantomima. Esto se lo digo al Director para que *invente situaciones*⁵ u objetos fortuitos, trajes, decorados" dice en el prefacio, y agrega: cierta escena de la obra la he tomado de una pieza NO vista en Yokohama, pero "nunca entendí nada de lo que se trataba en aquella obra japonesa." ¡Su humor llega hasta el límite de utilizar elementos de obras incomprendidas!

Si *Fulgor y Muerte* no es ni eso ni aquello, si quiere ser esto o lo otro; ante la duda, nosotros nos preguntamos: ¿qué es y qué quiere ser su texto tan desconcertante? Este artículo es un intento de concertar el desconcierto, y, para ello, observaremos el texto desde tres puntos de vista: estructura, lenguaje, y significado.⁶

ESTRUCTURA

Neruda utiliza tres elementos de expresión: la Voz del Poeta, el Coro y el Escenario; cada uno posee recursos lingüísticos propios y funciones específicas: la Voz del poeta se entronca con lo lírico y expresa la emoción

que causa la personalidad de Murieta, sus actos o sus conflictos; el Coro, con dimensión épica, narra lo que le sucede a Murieta; el Escenario, en su manera dramática, muestra actos o situaciones en torno a Murieta. O sea, hay un intento de unir en una sola obra los tres recursos propios de lo que tradicionalmente se ha dividido en tres géneros: poesía, narración, diálogo. Y, expresar en un personaje las tres posibilidades lingüísticas.

Esta mezcla, tal vez, sea la primera causa de confusión del lector, habituado a los géneros puros; además, desorienta la ruptura con el teatro tradicional, cuyo conflicto se corporiza en personajes reales actuando ante un público, a diferencia de la obra de Neruda donde los protagonistas son más entelequias que realidades.

La Voz, especie de monólogo sin cuerpo presente, suena cinco veces: la primera para justificar—a manera de Prólogo—la acción a suceder: “ésta es la larga historia de un hombre encendido/ natural, valeroso, su memoria es un hacha de guerra/ . . . / Tal vez aquel hombre perdido en el viento hubiera cambiado el camino [de la Historia]/ . . . / la historia de mi compatriota, el bandido honorable don Joaquín Murieta/.”⁷ En imágenes líricas (*encendido, hacha de guerra, perdido en el viento, bandido honorable don*) Neruda entrega la esencia del ser Murieta, su condición de símbolo de una situación político-histórica. Lo advierte para que el lector no tenga dudas acerca del sentido y del de-que-se-trata, como en las Comedias de Equivocaciones isabelinas. La segunda intervención de la Voz del Poeta es más explícita en la trascendencia y utilidad de la obra,⁸ pues “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” (p. 28). Enseñar a la gente la existencia de un nuevo héroe ya con caracteres míticos como aquellos que vencieron guerras o lograron independencias.⁹ La tercera vez, la voz pide silencio para el amor de Murieta; la cuarta dice—en versos muy poco memorables—el estado interior de su protagonista: sus ansias de oro, sus angustias, su coraje, su generosidad. Finalmente, la voz justifica al poeta y da las razones que tuvo para escribir: “merece mi canto y mi mano / porque defendió mostrando la cara, los puños, la frente / la pobre alegría de la pobre gente saqueada por el invasor inclemente y amargo / y sale del largo letargo en la sombra un lucero / y el pueblo dormido despierta ligero siguiendo la huella escarlata de aquel guerrillero / del hombre que mata y que muere siguiendo una estrella” (p. 66). Con este texto se aclaran los tres planos de la personalidad del protagonista: hombre, mito y desafío; hombre, en cuanto ser común: amante; mito en cuanto materialización de un ideal: defensor de oprimidos; desafío en cuanto ejemplo de patriotismo y valor.

Ahora bien, en una obra de teatro estos tres planos debieran haber sido tres momentos del proceso evolutivo del personaje, logrado por sí mismo,

por su calidad dramática, por sus valores humanos; no sucede así, en cambio, ya que el poeta le otorga valores que el personaje carece ni adquiere en la secuencia argumental. Murieta está presentado como un ser abstracto, irreal (incluso sin importancia en la acción dramática) que actúa por el "impulso" dado por el autor, como los personajes de poesías (Antoñito, de García Lorca; el relojero, de Neruda; el asnillo de Juan Ramón), a diferencia del personaje teatral que actúa por el "impulso" que le otorga su propio conflicto y expresa contenidos deducidos o consecuentes con él. Algo semejante sucede con *Doña Rosita la Soltera* de Federico García Lorca donde todo el problema de la obra se plantea y soluciona con un poema inserto al comienzo de la pieza. Es el riesgo del poeta dramaturgo que al mezclar dos formas de expresión una anula a la otra, primando aquella que es más "fácil" o cara al autor, en este caso, la poesía.

El Coro representa la participación del pueblo—como conciencia colectiva—en los sucesos del escenario; su función narrativa lo acerca un poco al Juglar o Rapsoda que sigue al héroe en sus correrías y estimula a sus oyentes destacando el valor de los acontecimientos. No siempre esta participación está perfectamente delimitada, pues Neruda—poeta lírico—a menudo entra en el pueblo y es su voz personal la que prima sobre la colectiva, se entusiasma y se convierte en héroe de su propia obra, lo que no es de extrañar pues ya lo encontramos en las viejas crónicas de Bernal Díaz o de Inca Garcilaso, en la épica de Ercilla, y en su propio *Canto General*.

La función principal del Coro parece ser destacar el carácter trágico de la obra (acción), lo que se consigue por el uso reiterado de la anticipación. Desde el primer momento, cuando el coro presenta a Murieta lo muestra como un niño predestinado ("rayo naciente") a "matar y morir en la empresa" (p. 28). En cada una de las dieciséis salidas del Coro se recuerda la vida agónica del protagonista: "no saben que ya comenzó la agonía" (p. 30); "Ay!, negros presagios nos dicen que no volveremos" (p. 32); "el odio llenó el horizonte con manchas de sangre" (p. 50); "a jugar a morir combatiendo" (p. 53) y tantos otros ejemplos que se podrían citar destinados a despertar admiración por el héroe y odio al antihéroe.

El coro, además, tiene por finalidad mostrar las virtudes del pueblo que acompaña a Murieta, y por generalización, el pueblo oprimido, cualquiera que sea. En un comienzo se lo ve humillado y vendido al oro extranjero:

Ya se acabó el decoro!
 Nos vamos al oro!
 Con el oro se compran moros!
 Ye se acabó el decoro! (p. 24)

Este mismo pueblo, parece superarse a sí mismo, y se transforma en solidario a la necesidad de venganza, y épicamente sigue a su héroe entusiasmado:

Qué esperamos los hombres, qué esperamos?
Tenemos corazón! Tenemos manos! (p. 72)

El Coro destaca, además, otros valores populares: pureza en el amor, fidelidad femenina, esfuerzo del trabajador, solidaridad, coraje, valentía, resignación.

En el escenario se realiza la acción propiamente, pero una acción lateral sin protagonistas. El escenario pareciera ser un elemento plástico, decorativo, destinado a amenizar lo que dice la Voz del Poeta y el Coro, como el piano en el cine mudo. Casi matemáticamente, después de un diálogo viene una canción, luego otro diálogo y otra canción, así sucesivamente unas diez veces: el diálogo expresa la acción de personajes secundarios y la canción indica la validez de los actos humanos. En el Cuadro Primero, la Canción Marinera dice la razón que tienen para viajar a California: “nos vamos a un mundo mejor / . . . / huyendo del hambre y del frío” (pp. 24-25); el diálogo que viene inmediatamente dice más o menos lo mismo:

Oficinista	Con la miseria que nos pagan. Dónde me dice que hay oro? Dónde es eso?
Tresdedos	En California le dije. Para allá se va todo el mundo. (p. 26)

La misma recurrencia la encontramos en el Cuadro Tercero. Se inicia con una canción para destacar la habilidad del chileno en el extranjero, sus desdichas en California y la tragedia del que muere en tierra extraña; el diálogo sostiene, más o menos, las mismas ideas: los chilenos capaces de realizar diferentes trabajos, los conflictos que se producen por la diferencia entre las costumbres criollas y las de su nueva residencia; la canción siguiente la interpreta una cantante morena que evoca su tierra lejana (Chile) y su amor fracasado; diálogo: la crueldad de los Rangers al asesinar a veinte latinoamericanos; canción: esta vez en inglés, recuerda la tierra lejana y el amor perdido.

Nuevamente Neruda se está expresando por medio de estructuras líricas: la reiteración que no hace progresar la acción dramática sino intensifica la emoción, repitiendo, en distintas formas, la misma idea o sentimiento. Acción propiamente no hay en la obra (es complejo y equívoco usar una terminología tradicional al analizar un texto diferente, ¿puede aplicarse el concepto de acción a una obra eminentemente estática?) y lo que sucede podría sintetizarse en: Valparaíso y la partida; el barco: viaje y amor; San Francisco: existencia prostituída y fracaso. Lo único teatral sería el carácter temporal de la secuencia, pero no es progresiva, no hay una evolución de sucesos y personajes. En el escenario se muestran cuadros independientes de un hilo argumental, integrados por la Voz del Poeta o el Coro; como en el vaudeville (black out, oscuro y mutación) los “números” artísticos están unidos por el anunciador.

El escenario es “amena envoltura” de las ideas del poeta.

LENGUAJE

No es lenguaje propiamente teatral en cuanto expresión de caracteres por medio del diálogo. Los personajes están de tal manera definidos desde el comienzo que ellos nada tienen que decir; carecen de incógnita. El espectador sabe de antemano todas las posibilidades que esos personajes ofrecen; el autor se repite en ellos.

En los Western tradicionales el hombre bueno debe vencer al malo y el lenguaje de la palabra desaparece ahogado por el lenguaje del revólver o los puños; no es necesario dialogar porque existe una sola posibilidad fijada por el determinismo ético que define la única salida al conflicto. La teatralidad se logra por medio de un juego de tensiones o motivos ciegos que despistan al espectador haciéndole creer que podrían haber otras posibilidades de solución al conflicto. Al final se cumple lo inevitable: el hombre bueno triunfa sobre el malo, la justicia sobre la injusticia.

Algo semejante sucede con Neruda. Utiliza el diálogo como decoración de sus personajes predeterminados; las palabras sobran pues los caracteres están enmarcados por categorías superiores a ellos mismos: los buenos ante los malos. El héroe Murieta "atterra" desde su nacimiento, desde niño será "rayo naciente" y "brasa para una batalla"; los antihéroes serán tentadores y explotadores de un pueblo hambriento. Es casi ingenua la posición: el justo rodeado de malandrines y embaucadores desde el comienzo al final. El lenguaje es igualmente ingenuo, pues ni expresa el estado interior de los personajes ni una actitud ante la vida. El poeta los mueve, por lo tanto su palabra será más lírica que dramática, como puede verse en el siguiente largo ejemplo que aparentemente es un diálogo teatral como cualquier otro (págs. 39 y ss):

- El primero —Comenzamos al amanecer. Déle que déle todo el día.
 Algo sacamos. Pero en estos lavaderos hay más barro que oro.
- Uno —Hay más sudor que oro.
- Otro —Yo le saqué dos onzas a la arena.
- Otro —Yo le saqué cinco. No me queje.
- Todos —Vamos sudando, compadre. El oro pide sudor.
- Uno —Y usted, compadre?
- Otro —No me diga nada, compadre.
- Uno —Se siente fregado? Y por qué?
- Otro —Me siento fregado.
- Uno —Cómo es eso?
- Otro —Tengo lavandería.
- Otro —Y yo panadería.
- Otro —Y yo la pulpería.
- Argentino —La pucha estos chilenos! Se la llevan suavcita! Yo soy maestro de baile. (. . .)¹⁰

- Todos —Es poco el oro y mucho el baile.
 Uno —Y cómo les va a los de México?
 Mexicano —Para decir verdad, voy a decírselo a usted. Apenas sacamos para una enchilada. De cuando en cuando, una pepita.
 Todos —Sudando hasta morir/ podemos descubrir/ una pepita de oro/ como un grano de anís.
 Chileno —Bueno. Ya esto parece un funeral! A celebrar el orito, aunque sea poquito.
 Otro —Mozo!
 Rangers —You must say *boy*.
 Chileno —Boymozo! Una chicha.
 Todos —Chicha para todos, boymozo!
 Ranger —You are new in California. Here's no chiccha. In California you must have whisky!
 Uno —Pero nosotros queremos chicha.
 Todos —Queremos chicha.
 Rangers —No chicha here! Whisky. Whisky. Whisky!
 Chileno —Boymozo! Un whisky!
 Otro —Hay que pedirlo con *water!*
 Todos —Un whisky con water-closet!
 Reyes —Compadre, parece que hay que tener cuidado!
 Tresdedos —Sí, compadre. Salimos de Chile a tomar el fresco, pero usted tiene razón. Hay que tener cuidado.
 Reyes —Qué hora será en Valparaíso?

Si se observa la estructura del trozo se pueden advertir tres partes: queja, reacción, y evocación, unidas ilógicamente por medio de la actitud interna de los personajes, más emotiva que racional. Los tres momentos están esencializados en "Hay más sudor que oro," "pero nosotros queremos chicha," y "qué hora será en Valparaíso."

El primer sintagma se refiere al esfuerzo gastado en encontrar el oro: trabajo y rendimiento. El trabajo se expresa metafóricamente por medio de "barro," "sudor," "fregado," "baile," "enchilada"; el rendimiento es "oro," "lavandería," "panadería," "pulpería," "pepita." La reiteración analógica es evidente. Y, también es evidente en el segundo sintagma la carga de afectividad que recibe la palabra *pero*, en cuanto rechazo del ámbito hostil que rodea a estos latinoamericanos y su resistencia a asimilarse a nuevas costumbres (simbolizadas por la palabra *whisky*). El tercer sintagma es una solución lírica al conflicto (realmente no lo soluciona) al evocar la patria lejana y mantenerla en la conciencia como un punto remoto pero existente. Este recuerdo corresponde a una coda iluminadora de todo el texto.

Podría afirmarse, en consecuencia, que Neruda crea los diálogos dramáticos con métodos propios de la poesía lírica que es síntesis, "unified impression," y con ello rompe la estructura propia del lenguaje dramático, que es desarrollo paulatino del conflicto.

Lo que más llama la atención en este aspecto es la escasa calidad poética de los momentos escritos en forma de poema. Sabemos que Neruda se da el placer de publicar, de vez en cuando, poemas de muy dudoso gusto, como aquellos que envía a los diarios marxistas o a los amigos en tarjetas de Año Nuevo. El es perfectamente consciente de esto, pues después no los incluye en sus libros, ni siquiera en sus *Obras Completas*. Pero, resulta incomprensible que edite un texto completo de poesía impertinente.

Una muestra puede ser el uso de la rima. Es posible que Neruda pretenda facilitar la memorización de los versos; es posible que haya pretendido una poesía popular, fácil, pegajosa; lo que, sí, es seguro es la pesadez alcanzada. Véase, a modo de ejemplo, sin comentarios:

Pero en el camino marino en el blanco velero maulino
 el amor sobrevino y Murieta descubre unos ojos oscuros,
 se siente inseguro perdido en la nueva certeza:
 su novia se llama Teresa . . . que besa su boca y su sangre, y en
 el gran océano
 perdida la barca en la bruma, el amor se consume y Murieta presi-
 ente que éste es el amor infinito
 y sabe tal vez que está escrito su fin y la muerte lo espera
 y pide a Teresa, su novia y mujer, que se case con él en la nave
 valera
 y en la primavera. . . . (p. 30)

Es extraño. Neruda, que él mismo se denomina “artesano de la poesía,” cae en vulgaridades de esta especie, en un verdadero atentado a su tradición y su prestigio.

Otro aspecto interesante del lenguaje empleado por el autor es el uso de recursos cómicos. Neruda no descarta el humor como posibilidad poética: desde sus comienzos, desperdigados, se advierten algunos versos droláticos (como los denomina Rodríguez M.)¹¹; son evidentes en *Odas Elementales*, y especialmente en *Estravagario*, donde hay veces que adquieren la forma del chiste destinado a hacer reír, sin mayor trascendencia lingüística o poética. En *Fulgor y Muerte* lo jocoso no resulta por comicidad natural de situaciones dramáticas sino por la aplicación de estructuras o categorías cómicas al lenguaje. Por ejemplo: oposiciones grotescas (“el bandido honorable don J.M.” o “este honrado lupakanar”); comparaciones absurdas (“Yo siempre le hallé cara de certificado, Sr. Reyes”); reiteración innecesaria (“que se vuelva por el mar/ nadando entre los pescados”); diminutivos intencionados (subdesarrolladitos”); neologismos picarescos (“aquí no hay nada: ni una mirada, ni una moneda, ni una monada, ni una mireda.”).

El humorismo produce una agradable corriente de simpatía hacia la obra; tal vez, sea el elemento más importante, literariamente hablando, por la agilidad picaresca que adquiere en ciertos momentos. Evita la gravedad propia del tema: la trágica existencia de un bandido.

Para el estudioso del lenguaje de Neruda hay una veta de investigación interesante. En este humor ha culminado una actitud lírica de Neruda: su alegría, su fe en la vida, su optimismo.

SIGNIFICADO

Qué pretende Neruda con esta obra, es una pregunta que se puede hacer, sin esperar una respuesta evidente (Hacer arte, por ejemplo), pues la manera de expresión de Neruda es la poesía y de pronto, sin ningún antecedente previo, ingresa a un "nuevo mundo" teatral, sabiendo los riesgos que corre la improvisación; pastelero a tus pasteles, dice el decir.

Tal vez existan ciertas razones extraliterarias que no nos corresponde juzgar. Recordamos que hace algunos años Neruda fue duramente criticado por un grupo marxista al recibir una distinción norteamericana y demostrar pública amistad a un reconocido líder anticomunista peruano. ¿Es esta obra una especie de mea culpa y evidente demostración de su antinorteamericanismo político?

El significado de la obra es éste: un libelo que recuerda esa literatura social tan obvia que se publicara hacia 1940. El pobre Murieta perdió todo su significado legendario para convertirse en simple pretexto para incitar a la rebeldía contra U.S.A. Duro resulta afirmar que Neruda destruyó ("se farreó" diría en chileno) un tema maravilloso: una hermosa leyenda para un poema épico que habría resucitado el poema legendario, a que fue tan proclive la literatura chilena del siglo XIX, de la misma manera como el poeta restauró la epopeya con su *Canto General*.

Por otra parte, la crítica que hace a los Estados Unidos de Norteamérica es ingenua: la misma que se hacía veinte años atrás. A nadie sorprende este tipo de consignas que integran lo que podría llamarse la *retórica marxista tradicional*. Tal retórica está formada por un doble plano: ideas y palabras.

En *Fulgor y Muerte*, encontramos los siguientes conceptos para definir a los EE.UU.:

a) Prepotencia:

"In California you *must have* whisky" (p. 40).

"Este pájaro [USA] nos desplumará y se vestirá con nuestras plumas" (p. 45).

"Es nuestro absoluto destino extendernos hasta hacernos dueños de todo el continente que la Providencia nos ha entregado para el gran experimento de la libertad" [Sullivan] (p. 51).

"la pobre gente saqueada por el invasor inclemente" (p. 66).

A menudo estas frases son de tal manera retóricas que carecen de conexión con la obra misma y con la realidad que pretende mostrar "históricamente." ¿A qué invasor se refiere Neruda en California de 1850? ¿Cuál es

la relación entre Murieta y Sullivan, cuya obra ("Our Time: The United States"), se refiere a la política entre 1900 y 1925?

Incluso la figura de Tío Sam que pretende simbolizar la política exterior de USA, convertido en Caballero Tramposo, es un recurso que se utiliza hasta en los chistes internacionales.

b) Riqueza, como lo único que puede ofrecer USA.

"Hambrientos! Sedientos! Venid a mí, soy el oro. A California venid" (p. 23).

c) Racismo.

(Un chileno dice a otro): "No me está gustando la cosa! No se da cuenta que nos consideran negros!" (p. 42).

Uno—Quiénes son los mexicanos?

Otro—Indios y mestizos!

Uno—Quiénes son los chilenos?

Otro—Indios y mestizos.

Uno—Cuál es nuestro deber?

Otro—Mandarlos al diablo!

Otro—To hell! To hell!

Otro—Quemarlos!

Otro—Ahorcarlos! (p. 51).

d) Formas de civilización.

Para Neruda los EE.UU. es un lupanar. El cuadro tercero de evidente intención simbólica contiene tres cantantes: la morena, que representa a Latinoamérica; la negra, que representa la parte de color en USA; y la rubia con la evidente conotación blanca. La canción de la cantante rubia se refiere a un pueblo frío, a diferencia de las otras que evocan la melancolía de amores o paisajes lejanos.

La retórica de lenguaje consiste en ciertos sintagmas y palabras reiteradas que son lugares comunes en la literatura antimperalista o antinorteamericana. En el texto de Neruda encontramos medio centenar que no podemos incluir en este artículo, por el carácter general y no estilístico que tiene.

Podemos distinguir tres tipos de formas retóricas de acuerdo al significado e intención:

a) Expresiones de personajes norteamericanos para expresar menosprecio por el latinoamericano; negro, subdesarrollado, subdesarrolladito, indio, mestizo, chilenitos, subversivo; en expresiones como: "Son indios, no entienden del progreso," "Silence, No niggers here," "público subdesarrollado."

b) Expresiones para calificar al norteamericano, surgidas del odio o el desprecio: mercader, invasor, asesino, mentiroso, malvado, lobos armados, pájaros de rapiña; en frases como: "freedom, freedom y negocios," "invasor inclemente y amargo," "tu mataste a mi hermano," hasta aquella tan conocida, "yanky, go home."

c) Expresiones de política internacional y que supone la violencia y la esperanza: aurora, hermanos, hermandad, Pueblo. Estas palabras carecen de caracter retórico fuera del texto, por ser expresiones de significado muy general y equívoco. Por ejemplo: aurora, que significa un momento del día, en el sintagma: "ha llegado la hora de una gran aurora" expresa la esperanza de triunfar contra USA en un conflicto armado. De esta misma índole son expresiones como: "el mundo está muriendo en Vietnam," "así como hoy matan negros antes fueron mexicanos," "el Pueblo repite" (en este caso solo escribir con mayúscula la palabra pueblo le da un caracter retórico), "todos los hombres son hermanos," y muchas otras.

En síntesis final, es posible que *Fulgor y Muerte* sea una obra de valor escénico por el caracter vaudevillesco y gracioso que tiene, seguramente entretenga; pero, literariamente está dentro de la misma categoría de poemas políticos circunstanciales que Neruda ha tenido el buen gusto de no incluir en sus *Obras Completas*.

Notas

1. Véase: Emir Rodríguez M., *El viajero inmóvil*, Introducción a Pablo Neruda (Buenos Aires: Losada, 1966).

2. "Tango del viudo," poema de *Residencia en la Tierra* (I); "Pido Silencio," poema de *Estravagario*.

3. "Oda a Valparaíso," poema de *Odas Elementales*; "Atención al Mercado," poema de *Sonata Crítica*, Tomo V, Memorial de Isla Negra.

4. Pablo Neruda, *Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta*, Bandido chileno injusticiado en California el 23 de Julio de 1853 (Santiago de Chile: Zig-Zag, 1966).

5. El subrayado es personal.

6. Entendemos por estructura un orden y distribución de elementos—abstractos o concretos—específicos y aglutinantes que determinan la forma de la obra. En teatro estos elementos son personaje, acción, espacio, y tiempo. Están siempre unidos en una estructura, sólo se pueden aislar en un intento de exégesis.

Por lenguaje: la suma de formas lingüísticas usadas por el autor. Se suele observar aquellas que destacan el significado o la estructura.

Por significado: La unidad última y básica que justifica todos los materiales de la obra. Más que una frase o una idea, es una emoción con profunda trascendencia que agita al espectador.

7. *Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta*, p. 21. (Desde aquí en adelante, las citas se dan dentro del texto.)

8. No es de extrañar este contenido utilitario, pues Neruda lo viene proclamando desde *Odas Elementales*.

9. Tampoco es novedad la preocupación de Neruda por héroes casi anónimos; se los encuentra en *Canto General* y en *Cantos Ceremoniales*.

10. Se han suprimido las observaciones al Director, por ser innecesarias a nuestro estudio.

11. E. Rodríguez M., p. 247.