

“TRESDEDOS”,¹ EL LEGENDARIO BANDIDO DE LA BANDA
DE JOAQUÍN MURIETA: SU METAMORFOSIS EN TEXTOS
DRAMÁTICOS HASTA PABLO NERUDA

*“THREE-FINGERED JACK” THE LEGENDARY BANDIT OF JOAQUÍN
MURIETA’S BAND: HIS METAMORPHOSIS IN DRAMATIC TEXTS
UNTIL PABLO NERUDA*

Mario A. Rojas
The Catholic University of America, Washington, D.C.
rojas@cua.edu

RESUMEN

Este artículo examina la evolución de Tresdedos, el lugarteniente de Joaquín Murieta, quien en la saga literaria de la leyenda es caracterizado como un sangriento y fiero bandido, pero que, como Joaquín, con el tiempo sufre una metamorfosis de acuerdo con variables contextuales y la subjetividad enunciativa de sus emisores. Para este efecto, hemos seleccionado dramas publicados hasta la aparición de *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* de Pablo Neruda donde encontraremos a un Tresdedos depurado de sus rasgos negativos y asumiendo un importante rol agencial en el desarrollo del conflicto dramático. En su drama, Neruda le asigna al icónico y simbólico Joaquín Murieta una nueva misión relacionada con el contexto geopolítico latinoamericano del momento y el elegido para llevarla a cabo es Tresdedos.

PALABRAS CLAVE: contexto geopolítico, intertextualidad, textos fundacionales, ícono, símbolo, conflicto dramático, subjetividad enunciativa.

ABSTRACT

This article examines the evolution of Three-Fingered Jack, the lieutenant of Joaquín Murieta, who is depicted in Murieta’s literary saga as a bloody and fearsome bandit, but who is reshaped, just like Joaquín,

¹ Para este apodo seguimos la opción ortográfica de Neruda como una sola palabra y el apellido como Murieta, sin doble erre.

according to contextual variables and to the writer's subjectivity. We have selected plays from the saga to follow the course of his transformation up until the publication of Pablo Neruda's play *Splendor and Death of Joaquin Murieta*. Here, the bandit is purged of his negative traits, and emerges as an important dramatic force to fulfill a new mission that Neruda embodies in the iconic Joaquin, in light of the geopolitical situation of Chile and Latin America at the time. Three-Fingered Jack is chosen to carry out the mission.

KEY WORDS: *Geopolitical context, intertextuality, foundational texts, icon, symbol, dramatic conflict, subjective enunciation.*

Recibido: 20 de junio de 2019.

Aceptado: 2 de octubre de 2019.

En los estudios de la saga literaria de Joaquín Murieta, se destaca en general la transformación metafórica de la figura del bandido que se reactualiza de acuerdo al contexto cultural y social y el punto de vista ideológico de los reproductores. El bandido deviene un símbolo, ícono o estandarte de movimientos sociales que aspiran dentro de un país al respeto de los derechos ciudadanos o, en un radio más amplio, de naciones que defienden su autonomía frente a los peligros de una intervención política o económica extranjera que obstaculice su gobernabilidad y el desarrollo particular de su historia. Así, por ejemplo, el poeta y activista chicano Rodolfo "Corky" Gonzales en su poema épico "I Joaquín/Yo Joaquín" reconstruye la leyenda interpretando a Joaquín como un estandarte de la revolución social y cultural de los sesenta de los Estados Unidos, cuando jóvenes y grupos minoritarios exigían cambios fundamentales de los códigos sociales represivos y discriminatorios existentes. En América del Sur, los chilenos Acevedo Hernández y Pablo Neruda equiparan en sus dramas la California de la fiebre del oro (*Gold Rush*) con la América Hispana y a Joaquín con Simón Bolívar y otros líderes del continente que alertaron o se oponían a la intromisión política y al expansionismo económico de los Estados Unidos.

En nuestra aproximación al tema, en vez de centrarnos en Joaquín, nos focalizaremos en Tresdedos, su lugarteniente, quien, como su jefe, cambia de estatus y función según variables contextuales. Puesto que la caracterización evolutiva de ambos se hace en forma de contrapunto para destacar las virtudes de Joaquín y la fealdad física y moral de Tresdedos, seguiremos esta relación como pauta de análisis. Probaremos cómo en los dramas, Tresdedos es modificado y depurado de sus rasgos negativos, tanto a nivel del contenido como en su rol en la configuración y desarrollo del conflicto dramático. Nuestro recorrido terminará con *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, de Neruda, donde encontraremos a un Tresdedos saneado de sus rasgos negativos y situado a la altura de Joaquín, desempeñando una función radicalmente diferente al del paradigma textual heredado. Ahora no mata por matar, sino motivado y encauzado hacia la consecución de un ideal humanitario que lo dignifica.

CONTEXTUALIZACIÓN DE LA LEYENDA

El Tratado Guadalupe-Hidalgo, firmado el 2 de febrero de 1848, ponía fin a la guerra mexicanoamericana y, con él, México perdía gran parte de su territorio donde vivían indios nativos, mexicanos y latifundistas de ascendencia española conocidos como “californios” quienes, de acuerdo a lo estipulado en el tratado, mantendrían sus propiedades y, como el resto de los pobladores, obtendrían la ciudadanía estadounidense. El tratado no se cumplió y el conflicto entre los oriundos y los recién llegados se intensificó. El choque entre ambos grupos ya se había manifestado antes del tratado, como fue el caso de la Revuelta de la bandera del oso (*Bear Flag Revolt*) en 1847, llamada así porque la bandera que portaban los anglosajones tenía la figura de un oso, que California adoptaría como la oficial del estado. Esta revuelta fue un preludio de la expansión definitiva de la Unión Americana al oeste.

La bipolarización social, cultural y política se intensificó con el descubrimiento de oro, que atrajo a miles de extranjeros, entre ellos mexicanos y chilenos. Los angloamericanos reaccionaron ante la invasión de esos indeseables aventureros. Muchos de los que vivían allí pasaron a ser extranjeros en su propio territorio y, junto a otros foráneos, fueron objeto de un persistente acoso, llevados a la horca sin un trámite legal o agobiados por un excesivo impuesto al oro recogido, lo cual obligó a muchos a regresar a sus países con poco o nada.

Joaquín Murieta será una de las víctimas de esta desatada xenofobia. Él y su esposa, recién casados, llegaron a California atraídos por el preciado mineral. Al poco tiempo, Murieta fue golpeado y su mujer violada o asesinada, según sea la versión de la leyenda. Joaquín jura eliminar a sus agresores, uno a uno. Para ello, organiza una banda que se convierte en el terror en los habitantes del área de San Francisco quienes, impactados por el sensacionalismo y exageración de los periódicos, estaban sumidos en una histeria colectiva. Cuando cumplida su venganza, Murieta se preparaba para regresar a México, fue capturado y su cabeza exhibida como pieza de museo, junto a la mano mutilada de Tresdedos usada como prueba de que la decapitada era la cabeza de Murieta. Sin embargo, no hay seguridad de que fuera la del famoso bandido. Hay quienes sostienen que hubo muchos joaquines y, otros más escépticos, que Murieta es pura ficción.² Pero este asunto es un tanto irrelevante porque lo que más importa, como veremos, es la reconstrucción simbólica del bandido.

De Tresdedos, que se unió a la banda de Murieta, hay datos que confirman su existencia real, pero su perfil histórico se pierde en la leyenda. Su nombre verdadero era Manuel García y se dice que peleó en la mencionada Revuelta de la bandera del oso y en otros episodios de la guerra mexicanoamericana en que perdió dos de sus dedos, lo

² Sobre la historicidad o ficción de Murieta, véase Remi Nadau.

que dio origen a su apodo. Se le atribuyó la tortura y muerte de dos anglosajones por lo que en 1849 fue puesto en prisión en San Francisco de donde logró escapar. Tresdedos dará paso al prototipo del bandido mexicano, incivilizado, cruel y sanguinario que persistirá con el tiempo y servirá a muchos para enmarcar a todo mexicano, una falacia que se ha intensificado últimamente en el discurso político anti-inmigratorio.³

TEXTOS FUNDACIONALES DE LA SAGA LITERARIA DE MURIETA

John Rolin Ridge o “Pájaro Amarillo” es el autor de la primera novela sobre Murieta, *The Life and Adventures of Joaquín Murieta*,⁴ aparecida en 1854 y reimpressa en 1871. Ridge era mestizo, hijo de padre indígena y madre europea y cargaba una historia familiar marcada por la discriminación, despojo y muerte. Su padre pertenecía a la nación *Cherokee*, que como consecuencia de la *Indian Removal Act* dictada por presidente Andrew Jackson, fue expulsada del sureste de los Estado Unidos al lejano oeste, más allá del Mississippi, y obligada a emprender una larga y dolorosa travesía conocida como *The Trail of Tears* (El camino de las lágrimas) en que, por enfermedad o hambre, de los 16.000 desterrados 4.000 o más quedaron en el camino.⁵ Su padre, abuelo y un tío, miembros de la dirigencia de la nación indígena, fueron acusados de traidores por estar entre los que firmaron el ignominioso tratado, y asesinados ante los ojos de Ridge cuando tenía doce años. Este trasfondo familiar posiblemente fue lo que llevó al autor a identificarse con Joaquín.

En su novela, Ridge describe a Joaquín en contraposición con Tresdedos:

Juan Tres Dedos [...] era un hombre de bravura incontenible, pero cruel y sanguinario. Su cuerpo era grande y robusto y su aspecto, tan fiero, que pocos gustaban de mirarlo. Se diferenciaba de su joven jefe en que no poseía ninguna de sus buenas disposiciones, como la cordialidad y franqueza, y carecía de todo rasgo de humanidad. Su deleite era el asesinato por su propia cualidad diabólica y gozaba de las agonías de sus víctimas inocentes [...] y era necesario que Joaquín ejerciera toda su firmeza y determinación para controlarlo (29).

Ridge termina su novela con la reflexión siguiente: “no hay nada más peligroso, por sus consecuencias, que la injusticia ante los individuos, sea esta el producto de prejuicios de color o de cualesquiera otras formas” (132), con la cual, lo entendemos así, se refiere a lo sucedido a Joaquín.

³ Véase Joe R. Feagin y José A. Cobas.

⁴ Las citas sobre esta novela provienen de la traducción al español de Carlos López Urrutia.

⁵ En los registros históricos, el número de expatriados y de los muertos varía.

Al libro de Ridge le sigue *The Life of Joaquin Murieta, Brigand Chief of California*, aparecido en serie, entre el 3 de septiembre y 5 de noviembre de 1859, en *The California Police Gazette* que se publicará ese mismo año en forma de un folleto reeditado en 1861. Se trata de una publicación anónima, (que en adelante abreviaremos como *Gaceta Policial*) que Ridge denunció como un plagio. En esta versión, Joaquín y Tresdedos son descritos como criminales congénitos. Joaquín es minusvalorado, visto como un vengador obsesivo y débil de carácter que no impedía que Tresdedos satisficiera sus instintos sanguinarios. La *Gaceta Policial* omite además las introspecciones y reflexiones de Ridge, importantes porque revelaban el desconcierto que experimentó Joaquín cuando fue desviado de la senda honrada que se había trazado. Como era usual en la *Gaceta Policial*, abundaban pormenores escabrosos de los bandidos que asolaban la región, lo cual no es sorprendente ya que era un periódico destinado a mantener en alerta a la población y su lenguaje hiperbólico era parte de su retórica persuasiva y sensacionalista⁶ y además, muy importante, era un periódico exponente de la ideología etnocentrista anglosajona que justificaba la violencia contra los mexicanos como necesaria para mantener la estabilidad y la paz de la sociedad blanca.⁷

La novela de Ridge y la adaptación de la *Gaceta Policial*, la más difundida, serán los dos modelos de referencia de la prolífica saga literaria de Murieta que aparecerá en novelas, dramas, textos líricos y corridos y, además llevada al cine o retomada en libros históricos no menos especulativos que los ficcionales. En nuestro enfoque se considerarán solo los dramas aparecidos antes de *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* de Neruda.⁸

UN JOAQUÍN DE ORIGEN EUROPEO Y UN TRESDEDOS TRAUMATIZADO

El primer drama conocido sobre Murieta es *Joaquín Murieta de Castillo, the Celebrated California Bandit*⁹ de Charles Howe, publicado en 1858, antes de la edición espuria de la *Gaceta Policial*, lo que nos permite concluir que su fuente directa fue la novela de Ridge y probablemente noticias de periódicos de la época, introduciendo variantes conceptuales aparentemente cosméticas e inocentes, pero que reflejan la

⁶ La *Gaceta Policial* y también otros periódicos ya habían dado cuenta de las acciones de Murieta que posiblemente sirvieron también a Ridge como fuente para su novela.

⁷ Sobre estos cambios de la *Gaceta Policial*, véase de Shelley Streeby, pp. 62-66.

⁸ Conocemos seis dramas sobre Murieta; en este artículo excluimos dos posteriores al de Neruda: *Joaquín Murrieta. Obra de teatro* (1988), del escritor fronterizo Oscar Monroy Rivera, y *Joaquín Murrieta, el Patrio: El “Far West” del México cercenado* (1986), del sociólogo y dramaturgo Manuel Rojas, también de nacionalidad mexicana. Es de notar que los escritores mexicanos usan de preferencia el apellido deletreado como Murrieta.

⁹ Las citas son tomadas de *California Gold Rush plays* (1983).

ideología del dramaturgo y de la sociedad blanca emergente. Joaquín no es mestizo, sino de origen europeo y heredero de una cuantiosa fortuna. Un fraile, conocido como *The Fighting Priest*, encuentra a Joaquín abandonado cuando niño con documentos de su identidad al que intenta asesinar para apoderarse de sus bienes y título nobiliario. Para conseguir su objetivo acude a Tresdedos,¹⁰ a quien había conocido en la guerra contra los Estados Unidos y que era miembro de una cuadrilla de bandidos. El ya joven Murieta sorprende a Tresdedos cuando intentaba asesinarlo, lo doblega y le perdona la vida bajo la condición de que lo proteja hasta cuando sea necesario. Joaquín conocía la leyenda de Tresdedos y al descubrir su identidad exclama: “García, the fiend, the terror of Mexico? [...]. Give me the knife (he hands it to Joaquin and rises). Then you are García, the murderer of the innocent [...].” (30). Aunque Tresdedos es un agente importante de la acción dramática, es opacado por Joaquín, que como blanco, es la figura estelar, estatus que, sin embargo, cambiará al final del drama.

Además de feroz, Tresdedos aparece como débil de carácter, manipulado por el fraile y controlado por Joaquín a quien teme a pesar de ser tan joven: “I fear him. A boy!” (34) y al que llega a odiar cuando se casa con Belloro, su amor platónico. Una novedad en la saga es que Howe incorpora una introspección de un momento traumático de la adolescencia de Tresdedos que justifica su conducta antisocial y su entrada al bandidaje:

I may just as well say I have found a master; Curse the name! I once had a master. Hell! How my blood boils! That was my father; my mother his slave, and I born his peon. How I have seen that man whip my mother [. . .]. I heard the lash falling on the back of one begging for mercy; I hurried to the spot -it was my mother bleeding at every blow; I felled the hound of hell to the earth - my master, my father - I plucked his eyes out; and then he begged for what he had refused to give, Mercy. I cut limb from limb of his body

[. . .]. And then my mother embraced me and called me her child - (*laughs*) - and I became a fiend. When I think of that first act, I could drink blood. The Past - the awful Past - I cannot think of it! What a hell is conscience! (34).

En el drama de Howe, se mantienen los motivos básicos de la leyenda: casamiento de Joaquín, discriminación, asesinato, violación, venganza y muerte, que se desenvuelven como en un melodrama, mediante fuerzas sociales antinómicas matizadas por un triángulo amoroso. Hasta la violación y muerte de Belloro, su esposa, Joaquín

¹⁰ A través de la figura del Fraile, tanto o más negativa que la de Tresdedos, el dramaturgo ataca a la iglesia católica, en especial a los misioneros que se apropiaban de los bienes de sus feligreses.

no formaba parte la banda de Tresdedos y se une a ella solo para cumplir su venganza. Inmediatamente es elegido su jefe, pero advierte que: “If I am to lead you, you must obey” a lo que uno de la cuadrilla replica: “Joaquín, we will all swear to obey you” (50). El fraile para cumplir su objetivo, obligaba a Tresdedos a cometer asesinatos para luego atribuírselos a Joaquín y así apresurar su captura y muerte. Finalmente, Tresdedos dolido por la muerte de Belloro, violada y asesinada, concorde con la leyenda, desoye las órdenes del fraile y acepta el liderazgo de Joaquín y justifica su decisión: “I have something to kill for now” (49).

Howe describe a Joaquín exagerando sus atributos positivos: inteligente, valiente, virtuoso y de nobles sentimientos que contrapone al disminuido Tresdedos y al villano *Fighting Priest*. Sin embargo, al final esta simpatía desaparece cuando Joaquín va más allá de su venganza personal y se propone formar un ejército con el fin de atacar a los anglosajones y recuperar los territorios perdidos:

I intend to send one-hundred-thousand dollars to Mexico, and then equip fifteen-hundred men, and weep this state from Mokelumne Hill to the Colorado. I intend to kill Americans by wholesale, burn their villages and ranches, and run off all their property so fast that they will not be able to collect an opposing force, and that will finish our work, and my revenge will be completed. And then my brothers, we will be paid, too, for some wrongs of poor Mexico (53).

Howe se resiste a dar a Joaquín el estatus de bandido social o revolucionario, como se consideraba, por ejemplo, a Eraclio Bernal,¹¹ y altera el esquema actancial original desplazando a Joaquín de su protagonismo sustituyéndolo por el Capitán Love, quien ahora es el personaje dominante y que concluye el drama con la sentencia: “Crime brings its own reward, and the stern hand of Justice deals out the wait of its punishment” (61), que no se refiere a Joaquín, sino que debe interpretarse como una advertencia a quienquiera que se oponga a los intereses de la Unión. Con esto, Howe modifica el sentido del relato de Ridge y estampa la marca de su pertenencia social e ideológica.

JOAQUÍN MURRIETA Y TRESDEDOS DESDE LA MIRADA DE UN MEXICANO EN EL EXILIO

Después de Howe hay un largo hiato en la saga dramática hasta cuando 1927 se estrena en Los Ángeles *Joaquín Murrieta*, del mexicano Brígido Caro, donde el apellido del bandido lleva una doble erre, que posiblemente se generalizó a partir de

¹¹ Ver la introducción de Sergio López Sánchez de *Eraclio Bernal o El rey de los bandidos*, pp. 7-65.

un popular corrido sobre el bandido ¹² y de la publicación de *Vida y aventura del más célebre bandido sonoreño, Joaquín Murrieta: Sus grandes proezas en California*, una traducción con importantes modificaciones de la *Gaceta Policial* hecha por el mexicano Irineo Paz (padre de Octavio Paz), que fue publicada en 1904 y reproducida repetidamente.

Brígido Caro nació en Álamos, Estado de Sonora, el 12 de mayo de 1858. Con solo quince años se inició como periodista del diario *El Fantasma*, actividad que continuó en Los Ángeles hasta su muerte en 1940. En México, entró en el mundo del teatro como consueta, un oficio importante en un momento en que el teatro se había convertido en el principal medio cultural y de entretenimiento y las compañías tenían una recargada cartelera que impedía a los actores memorizar completamente sus parlamentos. El drama de Caro se estrenó en un momento histórico difícil para los mexicanos que vivían en California.¹³ Después del Tratado Guadalupe-Hidalgo, muchos californios habían perdido sus propiedades y trabajaban como jornaleros del campo, junto a otros mexicanos que recibían un permiso de trabajo y que, una vez terminadas las cosechas, debían regresar a su país.¹⁴ Sin embargo, muchos de estos migrantes permanecieron en Los Ángeles lo cual exacerbó la animosidad de la población blanca que condujo a una deportación masiva. Con el fin de acabar con los abusos laborales se había formado en 1927 la Confederación de Uniones Obreras Mexicanas (CUOM) que contaba con 3,000 miembros. Las confrontaciones entre los hacendados ahora anglosajones y los trabajadores mexicanoamericanos crecieron al mismo tiempo que el poder de las organizaciones gremiales se fortificaba. En 1936, la policía de Los Ángeles dispuso de un contingente armado de 1.500 soldados para romper una huelga, pero este hecho no detuvo a la CUOM (Sánchez, 232-237) y el movimiento reivindicatorio alcanzaría su clímax con la aparición en los sesenta del dirigente campesino César Chávez.

¹² “El corrido de Joaquín Murrieta”, de autor anónimo, circulaba desde fines del siglo XIX y fue popularizado y en 1934 grabado por los hermanos Sánchez acompañados de Fernando Linares.

¹³ El manuscrito de este drama de Caro, perdido por mucho tiempo, fue donado por uno de sus descendientes a la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, División de Manuscritos, donde lo encontré. El texto fue mecanografiado en diciembre de 1937 probablemente por el mismo autor, quien nos proporciona una valiosa información que precisa, rectifica o completa lo aseverado por algunos críticos sobre la puesta en escena del drama en Los Ángeles, California. Las citas son del manuscrito que está dividido en tres secciones: Prólogo, Acto I y Acto II, cada una con su propia numeración. Una versión editada del manuscrito por Mario A. Rojas aparecerá en Argus-a, California.

¹⁴ Sobre la situación laboral de los mexicanos migrantes, véase Cary McWilliams.

La colectividad mexicana conocía la leyenda de Joaquín, lo que hizo que el drama de Brígido Caro fuera recibido con entusiasmo, como lo afirma el dramaturgo en un paratexto del manuscrito: Nos informa que su estreno se realizó en el Teatro Hidalgo de Los Ángeles el 2 de julio de 1927 y nuevamente en diciembre del mismo año y, por tercera vez, en el Teatro Mason el 25 de noviembre de 1938. Como ya se ha dicho, cada reproducción de la leyenda de Murieta se hace de acuerdo al contexto histórico y subjetividad de los reproductores. En el drama, cuando el capitán Leary afirma que los mexicanos son de una raza inferior, Joaquín responde: “[...] aquí están los Murrieta para demostrar a esos aventureros que los mexicanos son fuertes de brazo, de corazón y de cultura; y que adonde quiera que el destino los lleve, saben ante todo, ¡y por encima de todo!— ¡Honrar el nombre de la patria sobre el Pedestal augusto de su nacionalidad y de su bandera! (Pról. 9). Los espectadores mexicanos acostumbrados a discursos peyorativos como el de Leary compartían sin dudas esta contundente respuesta de Joaquín. Una vez terminada su venganza y se disponía regresar a México, Joaquín dice a su nueva esposa que allí estará “[...] cuando ella, mi Patria querida, necesite de la sangre de sus hijos para conservar su integridad amenazada [...]” (II, 9). Ese amor de Joaquín a la patria ausente era el mismo que sentía Caro en su destierro como se aprecia en otros de sus escritos.

En el drama de Caro, Tresdedos es quien mantiene la disciplina del grupo cuando Joaquín está ausente: “Nada podemos hacer hasta que lo ordene el Capitán” y es su fiel seguidor: “ha jurado vengar esos ultrajes, y que yo —que lo quiero como a un hijo— estoy resuelto a correr su misma suerte y a no dar un solo paso por estos contornos, que no sea regado con la sangre de nuestros enemigos [...] (I, 3). Ante los temores de Clara, su segunda mujer, por la mala fama del lugarteniente, Joaquín la tranquiliza: “No temas nada, Clara. Jack es un ideal compañero y valiente hasta la temeridad. Suele ser un poco sanguinario porque perteneció a la cuadrilla del Jarauta;¹⁵ pero hasta ahora ha cumplido fielmente mis órdenes y merece toda mi confianza (I, 7). En Caro vemos a Tresdedos todavía marcado con rasgos negativos de la leyenda, pero sin enfatizar sus acciones sangrientas como lo hacía la *Gaceta Policial* y con sentimientos que elevan su figura, lo que va más allá del paradigma difundido en la saga. Como en el drama de Howe, Tresdedos muere con Joaquín en el refugio de la

¹⁵ Se le llamaba Padre Jarauta o simplemente Jarauta a Celedonio Dómeco Jarauta, un franciscano que se vino a América y se hizo famoso en Veracruz por sus encendidas prédicas. Descontento con la firma del Tratado de Guadalupe-Hidalgo se unió a una guerrilla de la que se convertirá posteriormente en su jefe. Publicó en los diarios de la época proclamas en que atacaba al gobierno. Fue fusilado en 1848 por tropas mexicanas. Se le considera un bandido social, lanzado al bandidaje por una causa mayor. En el discurso de la historia oficial, sin embargo, se lo describe generalmente como un feroz bandido. Véase Molina.

montaña al ser sorprendidos por el Capitán Love y su tropa. Tanto en su descripción de Joaquín y de Tresdedos, Caro mantiene un punto de vista similar a Irineo Paz y otros autores mexicanos, que se proponen desmontar los prejuicios y estereotipos que sufrían los mexicanos y subrayan más bien la violencia e injusticia de los yanquis.

ANTONIO ACEVEDO HERNÁNDEZ Y LA SAGA TEATRAL CHILENA DE JOAQUÍN

El dramaturgo chileno Antonio Acevedo Hernández publica en 1936 *Joaquín Murieta, drama en seis actos*, en que reconstruye y resemantiza la figura de Murieta a la luz del contexto geopolítico del tiempo de su escritura. Murieta adquiere una dimensión simbólica de resonancia continental y ahora no es mexicano, sino chileno. Este cambio no se debe a Acevedo Hernández, sino que vino por otra vía. En 1862, el historiador Robert Hynne tradujo al francés la versión de la *Gaceta Policial*, como *Un bandit Californien (Joaquín Murieta)* que fue a su vez traducida al español como *El bandido chileno Joaquín Murieta en California*, por Carlos Morla Vicuña, quien chilinizó a Joaquín con los cambios necesarios para hacer verosímil su nueva identidad. En el drama de Acevedo, insiste más de una vez sobre el origen chileno de Murieta, como se evidencia en un parlamento del protagonista en que dice con un cierto sarcasmo “Yo soy un *chileno*, un chileno mezcla de español y de indio, uno de los seres inferiores a los que usurpáis el fruto de su trabajo y atropelláis como se os ocurre” (cursivas del dramaturgo) (20).

Acevedo Hernández compara a Murieta con Bolívar y Pancho Villa y convierte la California del *Golden Rush* en una sinécdoque de Hispanoamérica. El sesgo ideológico y político del dramaturgo se rubrica directamente en el prólogo y en las acotaciones escénicas e indirectamente en las voces de los personajes, en particular, a través de Joaquín, signado aquí como un símbolo contra el imperialismo yanqui. Joaquín se dirige al grupo de bandidos con ideas políticas bien claras, que desde luego son las del dramaturgo:

Nosotros, compañeros, le hemos dado a la América entera la pauta. Nos hemos reunido peruanos, chilenos, mejicanos, españoles y de otros países y hemos logrado desesperarlos. Hemos actuado entre la gente peor, y la hemos vencido. Esto es lo que tiene que hacer la América Española si no quiere perecer: *unirse, ir hacia Bolívar, formar una sola y gran potencia que contrarreste la acción de todos los dominadores irrazonados*. Si no lo hacéis, trabajará para Estados Unidos, será su tributaria, su esclava, ¡*Dejará de existir!* (23). (Cursivas del dramaturgo).

Como en la traducción y adaptación de Vicuña Morla, antes de viajar a California Joaquín es un “oficial de caballería” al servicio del presidente Manuel Bulnes. En Ridge

era solo un palafrenero del presidente Antonio López de Santa Anna. En el viaje a su destino, pasa por México, donde conoce a Carmela y con ella prosigue la ruta del oro.

En cuanto a Tresdedos, continúa el ser despreciable de la *Gaceta Policial*. Un personaje dice de él: “Juan Tres Dedos es uno de los más grandes criminales que ha visto el sol [...]. El infierno jamás ha vomitado algo parecido” (16). El mismo Tresdedos se autorretrata negativamente: “Yo, Joaquín, más que un bandido, soy un asesino, un enfermo [...]” (20). En una alusión intertextual y metaficcional, Tresdedos hace referencia a un episodio de la *Gaceta Policial* en que es ridiculizado: “Una vez me quise enamorar y, todos... se rieron de mí. ¿Yo enamorado? ¡El tigre tiene su amor, lo tienen las serpientes, solo yo no podía tenerlo! Me han quitado lo humano que tenía, me han obligado a refugiarme en mi cuchillo, que nunca me ha traicionado, y en el vino, que es mal compañero; pero que engaña bien” (17).

Acevedo describe a Joaquín como un huaso y a Tresdedos, de modo más verosímil, como un gañán pendenciero, diestro en el manejo del cuchillo del cual el bandido hace una apología en un registro poético inexistente en la saga dramática, que será retomado y realzado en el drama de Neruda:

[...] el *cuchillo* que no hace ruido que es rápido como un rayo. El cuchillo no es un arma de cobardes, como el revólver que asesina desde lejos. El cuchillo es algo íntimo; es... como un beso de la muerte, como si la mano misma de la muerte recibiera los últimos suspiros. Uno recoge la voz, el cuerpo mismo del contendor, le ve la sangre viva, ve entrar la muerte, observa cómo lo envuelve la última palidez y como el miedo firma en sus ojos espantados su nombre (23). (Cursivas del dramaturgo).

Pero si bien Acevedo enfatiza como en la *Gaceta Policial* los rasgos negativos de Tresdedos, justifica su ferocidad y arrojo como cualidades indispensables cuando se enfrenta a un enemigo por muy poderoso que sea, como se sugiere en el siguiente fragmento “[...] los americanos que son tan grandotes, tiene harta sangre y hacen muchas puñaladas [...]” (20). En el drama, Tresdedos siente nostalgia por su tierra natal. Al escuchar una canción chilena siente perplejidad y extrañeza de que algo lo emocione. Joaquín le pide que descubra lo bueno que hay en él, como se aprecia en el segmento siguiente:

Juan Tres Dedos. Hay que ver... Siento una cosa tan rara, me parece que el pensamiento se ha renovado; tengo ganas de llorar. ¿Qué me pasa a mí, por el infierno? Llorar yo porque oigo una canción? ¡No, no! Chile me está traicionando.

Joaquín. No, Juan, Chile te está despertando. Detrás de todos tus instintos tienes un corazón y una sensibilidad (25).

Pero hay que esperar hasta Neruda para que Tresdedos sea purificado de sus rasgos negativos y puesto a la altura de Joaquín y convertido en un actante clave del desarrollo de las acciones.

LA ESTRELLA COLORADA DE *FULGOR Y MUERTE DE JOAQUÍN MURIETA*

[...] y sale del 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 (66).

El drama *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, de Pablo Neruda, fue escrito en 1966,¹⁶ el mismo año en que Rodolfo “Corky” Gonzales escribiera el poema “I Joaquin/Yo Joaquín” que, como lo señalábamos, transforma a Joaquín en un símbolo de resistencia y urgencia social en un poderoso movimiento que cambiaría el rostro social y cultural de los Estados Unidos. El poema épico de Gonzales da a la figura de Joaquín una visibilidad nacional en tanto que *Fulgor y muerte* la internacionaliza. Al año siguiente de ser escrito, el Instituto del teatro de la Universidad de Chile escenificó el drama en un momento histórico en que Los Estados Unidos, fuertemente impactado por la Revolución Cubana, intentaba detener la marea roja que se expandía por Latinoamérica y ponía en peligro sus intereses económicos e influencia política en el continente. Posteriormente, muchos grupos extranjeros lo subirán a las tablas, con la marca del punto de vista de los productores.¹⁷

Neruda se libera del genotipo textual de la saga y en esta ruptura el más beneficiado es Tresdedos, quien deja de ser repugnante y sanguinario y es elevado en estatus e importancia, tanto como agente del mundo representado, como en la construcción y desarrollo de la acción dramática. Ya no es un lugarteniente que ejecuta actos sangrientos para satisfacer sus impulsos, sino que lo guía una causa mayor que le es asignada

¹⁶ Un estudio de la saga de Murieta es el de Hausman (2011) que pone en perspectiva varias versiones de la leyenda, incluida la de Neruda, desde la perspectiva de un yo poético o narrativo que metafóricamente deviene Joaquín Murieta.

¹⁷ La más notable es la ópera en estilo *Rock* realizada en Moscú en el Teatro Komso-mol Lininista en 1976 bajo la dirección de Mark Zajárov y música de Alexei Ribnikov. Pavel Grushkó, el traductor siguiendo las indicaciones de Zajárov reconstruye la figura de Murieta como “una especie de Memorial de Neruda, a Allende y tantos chilenos que perecieron en aquel sangriento septiembre” (Espinosa, 9). Agradezco a Vivian Martínez Tabares, la actual directora de *Conjunto*, por facilitarme el número especial en que aparece el estudio de Espinosa y el libreto y música de la ópera *rock*.

por el Nobel chileno. El conflicto dramático se desenvuelve en una mezcla de códigos artísticos de distintos géneros¹⁸ y en varios planos de enunciación. Uno de estos, el más teatral, es el diálogo entre Tresdedos y el oficinista Reyes, ambos presentes en el escenario durante toda la representación. Además de servir a su jefe, Tresdedos es un personaje enlace y en que confluyen las acciones y que será el ejecutor de una importante misión que se aclarará al final. En un breve enunciado, revela facetas del mundo íntimo de su jefe, de su fuerte carácter, y le da una presencia horizontal, que contrasta con la verticalidad y grandiosidad del héroe épico, que es transmitida y comentada en el lenguaje de gran espesor poético del coro. Se refiere a su jefe con gran afecto: “He visto crecer a ese 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.” (34). Joaquín es un baqueano que indica a su lugarteniente una senda a seguir y le asigna la tarea de reclutar seguidores en pos de esa estrella que representa el “honorable bandido”. La fábula sigue el delineamiento básico de la leyenda. Después de llegar a su destino, mexicanos y chilenos son atacados por los Galgos, prefiguradas del *Ku Klux Klan* y que violarán y asesinarán a su mujer. La venganza es ineludible. Tresdedos le pide a Reyes que se una a la causa de Murieta, pero Reyes está dubitativo. En este punto del drama, aparece Rosendo Juárez un indígena, nativo de California, que simboliza todas las etnias indígenas de norte a sur del continente americano que hastiados de discursos vacíos, acude a Murieta para que defienda sus derechos. Dice Rosendo: “[...] con palabras no se pagan los insultos ni los muertos. No sacan a mi padre de su tumba. Las palabras no pagan nuestra tierra, no pagan los caballos ni el ganado que nos quitan. Las buenas palabras no me devolverán mis hijos ni darán buena salud a mi gente.” (59). Tresdedos le da la bienvenida: “Amigo Rosendo, hay mucho que andar todavía. Pero ven con nosotros. (*A Reyes*). No ve compadre? Qué me dice ahora? Reyes le replica: “Sabe que me está convenciendo, compadre Tresdedos?”/ Tresdedos: “Así tenía que ser! Hemos sido hermanos en tantas desgracias! Ahora nos vamos con Murieta! Apretarse los cinturones!” (59). Pronto se unirán a ellos otros hombres anónimos: el pueblo. Esta microescena funciona como una prolepsis que

¹⁸ Dice el poeta: “Esta es una obra trágica, pero, también, en parte está escrita en broma. Quiere ser un melodrama, una ópera y una pantomima”. A propósito de la escena del cortejo fúnebre final afirma: “[...] la he tomado de la visión de una pieza *No* que vi una vez en Yokahoma [...]. Me sobrecogió un desfile funeral de la pieza y siempre he pensado comunicar de alguna manera esa profunda emoción” (15). Esta fue la única obra dramática de Neruda, pero en ella se revela un buen lector de los recursos escénicos de una puesta en escena. A lo propuesto por Neruda hay que agregar los signos escénicos del director Pedro Orthous, el compositor Sergio Ortega y otros que participaron en la producción.

vislumbra la tarea última de Tresdedos que será diferida y traspasada a la realidad de Hispanoamérica.

Tresdedos crecerá paulatinamente como *dramatis personae*, ahora es una fuerza energética y empática. Los matices líricos de su habla, esbozados en Acevedo Hernández, ganan en nitidez y expresividad, con imágenes y metáforas propias de Neruda, pero siempre desde el registro de habla de un minero:

TRESEDEDOS: Donde va lo sigo. Compartimos la suerte del pobre, el pan del pobre, los palos del pobre. Pero no me quejo. Sabemos aguantar en la mina. Y el mineral cuando aparece es como descubrir una estrella.

Reyes, que parece no decodificar o los registros del lenguaje metafórico o está bromeando, le replica:

REYES: No exagere, señor mío, no hay estrellas aquí abajo.

TRESEDEDOS: Mire para arriba. Se están luciendo como para despedirnos. Son las estrellas de Chile. Son las mejores. Si parecen jazmines! Allá en el norte, en la pampa, en los cerros, la noche es más oscura, las estrellas más grandes. A veces, en la noche me daban miedo. Me parecía que si levantaba la cabeza de la almohada, les podía dar un cabezazo y se podían romper encima de nuestra pobreza. Cuántas habrá?

REYES: Por lo menos aquí no hay ninguna.

TRESEDEDOS: Las hay también, mi amigo, pero hay que conquistarlas. El que no sabe aprende, compadre. Y hay talvez algunas para nosotros allá arriba. Mire, esa que le hace el ojo debe ser la suya. Y aquella colorada es la mía [...] (34).

En la escena final, Tresdedos y Reyes encabezan un cortejo fúnebre con la gran cabeza decapitada de Murieta, seguidos por el indio Rosendo y otros personajes, que hacen su entrada desde el fondo de la sala rompiendo la demarcación convencional que separa el espacio teatral del espacio del público. “Todos marchan en silencio” (73). Desde ahora se potenciará la voz de Murieta y los ojos convergerán hacia esa sobrecogedora sinécdoque de Murieta, con la cual el poeta busca contextualizar la leyenda en el presente, en la actualidad del acto teatral y, por extensión, del momento histórico que vivía el continente:

Soy 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” (75).

Murieta pide al poeta que reconstruya y dé un nuevo sentido a su historia, pero Neruda profundamente compenetrado, va más allá: se transfigura y consubstancia en él. “Esta es mi canción y mi historia”, dice el poeta, que revive al icónico bandido haciendo flamear la bandera roja en el escenario geopolítico de los sesenta.

Desde ahora, el pasado de la fiebre del oro, el presente y futuro de Hispanoamericana se funden como un solo significante, que abre un nuevo sentido al texto original, que es revelado al cierre de las cortinas. En las didascalias finales se lee: “Aquí, Reyes y Tresdedos se ponen en actitud de ‘firmes’, adelantando en un gesto los dos rifles, verticales, sin levantarlos del suelo. Sus dos rostros demuestran decisión y solemnidad” (77). Esta potente imagen final, subsume y sintetiza el sentido pleno de este oratorio *insurreccional* que tiene como bandera a un Joaquín simbólico y convocador que “nació para ser intolerable”, intolerable contra quienes socaven o supriman la libertad y el derecho de una elección personal o colectiva, local, regional o continental. Tresdedos, su lugarteniente ahora límpido, digno y comprometido, que en el drama es un sobreviviente en la tragedia, es quien moviliza a los personajes/actores y metafóricamente a la audiencia, para que unidos marchen hacia el ideal representado por Joaquín Murieta que apunta a esa estrella que Tresdedos le señalaba al oficinista Reyes, cuando decía “Esa que le hace el ojo es la suya. Y aquella *colorada* es la mía” (34) (Las cursivas son nuestras).

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo. “The life of Joaquín Murieta, the Brigand Chief of California”. *California Police Gazette*, vol. I, no. 34-43, September 3-November 5, 1859.
- Caro, Brígido. *Joaquín Murrieta*. The Collection of the Manuscript Division, The Library of Congress, USA.
- Espinosa Domínguez, Carlos. “(Entrevista a Pável Grushkó): una crónica de bandidos de ayer concebida como un tema revolucionario de hoy”. En *Conjunto* 34 (octubre-diciembre), 1977, pp. 7-14.

- Feagin, Joe R. y José A. Cobas. *Latinos Facing Racism: Discrimination, Resistance, and Endurance*. New York: Routledge, 2016.
- Gonzales, Rodolfo “Corky”. *I Am Joaquin/Yo Soy Joaquin: An Epic Poem by Rodolfo Gonzales with Achronology of People and Events in Mexican and Mexican American History*. New York: Bantam Books, 1972.
- Grushkó, Pável. “Estrella y muerte de Joaquín Murieta”. *Conjunto* 34 (octubre-diciembre), 1977, pp.15-51.
- Hausman, Blake, Michael. “Becoming Joaquín Murrieta: John Rolin Ridge and the Making of an Icon”. 2011. UC. Berkeley Electronic Theses and Dissertations. http://digitalassets.lib.berkeley.edu/etd/ucb/text/Hausman_berkeley_0028E_11674.pdf
- Hernández, Acevedo. *Joaquín Murieta: Drama en Seis Actos*. Santiago de Chile, 1936. *Excelsior; revista semanal de literatura*. 1.1. (1936). 3-30.
- Howe, Charles E.B. *Joaquin Murieta de Castillo*. (1858). Reproducido en *California Gold Rush Plays*. Ed. Glenn Loney. New York: Performing Arts Journal Publications, 1983, pp. 21-63.
- Jordan, Tracey. “Joaquín Murieta, Cherokee Outlaw-Hero: Yellow Bird’s Vindication of Cherokee Nature.” *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature*, 60.3 (Autumn 2004);, pp. 1-32.
- Latta, Frank. *Joaquin Murrieta and his Horse Gangs*. Santa Cruz, CA: Bear State Books, 1980.
- López Sánchez. *Eraclio Bernal: De la insurgencia a la literatura*. Brígido Caro, *Eraclio Bernal o el rey de los Bandidos*. Honorable Ayuntamiento de Culiacán: Instituto Municipal de Cultura de Culiacán, 2012.
- López Urrutia, Carlos. *Vida de Joaquín Murrieta*, México D.F.: Libros del Umbral, 2001.
- Los Madrugadores. “Joaquin Murrieta, Parts 1 and 2.” 1934. *Corridos y Tragedias de la Frontera: First Recordings of Historic Mexican-American Ballads (1928-1937)*. Folklyric/Arhoolie Records, 1994. CD.
- McWilliams, Cary. *Factories in the Field: The Story of Migratory in California*. Boston: Little, Brown and Company, 1939.
- Molina, Daniel. *La pasión del padre Jarauta*. México, D.F.: Gobierno de la Ciudad de México, 1999.
- Monroy Rivera, Óscar. *Joaquín Murrieta. Obra de teatro*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1989.
- . *The Life of Joaquín Murieta, the Brigand Chief of California*. En *California Police Gazette*. 1859. Reedición en Fresno, CA: Valley Publishers, 1969.
- Nadau, Remi. *The Real Joaquin Murieta. California’s Gold Rush Bandit: The Truth v. Myth*. Santa Barbara, CA.: Crest Publishers, 1974.
- Neruda, Pablo. *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*. Santiago: Zig Zag, 1967.

- Paz, Irineo. *Vida y aventuras del más célebre bandido sonorense, Joaquín Murieta: Sus grandes proezas en California*. México: Tipografía y Encuadernación de Irineo Paz, 1904.
- Ridge, John Rollin (*Yellow Bird*). *The Life and Adventures of Joaquín Murieta: the Celebrated California Bandit*. 1854. Norman: University of Oklahoma Press, 1955.
- Rojas, Manuel. *Joaquín Murrieta, el Patrio: El “Far West” del México cercenado*. Mexicali, B.C.: Gobierno del Estado de Baja California, 1986.
- Sánchez, George J. *Becoming Mexican American: Ethnicity, Culture, and Identity in Chicano Los Angeles 1900-1945*: Oxford University Press, 1995.
- Streeby, Shelley. *Class, Empire, and the Production of Popular Culture*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- Wilson, Lori Lee. *The Joaquin Band: The History Behind the Myth*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2011.