

## DARÍO EN VALPARAÍSO. CONTRADICCIONES DE LA MODERNIZACIÓN EN EL PACÍFICO SUR ÚLTIMO

Marco Chandía Araya<sup>1</sup>

**Resumen.** La primera de las tres estadias vitales y creativas que emprende Darío desde su natural Metapa, es en Valparaíso. Entre 1886 y 1889 transcurre la experiencia que marca no sólo al joven tropical sino también a la estética modernista. El triunfalismo que ostenta la elite santiaguina y el fortalecimiento del Estado-nación chileno luego de ganar la Guerra del Pacífico, evidencian en el poeta la profunda desigualdad social. Desde el periodismo que le permite comer va macerando su creación poética y a su vez redefiniendo el Espíritu moderno dentro de la contradictoria modernización regional. Este escenario se lo ofrece Valparaíso, donde nace “El fardo”, cuento incluido en *Azul...*, y a través del cual Darío afianza su carácter como poeta adulto. El capitalismo acelerado que ingresa por los puertos y la transformación interior que sufre el poeta quedarían retratados críticamente en el relato.

**Palabras claves.** Rubén Darío. Valparaíso. Modernización latinoamericana. “El fardo”. Desigualdad social.

## DARÍO EM VALPARAÍSO. CONTRADIÇÕES DA MODERNIZAÇÃO NO PACÍFICO SUL ÚLTIMO

**Resumo.** A primeira das três estadias vitais e criativas que Darío realiza de sua natural Metapa, é em Valparaíso. Entre 1886 e 1889, a experiência que marca não apenas o jovem dos trópicos, mas também a estética modernista. O triunfalismo da elite de Santiago e o fortalecimento do Estado-nação chileno depois de vencer a Guerra do Pacífico, mostram para o poeta a profunda desigualdade social. Do jornalismo que lhe permite comer, o poeta macera sua criação poética e, por sua vez, redefine o Espírito moderno dentro da contraditória modernização regional. Este cenário é oferecido por Valparaíso, onde nasce “El fardo”, um conto incluído em *Azul...*, e através da qual Darío fortalece seu caráter como poeta adulto. O capitalismo acelerado que entra pelos portos e a transformação interna sofrida pelo o poeta, seriam criticamente retratados na história.

**Palavras-chave.** Rubén Darío. Valparaíso. Modernização da América Latina. “El fardo”. Desigualdade social.

## DARÍO IN VALPARAÍSO. CONTRADICTIONS OF MODERNIZATION IN THE LAST SOUTH PACIFIC

**Abstract.** The first of the three vital stays and creative that Darío undertakes from his natural Metapa, started in Valparaíso. Between 1886 and 1889 was an experience that left a mark not only on this “tropical” young but also on the modernist aesthetic. The triumphalist behavior that the elite of Santiago and strengthening of the Chilean nation-state after winning the Pacific War show at the poet the deep social inequality. From journalism, which allows him to survive, he was macerating his poetic creation and in

---

<sup>1</sup> Doctor en Literatura latinoamericana. Professor da Universidade Federal do Pará/Campus Abaetetuba - PA/Brasil. E-mail: [marcochandia@gmail.com](mailto:marcochandia@gmail.com). Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6262-595X>

turn redefining the modern Spirit within contradictory regional modernization. This scenario was allowed in Valparaíso, where “El fardo” was born, a story included in *Azul...*, and through this Darío strengthens his character as an adult poet. The accelerated capitalism arrival through the ports zone and the inner transformation “suffered” by the poet would be critically presented in his stories.

**Keywords.** Ruben Darío. Valparaíso. Latin American modernization. “El fardo”. Social inequality.

Hoy parece quedar la sensación que cuanto se ha escrito sobre Rubén Darío y el modernismo hispanoamericano, gira principalmente sobre tres ejes concomitantes y del todo plausibles. Despojar a la poesía de su carácter utilitario que venía asumiendo desde la independencia y en su lugar instalar una poética autónoma a la altura del clima finisecular (OSORIO, 2000, pp. 55-58); Ahondar en la relación que comienza a tener el poeta profesional dentro del capitalismo y donde la crítica de Ángel Rama pareciera ser la que traza la ruta (RAMA, 1970); Y revisar la trayectoria de Darío en base a la ecuación literatura-vida de *Azul...* a *Canto errante*; tránsito de espacios y modulaciones que permiten entender el primer modernismo como un proceso integral en la figura misma del artista. (SUBERCASEAUX, 1997, pp. 119-120).

No obstante estos aportes, sin los cuales sería imposible un relato sobre estos intelectuales que le dan a la literatura su especificidad<sup>2</sup> dentro de las bellas artes, para el caso que interesa: *pensar el puerto como espacio estratégico en el proceso modernizador regional*, no habría, se cree, un estudio que se detenga en *ese* Valparaíso dariano y de lo que de ello quedó. Es sabido que su paso por Santiago y Valparaíso se enmarca entre el 1886 y el 1889, dos años y medio para vivir la experiencia que utiliza como materia prima que nutre su inicial *Azul...* (DARÍO, 1907, caps. XIV-XVII).

Resulta relevante pues centrar este artículo en tres puntos de interés específicos. Retomar el modernismo como expresión de un espíritu crítico irrenunciable que define el oficio creador en el cambio de siglo<sup>3</sup>; ver cómo el indio de Metapa se construye en y

---

<sup>2</sup> Tal como afirma Rama, con el modernismo, “comienza, si no una profesionalización del artista, que por el momento era impensable, una especialización que la incipiente complejidad de algunas sociedades hispanoamericanas acarrea al generar personalidades consagradas a esa multiplicidad de tareas que antes recaían en el ‘vate’”. Darío será quien afirme, agrega Rama, “la impostergable necesidad de volver por los fueros de una específica creación poética”. Cosa que hizo como nadie, ya que ningún otro poeta “había demostrado hasta entonces un conocimiento tan minucioso e interior de las técnicas poéticas, y ninguno fue capaz de una trasmutación artística comparable”. (RAMA, 1970, pp. 8-9, marcas en el original).

<sup>3</sup> Escribe Subercaseaux: “Por el ánimo con que se asumió, más que una tendencia o gran movimiento literario, el modernismo se vivió como un *espíritu de época*. Como una actitud expresiva y poética que

contra esa *belle époque* criolla (VICUÑA, 2001; RAMA, 1970<sup>4</sup>) que lo recibe y de cuya relación nace el poeta Darío; y releer “El fardo”, cuento porteñísimo, que ensaya una nueva sensibilidad frente a los nefastos efectos de la mercantilización que adopta la elite chilena; y en ese contexto la aparición de un imaginario porteño que evidenciará las contradicciones de esa ya avanzada y contrahecha modernidad<sup>5</sup>.

Deslindar el campo cultural para autonomizar el espacio crítico que venía siendo subordinado por los románticos de los cincuenta y antes por las *Silvas* neoclásicas de Bello, será la tarea que emprenden desde la década de 1880 los primeros modernistas. O, en otras palabras, como apunta Rama, la tarea era “liberar a la poesía hispánica de los rezagos románticos y las servidumbres naturalistas”. (1970, p. 10)<sup>6</sup>. De modo que, bajo el sistema económico mundial impulsado por el capitalismo declarado, una poesía así, supeditada a la gesta épica y luego al realismo social, resultaba ingenua y servil. Se requería, en consecuencia, de una poética, dice Rama, restringida y específica, culta y urbana (1970, p. 7), liberada de la servidumbre naturalista y conducida por el profesional intelectual que hará de la obra un campo reflexivo teniendo a la razón como única herramienta válida para desentrabar los impulsos del Espíritu (siempre en mayúscula nos dice Monsiváis<sup>7</sup>) y para hacer frente al desatado mercantilismo que adoptó la clase dominante.

Visto así, son tres los frentes que aborda simultáneamente el modernismo clásico y que definen ese Espíritu de época. Percibe, el primero, con agudeza la paradoja que

---

implicó una lógica irreconciliable con el proyecto de modernización dominante, un principio corrosivo que estaba destinado a *regenerar*. (1997, pp. 122-125, marcas en el original).

<sup>4</sup> *Belle époque* que Rama lee desde una lógica contraria y más crítica, es decir, que lo que se dio en verdad, hacia finales del siglo XIX, fue la expansión imperial del capitalismo y cuya estructura económica buscó dominar las zonas dependientes. (RAMA, p. 23).

<sup>5</sup> La necesidad de armar la nación moderna y la falta de un verdadero desenvolvimiento definen el ingreso de Latinoamérica a la modernidad como un fenómeno paradójico, *desajustado, tardío, de desencuentro*. Esta referencia respecto a una modernidad de este tipo es una idea recurrente en los estudios latinoamericanos y que a su vez hace eco de los postulados de Habermas en cuanto al concepto de “modernidad inconclusa” (1980) y en general a la teoría crítica que sostiene y promueve el pensamiento de la Escuela de Frankfurt. En el caso local, quienes asumen y difunden estas nociones más recientemente: CARMAGNANI (1984), RAMOS (2003), LARRAÍN (2005), SUBERCASEAUX (1999), ROJO (2006), entre otros.

<sup>6</sup> Y Darío lo expone claramente fundamentando aquel impulso de volver por los fueros de esa especificidad poética. Rama transcribe al poeta: “Pues no se tenía en toda la América española como fin y objeto poéticos más que la celebración de las glorias criollas, los hechos de la Independencia y la naturaleza americana; un eterno canto a Junín, una inacabable oda a la agricultura de la zona tórrida y décimas patrióticas”. (RAMA, p. 8). (Citado por DARÍO, “Historia de mis libros”, en *Obras completas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, t. I, p. 206).

<sup>7</sup> “Jamás le quieten la mayúscula a esta palabra”. (MONSIVÁIS, 2006, p. 124). Término no gratuito en el clásico ensayo del estudioso mexicano ya que contiene el ingrediente que le hacía falta a las nuevas naciones del período finisecular: las artes, en especial el campo de las letras con énfasis en la poesía.

suscita el ingreso de América Latina a la modernidad como el desencuentro entre los ideales que durante todo el siglo XIX promulgó el proyecto emancipador y la no concreción o concreción condicionada o parcial de estos postulados. Nota que bajo el discurso moderno subyace un conservadurismo que impide la movilidad social dejando al pueblo fuera de las promesas que el mismo proyecto humanista había con tanto brío planteado. La reflexión modernista no deja pasar esta contradicción esencial entre la inclusión simbólica promovida por el criollo letrado y la exclusión real y consciente de la población que tendrá como resultado la falta de un desarrollo integral que acentuará el desequilibrio o anomalía de lo que la crítica cultural ha tildado como *modernidad sin modernización*<sup>8</sup>.

Pero este examen crítico que cubre toda la época republicana, se re-intensifica cuando a fines de siglo la vieja casta terrateniente cede su poder a la burguesía urbana que, amparada por la lógica del lucro, profundizará aún más la desigualdad. A una cuestión de clase se le suma el interés económico de estos grupos que concentran la riqueza industrial en desmedro de una proletarización al cabo madre de todos los males que acarrea la masa que invade desde entonces las grandes ciudades. (ROMERO, 2001, p. 247). Ante la incongruencia irrefutable de plusvalía desbordante *versus* destrucción de la vida, el modernismo no se quedará indiferente; a tal deshumanización responde con una propuesta estético-ideológica declaradamente contrahegemónica e irreconciliable contra el progreso material que estaba corroyendo el alma del hombre moderno. Este discurso político que adoptan los primeros modernistas, y que es su segunda acción, no había sido hasta entonces así de claro y enérgico<sup>9</sup>.

De ahí pues que la tercera embestida que asume la vanguardia modernista (Martí, Del Casal, Darío) será buscar ante la crisis una estrategia discursiva que permita hacerse cargo del componente social; que dejara de ser el relato oficial del ideario de nación y

---

<sup>8</sup> Se toma como base que la modernidad, de cuño eurocéntrico, es el proyecto filosófico, humanista y emancipador, en cuyo centro se halla el hombre libre, crítico y consciente; en tanto que la modernización es de carácter económico, tecnológico e instrumental y que no incluye, en la región, los principios básicos que definen al primero.

<sup>9</sup> En síntesis, los primeros modernistas que nacen dentro de este clima modernizador son testigos del proceso de una retorización de la propuesta estética desvinculada cada vez más de lo real. Estos escritos buscan definir su práctica poética en la búsqueda de una salida desde el interior mismo del sistema poético hegemónico, desde sus propias premisas. Pero esta superación, esta salida, no logra cristalizar en una verdadera alternativa, en una propuesta poética de negación y ruptura, sino más bien en una readecuación; en una “reforma” más que en una “revolución” poética. Esta “vuelta a la tierra” que representa el modernismo si bien registra un *cambio* de acento, no puede verse como una *ruptura* con el sistema poético entonces hegemónico. Eso será tarea de las vanguardias. (OSORIO, 1988, p. XV, marcas en el original).

asumiera un tono pragmático acorde a una sociedad que no era, y que nunca había sido, la prediseñada por la elite. Esta propuesta no era sino la elaboración de un lenguaje autónomo e implicado que fuera capaz de desplegar todos sus recursos para descifrar el misterio oculto de la América no revelada. El sentido de la poética modernista es eminentemente político y de estilo metafórico y sugestivo. Su autoridad radica, dice Rama, en la resistencia frente a la deshumanización y para eso debía dejar de ser lugar impreciso (1970, p. 15); y, agrega Ramos, que diera voz al ritmo fluctuante y móvil de la realidad emergente. Esto explica el resultado de una obra sincrética y abarrotada dando forma a un poema de sello original y novedoso. (RAMOS, 2003, p. 21).

La autonomización que con/por esto consigue el artista tendrá como costo sin embargo la pérdida del mecenazgo y en consecuencia la necesidad de incorporarse al mercado embestido de un oficio que lo pone en contacto con la realidad inmediata: el periodismo. Comerá de su trabajo que cuando no es el de poeta será el de cronista. Como Martí, con “El puente de Brooklyn”, que envía de Nueva York a *La Nación* de Buenos Aires, en 1881; o Darío, con “Historia de un sobretodo”, en que escribe:

Es en el invierno de 1887. Por la calle del cabo [Valparaíso] hay una gran animación. Mucha mujer bonita va por el asfalto de las aceras. Yo voy tiritando bajo mi chaqueta de verano, sufriendo el encarnizamiento del aire helado que reconoce en mí a un hijo del trópico. He cobrado mi sueldo de *El Heraldo*, que me ha pagado Enrique Valdés Vergara, un hombrecito firme y terco... (CALDERÓN; SCHLOTFELDT, 2001, p. 310)<sup>10</sup>.

De este modo, el poeta intelectual que comienza a hacerse su propio hueco dentro de una estructura socioeconómica en la que vive y crea, se torna, por su independencia, peso ideológico y adopción de un estilo literario que revela sin tapujos sus emociones, una vergüenza por su inutilidad al régimen, pero también, dice Rama, un peligro. Y todavía más,

la imagen que de él se construyó en el uso público fue la del vagabundo, la del insocial, la del hombre entregado a las borracheras y orgías, la del neurasténico y desequilibrado, la del droguista, la del esteta delicado e incapaz, en una palabra —y es la más fea del momento— del improductivo. (RAMA, 1970, p. 57).

---

<sup>10</sup> La crónica cuenta que gasta todo su salario en el abrigo.

Pero de esta mirada lo que harán los poeta es afirmar la negación y hacer así de la letra un búmeran, el arma con la que va a deslindar el campo cultural como espacio reflexivo. Acá las bases de la crítica literaria moderna.

Dialogo con temporalidades, espacios y el hombre-poeta en Chile. El tiempo, las ciudades y los contactos que entabla Darío en este país permiten diseñar un juego de relaciones que resulta útil para entender su proceso creativo y el sentido que en él cobra la realidad que palpa en ese contexto finisecular. Como señala Rojo, Darío capta, con envidiosa precisión, la esencia de esta conducta burguesa santiaguina, y copia:

Santiago es aristocrático. Quiere aparecer vestida de democracia, pero en sus guardarropías conserva su traje heráldico y pomposo; baila cueca, pero también la pavana y el minué. Tiene condes y marqueses desde el tiempo de la Colonia, que aparentar ver con poco aprecio sus pergaminos. Posee un barrio de San Germán en la calle del Ejército Libertador, en la Alameda. Santiago es rica, su lujo es cegador. Toda dama santiaguina tiene algo de princesa. Santiago juega a la Bolsa, come y bebe bien, monta a la alta escuela y a veces hace versos, en sus horas perdidas. (ROJO, 2011, pp. 161-162)<sup>11</sup>

Así, durante los treinta meses en tierras chilenas, el Poeta vive cerca de veinte en Santiago y diez en Valparaíso, se relaciona con tres grupos sociales distintos, de los cuales emerge un espíritu, un carácter y una figura específicos que transitan entre el Rubén que llega y el Darío que se va.

Durante los dos tercios que vive en la capital establece contacto con dos grupos de cuño aristocrático. Uno, la elite intelectual de moda; el otro, la vieja oligarquía terrateniente. Los primeros, amigos que lo reciben y apadrinan; los segundos, empresarios y políticos que lo desprecian y humillan. Con sus amigos aflora el alma del poeta inquieto que lee y ve con asombro de ahijado pobre los juguetes de sus refinados anfitriones. Con los viejos oligarcas forja el carácter del chorotega incomprendido que debe empleárseles en sus diarios para comer y resistir a la adversidad<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> (Citado por RAUL SILVA CASTRO, ed. *Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile y no recopiladas e ninguno de sus libros*. Santiago de Chile. Prensa de la Universidad de Chile, 1934, pp. 281-282).

<sup>12</sup> Se puede decir que el encuentro del joven poeta con estos señores crea, dice Rojo, una comedia de equivocaciones donde no calzan anfitriones y visita. ¿Es ese el poeta que esperan? ¿Son estos los caballeros que, para él, lo esperan? Lo cierto es que Darío al compararse con este séquito aristocrático reparará en su magra condición, en su insignificancia. Aparece con esto un cierto tipo de intelectual latinoamericano moderno que, aunque no proviene ya de esa oligarquía, tampoco logra desprenderse de su tutela material e ideológica que ellas ejercen y ejercerán sobre él. (ROJO, 2011, pp. 162-165).

Pero antes de viajar a Valparaíso, resulta necesario ahondar en esa experiencia vital urbana que afianza los rasgos integrales de la personalidad del hombre y del poeta. El centralismo chileno hará que sea Santiago el espacio social donde Darío arme los primeros lazos como escritor con las principales figuras del intelectualismo criollo. En la urbe en pleno desarrollo será testigo presencial del auge económico de la elite y recientemente acrecentada gracias al éxito de la Guerra del Pacífico. Esa riqueza material —material y muy selectiva— le abre sin embargo las puertas del Paraíso del Arte, en particular del simbolismo francés, que llegaba como pan caliente a estantes y mesas de sus amigos ricos. Entre otros, Eduardo Poirier, Eduardo de la Barra, un tal Toribio Robinet, el escultor Nicanor Plaza y sobre todo Pedro Balmaceda, clave y visa de entrada a tertulias donde el Rubén inquieto comienza a moverse hasta conseguir publicar, en 1887, *Abrojos*. (DARÍO, 1907, cap. XV).

Mas, no todo fue dulce. (¿Y para quién lo es?). Para Darío no lo fue porque al desprecio de la arrogante clase empresarial habría que sumarle el hecho no menor que es el verdadero Chile que lo recibe. Primero porque el poeta no despertó el interés que desde acá podemos creer que despertó. “La ignorancia de Darío era casi absoluta [dice Orrego Luco] y apenas distinguía un coche de una casa, y no percibía diferencia entre un cuadro y una oleografía”. (ROJO, 2001, p. 155)<sup>13</sup>. Pero no era eso, o no era sólo eso. El tema de fondo es lo que dice Silva Castro y que Grínor Rojo le refuta con razón. Lo primero, que con la llegada de Darío se iniciaría en Chile la literatura hispánica moderna. Para Rojo una simple *boutade*. Lo segundo, más serio, que ese Chile era el escenario de una “nueva sensibilidad artística” atizada por locos bohemios que estarían ocupando: “la Meca cultural del mundo hispánico”. (ROJO, p. 158). Nada más erróneo. Ya que, si era la Meca de algo, ese algo no será el cultural sino el económico. Nadie pondría en duda el crecimiento de un Chile centralista que acabada de ganar la Guerra y que por tanto estaba gozando de la inmensa riqueza que generaba el salitre. Pero de cultural nada. Apenas la crema en una masa pobre y analfabeta. Una *belle époque*, por tanto, muy a la chilena.

Ahora, es cierto que Darío se encanta con esta ciudad bullente y europeizante y con la flor y nata que le abraza. Pero no es menos cierto que bajo ese esplendor se oculta el falso refinamiento de una clase insultantemente enriquecida que no hace más que acentuar aquella contradicción fundamental entre el dinero y la vida. Y es aquí, en este

---

<sup>13</sup> (Citado por LUIS ORREGO LUCO. “Rubén Darío”. *La Libertad Electoral* (20 y 21 de febrero de 1889).

momento, en que Darío discierne su propio camino; tal vez el único posible: poner su talento al servicio de un patrón que le pagará por sus crónicas. En los talleres de la prensa liberal aprende la prosa periodista moderna, pero también aprende de los sinsabores de una clase empresarial que respeta al periodista en cuanto empleado, pero no al poeta que, sigilosamente, maceraba *Azul...* Es un Darío pobre y humillado por esos señores que, paradójicamente, como dice Rojo, “admira y execra”, “que desea y de la cual abomina” (2011, pp. 162-165); porque, es cierto, no es capaz, como se dijo, de desprenderse aún de esta tutela material e ideológica. Los necesita. Y de esa dependencia nace el Darío periodista. El sujeto perspicaz que estudia con agudeza la sociedad que le trata y le maltrata. Años después, enfermo, escribe en una carta a Orrego Luco: “Nunca podré olvidar que allí pasé algunas de las más dulces horas de mi vida, y también de las arduas, pues en Chile aprendí a macizar mi carácter y a vivir mi inteligencia”. (DARÍO, 1921)<sup>14</sup>.

Esta afirmación de su personalidad, parece, es la pieza clave que está detrás de *Azul...*, ya que es esa condición subalterna la que lo hace sentir el desgarramiento frente a una realidad social degradada y que él sitúa en el seno del antivalor burgués. Contra eso responderá con el arte, único asidero o refugio, dice Nelson Osorio, para rechazar y resistir ese mundo descompuesto (2000, p. XII), pero también para practicar, agrega Rojo, desde el resentimiento, una suerte de “venganza imaginaria” (2011, p. 166) que se materializará en el emblemático libro de 1888.

En él aparece “El fardo”<sup>15</sup>. Cuento publicado un año antes y, lo más probable, escrito en uno de los cuartos que ocupaba el poeta como Inspector de Aduanas durante los diez meses que vivió en el puerto. Se pretende, por eso, cerrar este juego de relaciones por medio de este relato que grafica un tiempo, un espacio social y la sensibilidad dariana como imagen epónima en este clima de transición modernizadora.

Consciente que para conocer la estadía del nicaragüense en Chile y sobre todo para estudiar el valor de su creación en el contexto latinoamericano, se debe abordar *Azul...* como un todo, se valdrá no obstante sólo de este cuento dejando la poesía y el

---

<sup>14</sup> En 1912, durante su último viaje a Argentina, Darío quiso regresar a Chile, pero su salud se lo impidió. En esa instancia escribe esta carta, la cual fue reproducida en la revista *Pacífico Magazine*, en enero de 1921. En esta le expresó sus sentimientos hacia Chile: “A través de tanto tiempo y de tanta distancia, hemos guardado un largo silencio. Mi afecto por Chile se ha conservado el mismo después de tan largos días, y han revivido siempre en mí aquellas pasadas horas (...) Nunca [...]”.

<sup>15</sup> Por primera vez en la *Revista de Artes y Letras*. Santiago de Chile, el 15 de abril de 1887, tomo IX, pp.113-119. Fue reproducido en *La Época* el 30 de ese mismo mes y año, e incluido en las ediciones de *Azul...*

resto de la prosa de lado ya que o están de cierta forma sugeridos en este relato o exceden el interés particular de este trabajo<sup>16</sup>. ¿Y qué es eso que se puede hallar en “El fardo”? Dos cosas: la figura de el Poeta y su rol dentro del fenómeno contradictorio que representa Valparaíso como epicentro del proceso modernizador chileno.

El cuento se abre en el umbral del atardecer que revela el tránsito del dinamismo a la quietud del trabajo portuario. Es en ese quiebre que la voz del narrador cede a la trágica historia de tío Lucas, el viejo pescador. “¡Eh, tío Lucas! ¿Se descansa?” (DARÍO, 1994, p. 86)<sup>17</sup>, le interpela. Aquí los sucesos se narran uno a uno para desembocar en la mayor de las desgracias: la muerte del hijo. Pero también la vida. El triunfo cotidiano de la vida sobre la muerte. “El muchacho era muy honrado y muy de trabajo. Se quiso ponerlo a la escuela desde grandecito; pero ¡los miserables no deben aprender a leer cuando se llora de hambre en el cuartucho!”. [Y menos cuando la madre lleva] “la maldición del vientre de los pobres: la fecundación”. (DARÍO, p. 87).

Ante la realidad devastada de bocas hambrientas la vida del joven resiste y se impone. El muchacho pudo ser herrero. Un vecino “quiso enseñarle su industria”. (p. 88). Pero enferma y decae.

¡Ah, estuvo muy enfermo! Pero no murió. ¡No murió! Y eso que vivían en uno de esos hacinamientos humanos, entre cuatro paredes destartaladas, viejas, feas, en la callejuela inmunda de las mujeres perdidas, hedionda a todas horas, alumbrada de noche por los escasos faroles, y en donde resuenan en perpetuas llamadas a las zambras de echacorvería, las arpas y los acordeones, y el ruido de los marineros que llegan al burdel, desesperados con la castidad de las largas travesías, a emborracharse como cubas y a gritar y a patear como condenados. ¡Sí!, entre la podredumbre, al estrépito de las fiestas tunantescas y el ruido de los marineros que llegan al burdel, el chico vivió, y pronto estuvo sano y en pie. (p. 88).

Pero no sólo no muere, sino que se levanta. Porque esa descomposición de la realidad toda no afecta a quienes no han conocido más que la miseria. La “sobrevivencia precaria”, como le llama Miranda (2011, p. 51), del mundo popular porteño opera como resistencia contra la destrucción del capitalismo burgués<sup>18</sup>. Darío descubre ahí, en el

---

<sup>16</sup> “Me parece, en efecto, que los textos narrativos de *Azul...* se continúan en los líricos, no tanto porque los líricos repitan tales o cuales artificios retóricos, cosa que hacen, sino porque ellos llevan hasta su desiderata el proceso de creación por defecto que se inaugura en los relatos”. (ROJO, 2011, p. 169). En “El fardo” como en “El Rey burgués”, principalmente.

<sup>17</sup> Todas las citas del cuento se remiten a esta edición.

<sup>18</sup> Resulta interesante ver cómo Darío describe esta realidad del mundo popular porteño, su punto de hablada o lugar de enunciación, y la que ofrecen, juiciosa y censurablemente, los *ojos imperiales*, como dice Pratt, de la vanguardia capitalista que visita los puertos apenas terminadas las guerras de independencia. La voz

suburbio porteño, los resabios de una fuerza humanitaria que no ha sucumbido, se fortalece, ante el proceso modernizador.

Sin embargo, el joven se levanta para reincorporarse a la faena, al destino trágico que la vida le tiene reservado. En la edad de oro sale a la mar. Se hace pescador como su padre. “Padre e hijo, en la pequeña embarcación, sufría el mar la locura de la ola y del viento. Difícil era llegar a tierra. Ellos salieron sólo magullados”. (p. 89).

La vida transcurre así. Con las vicisitudes normales de hombre de mar. Se revela el cotidiano. Un ir y venir en el trajín de la carga y descarga, y donde el hombre va dejando su vida, lenta, imperceptiblemente. “El fardo” narra la intensa y honda experiencia de la vida moderna a través de dos sujetos que representan mundos opuestos, pero que en su relación revelan el tránsito de un período a otro: la sabia y resignada actitud del tiempo y el impulso desenfrenado del alma joven que crece en el trabajo.

Empezaba el trajín, el cargar y descargar. El padre era cuidadoso: ‘¡Muchacho, que te rompes la cabeza! ¡Que te coge la mano el chicote! ¡Que vas a perder una canilla!’. Y enseñaba, adiestraba, dirigía al hijo, con su modo, con sus bruscas palabras de obrero viejo y de padre encariñado. (p. 89, marcas en el original).

Hasta que se separan. El padre enferma y el hijo se hace portuario. Y entonces la muerte como destino aciago.

“Era un bello día de luz clara, de sol de oro”. (p. 89). Debajo en el muelle un concierto de situaciones metálicas que recrean la vida moderna en su máxima vitalidad. Entre sonidos de “matraca”, “garfios” y “plomos de sonda”, emerge el gigante, el monstruo: el fardo.

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 prosaicos de la importación envueltos en lona y fajados con correas de hierros. (p. 90).

---

de Darío es la de tío Lucas en tanto reproduce su relato, mientras que la de los expansionistas es autobiográfica como llena de valorizaciones, en general reprochables contra este universo popular. Caso emblemático M. Graham y su *Diario de mi residencia en Chile en 1822*, Santiago de Chile. Véase MCHA, “Cotidianidad popular porteña y espionaje imperial decimonónico: relato de a bordo de un Valparaíso encubierto”, en *Revista Estudios Hemisféricos y Polares*. Centro de estudios hemisféricos y polares. Valparaíso, 2013 (288-312). Y Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, 1992, Buenos Aires.

La mercancía importada que mata. Un paquete en cuyas entrañas “tendría cuando menos, linones y percales”. (p. 90).

La juventud deviene acá en muerte trágica arrebatada bajo el peso de lo suntuoso. Fatal paradoja. El antagonismo absoluto entre el lujo y la “cosa horrible”, “el muchacho destrozado” que es la muerte, la muerte joven. “El fardo, el grueso fardo, se zafó del lazo y cayó sobre el hijo del tío Lucas”. (p. 91). Las cosas se zafan. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, como el fardo, que amarrado por el mismo muchacho se zafa y le mata.

Hasta acá la voz de tío Lucas y devuelta al narrador. Hugo Achugar señala que esta historia intercalada es la de un relato enmarcado y mediado por este narrador que abre y cierra el cuento. (1986, pp. 858-859). Hay desacuerdo con esta idea. En concreto se cree que el Darío antes de tío Lucas no es el mismo, no puede ser el mismo, que el que conoce su tragedia. Es otro y por tanto la estructura del relato no es la de un paréntesis, sino la de una secuencia que revela el proceso transformador que experimenta el poeta. Ahí recae su genio: en aquello que hace con el material recogido y en el punto de hablada que asume con plena consciencia ante la realidad que lo envuelve. “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”. (p. 91).

El espíritu dariano asoma en la muerte del joven. El relato de tío Lucas es la confirmación absoluta de lo que Darío hasta entonces había sólo intuido o tocado tangencialmente: la subversión real de los valores que impone el progreso material sobre la vida. Y esa experiencia no se la dará sino Valparaíso. El espacio urbano-porteño que aglutina todas las contradicciones de la modernización del Pacífico Sur. Representa un Chile que en su afán económico aniquila la vida, pero también, ese mismo proceso modernizador, posibilita el surgimiento de un mundo popular que desde su cotidianeidad resiste la muerte promoviendo mundos alternativos de rehumanización.

Así, finalmente, esa realidad es la que hace del amigo y del cronista, la figura del poeta Rubén Darío que a bordo del Cachapoal se va en 1889 para siempre de Chile. Y es por eso que quienes lo despiden no son los mismos que lo reciben hace treinta meses atrás: sus amigos aristócratas, los falsos bohemios tertulianos, les llama Rojo, la *belle époque chilensis*, portadora de “una nueva sensibilidad artística chilena” (ROJO, p. 197), sino los socios de la Liga de Obreros de Valparaíso. Ellos lo despiden y los consagran.

## Referencias

ACHUGAR, H. “‘El fardo’, de Rubén Darío: receptor armonioso y receptor heterogéneo”, en *Revista Iberoamericana*, Northwestern University, 1986, Vol. 52, n. 137, pp. 857-874.

CALDERÓN, A.; M. SCHLOTFELDT. **Memorial de Valparaíso**. Santiago de Chile: RIL, 2001.

DARÍO, R. “La vida de Rubén Darío escrita por él mismo”. Barcelona: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1907. Disponible en <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vida-de-ruben-dario--0/html/ff17bf78-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vida-de-ruben-dario--0/html/ff17bf78-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html)>. Acceso en: 5 dic., 2019.

\_\_\_\_\_. “Anhelo de volver”, 1921. Disponible en <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-93168.html>>. Acceso en: 5 dic., 2019.

\_\_\_\_\_. **Azul... Cantos de vida y espera** ed., e intr., a cargo de Álvaro Salvador. Madrid: Espasa, 1994.

HABERMAS, J. **La modernidad: un proyecto incompleto**. México DF.: Kairós, 1980.

MIRANDA R. F. “Cimarronaje cultural e identidad afrolatinoamericana. Reflexiones acerca de un proceso de autoidentificación heterogéneo”, en *Revista Casa de las Américas*. La Habana, julio-septiembre, 2011, n. 264, pp. 39-56.

MONSIVÁIS, C. **Aires de familia**. Cultura y sociedad en América Latina. Barcelona: Anagrama, 2006.

OSORIO T., N. **Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX**. Alicante: Cuadernos de América sin nombre, 2000.

\_\_\_\_\_. Edición, selección, prólogo, bibliografía y notas. **Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.

RAMA, Á. **Rubén Darío y el modernismo**. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.

RAMOS, J. **Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX**. México DF.: Fondo de Cultura Económica, 2003.

ROJO, G. **Clásicos latinoamericanos**. Para una relectura del canon. Volumen I. El siglo XIX. Santiago de Chile: LOM, 2011.

ROMERO, J. L. **Latinoamérica, las ciudades y las ideas**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.

SUBERCASEAUX, B. **Historia de las ideas y de la cultura en Chile**. Fin de siglo: La época de Balmaceda. TOMO II. Santiago de Chile: Universitaria, 1997.

VICUÑA, M. **La belle époque chilena**. Alta sociedad y mujeres de elite en el cambio de siglo. Santiago de Chile: Sudamericana, 2001.

**Submetido em novembro de 2019.**  
**Aprovado em dezembro de 2019.**