

# Sobre la recepción y el contexto de “El fardo”

JOSE MARIA MARTINEZ\*

Debido principalmente a la singularidad de su argumento dentro del conjunto de *Azul...*, “El fardo” es, entre los cuentos chilenos de Darío, el relato que con más frecuencia ha ocupado la atención de los críticos. Uno de los trabajos más recientes sobre él (Llopesa, 1994), a la vez comentario y síntesis de otros dos anteriores (Castillo, 1967 y Achugar, 1986), después de postular con reservas la filiación naturalista del cuento y de resumir su carga intertextual, aseguraba que las razones para su inclusión en *Azul*, habrían sido la conciencia de su autor de haber escrito un texto vanguardista y el hecho de haber recogido en él una experiencia biográfica pero, al mismo tiempo, llena de un significado extrapersonal. El trabajo de Homero Castillo se centraba en las técnicas empleadas por el nicaragüense, y, en concreto, en el modo como las diversas voces narrativas del cuento acababan convergiendo en una clara unidad gracias al absorbente subjetivismo de su autor. Por su parte, Hugo Achugar explicaba la singularidad de “El fardo” como el resultado de un cambio en la identidad del lector intencional que Darío habría querido para el cuento, como “un intento de captar un receptor heterogéneo” diferente al “receptor paradigmático o armonioso” de las demás prosas del libro, representantes éstas del

\*JOSÉ MARÍA MARTÍNEZ: Dr. en Literatura. Profesor del Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas de la University of Texas-Pan American.

modernismo más preciosista o modernismo canónico. Así, “El fardo” sería una muestra del variado registro que en su globalidad presenta la producción chilena de Darío pero también, y principalmente, un intento por parte del poeta de ampliar su presencia en el mercado literario.

Sobre todo este conjunto de valoraciones queremos volver en el presente trabajo ya que, a nuestro juicio, son varias e importantes las preguntas referidas al cuento –uno de los pocos que desde su aparición satisfizo tanto a modernistas como a antimodernistas– que siguen necesitando una respuesta más completa. ¿Existe realmente, por ejemplo, ese ‘lector heterogéneo’ de “El fardo”, al que se refiere Achugar, como un lector distinto al de los demás cuentos de *Azul...*? Y, si existe, ¿cuál es su identidad concreta? En esta misma línea, ¿cómo leyeron “El fardo” los coetáneos chilenos de Darío?, ¿vieron en él la intención subversiva o contestataria que tan a menudo se le ha adjudicado, o es ésta, por el contrario, una invención de la crítica dariana? ¿Son Zola –como aseguró el poeta– y Víctor Hugo –como sugirió Arturo Marasso– los únicos o principales referentes libresco del cuento?, o, dadas las lecturas preferidas por Darío en sus años chilenos, ¿no sería lógico pensar también en la presencia de otros autores franceses más representativos del fin de siglo? Y, en función de esa dependencia del cuento de un contexto libresco, ¿hasta dónde podemos cuestionar el carácter autobiográfico con que tantas veces le han etiquetado los críticos?

Para tratar de responder a estos y otros interrogantes tomamos como punto de partida la evidente y hasta ahora también ignorada relación intertextual que une al cuento de Darío con otro de Pedro Balmaceda Toro (1868-1889), que tantas aficiones literarias compartió con el nicaragüense durante sus años chilenos. Ahondar en las relaciones entre ambos textos nos ayudará a resolver en parte las interrogantes antes planteadas, y también a entender mejor la recepción inicial de *Azul...*, primera obra mayor de la renovación modernista.

El cuento de Pedro Balmaceda al que nos referimos lleva por título “Un naufragio” y en él se recoge una anécdota similar a la de “El fardo”: el narrador y un amigo suyo hacen un viaje a un balneario en la costa. Allí, el primero encuentra a un pescador –Hilario– que le relata la historia de su vida, llena de trabajo y pobreza desde su juventud y cuyas desgracias culminaron con la muerte de su esposa y, posteriormente, de todos sus hijos. En “El fardo”, recordemos, Darío habría entablado conversación con el tío

Lucas, un viejo hombre de mar, pescador en un principio y lanchero después, que relata al autor cómo el trabajo en el puerto se acabó llevando la vida de su hijo mayor, sostén principal de toda la familia<sup>1</sup>.

Esta cercanía argumental de las anécdotas de ambos cuentos y la conocida relación de amistad que unió a sus dos autores<sup>2</sup> pueden verse ya como el anuncio de un intenso diálogo intertextual entre los diversos niveles de ambos relatos. Además de la similitud en la anécdota como tal, la intertextualidad en el nivel composicional es también semejante, ya que ambos relatos ofrecen una idéntica estructuración de su discurso y el mismo tipo de narrador intra-heterodiegético<sup>3</sup>, narrador que en ambos casos se apoya en una experiencia ofrecida como autobiográfica. En consecuencia, los dos presentan un marco narrativo anterior en el discurso a la anécdota principal, aunque posterior a ella en el orden de los hechos, y el también consiguiente recurso a la analepsis o retrospectión; ambos comparten igualmente la conclusión del relato en el tiempo del autor-confidente y, en un ámbito más puntual, que se explica por las comunes aficiones plásticas de sus autores, las diversas ékfrasis de índole pictórico. Sin embargo, la relación intertextual entre ambos relatos se presenta todavía más evidente cuando enfrentamos sus niveles sintáctico y léxico-semántico, hasta el punto –nos parece– de hacer innecesaria la confirmación de su interdependencia con documentos distintos a los mismos textos. A continuación se reproducen aquellos párrafos de los dos cuentos en los que tal relación se muestra con más claridad. La columna de la izquierda recoge los pertenecientes a “El fardo”, y la de la derecha los pertenecientes a “Un naufragio”:

<sup>1</sup>Los relatos pueden leerse, respectivamente, en Balmaceda, 1889 (297-315) y en Darío, 1995 (174-180), ediciones de las que tomamos las citas del presente trabajo.

<sup>2</sup>Sobre este aspecto, cfr. entre otros, los recuerdos del propio Darío (1950, I, 52-65 y II, 149-244), la correspondencia entre ambos (Ghiraldo, 1943, 319-336) y la detallada reconstrucción que de su amistad hace Silva Castro (1966, 129-160).

<sup>3</sup>Utilizamos estos dos términos (‘intertextualidad composicional’, y ‘narrador intra-heterodiegético’) en el sentido que les dan, respectivamente, Gustavo Pérez Firmat (1978, 4) y Gerard Genette (1972, 254-261). Del primero tomamos también los términos referidos a los diversos niveles de intertextualidad, que aparecerán más adelante en nuestro trabajo y que en nuestra opinión comparten también las narraciones de Darío y Balmaceda.

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 purpuradas, como un gran disco de hierro candente.

Ya el muelle iba quedando en quietud [...] Inmóvil el enorme brazo de los pescantes, los jornaleros se encaminaban a las casas. El agua murmuraba debajo del muelle, y el húmedo viento salado que sopla de mar afuera a la hora en que la nube sube, mantenía las lanchas cercanas en un continuo cabeceo... /... 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,

[el tío Lucas] estaba sentado en una piedra, y, con la pipa en la boca, veía triste el mar.../ él, en la piedra que le servía de asiento, después de apagar su negra pipa y de colocársela en la oreja, y de estirar y cruzar sus piernas flacas y musculosas, cubiertas por los sucios pantalones arremangados hasta el tobillo

y empezó la charla, esa charla agradable y suelta que me place entablar con 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

Y a todos estos pequeños detalles, dibujados con un pincel de acuarela, débiles, enfermizos, los rodea el mar, con el verde profundo de sus aguas, que se dilatan y alejan hasta confundirse con el cielo.../... En el muelle de los baños encontramos algunas personas que se divertían viendo ponerse el sol entre las crenchas de nubes opalinas y rosadas, como un trozo de metal fundido.

Me tomaba de nuevo la jerga de la costa [...] las redes tendidas al derredor de la casucha y la barquilla meciéndose en el agua; el glu-glu de las olas, aquel perfume fuerte de las algas empapadas en la sal [...] Existen también algunas minas de carbón, las palizadas de un muelle de altos pescantes, en forma de anzuelos, y dos o tres bodegas de techos curvos.../... El muelle tiene algunas lanchas atracadas.

¡Qué mal consejero es la pipa llena de tabaco, de donde sale el humo, como salen los sueños aprisionados del desván del cerebro! La cabeza metida entre las manos, acurrucado en una piedra, [Hilario] tragaba el humo, es decir, los sueños.../ Vestía [Hilario] una camisa rayada; faja lacre en la cintura, y en las espaldas una chaquetilla morena, con las mangas flotantes; los pantalones recogidos más arriba de los muslos, descubrían una pierna delgada pero nerviosa

pero, sobre todo, me llevaba la curiosidad de conocer alguna gente de mar. Sentía el capricho de entablar relaciones con algún pescador, de esos que salen mar afuera, duermen en su bote y tienen un olor a liquen y a pescado [...] los hombres, con las piernas desnudas, la camisa abierta y la faz tostada por las brisas cálidas del verano, los vientos helados del invierno, herida por las inclemencias de todas las estaciones.

y todo me lo refirió, al comenzar aquella noche, mientras las olas se cubrían de brumas y la ciudad encendía sus luces.

Luego, llegaron después sus quince años [del hijo del tío Lucas, edad en la que aquél comienza a trabajar con su padre]

ambos a horcajadas sobre un cajón, ambos forcejeando, ambos ganando su jornal, para ellos y para sus queridas sanguijuelas del conventillo.

Había, pues, mucha boca abierta que pedía pan, mucho chico sucio que se revolcaba en la basura, mucho cuerpo magro que temblaba de frío; era preciso ir a llevar qué comer, a buscar harapos, y para eso, quedar sin alientos y trabajar como un buey.

La ola movía pausadamente de cuando en cuando la embarcación colmada de fardos [ ... ] Había uno muy pesado, muy pesado. Era el más grande de todos, ancho, gordo, y oloroso a brea ... / ... El fardo, el grueso fardo, se zafó del lazo, se zafó del lazo, como de un collar holgado saca un perro la cabeza.

Así me lo contó él, mientras hinchaba los pulmones, inclinándose para tomar con los remos una buena paletada de agua.

En el mar se va ligero, se crece rápidamente, y el chico [Hilario] tuvo que ganar su vida a los quince años, como si estuviera solo en el mundo.

Vienen los pequeñuelos y hay que aumentar el trabajo para dar alimento a las pobresavecitas de aquel nido amasado con las caricias de la madre y las fatigas del esposo.

Cada vez que había dinero, [Hilario] le llevaba [a su mujer] alguna cosilla para su ajuar, para los chicos, que crecían al sol y a la intemperie.

La fisonomía de aquella pobre mujer se contrajo un instante y volvió a quedar inmóvil, un poco pálida, pero tranquila, como quien se deshace de un fardo grande y muy pesado... / ... [Hilario] Se puso el sombrero con desesperación, tomó aquel fardo [el ataúd con el cadáver de su esposa] se lo echó al hombro y fue a depositarlo en la lancha que estaba en la orilla ... / ... Cuando reapareció, uno de los remos estaba roto, y su pequeño fardo [el ataúd] había desaparecido. Ya no estaba allí en el fondo de la lancha<sup>4</sup>.

<sup>4</sup>Como remate a todas estas coincidencias, puede recordarse también el cuento de Balmaceda "Las violetas", publicado el 22 de abril de 1889, donde aparece un 'tío Lucas', que por momentos remite también al personaje de "El fardo" (cfr. Balmaceda, 1889, 270).

Curiosamente, a pesar de la cercanía de ambos relatos y debido sobre todo a la incertidumbre acerca de las fechas de su composición, lo que resulta más difícil es determinar la dirección en que se establece su diálogo intertextual, es decir –acogiéndonos de nuevo a la terminología de Genette (1989: 9-20)– identificar el hipotexto y el hipertexto de esta relación. Lo más probable es que “El fardo” sea el texto primero o hipotexto y “Un naufragio” el texto segundo o hipertexto; en otras palabras, que fuera Pedro Balmaceda quien leyera primero “El fardo” y que luego, al redactar su cuento, no pudiera o no quisiera evitar que la anécdota del cuento de Darío, sus ideas de fondo, sus imágenes y sus palabras entraran en él. A favor de esta posibilidad apuntan –sin ser concluyentes– los datos cronológicos de que disponemos hasta ahora, ya que “El fardo” apareció en la *Revista de Artes y Letras* de Santiago el 15 de abril de 1887 y “Un naufragio” no parece ser anterior a enero de 1888<sup>5</sup>, fechas en que Balmaceda se encontraba en Viña del Mar, descansando por motivos de salud, y también fechas de una nutrida correspondencia entre ambos autores (cfr. Ghiraldo, 1943, 319-335). En este mismo sentido apunta también la confesada admiración de Pedro Balmaceda por Darío durante sus dos años de amistad, y que ofrece muestras especialmente expresivas en fechas cercanas a la publicación de “El fardo”. Un ejemplo podría ser su reseña de *Abrojos*, el poemario que Darío publicó en marzo de 1887, y en la que Balmaceda alababa sus “muchas raras cualidades”, sus “peculiaridades de estilo”, sus “giros nuevos”, su “manera de decir original, propia” y los “detalles de la frase” que, “ante todo, son encantadores” (Balmaceda, 1889, 215). Conservamos igualmente una carta de Balmaceda a Darío fechada en Santiago el 1 de septiembre de 1887, en la que aquél felicitaba al nicaragüense por uno de los poemas de *Azul ...* aparecido en julio de ese mismo año: “¡Qué lindamente escéptica es tu última composición, ‘Invernal’! Muy superior a la anterior que me enviaste. Te doy por ella mis felicitaciones sinceras. Tú, en verdad, te inspiras con el invierno” (Ghiraldo, 1943, 327). Así pues, las disposiciones interiores que traslucen estos testimonios nos llevan a pensar que, en las fechas inmediatas a la publicación de “El fardo”, el ánimo de Balmaceda se encontraba, con

<sup>5</sup>Esto es al menos lo que sugiere Manuel Rodríguez Mendoza, en su prólogo a las obras de Balmaceda, al exponer las circunstancias de la aparición de “Un naufragio” (cfr. Balmaceda, 1889, xxxii-iv).

respecto a Darío, particularmente expuesto a la “anxiety of influence” de la que habló Harold Bloom (1973, *passim*) y que, por tanto, la presencia de “El fardo” en “Un naufragio” sería sólo una consecuencia inevitable de tal admiración<sup>6</sup>.

Sin embargo, no parece que esta hipotética y a la vez intensa relación entre ambos cuentos pueda explicarse sólo a partir de la afinidad estilística de sus autores. En este sentido, resulta sintomático que otras narraciones chilenas de Darío, anteriores o posteriores a “El fardo” no cuenten con paralelismos semejantes en la obra de Balmaceda. A la hora de explicar la atracción de Balmaceda por “El fardo” hay por tanto que pensar en una explicación que trascienda lo meramente formal y considerar mejor la globalidad del relato; se trataría, en otras palabras, de conjeturar cuál pudo ser la lectura total que de “El fardo” hizo Balmaceda. Un repaso a la obra del chileno llegada hasta nosotros, junto a los comentarios del propio Darío sobre ella, permiten concluir que entre la producción de ambos autores en esas fechas existe, hasta cierto punto, un paralelismo de conjunto. Aunque quizá la imagen que pervive de ambos sigue siendo la de su modernismo parnasiano lo cual no es del todo incorrecto –recordemos poemas de *Azul...* como “Estival” o cuentos de Balmaceda como “Marcha nupcial” o “Las violetas”–, lo cierto es que ésta es una visión reductora, ya que en esas fechas ambos dan a la luz trabajos que no encajan en dichos parámetros. Y si en el caso de Darío esa alternancia entre lo parnasiano y lo no-parnasiano es perceptible a lo largo de todo su periodo chileno<sup>7</sup>, en Balmaceda parece darse un alejamiento de tales modelos y una aproximación a los del realismo en los meses mediales de 1887. Así se deduce de las lecturas que sirvieron a Balmaceda para redactar *La*

<sup>6</sup>Es seguramente en este mismo contexto de admiración por Darío en el que habría que entender otro deseo literario de Balmaceda, que nos remitiría a las trasposiciones artísticas que Darío incluyó en la serie “En Chile”, también de *Azul...*: “Proyecto además –escribe Balmaceda a Rodríguez Mendoza– algunos cuadritos sueltos, que pienso publicar en un solo cuerpo; cinco o seis, a manera de bosquejos, tomados del natural; pequeños paisajes, hechos a grandes pinceladas.

En ellos concentraré mi estilo para acostumbrarme a describir.

Después vendrá lo demás, cuadros con figuras, por ejemplo: ‘Un matrimonio en día de lluvia’, ‘Una escena en la Alameda’. ‘Un taller de escultura’ (Balmaceda, 1889, xxxv).

<sup>7</sup>Esto es quizá más evidente en su obra en verso, con los poemas escritos antes y después de los que recogió en *Azul...* Algunos ejemplos de esas composiciones no “canónicamente modernistas” serían los poemas de *Abrojos*, el *Canto épico a las glorias de Chile*, o composiciones sueltas como “¡Al trabajo!”, “El zorzal y el pavo real” o “Al obrero” (cfr. Darío, 1968, 453-498, 863-867, 873-874 y 894-896).

*novela social contemporánea*, en agosto de 1887 (cfr. Balmaceda, 1889, 157-207), o, también, de los recuerdos del propio Darío:

Un día –escribe el nicaragüense– lo encontré desilusionado por su estilo. “¡No! No es eso lo que yo deseo. ¡Basta de novelistas de Mendès, de frases coloreadas, de hojarascas de color de rosa! El fondo, la base, Rubén; eso es lo que hay que ver ahora. Leeremos a Taine, ante todo. Nada de naturalismo [sic]. Aquí tengo a Bucide. A Macaulay es preciso visitarle con más frecuencia. Caro, el francés, y Valera, el español, servirán de mucho. Déjate de pájaros azules. Yo, por mi parte estoy escribiendo un estudio serio, en que abandono mi estilo primitivo, sobre el tema que ha propuesto la Universidad: *La novela social contemporánea*. Y pienso sacarme el premio”. Su estilo ‘primitivo’, era aquella gentil frescura de sus primeros cuentos. (Darío 1950, III 182).

En consecuencia, Balmaceda habría encontrado en “El fardo” un texto que, por una parte, le ofrecía los méritos formales que tanto admiraba en su amigo y, por otra, coincidía con las preferencias temáticas que empezaban a atraer su atención en esas fechas. Comenzando, pues, a matizar lo propuesto en el trabajo de Hugo Achugar, no parece que al ‘lector heterogéneo’, de “El fardo” haya que buscarlo fuera de los ámbitos del homogéneo o armonioso –la elite cultural y oligárquica de Chile– porque, como mostraría el caso de Balmaceda, tanto los lectores empíricos de “El fardo” –es decir, quienes realmente leyeron el cuento– como sus lectores intencionales –los que Darío tuvo en mente al redactarlo– serían muy probablemente los mismos, y pertenecerían además al mismo grupo sociocultural que los del resto de los cuentos. Lo que sí se dio, como luego veremos, fue una doble respuesta dentro de ese mismo sector del público.

Simultáneamente, este cuestionamiento de la existencia de un público distinto para “El fardo” nos lleva también a declarar la fragilidad de otro de los tópicos más repetidos por la crítica dariana, fragilidad que a nuestro juicio se explica por el olvido de algunos datos claves en la historia externa de *Azul* .... Dicho tópico sería el carácter contestatario que tantas veces se ha señalado como intención principal del cuento, carácter que se concretaría en la denuncia de las miserables condiciones de vida de los grupos sociales más desfavorecidos. Así, las lecturas de Noël Salomón (1978), Fidel

Coloma (1988) o Ricardo Llopesa (1994) ven principalmente en “El fardo” una protesta de Darío contra el incipiente capitalismo chileno y las desigualdades sociales nacidas de él. Llopesa, por ejemplo, afirma que el cuento de Darío “es como una bofetada a la cara maquillada de la burguesía chilena y a la clase intelectual dominante, porque el cuento desenmascara una realidad social” (51-52). “El fardo”, así considerado, podría convertirse fácilmente en la narración más representativa y de más alcance de *Azul*, y a cuya luz habría que interpretar otras como “El pájaro azul” o “El rey burgués”. Nuestra opinión es, en parte, contraria a esta idea. En otro lugar hemos tratado de mostrar que *Azul...* es, en su conjunto, el producto de una crisis personal de su autor, y que la protesta social que puede verse en el libro es sólo una derivación inevitable de esa crisis; así, serían narraciones como “El pájaro azul” o “El rey burgués” las que iluminarían el verdadero sentido de otras como “El fardo” o “La canción del oro” (cfr. Darío, 1995, 49-58). Por lo que se refiere a “El fardo”, y sin negar la posibilidad de esa ulterior lectura reivindicativa, creemos que no fue tal la intención inicial del poeta ni tampoco el recibimiento que le dispensaron sus primeros lectores. Porque, si esa intención de una denuncia social colectiva hubiera sido el verdadero y más intenso motivo de “El fardo”, serían muchas y muy reveladoras las preguntas que quedarían sin respuesta. Así, si tan agudo era el deseo de Darío de mostrar a las clases pudientes las injusticias de la sociedad chilena, o si las condiciones de vida de las clases más pobres ocupaban un lugar tan preferente en sus intenciones, ¿por qué entonces un solo cuento como “El fardo”? O ¿por qué, por ejemplo, Darío no colocó el cuento al comienzo del libro y, en cambio, ocupó ese lugar con “El rey burgués”, un relato mucho más acorde con su situación personal que con la globalidad de la sociedad chilena? O, si esa intención de reproche, extraliteraria, era la principal para el autor, ¿por qué remitió el cuento a la *Revista de Artes y Letras*, una publicación principalmente literaria y “conservadora”, en un momento en que la prensa chilena, al compás de las tensiones políticas previas a la Revolución de 1891 intensificaba y diversificaba su carácter contestatario?<sup>8</sup> ¿No sería por la misma razón por la que otros relatos

<sup>8</sup>Sobre este particular, cfr. los datos que ofrecen los trabajos de Boyd G. Carter (1959, 143-146), Francisco A. Encina (1952, I, 62-67), Luis Orrego Luco (1904, 156-162), Raúl Silva Castro (1958, 297-320) y Roberto Vilches (1942, 64-66).

tan poco comprometedores como “El rubí” o “El sátiro sordo” cupieron en revistas como *La Libertad Electoral*, eminentemente políticas, es decir, porque sus editores-lectores dieron más importancia a las cualidades estéticas de los cuentos y vieron en su dimensión social algo sencillamente secundario?<sup>9</sup>. O, ¿por qué Darío incluyó, en la segunda edición de *Azul...* relatos como “El sátiro sordo”, “La muerte de la emperatriz”, de unos méritos artísticos semejantes a “El fardo” pero que repetían los motivos de “El rey burgués” o “El pájaro azul” y, por el contrario, dejó fuera otros como “Morbo et umbra” o “La matuschka”, de mucho menos interés estético pero que se aproximaban más al mundo temático de “El fardo”? ¿Por qué, finalmente, poemas suyos de estos años, tan propicios a la causa social y con títulos tan explícitos como “¡Al trabajo!” o “Al obrero”, son más bien exhortaciones morales a los propios trabajadores que protestas en contra de sus condiciones de vida? Respondiendo a todas estas interrogantes, ¿no sería más bien que Darío nunca entendió su cuento como una intencionada denuncia en contra del “establishment” político o social chileno, o que –más importante aún– nunca penso que esta oligarquía y el resto de sus lectores tampoco lo pudieran entender así? ¿Por qué, si no, Eduardo de la Barra, en su prólogo al volumen de Darío, aunque deduciendo de la anécdota del cuento implicaciones contestatarias, se entretuvo sobre todo en comentar los aspectos emocionales que mejor llegarían al público femenino? (cfr. Darío, 1995, 141). ¿Por qué, si no, Benjamín Vicuña, que conoció a Darío en la redacción de *La Epoca* y volvió sobre el cuento años más tarde, no vio en él sino un carácter conciliadoramente subversivo? (cfr. Vicuña, 1907, 284-285). Creemos, pues, que “El fardo”, a pesar de presentar un mundo de miseria y de fatalismo distinto a otros cuentos de *Azul...*, se explica mejor como un producto de origen e intenciones librescos, sin apoyo real en unas supuestas convicciones reivindicativas de su autor y como fruto de un interés puntual por un determinado tipo de literatura. Los recuerdos del propio Darío no sugieren otra cosa: “En ‘El fardo’ triunfa la entonces en

<sup>9</sup>En la misma dirección –es decir, que lo ideológico de los cuentos de Darío no fue el principal criterio seguido por los editores de las revistas en que aparecieron– apunta el hecho de muchos de los colaboradores de la revista que publicó “El fardo”, fueran también colaboradores habituales de *La Epoca* y *La Libertad Electoral*, publicaciones que dieron a luz prosas de *Azul...* tan “distintas” de “El fardo”, como “El rey burgués” o “El rubí” (cfr. Carter, 1959, 144-146; Silva Castro, 1958, 297-320 y Vilches, 1942, 64-66).

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 desvíos” (Darío, 1950, I, 199) Se trata, sí, de una recreación de ascendencia naturalista pero, como parecen indicar los datos sobre su recepción, nunca fue entendido por su autor ni por sus coetáneos como un documento de subversión ideológica. Y así es más seguro pensar que Darío lo acabó incluyendo en *Azul...* debido sobre todo a las calidades estéticas que compartía con el resto de sus prosas, siendo precisamente esa excelencia artística el modo que Darío utilizó para exponer y afirmar su persona en un medio social que, aunque no continuas, sí tuvo para él repetidas muestras de hostilidad<sup>10</sup>.

En esta misma línea de reivindicación de la carga libresca de “El fardo”, también cabe poner en tela de juicio, o al menos matizar, el presunto origen autobiográfico del cuento, y esto a pesar de las propias palabras del poeta (“Este fue un episodio verdadero, que me fue narrado por un viejo lanchero en el muelle fiscal de Valparaíso [...] No he hecho sino darle la forma conveniente”; Darío, 1995, 312) y de las numerosas aseveraciones de la crítica en este mismo sentido (cfr. Donoso, 1927, 71; Salomón, 1978, 23-25 y Llopesa, 1994, 48)<sup>11</sup>. No se trata tanto de desmentir las afirmaciones de Darío cuanto de enfrentarlas a otros datos a menudo omitidos por los críticos al juzgar la génesis del cuento, datos que apuntan claramente en otra dirección. Se puede recordar, por ejemplo, que en Darío se da una cierta tendencia a ‘olvidar’ o mistificar el origen último de sus cuentos, y que el caso que nos ocupa podría por tanto haber sufrido la misma suerte que otras narraciones de *Azul...* como “La ninfa”, “El pájaro azul” o “El velo de la Reina Mab”, para los que ya se ha señalado dicho fenómeno (cfr. Llopesa, 1992 y Martínez, 1996). Por otro lado, y como muestran la dedicatoria que

<sup>10</sup>Sobre la difícil adaptación de Darío a la sociedad chilena de entonces, cfr. Darío, 1995, 13-58.

<sup>11</sup>Este tema, la densidad autobiográfica de *Azul...*, es uno de los aspectos sobre los que más necesita repensar la crítica dariana. Y es que al lado de la más que probable existencia de mistificaciones literarias como el caso de “El fardo”, a menudo aceptado como simple episodio biográfico, se da también el fenómeno inverso, es decir el del recurso a una explicación culturalista para textos que se leerían mejor desde una génesis biográfica. Un ejemplo de lo último sería el caso de “Invernal”, tan frecuentemente considerado como una simple recreación libresca pero que se entiende mucho mejor si vemos en la mujer del poema una transposición de Rosario Murillo, la joven nicaragüense recordada por Darío en muchos de sus escritos chilenos (cfr. Darío, 1995, 13-14 y 234).

Darío colocó al comienzo del cuento y la peculiar peregrinación de Ricardo —el “alter ego” de Rubén en el “Album porteño” de *Azul...*— en el nicara-güense existía, al regresar a Valparaíso en marzo de 1887, una cierta predisposición a literaturizar su estancia en el puerto, a convertir su vida allí en una ficción literaria, a mezclar vida y literatura en dosis no siempre fáciles de diferenciar<sup>12</sup>. Así, creemos que en el cuento es perceptible lo que podría llamarse un doble plano biográfico. Por un lado tendríamos una serie de pasajes y momentos en que lo narrado o lo descrito se presenta con el detallismo y la minuciosidad de lo realmente vivido o contemplado por el autor, y aquí cabrían, por ejemplo, las descripciones del trabajo en el puerto o las de los conventillos de Valparaíso. Pero, por otra parte, existirían también momentos en que esas narraciones o esas descripciones se perciben más lejanas, y se explican mejor como procedentes de una fuente externa al propio autor o como producto de ciertas convenciones literarias. Y aquí cabrían, precisamente, la recreación que Darío hace de la infancia del hijo del tío Lucas o la descripción que hace de su protagonista, es decir, aquellos momentos que no corresponden a la biografía personal del autor del relato. Por tanto, según lo que llevamos diciendo, ¿no parece más acertada la explicación de que el primer grupo de escenas serían sí, biográficas, pero las segundas única o principalmente producto de la invención más o menos libresca de Darío? Porque, finalmente, ocurre que Darío contaba también entre sus lecturas del momento con un contexto libresco capaz de originar la anécdota del relato, sin necesidad de apoyaturas extraliterarias. Además de las obras de Zola a las que él quiso aludir en sus recuerdos sobre “El fardo” (cfr. Darío, 1950, I, 199), debemos recordar también al Víctor Hugo de “Les pauvres gens” que menciona Marasso (cfr. Marasso, 1954, 356-357 y Hugo 1964, 700-707) y, sobre todo, al también francés Jean Richepin (1849-1926), lectura cierta de Darío en las fechas de Valparaíso y quien en *La mer* (1886) había expuesto detallada y sentidamente la triste y miserable vida de los pescadores y demás trabajadores del puerto. En este sentido

<sup>12</sup>Es más, por momentos dicha dedicatoria parece justificar el relato como una reivindicación estilística, en donde las intenciones miméticas o extraliterarias ocuparían sólo un segundo lugar: “Has murmurado, Luis [Orrego Luco], 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 las pólizas! Yo pensaba como tú, al frente de tan claras arideces, y mira lo que he encontrado ayer, al salir del galpón de avalúos, a los dos días de mi empleo”. (Darío, 1995, 174) .

resulta sumamente iluminador leer “El fardo” a la luz de “Les gas”, el epígrafe de *La mer* que incluye poemas como “Au cimitie’re” –donde las familias aparecían rezando y llorando ante la tumba de los hombres y jóvenes muertos por el mar–, “Les pouilliards” –donde se abunda en la miseria física de las familias de pescadores– o “Les haleurs”, donde se describe con lástima y melancolía el trabajo de los sirgadores del puerto, algunos de ellos ya en edad avanzada (cfr. Richepin, 1890a, 147-213)<sup>13</sup>.

Puede ya adelantarse, por tanto, que el contexto en que debemos entender “El fardo” es en último término diferente a los demás cuentos de *Azul ...* Pero no sólo porque las fuentes librescas de aquél pertenecieran principalmente a ámbitos distintos a las de éstos (“realismos” o “naturalismos” frente a “preciosismos”), sino, sobre todo, porque si estos últimos resultaron novedosos e insólitos para la mayoría de los lectores chilenos de su tiempo, “El fardo”, por el contrario, sintonizaba perfectamente con sus preferencias estéticas. Salvo excepciones como la del propio Darío, Balmaceda y unos

<sup>13</sup>Que *La mer* forma parte del entramado intertextual de *Azul...*, queda corroborado por las declaraciones de Darío en una carta a Narciso Tondreau (cfr. Ghirardo, 1943, 342) y por la obvia presencia de algunos de sus poemas en los textos de Darío (el ejemplo más claro sería quizá la composición titulada “Terrienne”, que habría dejado su huella, al menos, en “La canción del oro” y en “El rubí”; cfr. Richepin, 1890a, 142-144 y Darío, 1995, 187 y 198). Existen, además, otras más que seguras presencias de Richepin en el Darío chileno. La más útil para nuestro propósito, ya que nos indicaría que Darío frecuentó los escritos de Richepin durante esta su segunda estancia en Valparaíso, sería la concepción y disposición que Darío dio a su “Album porteño”, que tanto deben al “Album intérieur” que el francés incluyó en *Le pavé*, de 1883 (cfr. Darío, 1995, 221-228 y Richepin, 1890b, 361-379).

Como colofón a estos datos, puede recordarse que, por razones obvias, el mar y los individuos de su entorno han sido siempre uno de los motivos más recurrentes de la literatura y el folklore chilenos y que, por tanto, es muy probable que los protagonistas de “El fardo” y de “Un naufragio” cuenten también con antecedentes en este campo. Al presentar su antología sobre el mar y la literatura chilena, Manuel Montecinos dibuja un panorama que nos ahorra a nosotros cualquier comentario acerca de la posible procedencia extrabiográfica de los personajes de Darío y Balmaceda: “Los lugares del extenso litoral que han servido de punto de mira a los escritores han sido, fundamentalmente, Valparaíso, Coronel, Constitución y la zona austral. En cada uno de ellos hay personajes típicos. En el norte está el marinero con algo de cateador de minas, heredero de los changos que dominaron las ondas en sus curiosas embarcaciones [...] Y en Valparaíso está toda la gama humana que puede presentar la vida marinera, desde el viejo lobo retirado que junto al muelle, el cigarrillo en los labios, ve alejarse los buques que ya no le necesitan, hasta el muchacho que, desde lo alto del Cerro de Playa Ancha, sueña con el día en que dejará la capa de cadete para ocupar su puesto en el puente de un crucero o dirigir las maniobras de un buque mercante” (Montecinos, 1958, 11-12).

pocos más, la mayoría de los autores chilenos, jóvenes y menos jóvenes, vivían todavía inmersos en los gustos decimonónicos y se mostraban más bien indiferentes a las innovaciones del parnasianismo o del simbolismo francés (cfr. Fernández, 1990). Como ejemplos puntuales de esto podrían recordarse la selección temática del Certamen Varela de septiembre de 1887, la breve polémica mantenida por Luis Orrego Luco y Pedro Nolasco Cruz o el asunto literario escogido por la Universidad para el concurso al que Balmaceda presentó *La novela social contemporánea* (“si la novela contemporánea podrá ser consultada por la historia”)<sup>14</sup>. Todo ello nos indica que, efectivamente, las expectativas del lector chileno mayoritario tuvieron que encontrar en el “El fardo”, un mejor cumplimiento que en el resto de los cuentos de *Azul...*, ya que aquél era un relato localista cercano en parte al costumbrismo y al realismo, carecía también de elementos fantasiosos o lejanas mitologías, reproducía escenas y situaciones verosímiles y era más bien parco en lirismos sin contenido narrativo. Para desentrañar la identidad del ‘lector heterogéneo’ de “El fardo” no haría falta, pues, postular la existencia para este cuento de un grupo de lectores intencionales distinto de la elite cultural chilena. No se daría la existencia de un doble grupo de lectores para *Azul...* sino más bien una doble reacción en un público que sería el mismo para “El fardo” que para el resto de los cuentos. Por ello, *Azul...*, con la configuración que Darío le dio en 1888, no pudo encontrar un eco favorable en los lectores chilenos, ya que los gustos oficiales –mayoritarios– se movían dentro de unos modelos que Darío había querido minoritarios para su libro. Esa doble lectura de *Azul...*, por parte de la elite cultural –receptiva hacia lo menos común del libro pero indiferente hacia lo dominante–, explicaría entonces la pobre acogida inicial que recibió la

<sup>14</sup>Está claro que los temas del famoso Certamen Valera, convocado en junio de 1887 con intención de captar las inquietudes de autores noveles y consagrados, remitían igualmente a las preferencias estéticas decimonónicas, que eran las de la oficialidad literaria del país –sintomático es que Varela seleccionara como jueces del concurso a personajes como José Victorino Lastarria, Diego Barros Arana y Manuel Blanco Cuartín–. Los temas elegidos eran: un canto épico a las glorias de Chile en la Guerra del Pacífico, poesías líricas al modo de Bécquer, un tratado sobre versificación castellana, un estudio político-social referente a Chile, un estudio sobre las costumbres nacionales y una colección de fábulas originales (cfr. Silva Castro, 1961, 528-544).

La polémica entre Luis Orrego y Pedro N. Cruz –polémica que evidencia el interés y la familiaridad de los autores chilenos con los escritos realistas y naturalistas– puede leerse en Promis (1977, 180-194). Acerca del concurso convocado por la Universidad y la decisión de Balmaceda de participar en él, cfr. los trabajos de Ghirardo (1943, 327) y Araneda (1988, 78-83).

primera edición del libro, a la cual se refirió Darío años más tarde (“El libro no tuvo mucho éxito en Chile. Apenas se fijaron en él cuando D. Juan Valera se ocupara de su contenido en una de sus famosas ‘Cartas Americanas’”; Darío, 1950, I, 197). Acogida que, creemos, hubiera sido más favorable si el nicaragüense hubiera incluido en él más narraciones semejantes al cuento que nos ocupa. La primera popularidad del libro iba a darse, por tanto, en los círculos ajenos a los gustos literarios oficiales y que fueron los que presintió De la Barra en su prólogo al libro: el público femenino de las clases chilenas acomodadas y los escasos autores abiertos a las novedades parnasianas y decadentes (cfr. Darío, 1995, 24-36 y 123-151).

Resumiendo ya, podríamos afirmar que el diálogo intertextual que mantienen los relatos de Darío y Balmaceda, diálogo evidente sobre todo en sus niveles microtextuales, hace de cada uno de ellos un co-texto obligatorio del otro; como en toda relación intertextual ambos se necesitan mutuamente para su completa comprensión. No importa mucho que aún no podamos determinar la dirección en que se establece dicho diálogo, ya que la principal hipótesis en este sentido nos sirve sobre todo para clarificar la recepción y el contexto “El fardo”, dos de los puntos más atractivos para la crítica dariana. En el caso, más probable, de que el cuento de Balmaceda deba su existencia a “El fardo”, éste sería entonces uno de los primeros textos de *Azul...* con repercusión documentada en la literatura chilena de su tiempo, repercusión de la que se ha hablado con generalidades pero de la que hasta ahora no se habían mencionado casos concretos (cfr., por ejemplo, Silva Castro, 1938, 27-31 y Loveluck, 1964, 9-10). La lectura que Balmaceda pudo hacer de “El fardo” llevaría a cuestionar la existencia para el cuento de un ‘lector heterogéneo’ –intencional o empírico– distinto al del resto de las narraciones de *Azul...* Tal heterogeneidad en la recepción del cuento no se daría tanto en la realidad de dos lectores intencionales distintos para el libro cuanto en la existencia de una doble reacción expectativas dentro del mismo grupo de lectores. También debemos recordar que si para el lector actual “El fardo” resulta un texto disonante en el conjunto de *Azul...* para la mayoría de los lectores chilenos de finales del XIX se trataba del cuento que mejor vinculaba a Darío con sus propias preferencias, ya que esa oficialidad literaria seguía inmersa en sus inclinaciones románticas y realistas, e iba a convertirse en un factor que explicase el limitado éxito en Chile de la primera edición de *Azul...* Esa sintonía de “El fardo” con los gustos de la oficialidad chilena contradice así el carácter subversivo que tantas veces se

ha adjudicado al cuento, lo cual, por otro lado, se confirma con la aparición de unas deudas librescas del relato más numerosas e intensas de lo que hasta ahora se creía y que, consecuentemente, cuestionarían el también recurrido origen autobiográfico del cuento. En cualquier caso y a pesar de sus diferencias con los demás textos de *Azul...*, "El fardo" no rompería la unidad del conjunto, pues compartiría con ellos lo más definitorio y sustancial del libro: su origen último en la crisis personal del autor y la presencia en él de unos logros estéticos realmente excepcionales.

#### BIBLIOGRAFIA CITADA

- ACHUGAR, HUGO. "El fardo' de Rubén Darío: receptor armonioso y receptor heterogéneo". *Revista Iberoamericana* 52:137 (1986): 857-874.
- ARANEDA FIDEL. "Centenario de Pedro Balmaceda": *Atenea* 45:167 (1968): 49-87.
- BALMACEDA TORO, PEDRO: *Estudios i ensayos literarios*. Ed. Manuel Rodríguez Mendoza. Santiago: Cervantes, 1889.
- BLOOM, HAROLD. *The Anxiety of Influence*. New York: Oxford UP, 1973.
- CARTER, BOYD G. *Las revistas literarias de Hispanoamérica*. México: De Andrea, 1959.
- CASTILLO, HOMERO. "Recursos narrativas en 'El fardo'". *Atenea* 415-416 (1967):267-275.
- COLOMA, FIDEL. *Introducción al estudio de Azul...* Managua: Morales, 1988.
- DARÍO, RUBÉN. *Obras completas*. Ed. M. Sanmiguel Raimúndez. Madrid: Afrodisio Aguado, 5 vol. 1950-1953.
- . *Poetas completas*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. Madrid. Aguilar, 1968.
- . *Azul ... Cantos de vida y esperanza*. Ed. José M. Martínez. Madrid: Cátedra, 1995.
- DONOSO, ARMANDO. (Ed.): *Obras de juventud de Rubén Darío*. Santiago: Nascimento, 1927.
- ENCINA, FRANCISCO A. *La presidencia de Balmaceda*. Santiago: Nascimento, 2 vol. 1952.
- FERNÁNDEZ, TEODOSIO. "Rubén Darío y la gestación del lenguaje modernista". Eds. Tomas Albaladejo et al.: *El modernismo*. Valladolid: Universidad, 1990, 47-59.
- GENETTE, GERARD. *Figures III*. París: Seuil, 1972.
- . *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989.
- GHIRALDO, ALBERTO. *El archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires: Losada, 1943.
- HUGO, VÍCTOR. *La Légende des siècles*. París: Garnier, 1964.
- LLOPESA, RICARDO. "Las fuentes literarias de 'La ninfa'". *Revista de Literatura* 107 (1992): 247-255.
- . "Las fuentes de 'El fardo', de Rubén Darío". *Revista Hispánica Moderna* 57 (1994): 47-55.
- LOVELUCK, JUAN (Ed.). *El cuento chileno, 1864-1920*. Buenos Aires: Eudeba, 1964.
- MARASSO, ARTURO. *La creación poética de Rubén Darío*. Buenos Aires: Kapelusz, 1954.
- MARTÍNEZ, JOSÉ MARÍA. "Nuevas luces para las fuentes de *Azul...*" *Hispanic Review* 64:2 (1996): 199-215.

- MONTECINOS, MANUEL. *El mar en la literatura chilena*. Santiago: Pacífico, 1958.
- ORREGO LUCO, LUIS. *Chile contemporáneo*. Santiago: Cervantes, 1904.
- PÉREZ FIRMAT, GUSTAVO. "Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura". *Romantic Review* 69 (1978): 1-14.
- PROMIS, JOSÉ. *Testimonios y documentos de la literatura chilena (1842-1975)*. Santiago: Nascimento, 1977.
- RICHEPIN, JEAN. *La mer*. París: Dreyfous, 1890.
- . *Le pavé*, París. Charpentier, 1890.
- SALOMÓN, NOÉL. "América Latina y el cosmopolitismo en algunos cuentos de *Azul...* Ed. Matyas Horany. *Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos*. Budapest: Academia Kiandoi, 1978, 13-37.
- SILVA CASTRO, RAÚL (Ed.). *Los cuentistas chilenos, Antología general desde los orígenes hasta nuestros días*. Santiago: Zig-Zag, 1938.
- . *Prensa y periodismo en Chile (1812-1956)*. Santiago: Universitaria, 1958.
- . *Panorama literario de Chile*. Santiago: Universitaria, 1961.
- . *Rubén Darío a los veinte años*. Santiago: Andrés Bello, 1966, 129-160.
- VICUÑA SUBERCASEAUX, BENJAMÍN. *Gobernantes i literatos*. Santiago: Universo, 1907.
- VILCHES, ROBERTO. *Las revistas literarias chilenas del siglo XIX*. Santiago: Universitaria, 1942.

NOTAS