

«EL FARDO», DE RUBEN DARÍO: RECEPTOR ARMONIOSO Y RECEPTOR HETEROGENEO

POR

HUGO ACHUGAR

Northwestern University

1. «El fardo» ha sido distinguido siempre como una presencia diferente entre los cuentos de *Azul*¹. El testimonio del propio Rubén Darío, en una nota posterior a la publicación de 1888, ha contribuido a refrendar tal opinión:

... triunfa la entonces en auge escuela naturalista. Acababa de conocer algunas obras de Zola y el reflejo fue inmediato; mas no correspondiendo tal modo a mi temperamento ni a mi fantasía, no volví a incurrir en tales desvíos².

Tal parece que el cuento fuera un extravío momentáneo pronto reparado; sin embargo, en el período chileno Darío publica otro tipo de relatos y de poemas —como «La Matuschka (cuento ruso)» o «Al obrero»— que apuntan a historias y a formalizaciones verbales propias del romanticismo social y del naturalismo. El hecho, en realidad, no parecería sorprendente, pues se trata de un joven en pleno proceso de formación que está descubriendo las nuevas corrientes de escritura. Podría argüirse, quizás, que se trata de un ejemplo de sobrevivencia de un código en proceso de abandono. Entendido así, «El fardo» sería una *raras avis* y no merecería mayor atención. Noël Salomon anota —en relación con la opinión

¹ Ya en el prólogo de Eduardo de la Barra se singulariza «El fardo» —aunque no se lo señale como algo heterogéneo—; dice el crítico chileno «... algo aún más sombrío y más humano en esta galería *d'élite*; algo digno del lápiz de Goya», en *Obras escogidas de Rubén Darío publicadas en Chile*, Julio Saavedra Molina y Erwin K. Mapes (Santiago de Chile: Imp. Universo, S. A., 1939), p. 180.

² Rubén Darío, *Historia de mis libros*, en *Obras completas*, tomo I (Madrid: A. Aguado, 1950), p. 199.

de Marasso sobre la contaminación que el cuento revela de la literatura de Zola, François Coppée y el Victor Hugo de *Les pauvres gens*— que

se fabrica literatura con literatura, y es cierto que tales lecturas dejaron reflejos en el estilo de la narración. Pero la literatura se hace también con vida³.

Salomon señala, además, que «El fardo» es un «cuento coherentemente engarzado en *Azul*»⁴. La observación del crítico francés atiende, en lo fundamental, al aspecto ideológico y vital de la obra de Rubén Darío y, en cierto modo, de otros muchos modernistas canónicos; aunque también observa la coherencia estética, a nivel de la escritura, por la similitud de este relato con otros textos de *Azul* donde «se ofrecen fragmentos de prosa 'prosaica' mezclados con fragmentos de prosa 'poética'»⁵.

Todas estas afirmaciones —incluida la de Salomon— no toman en cuenta, sin embargo, la perspectiva que el relato construye y su interacción con el receptor social de la época. Precisamente, la relativa «discordancia» o «disonancia» entre la perspectiva ideológica del relato y su formalización verbal muestra que las características de «El fardo», lejos de hacerlo ajeno al proyecto ideológico de *Azul*, obedecen a un problema de heterogeneidad que tuvo ejemplos en otros autores del modernismo canónico⁶. Heterogeneidad cuya razón habría que buscar más en el intento de captar un receptor heterogéneo con respecto al receptor paradigmático o armonioso que supondrá el ruiseñor de *Prosas profanas*, que en las exploraciones —reales sin duda— de un escritor en proceso de maduración.

2.1. La historia de «El fardo» es simple: un narrador-poeta (posible *alter ego* del propio Rubén Darío)⁷ traba conversación con un viejo lan-

³ Noël Salomon, «América Latina y el cosmopolitismo en algunos cuentos de *Azul*» (*Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos*, Budapest, 18-19 de agosto de 1976; Budapest: Akademiai Kiadó, 1978), p. 24.

⁴ N. Salomon, *art. cit.*, pp. 22-23.

⁵ El pasaje dice: «Se dice que su 'prosa prosaica' dentro de un libro de 'prosa poética' constituye una disonancia. En realidad sería posible mostrar que otros cuentos de *Azul*, clasificados como 'mitológicos' (verbigracia, «El rubí») o 'parisienses' (verbigracia, «El pájaro azul»), ofrecen fragmentos de prosa 'prosaica' mezclados con fragmentos de prosa 'poética'» (Salomon, *art. cit.*, p. 23).

⁶ Para sólo mencionar algunos nombres del modernismo canónico, recuérdense «Los buscadores del oro» y «Epítome de Psicología. IV. Conspiraciones», de Leopoldo Lugones; «Eppur si muove...», de Julio Herrera y Reissig y ciertos poemas de Blanco Fombona, por ejemplo, el «Cristo anarquista» de su *Pequeña ópera lírica*.

⁷ La nota que Darío puso en la edición de 1890 de *Azul* dice: «Este es un epi-

chero, quien le relata la vida y muerte de uno de sus hijos. Este, alma noble y sacrificada, acompaña al padre en su trabajo, primero como pescador y luego como estibador, hasta que muere aplastado por un fardo. El texto se cierra volviendo al narrador-poeta, quien se aleja de la escena reflexionando sobre el relato que acaba de escuchar. La estructura de «El fardo» es la de un relato enmarcado: un narrador introduce y cierra el relato del tío Lucas. La narración del tío Lucas está mediada, sin embargo, por el narrador-poeta⁸.

Salvo la primera y, en cierto sentido, la última parte del discurso, a cargo del narrador-poeta no hay elementos que puedan observarse como propios del código modernista canónico o, de un modo más restringido, como similares al resto de los cuentos del libro. Precedido de «La ninfa» y seguido de «El velo de la reina Mab», «El fardo» parecería dar razón—salvo los pasajes antes mencionados— a quienes sostienen su carácter ajeno a la escritura del conjunto.

La descripción inicial: «Allá lejos, en la línea, como trazada con un lápiz azul, que separa las aguas y los cielos, se iba hundiendo el sol, con sus polvos de oro y sus torbellinos de chispas purpurados, como un gran disco de hierro candente»⁹; de notorio predominio cromático, concuerda con el entusiasmo pictórico que el modernismo propuso en las miniaturas descriptivas de mucha de su producción y en particular de *Azul*.

Luego vendrá el diálogo, la historia del tío Lucas, el apunte realista:

los bravos hombres toscos que viven la vida del trabajo fortificante, la que da la buena salud y la fuerza del músculo, y se nutre con el grano del poroto y la sangre hirviente de la viña (p. 73);

sodio verdadero, que me fue narrado por un viejo lanchero en el muelle fiscal de Valparaíso, en el tiempo de mi empleo en la Aduana de aquel puerto. No he hecho sino darle forma conveniente.»

⁸ Eduardo de la Barra decía: «El protagonista es el Poeta, siempre el Poeta...» (*op. cit.*, p. 176), y es que en *Azul* la mayoría de los relatos tienen ya un narrador que es artista, ya un receptor artista. En la casi totalidad de los mismos el protagonista es un poeta o un pintor. Un ejemplo particular es «En Chile», cuya primera parte, es decir, la redactada en Valparaíso, tiene como protagonista a «Ricardo, poeta lírico», y en la segunda, es decir, la correspondiente a Santiago, el narrador es, él mismo, un artista. El caso de «El fardo» es, por lo tanto, similar al del conjunto de los relatos de *Azul*. Sobre el problema del narrador y su función subjetiva en el relato «El fardo» véase—aun cuando su perspectiva sea diferente a la sostenida en este artículo— a Homero Castillo, «Recursos narrativos en 'El fardo'», en *Atenea*, año 44, 415-416 (enero-junio 1967), pp. 29-37.

⁹ R. Darío, «El fardo», en *Cuentos completos* (México: Fondo de Cultura Económica, 1950), p. 29. Todas las citas de este cuento proceden de dicha edición, y en adelante sólo se indica la página.

donde interesa la mención del hecho y no la sugerencia o la música. Estamos lejos del admirado modelo de Catulle Mendés descrito en 1888, apenas un año después de redactado el relato:

Juntar la grandeza o los esplendores de una idea en el cerco burilado de una buena combinación de letras; lograr no escribir como los papagayos hablan, sino hablar (lo que) las águilas callan; tener luz y color en un engarce, aprisionar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica, hacer rosas artificiales que huelen a primavera, he ahí el misterio ¹⁰.

No, no es la estética de Catulle Mendés la que burila el discurso en «El fardo». Como tampoco lo es en «El pájaro azul», aunque la situación sea muy *fin du siècle* —Marasso menciona al respecto a Murger— y el tema, según Loveluck, es «idealmente biográfico». Ambos cuentos recurren a un código que gusta de la nota cruda del realismo: «quedó con los riñones rotos, el espinazo desencajado y echando sangre negra por la boca» («El fardo») o «El estaba en su lecho, sobre las sábanas ensangrentadas, con el cráneo roto de un balazo. Sobre la almohada había fragmentos de masa cerebral...» («El pájaro azul»). La trampa de plata de la retórica no es un ideal todavía para poder «abarcarse un pensamiento en engastes luminosos...» ¹¹.

«El pájaro azul» es publicado el 7 de diciembre de 1886 en el todavía balmacedista y liberal *La Epoca*, y «El fardo», el 15 de abril de 1887 en la conservadora *Revista de Artes y Letras*; ambos son los cuentos más antiguos recogidos en *Azul*. Todos los demás —incluyendo el inmediato de «El palacio del sol», del 15 de mayo de 1887, son posteriores. No se trata de proponer una cronología que establezca una línea desde el realismo al esteticismo modernista, pues los relatos de Centro América y algunos previos como «La Matuschka» muestran que el problema, como dice Anderson Imbert ¹², es más complejo. En ese sentido, el proyectado libro de cuentos de Centro América —según testimonio— de Máximo Soto Hall ¹³

¹⁰ R. Darío, «Catulle Mendés. Parnasianos y decadentes», citado por Saavedra Molina y Mapes en *Obras escogidas...*, pp. 130-131.

¹¹ Darío, «Catulle Mendés...», p. 130.

¹² Anderson Imbert, «Estudio preliminar», en *Rubén Darío. Poésias* (México: FCE, 1952).

¹³ Máximo Soto Hall recuerda lo siguiente: «Mis cuentos de *Azul*, nos decía (Darío), son florecencias líricas, fragores de espuma, telas de ensueño. Estos, los que harán mi próximo volumen, serán más vívidos, más reales, no en su tendencia, sino en su factura» (*Revelaciones íntimas de Rubén Darío*, Buenos Aires: Ateneo, 1925, p. 89).

obedecía a una consciente y deliberada voluntad de Darío por alejarse del modelo de *Azul*. Por el contrario, lo que nos interesa es señalar, una vez más, que en el inicio de la «escritura artista» de Darío coexisten códigos disímiles en la expresión de una misma perspectiva ideológica¹⁴.

2.2.1. El conflicto ético-social del modernismo canónico puede ser resumido como el enfrentamiento de una visión del mundo donde predominan los valores del espíritu, del esteticismo —expresión del movimiento positivo del alma—, de la nobleza, de la tradición y de la cultura, resumidos o simbolizados en lo Bello natural y en lo Bello cultural. Ensueño estético que asume la totalidad del universo en una mirada abarcante que sólo puede dar cuenta del mundo en términos de Arte y Harmonía —armonía con hache, que es más perfecta e ideal—. Enfrentamiento, como señala Rama, en la creación artística con la estructura socioeconómica creada, fundamental en la comprensión de los poetas modernistas¹⁵.

Enfrentamiento socioeconómico y enfrentamiento de los valores «artísticas» al mal gusto, la modernidad comercial, la ignorancia, la ausencia de chispa espiritual y también a la ostentación vulgar de la riqueza. Sin embargo, no son antivalores el trabajo obrero, la austeridad o la pobreza, lo sucio, lo tosco y lo natural.

Alcanza recordar al respecto *Sangre patricia*, de Díaz Rodríguez; *De sobremesa*, de Asunción Silva; el propio Rubén Darío con «El rey burgués» o «La canción del oro»; *Dyonisos*, de Pedro César Dominici; *La gloria de don Ramiro*, de Larreta; muchos de los *Cuentos frágiles*, de Fiabo Fiallo —para sólo citar algunos ejemplos de la narrativa modernista canónica—, y se reconocerá que ese conflicto es central.

2.2.2. «El fardo» propone, a nivel de la visión del mundo, un enfrentamiento similar de valores. El tío Lucas y su hijo aparecen como «almas bellas». Son trabajadores, honestos, moral y físicamente sanos —«hombre basto, pero de pecho ingenuo»—, capaces de abnegación y generoso sufrimiento. «Actitudes y almas bellas», como diría Díaz Rodríguez, las del tío Lucas y su hijo¹⁶. Ellos constituyen los depositarios de los valores positi-

¹⁴ Una aproximación a este problema, aunque centrada en el modernismo social uruguayo, puede leerse en mi artículo «Modernización, europeización y cuestionamiento: el lirismo social en Uruguay entre 1885 y 1911», en *Revista Iberoamericana*, núms. 114-115 (enero-junio 1981).

¹⁵ A. Rama, *Rubén Darío y el Modernismo (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)* (Caracas: Ed. de la Biblioteca de la U. C. V., 1970), p. 60.

¹⁶ El narrador de *Sangre patricia*, de Díaz Rodríguez, dirá de Tulio Arcos que «tomaba muy en serio las cosas. Amaba de todo corazón, y de igual manera odiaba

vos del relato. El anti-valor no es, como podría pensarse en un relato naturalista, la degeneración biológica, el vicio o la injusta y determinante estructura de la sociedad.

En este caso, el anti-valor está representado —gracias a la mediación simbólica del fardo que mata al niño— por el comercio importador, es decir, por una clase mercantil que sacrifica, en su afán materialista, incluso, la vida de un joven.

El núcleo del nivel de la historia lo constituye el pasaje en que se describe la descarga del fardo que dará muerte al muchacho:

Era un bello día de luz clara, de sol de oro. En el muelle rodaban los carros sobre sus rieles, crujían las poleas, chocaban las cadenas. Era la gran confusión del trabajo que da vértigo: el son del hierro, traqueos por doquiera, y el viento pasando por el bosque de árboles y jarcias de los navíos del grupo.

Debajo de uno de los pescantes del muelle estaba el hijo del tío Lucas con otros lancheros, descargando a toda prisa. Había que vaciar la lancha repleta de fardos. De tiempo en tiempo bajaba la larga cadena que remata en un garfio, sonando como una matraca al correr con la roldana; los mozos amarraban los bultos con una cuerda doblada en dos, los enganchaban en el garfio, y entonces éstos subían a la manera de un pez en un anzuelo, o del plomo de una sonda, ya quietos, ya agitándose de un lado a otro, como un badajo en el vacío.

La carga estaba amontonada. La ola movía pausadamente de cuando en cuando la embarcación colmada de fardos. Estos formaban una a modo de pirámide en el centro. Había uno muy pesado, muy pesado. Era el más grande de todos, ancho, gordo y oloroso a brea. Venía en el fondo de la lancha. Un hombre de pie sobre él, era pequeña figura para el grueso zócalo.

Era algo como todos los prosaísmos de la importación envueltos en lona y fajados con correas de hierro. Sobre sus costados, en medio de líneas y de triángulos negros, había letras que miraban como ojos.

—Letras en «diamante» —decía el tío Lucas. Sus cintas de hierro estaban apretadas con clavos cabezudos y ásperos; y en las entrañas tendría el monstruo, cuando menos, linones y percales (pp. 32-33).

La técnica narrativa es ingenuamente enfática. La descripción del fardo: «uno muy pesado, muy pesado», «el más grande de todos, ancho, gordo y oloroso a brea», «en el fondo de la lancha», así lo evidencia. El interés del narrador por destacar el instrumento mortal es obvio. La estrategia del narrador no incluye la sugerencia y mucho menos la ambigüedad.

o despreciaba. Huía de la chacota, del dicho vulgar, del hombre vulgar, quería ver en todas partes *actitudes y almas bellas*» (subrayado H. A.).

El equívoco —presente en pasajes clave de otros textos de *Azul*, como, por ejemplo, la «visión» de la ninfa en el cuento homónimo— está ausente en este caso. La utilización de la luz o del sonido no se apoya en la «Harmonía» de la «eterna pauta / de las eternas liras» que se escuchará al comienzo del «Coloquio de los centauros», sino en la «gran confusión del trabajo que da vértigo». La seducción —el vértigo— plástico y musical se origina en la celebración del trabajo. Celebración presente en «Agua-fuerte», de «En Chile», y en el poema «Al trabajo», de 1886; belleza descubierta en la labor del trabajador, que es un alma bella¹⁷. La musicalización y el plasticismo —que en la estética de Catulle Mendés buscan «aprisionar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica»— no encubren ningún secreto. Por el contrario, lejos de opacarse, el lenguaje se vuelve transparente. Estrategia de la transparencia que obliga (o explica) la subsiguiente descripción aún más detallada.

El fardo es, entonces, presentado como «algo»; es decir, como un objeto amorfo sin individualidad definida que pertenece a una serie. Presentación que en una lectura simbólica, tal como sostiene Noël Salomon, tiende a identificar dicho «algo» con todos «los prosaísmos de la importación»¹⁸. El fardo simboliza el ser de prosa mercantil, el rostro amorfo de la vulgaridad comercial, la concreción material. Y todavía una ironía: «en medio de líneas y triángulos negros había letras que miraban como ojos —letras en 'diamante'—, decía el tío Lucas». Lo prosaico en «El fardo» no está en el trabajo obrero, sino en la mercancía. La ecuación «prosa/mercantilismo, poesía/trabajo es central al pensamiento y a la estética de Darío a lo largo de su obra y, en especial, en *Azul*»¹⁹.

La valoración del fardo y, con él, la del mercantilismo burgués se fundamenta en un sistema de valores complejo que combina intereses sociales e ideológicos diversos. El preciosismo aristocratizante y la celebración del universo estetizante y de la imaginación se combina aquí y en otros muchos textos con la celebración de lo natural, sano y popular. Ambos

¹⁷ En «Al trabajo» el yo lírico tiende a identificar obrero y poeta: «¡Arriba, compañeros: / labradores del campo y de la idea!»; en particular los versos paralelos del final: «¡Vosotros, compañeros, que maneáis la azada! / ¡Vosotros, compañeros, que maneáis la pluma!» El obrero y el poeta son almas bellas y muchos modernistas así lo entienden. Compárese, al respecto, la reacción que un herrero trabajando en el yunque provoca en el Darío de «En Chile» y en la María Eugenia Vaz Ferreira de «Los desterrados».

¹⁸ Salomon, *art. cit.*, pp. 24-25.

¹⁹ No está de más recordar que en «Palabras liminares» se celebra el trabajo artesanal del «monje artífice» y que en la época de *Azul* abundan las referencias positivas con respecto a los obreros; alcanzando, particularmente en el «Canto a la Argentina», de 1910, un nivel destacado.

contra la insensibilidad —prosaísmo importador— del mercantilismo burgués.

En «En busca de cuadros» se dice de Ricardo, el «poeta lírico incorregible», que huye «de las agitaciones y turbulencias, de las máquinas y de los fardos, del ruido monótono de los tranvías y el chocar de los caballos con su repiqueteo de caracoles sobre las piedras; del tropel de comerciantes; del grito de los vendedores de diarios; del incesante bullicio e inabarcable hervor de este puerto...»²⁰.

Se trata de la prosa de la Aduana a que se refiere en la dedicatoria de «El fardo» a Orrego Luco, corrigiéndolo y corrigiéndose:

Has murmurado, Luis, de la prosa de la Aduana, y has hecho mal. Si vieras cuántas cosas se miran, además de las aes en triángulo y de los enigmas de la póliza. Yo pensaba como tú, al frente de tan claras avideces, y mira lo que he encontrado ayer, al salir del galpón de avalúos, a los dos días de mi empleo²¹.

Más allá de las avideces, más allá de la «prosa de la Aduana» ha encontrado, como señala Salomon, «la poesía de la riqueza humana de unos trabajadores chilenos»²². La insólita presencia del precioso diamante en la descripción del fardo no funciona, sin embargo, como elemento positivo o «poético» (y en esto discrepamos de Salomon), sino como indicio de dureza e insensibilidad²³. El monstruo tiene ojos, letras que son ojos, que tienen, a su vez, forma de diamante; lo que por contaminación da la metáfora implícita «ojos de diamante». Ojos duros e insensibles cuya grotesca dureza está reforzada por la inmediata referencia a las «cintas de hierro», los «clavos cabezudos y ásperos» y la final explicitación del monstruo y sus «entrañas».

²⁰ «En Chile», *Cuentos...*, p. 40.

²¹ Darío, *Cuentos...*, nota 1, p. 20.

²² Salomon, *art. cit.*, p. 24.

²³ «Catulle Mendés...», p. 132. Allí, Darío dice: «Sabe (Catulle Mendés) que hay vocablos maravillosamente propensos a la armonía musical. Las letras forman, por decir así, sus cristalizaciones en el lenguaje. Las eses bien alternadas con erres y enes, enlazando ciertas vocales, la q y la y griega, son propicias a las palabras melódicas. Hay letras diamantinas que se usan con tiento, porque, si no, se quiebran formando hiatos, angulosidades, cacofonías y durezas.» La «letra diamantina», entonces, no implica necesariamente algo positivo y, por el contrario, incluye el rasgo semántico de «dureza». Por otra parte, Saavedra Molina y Mapes señalan que en la edición de la *Revista...* es el narrador quien dice: «Letras 'en diamante', dije yo al tío Lucas.» En esa versión primera se enfatiza la asociación, al pertenecer al poeta, por lo que nuestra lectura se vería reforzada (*op. cit.*, p. 241).

Se está describiendo al enemigo. El enemigo del hijo del tío Lucas, pero además la representación simbólica del enemigo moral e ideológico de los artistas y, en particular, del narrador del relato. El enemigo no parece ser otro que el materialismo burdo del mercantilismo importador. La descripción del fardo es, por lo mismo, también una descripción social y estética. El enemigo no es pobre ni desvalido, sino antiestéticamente deforme, gordo, maloliente y encubridor del craso producto mercantil. Ya que el «cuando menos, linones y percales» permite suponer otras telas ricas o más prestigiosas del tipo raso, muaré o brocado, pero no como sinécdoques del vestuario o de la moda, sino como mera mercancía. No se está frente al *bibelot* importado, que, destacado en el escenario artista de la decoración, recobra su calidad de arte y excelencia. El fardo que encubre «cuando menos, linones y percales» nos enfrenta al objeto en función de su valor de cambio y no en función —aún e incluso decorativa— del valor de uso. El *bibelot* del modernismo canónico es la belleza objetivada en lo cotidiano o, si se prefiere, lo cotidiano ascendido por el arte o la artesanía a la esfera espiritualizada de la Belleza.

En «La cabeza», texto que cierra la parte de «En Chile», escrita en Valparaíso, el narrador describe el drama del poeta lírico asediado por lo cotidiano a punto de ser transformado en poesía:

La cabeza del poeta lírico era una orgía de colores y de sonidos. Resonaban en las cavidades de aquel cerebro martilleos de cíclope, himnos al son de tímpanos sonoros, fantasías bárbaras, risas cristalinas, gorjeos de pájaros, batir de alas y estallar de besos, todo como en ritmos locos y revueltos. Y los colores agrupados, estaban como pétalos de capullos distintos confundidos en una bandeja, o como la endiablada mezcla de tintas que llena la paleta de un pintor...²⁴

Es la prosa de la Aduana y de la ciudad, que, en ese interpretante semiótico que es la «cabeza del poeta lírico», se transmuta en Belleza y Harmonía. Por lo mismo, el alma del fardo no humea como «el alma verde del té» de Julián del Casal; pero, en cambio, el alma bella del tío Lucas y de su hijo alienta grávida de humana riqueza espiritual. El fardo no tiene alma, sino entrañas: encubre materia bruta y no espíritu bello. Y el poeta-narrador-oyente rechazará el prosaísmo importador descubriendo la música del alma bella.

Héroe y villano: el muchacho y el fardo reviven en este texto el enfrentamiento del rey burgués y el poeta, de Garcín y su padre; de las almas bellas y los sátiros, sordos moral y estéticamente.

²⁴ «En Chile», *Cuentos...*, p. 45.

Almas bellas *versus* entrañas monstruosas, el conflicto modernista expresa una respuesta a la modernidad que parecería abrir las puertas a la barbarie. Y expresa también la utopía del receptor armosioso que posee la sensibilidad de rechazar lo degradado y degradable de la modernidad como apuesta de un futuro mejor.

Futuro que no reviste, necesariamente, la forma de la insurrección social; al menos no para todos y cada uno de los modernistas. Si algunos modernistas lo pudieron soñar como el triunfo futuro de la justicia social, otros lo entrevieron en la metáfora de la reconciliación erótica o espiritual. Una reconciliación futura que evidenciaba el abismo entre el yo y el universo, entre las almas sensibles y las entrañas del comercio.

2.3. La perspectiva ideológica de «El fardo», según la lectura anterior, no sólo no es ajena, sino, por el contrario, coherente con la totalidad de *Azul*. Su heterogeneidad consistiría en la incorporación, atención o destinación de la perspectiva de un receptor social plural a nivel del discurso. La presencia de una introducción canónica que enmarca el relato del tío Lucas ayuda, por otra parte, a comprender la dualidad o heterogeneidad presente ya en la propia situación en que el discurso ha sido enunciado.

El final del cuento vuelve a centrar la atención en el narrador-poeta que ha escuchado el relato del viejo Lucas y nos entrega las reflexiones del mismo. Se trata del receptor ficticio o destinatario marcado del relato del viejo Lucas. Este receptor es el modelo ideal del receptor armonioso del modernismo canónico.

Me despedí del viejo lancharo, y a pasos elásticos dejé el muelle, tomando el camino de la casa, y haciendo filosofía con toda la cachaza de un poeta, en tanto que una brisa glacial, que venía de mar afuera, pellizcaba tenazmente las narices y las orejas.

El narrador se identifica por primera vez como poeta: es decir, la representación de un valor humano trascendente. «¡Torres de Dios, poetas!» Recuérdese que en «Palabras liminares» se dirá:

La gritería de trescientasocas no te impedirá, silvano, tocar tu encantadora flauta, con tal de que tu amigo el ruiñeñor esté contento de tu melodía. Cuando él no esté para escucharte, cierra los ojos y toca para los habitantes de tu reino interior. ¡Oh pueblo de desnudas ninfas, de rosadas reinas, de amorosas diosas!²⁵

²⁵ R. Darío, *Poesías completas*, p. 547.

El ruiseñor amigo, el armonioso receptor, el alma gemela que hace posible el arte, pues, es *Celui qui comprend*: el receptor-poeta, el poeta-oyente²⁶. Ningún mejor oyente, pues, para la historia del viejo Lucas que un poeta. La poesía no está en el instrumento, sino en el receptor. El lúcido Darío sabía, al igual que la mayoría de los modernistas, que la obra de arte nacía de y florecía en la recepción. De ahí la necesidad de atender problemas de código cuando sabía o quería —consciente o inconscientemente— incluir no las ocas (que ésas eran los sátiros sordos y los reyes burgueses), sino un receptor heterogéneo, pero solidario y el cual era necesario aliar en la lucha contra el reinado burgués de la plutocracia y sus monstruosos fardos.

El poeta se retira «haciendo filosofía». La historia del viejo Lucas no lo ha dejado indiferente; por el contrario, resuenan en él las palabras del viejo y lo hacen reflexionar. Está implícito que «El fardo» son esas reflexiones: un relato imbuido de filosofía con toda la cachaza de un poeta²⁷.

3. Hemos dicho que el desajuste o la discordia entre código y propuesta ideológica no parecería obedecer a un proceso de maduración estética. Cabría pensarse en la posibilidad de que la historia hubiera modelado el discurso exigiendo un código realista. Tal eventualidad no parece explicar satisfactoriamente el haber recurrido a una historia y sobre todo a un tipo de código aparentemente heterodoxo con respecto de la norma establecida por los otros textos de *Azul*. Hubiera sido preferible modificar historia y código, ya que, al fin de cuentas, la perspectiva ideológica no parece disímil de la enunciada en el resto del libro. Pienso —con independencia de otras posibles explicaciones²⁸— que la respuesta pudiera

²⁶ En mi artículo «La otra cara del modernismo» sostengo que: «En 1905, Pedro E. Coll decía que 'el cilindro armónico de un organillo callejero puede producir emociones tan intensas como las cuerdas sonoras de un violoncello: el alma del sonido no está en el instrumento que lo produce, sino en el corazón donde resuena'. La teoría del receptor armonioso es una de las joyas preciadas del modernismo canónico esteticista. Julio Herrera y Reissig sostenía, con escasa diferencia, que 'el Gran Arte es el arte evocador, el arte emocional, que obra por sugestión; el que necesita, para ser sentido, de un receptor armonioso que sea un alma instrumentada y un clavicordio que sea un hombre'. Mallarmé y Darío, simbolismo sugeridor y modernismo esteticista.»

²⁷ Dada la expresión «la cachaza de un poeta», podría entenderse esta parte irónicamente. Creo, sin embargo, que no se trataría de una autoironía, sino de una velada respuesta a quienes visualizaban a los poetas negativamente mediante estereotipos.

²⁸ Variables, que sería necesario corroborar con mayor detenimiento, tales que tuvieran en cuenta la siguiente ecuación: a situación realista-código realista o a situación realista-código modernista. Del segundo caso creo que los relatos de Lugones

estar en el nivel pragmático. La consideración del cuento como acto de comunicación efectivamente realizado en un momento histórico determinado permite suponer que ha sido la heterogeneidad entre emisor y receptor lo que ha obligado a la utilización de un código particular en la formalización del discurso.

Si, tal como sugiere Bajtin²⁹, el receptor social de un discurso es el que condiciona y modela ideológicamente la enunciación del emisor, podría pensarse que en aquellos casos —llamados del modernismo canónico— en que Darío u otros modernistas recurren a la «escritura artista» o al nuevo código se parte de una situación de enunciación en que la perspectiva ideológica es homogénea.

El cuestionamiento aristocratizante —patricio— y espiritualista de la modernidad chabacana de la plutocracia posibilita, en un circuito de comunicación restringida u homogénea, la recurrencia a un código no masificado o estereotipado como podría ser considerado en esos años el realista. En cambio, cuando dicho cuestionamiento atiende o supone un receptor social heterogéneo, el emisor parecería estar obligado al uso de un código cuya decodificación, sin distorsiones en su perspectiva ideológica, no aliene al receptor y, por el contrario, le seduzca³⁰.

El receptor social de «El fardo» no parece haber estado configurado únicamente por un grupo coincidente u homogéneo al del emisor, sino, además, por otro solidario, aun cuando no identificable con el del emisor. Las tertulias en casa de Balmaceda Toro o en la redacción de *La Epoca* y las lecturas realizadas en las asociaciones y ligas obreras del puerto de Valparaíso constituyen la objetivación histórica de los diferentes espacios

mencionados en la nota 6 son un buen ejemplo. Véase al respecto lo que Goic plantea sobre naturalismo y modernismo en *Historia de la novela hispanoamericana* (Valparaíso: Ed. Universitaria de Valparaíso, 1972), p. 129: «... la preferencia cosmopolita y exotista es una preferencia significativa del Modernismo y encuentra en la novela de esta generación sus expresiones más acabadas y perfectas. Pero debe destacarse al mismo tiempo que no es ésta la única preferencia modernista. Es frecuente y reiterado que un novelista de esta generación escriba indiferentemente sobre asuntos exóticos o regionales, urbanos o rurales. Al fin de cuentas, considerados los asuntos por sí solos, no son sino un determinante material de la novela. Lo que importa observar es que desde el punto de vista del género y de la perspectiva narrativa con que se interpreta la realidad representada todas estas novelas, sin excepción, son naturalistas.»

²⁹ Valentín N. Voloshinov (M. Bajtin), *Il linguaggio come pratica sociale* (Bari: Dedalo Libri, 1980), pp. 51-57.

³⁰ Por receptor social entendemos el grupo social cuya perspectiva ideológica está unificada y es interpelado (en el sentido que Laclau da al término) por el discurso que le es dirigido. Este receptor social no se identifica, necesariamente, con el público o con los oyentes reales.

y receptores sociales en que los trabajos de Darío —*Azul* entre muchos otros— fueron recibidos.

Los receptores armoniosos —miembros de la redacción de *La Epoca*, intelectuales como De la Barra o asiduos visitantes de las tertulias en el Palacio de la Moneda— podrían ser singularizados en el desgraciado hijo del presidente Balmaceda, *A. de Gilbert*. Sobre las visitas a su casa y a otros salones «aristocráticos», la crítica y el propio Darío han dado cuenta de modo prolijo³¹. Incluso de la eventual inspiración que Darío encontrara en los salones y en las bibliotecas de la rica y culta *intelligentzia* chilena de la época. Se ha señalado, además³², que las descripciones y hasta la configuración del universo narrativo y poético de muchas de las composiciones de *Azul* y de *Prosas profanas* tienen origen en el deslumbramiento con que el joven nicaragüense descubrió los hogares de la elite santiagueña. El mismo Darío dio cuenta de ese ambiente en su *A. de Gilbert*, donde enumera acuarelas, sepias, reproducciones de Doré, ibis de bronce —«una figura pompeyana auténtica»—, libros, un piano, *bibelots* y el té «humeando fragante; en el argentado chispeaba el azúcar cristalina», y describió las calidades de su receptor armonioso.

Y de ahí, ese hombre joven, rico, hijo del presidente de la República, que escribe cuentos admirables, que deshoja margaritas y hace ramos de blancas clemátides olorosas, en vez de darse de lleno al negocio, a las tareas bursátiles, ocupación principal de casi todos los de su clase, en aquel país lleno de riqueza, tan a propósito para el placer, hele ahí, pues, prefiriendo la conversación de un artista pobre...³³

Balmaceda Toro, como los otros asiduos de ese círculo, eran artistas y podían «escuchar» las sutilezas del poeta nicaragüense.

Las relaciones de Rubén Darío con el mundo obrero, con la prosa de la Aduana, ha recibido menos atención. Del universo del doctor Galleguillos Lorca en Valparaíso apenas se recuerda lo que apenas recordó Darío en su *Autobiografía*. Silva Castro, desde una perspectiva crítica entre clasi-sista y moralizante, se refiere a dicha relación diciendo que las «mesas dignas de las bodas de Camacho, mucho brocado en los muros y lámparas de cristal» son imágenes que

³¹ Raúl Silva Castro en su minucioso *Rubén Darío a los veinte años* (Madrid: Gredos, 1956) y el propio Rubén Darío en su *Autobiografía* y en su *A. de Gilbert*.

³² Erwin K. Mapes, *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío* (Paris: Honoré Champion, 1925), en especial páginas 16 y siguientes.

³³ R. Darío, *A. de Gilbert* (Biografía de Pedro Balmaceda), en *Obras completas*, tomo VI (Madrid, s. f.), p. 53.

... fueron palideciendo y adelgazando en la memoria de Darío a medida que bajaba, peldaño a peldaño, en la figuración social que alcanzó a lograr en Santiago;

y continúa calificando al doctor Galleguillos Lorca de «cicerone entre los atorrantes y los hampones del puerto», para terminar precisando que Darío «amaba el lujo, no la pobreza», citando en su ayuda la «Carta del país azul», publicada en *La Epoca* en febrero de 1888³⁴.

Armando Donoso llama al doctor Galleguillos Lorca «bueno a carta cabal», y en el breve perfil biográfico señala que llegó «a conquistar una situación envidiable en Valparaíso, especialmente entre las clases obreras, que socorría con largueza y constante cuanto filantrópica paciencia». Agrega que Darío vivió durante algún tiempo en casa del médico, «encontrando en su seno no sólo el cotidiano bocado, sino que el calor hogareño...»³⁵.

El propio Darío, en su *Autobiografía*, lo recuerda:

Quando habitaba en Valparaíso tuve la protección de un hombre excelente y de origen humilde: el doctor Galleguillos Lorca, muy popular y muy mezclado entonces en política, siendo una especie de *leader* entre los obreros³⁶.

El poeta continúa su poco precisa evocación con la anécdota pintoresca de su visita al hampa porteña, que le servirá a Silva Castro para descalificar al doctor Galleguillos Lorca³⁷. Darío se vuelve a referir a este personaje, aunque indirectamente, cuando en «La obra del populacho» recuerda una velada en la Liga de Obreros de Valparaíso y distingue entre el populacho y los obreros, llamando a estos últimos: «Dignos, orgullosos y satisfechos de su labor estaban esos hombres de los talleres. Y no pueden ser ellos los sostenedores del Partido Democrático, los miembros de la copiosa y rica Liga Obrera, los que han impulsado a los canallas a cometer crímenes e infamias»³⁸. Galleguillos Lorca era, precisamente, uno de los fundadores del Partido Democrático, y el poeta no podía imaginar a su protector formando parte de la «canalla» que se había lanzado contra el padre de su otro protector y amigo, Balmaceda Toro.

³⁴ Silva Castro, *op. cit.*, pp. 254-255.

³⁵ A. Donoso, *Rubén Darío. Obras de juventud* (Santiago: Ed. Nascimento, 1927), pp. 102-103.

³⁶ R. Darío, *Autobiografía*, citado por A. Donoso, *op. cit.*, p. 125.

³⁷ Silva Castro, *op. cit.*, p. 254.

³⁸ R. Darío, «La obra del populacho», en *Obras completas*, tomo IV (Madrid: A. Aguado, 1955), pp. 1158-1159.

La biografía de Galleguillos Lorca, según Pedro Pablo Figueroa en 1897, ofrece otros detalles de la vida del médico homeópata y protector de Darío³⁹. Se señalan allí los antecedentes del doctor como fundador de escuelas entre los mineros, miembro y organizador de numerosas sociedades de obreros y con gran prestigio en el pueblo porteño de Valparaíso. En 1894 obtiene una mayoría considerable de sufragios para senador de la República, perdiendo por 50 votos frente al «candidato banquero y millonario Agustín Edwards», propietario del periódico *La Epoca*. Novelista, escribió *Una aventura matrimonial*, publicada en forma de folletín y, según Figueroa, perteneciente al «género realista»; historiador, ensayista homeopático y político.

Los datos biográficos de Galleguillos Lorca hablan por sí mismos acerca del tipo de persona que acogió a Darío y permiten suponer, cuando menos, un diálogo intenso sobre temas políticos y sociales. Si bien la relación con el famoso doctor parecería haber sido posterior a la redacción de «El fardo», no cabe duda de que fue contemporánea a la de «La Matuschka», el poema «Al obrero» y otros textos concebidos o redactados por el poeta en las últimas visitas a Valparaíso. No es descartable que el contacto de Darío con los medios obreros fuera anterior; más aún, su experiencia aduanera así lo atestigua, y textos como el poema «Al trabajo» muestran su aprecio por la clase obrera. Julio Heise González llega a sostener que es durante la permanencia de Darío en Valparaíso cuando, en contacto con el doctor Galleguillos Lorca, el poeta se hace demócrata con tendencia socialista⁴⁰.

El poema «Al obrero», leído en la Liga de Obreros de Valparaíso en febrero de 1889, evidencia no sólo la preocupación ideológica de Darío, sino también la recurrencia a un código diferente a la escritura artista de los poemas contemporáneos incluidos en *Azul* o de los «Sonetos americanos» de 1888. En «Ya Dionisio...», en «Simón el bobito» y, sobre todo, en «Aviso del porvenir», de marzo de 1887, se aprecia la preocupación social de Darío. En «Ya Dionisio...», por otra parte, resulta especialmente interesante, a los efectos del motivo del presente trabajo, ver cómo la imaginación «artista» hace converger la parafernalia modernista con motivos naturalistas: Dionisio, Anacreonte, las ninfas y la promesa de un Olimpo descubierto en el licor se codean con «la prostituta hambrienta»

³⁹ Pedro Pablo Figueroa, «Galleguillos y Lorca (Francisco)», en *Diccionario biográfico de Chile*, tomo II (Santiago de Chile: Imprenta i encuadernación Barcelona, 1897), pp. 6-8.

⁴⁰ Julio Heise González, *Historia de Chile. El período parlamentario 1861-1925*, tomo I (Santiago: Ed. Andrés Bello, 1974), p. 154.

y «el pálido mendigo», pues en «fondo de lodo / se echa el que infeliz existe / y quien, por no morir triste, / prefiere morir beodo»⁴¹.

Tal parece que Darío adecuara su escritura al auditorio y que las variantes escriturales de este período obedecieran a la pluralidad de receptores que pretendía dirigir sus textos. En ese sentido, la numerosa cantidad de «poemas a propósito» escritos en los álbumes de las señoritas de la época, el mismo «Himno de los bomberos de Chile» o el «Canto épico a las glorias de Chile» podrían ayudar a demostrar que el joven poeta tenía un registro variado. La presencia de «El fardo» en *Azul* puede ser entendido, entonces, como un ejemplo de esa variedad o pluralidad de receptores a los que el poeta se dirigía en ese período⁴².

«El fardo» apareció publicado en la *Revista de Artes y Letras* de Santiago el 15 de abril de 1887 y fue reproducido en *La Epoca* el 30 de abril de ese mismo año. Posteriormente aparece en 1888 integrando la primera edición de *Azul*.

Es plausible suponer que para abril de 1887 Darío no pensaba en la publicación de *Azul* y que su aparición en los periódicos lo independizara del conjunto que es *Azul*. En ese sentido, el significado de «El fardo» no estuvo en un comienzo condicionado por la textura general de *Azul*, y que su lectura aislada se corresponde con la recepción independiente que del cuento se realizó⁴³. Su inclusión, sin embargo, en el volumen de *Azul* lo resemantiza. El hecho de estar precedido por «La ninfa» y seguido de «El

⁴¹ R. Darío, *Poesías completas* (Madrid: Aguilar, 1967), pp. 896-897.

⁴² Vale la pena, en relación con este argumento, revisar la lista de nombres y personalidades a quienes están dirigidos los textos de *Azul*. En medio de sus correligionarios de *La Epoca* o de ministros de Estado del gobierno balmacedista —todos los cuales podrían ser descritos como formando parte del círculo de Pedro Balmaceda o como receptores armoniosos—, surge un tal Pedro Barros no mencionado por ninguno de sus biógrafos y críticos como miembro de la elite santiagueña. «La canción del oro» está dedicado a dicho Pedro Barros. No existe noticia del tal Barros en Pedro Pablo Figueroa, aunque sí de los otros personajes a quienes Darío dedica sus cuentos; sin embargo, Virgilio Figueroa, en su *Diccionario histórico biográfico y bibliográfico de Chile*, de 1928, ingresa un tal Pedro N. Barros Ovalle como gozando «de mucho prestigio en Santiago como médico particular de la Soc. Empleados de Comercio y de varias instituciones obreras y filantrópicas (1900)». La personalidad del doctor Barros encaja ideológicamente con «La canción del oro» y permite suponer que es el personaje a quien Darío dedica el cuento. Todo esto refuerza la idea de la pluralidad de receptores y permitiría mostrar que el doctor Galleguillos Lorca no fue el único receptor armonioso heterogéneo que tenía en mente el poeta.

⁴³ Más aún, parecería que sólo el análisis de cada una de las ediciones de *La Epoca* y de la *Revista de Artes y Letras* en que fue publicado «El fardo» permitiría ver de qué manera el contexto de dichas publicaciones condicionó el significado del relato. En realidad, este tipo de consideración generaría otros problemas que no son del caso dilucidar ahora y que no afectan la hipótesis general del presente trabajo.

velo de la reina Mab» lo incluye en un discurso cuyo orden no cronológico tiene valor semántico. «El fardo» no es algo ajeno al conjunto, sino coherente. Y el enunciador básico de *Azul* busca, precisamente, que se lo lea como unidad y no como colección arbitraria de textos independientes.

El receptor social de *Azul* es potencialmente ampliado por medio de «El fardo» hasta incorporar un sector heterogéneo. No quiero decir con esto que *Azul* sea un libro para los obreros y para la elite chilena de la época. Creo, sin embargo, que todo parece apuntar al hecho de que Darío se dirigía, en el período chileno, a públicos diversos y que ello explica heterogeneidades o «inconsecuencias» en su escritura. Más aún, creo que el mentado aristocraticismo mental de Darío no da cuenta de la totalidad del poeta en este período y que «El fardo» representa una crítica a dicho estrecho elitismo. Al respecto vale la pena volver sobre la dedicatoria a Luis Orrego Luco. Dicha dedicatoria es, en realidad, una reprimenda al clasismo del redactor Orrego Luco y un intento por mostrar que la belleza no era patrimonio exclusivo de los ricos y de los cultos. «Has murmurado, Luis, de la prosa de la Aduana y has hecho mal.» La recepción de *Azul* y de «El fardo» como parte del libro confirma esto. Manuel Rodríguez Mendoza dirá, en su polémica con De la Barra: «... le permiten encontrar lo bello donde otros sólo ven una estéril realidad e imaginar bellezas que reviste de formas riquísimas...»⁴⁴. Sin embargo, ya en esa polémica y en el prólogo de De la Barra aparecía el señalamiento del aspecto lúdico y esteticista del decadentismo como algo diferente de la escritura de Darío. Dice De la Barra: «no le encuentro las extravagancias características de la escuela decadente, por más que tenga las inclinaciones. Lo niego, porque él no ensarta palabras para aparentar ideas, sino que tiene el divino numen que lo salva de las atracciones del abismo, como las alas del águila»⁴⁵.

Es en la escritura y en el enfrentamiento entre «valor musical de las palabras» *versus* «valor ideológico» —para usar la terminología de De la Barra— que se centró la discusión de *Azul*⁴⁶. «El fardo», en ese contexto, dará la razón tanto a Rodríguez Mendoza como a De la Barra: el cuento es un ejemplo de cómo Darío encontraba belleza donde «otros sólo ven una estéril realidad», y es también un ejemplo de cómo Darío no ensartaba palabras para aparentar ideas. «El rey burgués», «La canción del oro», «El pájaro azul» y otros muchos textos de *Azul* confirman esto y

⁴⁴ Al respecto, véase «Sobre Rubén Darío / Una polémica en torno a *Azul*...», en el *Boletín del Instituto de Literatura Chilena*, núms. 13-14 (febrero 1967), pp. 37-51.

⁴⁵ E. de la Barra, «Prólogo» a *Azul*, en *Obras escogidas...*, p. 172.

⁴⁶ E. de la Barra, *op. cit.*, p. 169.

demuestran la afinidad ideológica con «El fardo». Darío jugaba con las palabras, encontraba belleza en todas partes y también descubría los infortunios de la sociedad chilena. El aparente antagónico estilo de la «escuela realista» no lo fue tanto, y de ello se daba cuenta no sólo Darío, sino también los diferentes lectores de sus textos: el novelista realista Gallegillos Lorca y el refinado *A. de Gilbert*, quien, en uno de sus últimos ensayos, celebraba o descubría la importancia de «La novela social contemporánea»⁴⁷.

⁴⁷ R. Darío, *A. de Gilbert*.