

Inmovilidad y fatalismo en “El fardo” de Rubén Darío

Priorizando las estrategias retóricas utilizadas por el narrador de “El fardo” de Darío, este artículo indaga en las implicaciones sociales, artísticas y de clase del movimiento frente a la quietud. La inmovilidad se presenta inicialmente como un atributo positivo señalando el cese del movimiento fatigoso tras la jornada laboral del protagonista; por lo tanto, promueve las condiciones tranquilas y casi oníricas que son propicias para la narración y el desenlace del cuento. No obstante, las frecuentes referencias a la inmovilidad y a la ciclicidad también ofrecen un comentario agrio sobre la violencia social y la naturaleza opresiva de los sistemas capitalistas, prolépticamente anunciando la tragedia que rige tanto el marco narrativo como el argumento.

Palabras clave: *Rubén Darío, narración, movilidad, inmovilidad, fatalismo*

Prioritizing the rhetorical strategies used by the narrator of Darío’s “El fardo,” this article investigates the social, artistic, and class-related implications of movement versus stillness. Immobility is initially presented as a positive attribute signaling the cessation of laborious movement at the end of the protagonist’s workday; it thus promotes the relaxed, quasi-oneiric conditions propitious to narration and the denouement of the story. However, frequent references to immobility and troublesome instances of cyclicity also offer an acerbic commentary on social violence and the oppressive nature of capitalistic systems, proleptically announcing the tragedy governing both frame narrative and plot.

Keywords: *Rubén Darío, narration, mobility, immobility, fatalism*

Presentando la conversación entre un narrador burgués y el tío Lucas, un humilde trabajador cuyo hijo muere en un terrible accidente de trabajo, Rubén Darío organiza la estructura de su cuento “El fardo” en torno a los binarismos de inmovilidad y movilidad. Este cuento apareció por primera vez el 15 de abril de 1887 en la publicación chilena *La Revista de Artes y Letras*, con una carta dedicatoria y una introducción al cuento escritas por Darío y dirigidas al político y escritor Luis Orrego Luca. Como puntualiza José María Martínez, la introducción, si la consideramos verídica, detalla el “nombramiento oficial” de Darío como “guarda inspector” de la Aduana de

Valparaíso ... el 29 de marzo de 1887”(174) – acto que ayuda no solamente con la datación, sino que también vincula “El fardo” con un encuentro supuestamente auténtico entre Darío y un lancharo (Romeu 321; Achugar 872).¹ De hecho, al ofrecer una entrada en materia deíctica que centra el acto visual y contemplativo de su destinatario, Darío escribe a Luca, “mira lo que he encontrado ayer, al salir del galpón de avalúos, a los dos días de mi empleo” (Martínez 174), así tentándole a la lectura o incluso sugiriendo que el cuento se sitúa en un marco verídico.

Al año siguiente de su aparición en *La Revista de Artes y Letras*, “El fardo” se imprimió nuevamente en 1888. En esta ocasión formó parte de un proyecto más amplio, considerado la primera publicación importante de Darío: *Azul...* (1888). Se trata de una innovadora colección de poesía y cuentos multigenéricos que experimenta con una amplia gama de estilos. En este volumen, sin embargo, se excluyen la carta y la introducción que antes acompañaban al cuento; por tanto, sin el material paratextual adicional que incluye la versión previa de “El fardo”, el anclaje potencialmente verídico del relato se vuelve menos evidente para los lectores que exclusivamente se lo encuentran a través de *Azul...* Algunos años más tarde, como ha precisado Hugo Achugar, en el material paratextual a la edición de 1890, Darío suministra otra carta en la que insiste en la veracidad del relato, llamándolo un “episodio verdadero”, por el cual no ha hecho más “sino darle forma conveniente” (858-59).

Junto con el resto de los cuentos que forman parte de *Azul...*, “El fardo” se convierte en otro espacio textual híbrido, novedoso y genéricamente diverso en el que los “dones de narrador de Darío se revelaron de manera espectacular” (Pupo-Walker 518). El difuso género del cuento, sus innovaciones estilísticas y su profunda preocupación por ecos intertextuales y por la forma poética (González, *A Companion* 53-54; Achugar 857), hacen de “El fardo” uno de los cuentos más llamativos y apreciados de Darío, mientras que *Azul...*, a su vez, llega a ser “el primer gran éxito literario” del autor (González, *A Companion* 53). Por último, contribuyendo al aspecto ligeramente atemporal del cuento y a su imbricación ambigua en un espacio fácilmente reconocible a la vez que borroso (Brioso 293), estos extremos de movilidad e inmovilidad, acción e inacción, movimiento y pausa son frecuentemente emparejados a lo largo del cuento, bifurcándose y entretejiéndose tanto estructural como temáticamente, resaltando así los papeles que juegan el movimiento y la estasis en el cuento.

De hecho, hasta la misma narración de la intriga principal del texto – con “las prácticas discursivas novedosas” que emplea Darío (Matalía 279), la experimentación poética y artística que practica, y su afán periodístico, el cual, tal un hilo conductor o “connective tissue” (González, *A Companion* 13) le proporciona un “espacio de aprendizaje’ y fundamento sustancial”

(Matalía 280) – se construye a partir de momentos de titubeo, ruptura, vacilación, y coincidencia. Sin embargo, a pesar de estas vacilaciones, el texto parece exaltar la inmovilidad más que la movilidad, el descanso más que el trabajo físico, al menos al principio. Desde un punto de vista narratológico, inicialmente se presenta la inmovilidad como un atributo positivo y reconfortante, ya que resalta el cese de esfuerzo al concluirse el día laboral. Aún más importante, la inmovilidad también parece representar un estado positivo porque fomenta las condiciones que ayudan a crear un ámbito oportuno para el desarrollo del cuento.

Se ve el tratamiento favorable de la inmovilidad – inmovilidad como indicio de la tranquilidad y de la ausencia de obligaciones – en la presentación de la vida despreocupada del narrador burgués y en el lirismo de una voz narrativa homodiegética (Genette 253-54). Ante todo, la voz narrativa exalta la serenidad, propicia como es para la tranquilidad que favorece el descanso, la recreación, y la mismísima narración:

Allá lejos, en la línea, como trazada por 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 fiscal iba quedando en quietud; los guardas pasaban de un punto a otro, las gorras metidas hasta las cejas, dando aquí y allá sus vistazos. 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 noche sube, mantenía las lanchas cercanas en un continuo cabeceo. (Darío 174)

También con connotaciones favorables, y mostrándose armoniosamente alineada con “el entusiasmo pictórico” del modernismo (Achugar 859), la descripción de creciente inmovilidad con la cual el cuento se abre inicialmente parece concederle al tío Lucas un gran sosiego. “Sentado en una piedra y, con la pipa en boca” (174), su primera aparición en el cuento forja un contraste con “los jornaleros” yéndose del trabajo, pero igualmente enaltece el hecho de que, después de un día de trabajo largo y arduo, puede finalmente tomarse una pausa agradable y bien merecida.

Como bien ha señalado Pupo-Walker, la sintaxis y “las correspondencias internas del lenguaje” de “El fardo”, con su ritmo inyectado de pausas significativas que la puntuación realza, evocan una sensación de reposo y de tranquilidad que parece favorecer la narración (519). Sin embargo, las referencias sistemáticas y repetitivas a la inmovilidad a lo largo del cuento finalmente revelan que también tiene su lado negativo, y esta preocupación textual por la observación y la marca del movimiento literal y metafórico de los personajes sirve para prolepticamente anunciar la tragedia que va a dirigir y controlar la trama del cuento. En este sentido,

ya aclarando el estado contemplativo y triste del viejo que mira vagamente a lo lejos – mientras se toma su descanso está “sentado en una piedra”, fumando en pipa, y mirando “triste el mar” (Darío 174) – el cese del trabajo también se vinculará directamente a la pena y al dolor, tanto para el protagonista como para la familia que necesariamente depende de él, como ya veremos.

Por ende, la inmovilidad es asimismo representativa de un tipo de violencia social, puesto que tal violencia se ve reflejada no solo en la posicionalidad y la distancia socioeconómica entre el narrador burgués y el protagonista, o entre el autor y su público (Brownlowe 377-78). También define el fatalismo arrasador y la pobreza que caracterizan la situación sin salida de los trabajadores, quienes, por mucho que puedan trabajar y luchar para mejorar sus condiciones de vida, son incapaces de salir adelante. Como bien lo ha planteado José María Martínez, los lectores se encuentran ante un mundo “dividido entre seres desplazados... y seres ya integrados que permanecen instalados en los valores mecanicistas o materiales de ese mundo y que miran a los marginados como auténticos excluidos” (“Modernismos” 120). En cuanto a los personajes necesitados en “El fardo”, entonces, la negociación difícil entre la inmovilidad y la movilidad, entre recreo y trabajo, y entre el clásico *otium* y *negotium*² se revela en lo que podríamos llamar “el fatalismo del gesto”: o sea, en las vacilaciones entre movilidad e inmovilidad que literal y metafóricamente crean confusión y, cuando no provocan un estancamiento total, de todas formas impiden el progreso. Más aún, la vacilación entre descanso y trabajo es también una dramatización de las dificultades que específicamente trastornan e impiden el progreso del tío Lucas. Por mucho que él quiera y trate de salir adelante y sacar a su familia de la miseria, no tiene la capacidad ni los recursos para hacerlo.

Regresando al valor positivo que inicialmente se asigna al ocio y a la inmovilidad, es muy revelador que estos sean los valores apreciados y potencialmente anticapitalistas con los cuales el texto también empieza. Al retratar una escena crepuscular, y más precisamente, una que revolotea entre la energía del día y la tranquilidad de la noche, en el descriptivo párrafo introductorio de “El fardo”, el narrador dramatiza el cese del día laboral al introducir al lector a un mundo que es siempre más apacible y sosegado, ya que las tareas laborales se están concluyendo. De manera aún más específica, y con una crítica mordaz del mundo consumista que parece literalizar la teorización de Marx sobre la máquina despiadada del mercado (Ramos 290-95; Marx, *Wage-Labour* 26), el estruendo rumoroso de las herramientas necesarias para el trabajo también cesa. El “brazo” gigantesco de los pescantes entonces se queda “inmóvil”, y, para finalmente volver a sus casas, los trabajadores están poco a poco desvinculándose de un mundo

en el cual se afanan por ganarse la vida. Como un fuego que se apaga, el sol, descrito como un “gran disco de hierro candente” se hunde en el pliegue distante del horizonte (Darío 174).

En el primer párrafo del cuento, el único movimiento que perdura es el paso lento y repetitivo de los guardas que vigilan el puerto como recordatorios en sordina de la constante vigilancia y de la explotación incesante del trabajador en el sistema capitalista (Foucault 189-91; Marx, *Wage-Labour* 32-48). Aunque la transmisión de la omnisciencia narrativa suele ser una estrategia retórica que se ajusta a la teorización narratológica de Genette sobre la omnisciencia en primera persona, también connota el control necesario que exigen los sistemas capitalistas explotadores (Genette, *Narrative* 243-45; Zukerfeld 115). Simétricos, constantes, y automáticos, con sus prácticas de vigilancia algo despersonalizadas y panópticas, si bien omnipresentes, y marcando un ritmo incesante, “los guardas pasaban de un punto a otro, las gorras metidas hasta las cejas, dando aquí y allá sus vistazos” (Darío 174). El único rumor que se percibe es el del agua que “murmuraba debajo del muelle”, sus ondas impulsadas al movimiento debido solo al empuje ligero del “húmedo viento” (174). A su vez, es este soplo delicado el que provoca el balanceo aletargado de las lanchas.

Pero no es solamente una tranquilidad banal que se pinta en esta escena inicial. Más bien, y como si todo fuese arrullado por el viento y la lírica voz del narrador, el muelle se está quedando en “quietud.” En este caso, el uso de “quietud” recalca aún más el valor positivo de la inmovilidad, mientras que su significado etimológico, remontando al “*quietus*” y al “*quietudo*” del latín (Lewis y Short), a la vez comprende connotaciones de paz, reposo, libertad y sosiego que se yuxtaponen al marco capitalista que circunscribe el cuento. Ostensiblemente preparando al lector para el desenlace del metacuento que prosigue, la primera presentación del lenguaje y del panorama del mundo exterior, parecen condicionar al lector para un cuento placentero y “suelt[o]” que debería desarrollarse en la misma manera relajada y tranquila implícitamente elogiada en la introducción. Como bien se puede notar, el uso de “quietud”—que suele connotar la calma y la tranquilidad susodichas, pero que también significa “muerte” en su sentido figurado³ – determina por sí solo el desenlace de la historia que culmina trágicamente con un ejemplo definitivo de quietud, es decir, con el descanso final del hijo del tío Lucas.

Los párrafos que siguen la secuencia de apertura del cuento continúan promulgando una cierta exaltación de la inmovilidad como un estado positivo y tranquilo que momentáneamente se aparta de la ideología capitalista “que explota el trabajo de los obreros, que abandona a su suerte a las masas desposeídas” (López Miranda 263). Por ejemplo, cuando el

narrador encuentra al trabajador tío Lucas, este está metido en un mundo inmóvil y tranquilo, ya que sus obligaciones y los deberes del día han terminado:

Todos los lancheros se habían ido ya; solamente el viejo tío Lucas, que por la mañana se estropeará un pie al subir una barrica a un carretón, y que, aunque cojín cojeando, había trabajado todo el día, estaba sentado en una piedra, y, con la pipa en la boca, veía triste el mar. (Darío 175)

No es solamente esta primera presentación del tío Lucas como un personaje relajado y solitario lo que hace énfasis en el valor del ocio y de la inmovilidad. También lo enfatizan: la correspondencia entre la tranquilidad de su carácter y la de un día que se está lentamente apagando, y la armonía de las condiciones atmosféricas y ambientales que, fieles a un tipo de falacia patética *avant la lettre*, reflejan la lentitud y tranquilidad del descanso físico y del estado emotivo del tío Lucas. O sea, símbolo de la paz, todo parece ser en concierto y en acorde, tanto el individuo como su mundo.

El valor de la inmovilidad también se puede ver en el diálogo inicial entre el narrador y el “viejo tío Lucas”:

“Eh, tío Lucas, ¿se descansa?”

“Sí, pues, patroncito.” (Darío 175)

Ciertamente, es significativo que este sea el único momento en el que el discurso directo se presenta en todo el marco heterodiegético del cuento;⁴ además, es también significativo que se presente precisamente para darle más atención y más valor a esta idea de la tranquilidad y del ocio. De este modo, el descanso contemplativo que separa al tío Lucas de sus obligaciones laborales sirve como el catalizador que pone en marcha todo el resto del cuento.

El propio movimiento narrativo del relato revela la sofisticada estrategia retórica a la que recurre con frecuencia Darío en el texto: en efecto, la paradoja de que sea el reposo lo que cataliza el movimiento se ve acentuada por su vacilante estilo narrativo, el cual, a su vez, refleja los extremos binarios que reúnen temática y estilísticamente su relato. Vale a decir, descansando y “sentado en una piedra”, el hecho de que el tío Lucas ya no tenga que trabajar es el acontecimiento formativo y causal que más directamente concede al narrador la posibilidad de interpelarlo y dirigirle la palabra. Subsiguientemente, esta pausa activa la oportunidad que tiene el tío Lucas de narrar su historia, dado que ya no se ve obligado a gastar sus esfuerzos y su aliento en labores más arduas:

Y todo me lo refirió, al comenzar aquella noche, mientras las olas se cubrían de brumas y la ciudad encendía sus luces; 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. (Darío 175-76)

En otras palabras, al retratar favorablemente un mundo distendido y aflojado que forja un espacio en el cual la narración puede florecer, la idea del “descanso” no solamente dramatiza el tema de la inmovilidad y coincide con el mundo tranquilo que abarca al narrador y al tío Lucas, sino que tiene una capacidad generativa y fructífera también, tanto para el diálogo homodiegético como para el material heterodiegético que se presenta al lector.

No obstante, casi inmediatamente después de esta valorización minuciosamente detallada e hiperbólica del descanso, y después de la mención del “interés” y del tiempo que el narrador dedica a escuchar al tío Lucas, la laxitud temporal de la narrativa se quiebra abruptamente. En vez de la tranquilidad introductoria, el tono y el ritmo se vuelven bruscos, como en *staccato*, y esta brusquedad aumenta aún más a medida que se desarrolla el cuento. Haciendo que las distinciones entre la inmovilidad y la movilidad, el descanso y el trabajo, sean cada vez más borrosas, los cambios de tono y de ritmo transforman el ambiente otrora tranquilo en uno que es discordante e inestable.⁴ Lo que es más, esos cambios invitan a los lectores a que vuelvan a reconsiderar incluso el planteamiento inicial del cuento que yuxtapone las olas suavemente agitadas y el “continuo cabeceo” de las lanchas, y la cansada inmovilidad del protagonista y las herramientas inmóviles de los trabajadores que han terminado su jornada laboral.

La primera indicación de la crisis, por decirlo así, ocurre cuando el tono, que ya estaba inclinándose hacia el patetismo y la melancolía, definitivamente los manifiesta. Este cambio sucede al percatarse los lectores de que la tristeza nostálgica del tío Lucas más precisamente se debe al hecho de que se le murió un hijo. En seguida, el cambio de tono y de ritmo pone en evidencia el momento de la ruptura de manera muy explícita cuando, después de mencionar las proezas militares del tío Lucas con un tono indolente y sumario, el hilo narrativo titubea y se atasca al introducir la muerte de su hijo:

¡Ah, conque fue militar! ¡Conque de mozo fue soldado de Bulnes! ¡Conque todavía tuvo resistencias para ir con su rifle hasta Miraflores! Y es casado, y tuvo un hijo, y... Y aquí el tío Lucas: ‘Sí, patrón: ¡hace dos años que se me murió! ¿Que cómo se me murió? En el oficio por darnos de comer a todos: a mi mujer, a los chiquitos y a mí, patrón, que entonces me hallaba enfermo. (Darío 175)

Como si fuera para dramatizar las dificultades de transición que se presentan a la hora de cambiar de un narrador a otro, sobre todo puesto que tienen experiencias y cosmovisiones muy diferentes, en tres ocasiones distintas se hace mención de la muerte del hijo del tío Lucas. La primera referencia a su muerte – “Y es casado, y tuvo un hijo, y...” (175) – es elíptica, lo cual suscita la atención y la curiosidad del interlocutor-lector.

Las otras dos referencias a la defunción de su hijo son más explícitas y tienen un impacto por su franqueza. Por ejemplo, aparentemente haciendo eco de su frase anterior, el tío Lucas reitera: “¡Sí, patrón, hace dos años que se me murió!” Ya sea que esté completando su propia frase elíptica no terminada, o que la muerte del hijo sea simplemente un detalle que al narrador no le interesaba proveer o en torno a la cual quería generar más suspenso, hace que la reiteración de información *no* proporcionada llame aún más la atención sobre las exigencias típicas del intercambio comunicativo y las tensiones de este diálogo dariano. Luego sigue la pregunta dramatizada del narrador – llamativa otra vez precisamente porque no es articulada por el narrador – que sólo el tío Lucas relata “¿Que cómo se me murió? En el oficio...” (175). Además del hecho de que la repetición en sí misma puede señalar un círculo vicioso, un estancamiento completo, o puede apuntar a la posibilidad de que exista cierta insuficiencia comunicativa o interpretativa que derrote y debilite la conversación haciéndola más fatigosa, esta triple repetición de la muerte del hijo también tiene connotaciones casi litúrgicas o hagiográficas que recalcan el pathos y la magnitud de lo que significa su muerte.

De este modo, la manera en que la narración de la muerte del hijo se transfiere de la boca del narrador a la boca del tío Lucas – dejando que el padre afligido se quede a cargo de la comunicación, y eximiendo al narrador burgués de su obligación narrativa – puede ser considerada no solamente una demostración de cuán grande y significativa fue esta tragedia para el padre, sino una denuncia de un sistema injusto que alentó las circunstancias que provocaron la muerte del hijo. En términos del ritmo, la sintaxis de las oraciones exhibe indicios de tensión y ruptura cuando las frases fluidas y largas del narrador ceden a momentos de elipsis, ruptura, pausa, y a las frases mucho más cortas que usa el “hombre rudo”.⁵ Por supuesto, con una voz muy diferente a la del narrador quien se deshace en elogios exageradamente rimbombantes que enfatizan su elitismo, la taciturnidad relativa del tío Lucas no solamente caracteriza su manera de hablar al ser el hombre humilde que es. Al contrario, contrapesando extremos floridos a un estilo narrativo más bien directo, si no un poco fragmentario, simultáneamente marca de manera clara la división que aparta al burgués y al tío Lucas así como también distingue sus estilos narrativos. Además, de

elogios prolijos a lamentaciones bruscas; de una mirada distanciada a ojos llenos de lágrimas; de vivacidad juvenil a lasitud y abatimiento, de una postura elitista de relativo desapego a la postura (etimológicamente) patética de un hombre humilde e inmóvil en su tristeza profunda, la transformación torpe de la introducción hiperbólica del narrador a la narración de una historia en el tono mucho más realista y triste del tío Lucas, hace hincapié en las vastísimas diferencias sociales, económicas, y de perspectiva que irremediablemente separan al narrador burgués y al “narrador” pobre.

Algunos de los riesgos de la inmovilidad, por así decirlo, se revelan aun en el mero hecho de que las preguntas del narrador sirven como un conducto que se abre a un espacio narrativo en el que el tío Lucas puede contar su historia. Son preguntas fundamentales, entonces, pero también son una interrupción abrupta de una escena reposada. Aunque el lector ya tiene algunos indicios del carácter ligeramente melancólico del tío Lucas, puesto que ya “veía triste el mar” aun antes de la irrupción jovial y detonante del narrador, es esta intrusión del narrador la que obliga al tío Lucas no sólo a revelar sino también a experimentar la tristeza aún más agudamente. Como tal, se le puede entender como una manifestación de violencia textual que pone en evidencia la gran crisis socioeconómica que aflige al tío Lucas y, por extensión, a su familia entera.

Es la ‘conversación’ del tío Lucas con el narrador, o sea, las preguntas fragmentarias e hirientes a las cuales el tío Lucas tiene que responder, que se sitúan como la fuerza causal de su triste reflexión nostálgica, lo que le obliga a revivir la pérdida de su hijo: “¡Sí, patrón! ¡Hace dos años que se me murió! Aquellos ojos ... se humedecieron *entonces*” (Darío 175; énfasis añadido). De modo similar, aunque el narrador profesa que siente una cierta simpatía por el tío Lucas, y se acerca a él con “cariño” e “interés”, el nivel de separación entre los dos debería aumentar la percatación de los lectores de la yuxtaposición entre la libertad y la despreocupación feliz del narrador, y la desolación y las muchas limitaciones puestas sobre la libertad física y emocional del tío Lucas. O bien, tanto literal como metafóricamente, el tío Lucas no puede avanzar; y, a gran diferencia de su interlocutor, él solo tiene un acceso momentáneo al descanso y al alivio.

Una de las razones por las que el narrador tiene acceso a la tranquilidad y a la libertad que el tío Lucas no tiene (ni puede tener), es que ocupa un rango social muy por encima del estatus del viejo. Esta diferencia de poder se revela no solamente con el “patroncito” respetuoso que el tío Lucas emplea para responderle al narrador y que pone más en relieve su diferencia de edad, sino también con su silencio relativo en comparación a la perspectiva idealista y fantaseadora del narrador y con la manera reificadora en la que el narrador trata a su interlocutor. Aunque quizás

parezca un detalle menor, el narrador se desenmascara, por ejemplo, cuando describe cómo provoca su conversación preguntándole al tío Lucas si “descansa.” Aun en las mejores circunstancias, esta pregunta nunca estaría exenta de connotaciones jerárquicas y protomarxistas, puesto que el tío Lucas es un trabajador imbricado dentro de un sistema que no le otorga ninguna autonomía ni valor, aparte de su estatus *qua* trabajador.

Esto hace, entonces, que el deseo de saber si el tío Lucas “descansa” sea una pregunta irónicamente cruel y amenazadora por las siguientes razones: primero, el empleo de una pregunta impersonal es una manera sutil de distanciarse del tío Lucas sobre todo dado el contexto del cual surge esta pregunta. En segundo lugar, si el valor del tío Lucas como trabajador es como lo definen a él y como se define a sí mismo, entonces el acto de *no* trabajar sugiere una autonegación que amenaza tanto su identidad como su capacidad de funcionar dentro de un sistema sanguinario que agota y gasta su cuerpo. Asimismo, el sistema paradójicamente depende de su cuerpo para beneficiarse de su fuerza bruta y del trabajo que puede llevar a cabo.⁶ En tercer lugar, aunque “patrón” y “patroncito” son apelaciones que tienen un valor coloquial amigable que existe fuera del sistema laboral, su empleo en este cuento está manejado precisamente para recordar la dialéctica entre patrón y trabajador. Como si fuesen figuras arquetípicas y, por ende, no estando muy lejos de la dialéctica del *Herrschaft und Knechtschaft*, o del amo y el esclavo (Hegel 140-50; Gloy 189-90), sirven, entonces, para hacer que el lector reflexione sobre el valor reificado del tío Lucas, sobre su subyugación a un “patrón”, y sobre el sistema inclemente que acabará destruyéndolo y consumiéndolo, al igual que destruyó y consumió a su hijo.

Más aún, aunque el día laboral ya se ha terminado, el descanso del tío Lucas y la pregunta inaugural del narrador se presentan como un acto de vigilancia cruel. Sugieren que, al *no* trabajar, el tío Lucas está coqueteando con la violación del “contrato” implícito que existe entre él y su superior.⁷ De este modo, al descansar en vez de trabajar y al presentarse como alguien que se relaja en vez de alguien que se esfuerza, crea una contradicción identitaria por la cual potencialmente podría ser castigado. Finalmente, otro ejemplo de la violencia epistémica del narrador se ve en el hecho de que, en vez de un curioseo ostensiblemente más inocuo, la pregunta “¿se descansa?” temporalmente sitúa el acto de trabajar en un continuum. Al mismo tiempo, también sitúa la pausa que el tío Lucas trata de concederse dentro de parámetros momentáneos y restringidos. En otras palabras, su descanso, que es finito, necesariamente terminará, mientras que su trabajo, ilimitado como es, durará *ad infinitum*, o al menos hasta el agotamiento total.

Justo después de su pregunta cargada de implicaciones jerárquicas sobre si el tío Lucas descansa o no, el narrador revela más acerca de su propia perspectiva ofensiva y egocéntrica al proporcionar al lector una

interpretación romántica y reificante de lo que significan el trabajo y el acto de trabajar. Esta exaltación perversa de lo que causó tanto daño a el tío Lucas sirve para enfatizar la disparidad socioeconómica que se erige entre los dos hombres, el estado de alienación del tío Lucas, y la negligencia y desconexión emotiva total del narrador. Es decir, dada la inmovilidad y fragilidad relativas del viejo, la obvia negligencia hermenéutica del narrador se revela en el hecho de que el tío Lucas no puede apartarse tan fácilmente de su trabajo ni separarse de su identidad como trabajador, pero el narrador soslaya completamente estas limitaciones:

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. (Darío 175)

Ante todo, el énfasis repetido que pone el narrador en el valor y en la calidad idealizados de su diálogo con su súbdito (“la charla, esa charla agradable y suelta...” [Darío 175]) indica su presunción y su “superioridad”; o bien, revela su objetivo manipulador de beneficiarse de la experiencia estética que logra forjar de la triste narración del viejo, y su deseo sutil pero irrefutable de control y dominación.

Es más, el énfasis puesto en el placer, en la búsqueda estética (García Méndez 96-98; Lida xii-xvi), y en la presencia misma del narrador cuya inclinación hacia la belleza y hacia el lirismo produce una cierta abulia respecto al sufrimiento de su interlocutor. Desvela también cuán distanciado está el narrador de la realidad en la cual el tío Lucas tiene que vivir, particularmente puesto que la historia que sigue seguramente no es ni “agradable” ni “suelta.” Rebasando al distanciamiento científico-crítico imprescindible para la narración naturalista propuesto por Émile Zola en su *Roman expérimental* (64-67) – y basado, a su turno, en la filosofía que el médico Claude Bernard elabora en su *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865) – el narrador del cuento mantiene una distancia afectiva del “objeto” de su estudio, tal y como espera la “entonces en auge escuela naturalista” (Martínez, “Sobre” 224-25; Romeu 321). A pesar del susodicho enlace “verídico” entre el escritor y un obrero chileno que Darío propone en su introducción al cuento, como se ha mencionado anteriormente, y en vez de querer “comprender” mejor a su interlocutor, este narrador dariano que es ficcionalizado, y no una representación fiel del autor, cabe insistir, considera el intercambio con el tío Lucas como principalmente una experiencia estética (García Méndez 99). De hecho, es una experiencia narrativa productiva *porque* el sufrimiento del tío Lucas genera el cuento y pone en marcha la narrativa del observador.

Es precisamente esta conversión del dolor ajeno en experiencia estética que hace parte de la crítica social que el cuento ofrece al resaltar la tranquilidad problemática y la despreocupación preocupante del narrador. Como Llopesa puntualiza en su análisis de los préstamos intertextuales de "El fardo":

Darío pretende demostrar ... que aquellos poetas y escritores que tan sólo conocen la vida a través de la literatura y escriben por información libresca, siguiendo los modelos parnasianos franceses, desconocen la realidad de su propio país. Darío la descubre y la muestra. "El fardo" 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)

Por añadidura, el uso del término "me place", en "[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..." (175), apunta hacia la postura egoísta, fetichizante y hasta tiránica del narrador. No solamente una representación de la posicionalidad distanciada que los narradores en cuentos naturalistas suelen emprender, la "actitud impresionista" (Köhler) del narrador hacia el relato del tío Lucas revela su indiferencia afectiva preocupante. A la vez, el placer, la tranquilidad y la despreocupación que siente al dialogar con el viejo indudablemente también revelan su orientación altanera y consumista – una postura que sólo expone aún más la reificación a la cual está sujeta la clase trabajadora. Como si el narrador considerara a los trabajadores como meros juguetes, objetos intrascendentes y desechables a los cuales él atribuye un valor solo en cuanto a su capacidad de llevar a cabo ciertos deberes y satisfacerlo, la labor y el sufrimiento del tío Lucas le benefician directamente.

Perversamente, en vez de una conversación profunda sobre la metáfora fundamental del trabajo y del sacrificio que definen la vida del tío Lucas, o sobre el evento trágico que definitivamente obstaculiza todas las esperanzas que tenía para un futuro mejor, el narrador considera su conversación con el tío Lucas como frívola. No es más que una "charla" superficial. Pero, lo que es más, es una "charla" entramada solo para darle placer al narrador. De hecho, el narrador nunca menciona y no se interesa por lo que esta charla podría ofrecer o significar ni para el tío Lucas ni para otros. En cambio, los lectores saben sin lugar a duda que, al menos para el tío Lucas quien llora y sufre con sus emociones dolorosamente desencadenadas por sus recuerdos, el costo de esta conversación es un nuevo despertar de su dolor y anhelo por lo que nunca va a poder recuperar.

Finalmente, la descripción de la vida como sustentándose con el "grano del poroto y la sangre hirviente de la viña" (Darío 175) es una interpretación

demasiado generosa y bastante sesgada de lo que significa el “trabajo fortificante” (175). Esta exageración revela el juicio erróneo y la falta de respeto que tiene el narrador hacia el tío Lucas. Cierto es que, al exaltar la labor física, el narrador propone una interpretación de la tierra como fértil y generosa, una tierra acogedora que no solamente da vida a los “bravos hombres toscos”, sino que también permite que la vida misma florezca y prospere. “Buena salud y la fuerza del músculo”, en lugar del “grano del poroto” y “la viña” (175): es este el intercambio gratificante que se ofrece a aquellos que trabajan la tierra, con todo el conjunto de implicaciones religiosas que “grano”, “viña” “sangre”, y el sacrificio corporal del inocente trabajador que conllevan.

Sin embargo, lo que inicialmente parece ser una manera bastante inocua y bucólica de comprender la idea del trabajo, tiene un trasfondo mucho más insidioso cuando uno piensa en las connotaciones metafóricas que se presentan en este pasaje. Vale a decir, el “grano del poroto”, es sugerente de la expresión “ganarse los porotos”, que a su turno connota una situación más larga y pesada – una obligación que dura toda la vida, por así decirlo, y que el trabajador tiene que emprender si quiere ganarse con qué sustentarse. De nuevo, esta subyugación, indicativa de una violencia sistemática que deja a los trabajadores profundamente inmersos en una situación por la que no hay ninguna salida, se convierte en algo aún más evidente con la “sangre hirviente” de la viña que es directamente sugestiva de la “*sangue bollente*” de los condenados dantescos,⁸ y la sangre derramada de gente enyugada en servidumbre. Finalmente, como los elementos esenciales de los cuales la vida “se nutre”, el “poroto” como símbolo de la carne o del sustento, y la “sangre de la viña” como símbolo de la sangre humana, funcionan como metonimia del trabajo y de la vida de los humanos. Además, son descripciones de una dependencia tan estrecha, que casi se presentan tales alusiones a un canibalismo metafórico. En vez de una descripción agraciada y bucólica para enfatizar la fecundidad de la tierra y el valor inherente en trabajarla, el sacrificio que el tío Lucas tiene que hacer de su pan diario y su ‘sangre’ insiste en que el “trabajo fortificante” no es solamente un sacrificio, sino un sufrimiento enorme que consume tanto la fuerza física del tío Lucas como su vida.

Es imprescindible, entonces, que el momento generativo, o sea, el momento inicial que cataliza el cuento, se reconsidere. Grosso modo, mientras que la narración de la historia del tío Lucas sí viene de esta insólita instancia de esparcimiento, tenemos que recordar que este momento de ocio radica en una subordinación devastadora pero necesaria a su trabajo. Lo que es más, retomando la dicotomía entre *otium et negotium*, la sensación momentánea de pausa y reposo surge del daño físico que sufrió como resultado de dicho trabajo. Como se ha mencionado, el tío Lucas se había

lesionado aquella misma mañana, pero siguió trabajando a pesar del dolor (“...por la mañana se estropeará un pie al subir una barrica a un carretón, y que, aunque cojín cojeando, había trabajado todo el día” [Darío 175]). Al final de la jornada laboral, cuando todos los otros trabajadores se han marchado, quizás para recuperar sus fuerzas, se queda atrás, solo y en estado contemplativo: “estaba sentado en una piedra, y, con la pipa en la boca, veía triste el mar” (175). En lo que respecta a su cuerpo, su edad y sus dolencias, el hecho de que el tío Lucas se haya forzado a cumplir un día entero de trabajo “cojín cojeando”, demuestra que él prioriza – o tiene que priorizar por necesidad – el trabajo más que su salud corporal, enyugado como es, bajo un sistema socioeconómico opresivo que limita su libertad y su capacidad para sobrevivir.⁹

El aislamiento del tío Lucas, que ya implica nociones de melancolía y alienación las cuales el narrador despiadadamente prefiere ignorar, tiene un matiz verdaderamente pesimista. A un nivel más general, su “descanso” indica su cuerpo envejecido, enfermo y más débil que el de los demás trabajadores, y que ya no encaja tan fluidamente como ellos en el ámbito laboral.¹⁰ También señala que los lectores deberían desconfiar del narrador, y considerar su interpretación idealizada de una escena que detalla una cierta violencia ejercida sobre el pobre viejo como una perversión flagrante de la realidad que el tío Lucas está condenado a vivir día tras día. También sirve como evidencia de las agresiones que habitualmente se hacen en contra del tío Lucas, y más generalmente, en contra de todos los pobres, sobre todo durante periodos de modernización y de rápido desarrollo tecnológico (Matalía 279-82; González, *A Companion* 3-8). Tampoco se puede pasar por alto la correspondencia entre las condiciones bajo las cuales tío Lucas tiene que trabajar (y narrar), y el contexto histórico y sociocultural de Chile durante el periodo en el cual fue escrito el cuento (Mora 70; Llopesa 47-48; Portuondo 69).

El hecho de que el tío Lucas se obligue (¿o sea obligado?) a trabajar aun cuando hubiera sido mejor dejar que su cuerpo descansara – e inversamente, el hecho de que solo pueda relajarse una vez que haya terminado todo su trabajo – refuerza una vez más cómo la narración estructuralmente está construida en torno al daño que se hace a los cuerpos de los más necesitados. Como la narración misma, entonces, el descanso solo ocurre como resultado del deterioro físico infligido a su cuerpo. Si extrapolamos y aplicamos este deterioro y la problemática reificación del cuerpo del trabajador al cuento entero, metafóricamente representa el daño social que también le atribula al tío Lucas, o sea, su pobreza y su abyección incurables. De hecho, se ve que el cuento entero gira en torno a un eje que equipara el daño físico, las enfermedades y las circunstancias extremas a las cuales tanto los cuerpos enérgicos y fuertes como aquellos en deterioro o

débiles con la inmovilidad y aun la muerte. Algunos de los casos más pertinentes merecen breve mención aquí, visto que solidifican el trasfondo perverso de la exaltación del descanso tan elogiado por el narrador con la cual el cuento se abre.

Además del pie “estropeado” del protagonista, en las descripciones de otros miembros de la familia del tío Lucas, también se nota el uso consistente de imágenes de la enfermedad como otro síntoma de la inmovilidad y del encarcelamiento socioeconómico. Su mujer, por ejemplo, está descrita como si hubiese sido infectada por su propia fertilidad: “Su mujer llevaba *la maldición del vientre de las pobres*: la fecundidad. Había, pues, mucha boca abierta que pedía pan, ... mucho cuerpo magro que temblaba de frío; era preciso ir a llevar que comer, a buscar harapos, y, para eso, quedar sin alientos y trabajar como un buey” (Darío 176; énfasis añadido). En vigor con las perspectivas limitadoras y misóginas sobre la salud de la mujer y los papeles maternos y domésticos de la época, la fecundidad de la esposa representa una doble coacción – tradicionalmente situada como fuente de maldad que requería mayor vigilancia pero que no obstante era más susceptible de desviación. En efecto, las dificultades que planteaba un cuerpo femenino incontrolable se sitúan en “El fardo” de tal manera que catalizan y exacerbaban otros problemas que hacen que la familia entera sufra todavía más, como, por ejemplo: una falta de recursos económicos, el hambre, y la abyección. En efecto, al mostrar cómo el cuerpo de las mujeres está enmarcado socioeconómicamente, mientras que su salud y vulnerabilidad están ampliamente condicionadas por las circunstancias en las que viven – o en las que están obligadas a vivir – la fecundidad incontrolable de la mujer del tío Lucas representa un gran problema pecuniario y supone un costo prohibitivo para toda la familia.

Estas dificultades generan otras, y luego se conjugan todas para sumergir a la desafortunada familia aún más profundamente en un ciclo interminable de violencia. Este ciclo abusa y se nutre de los miembros de la familia; o sea, es un círculo vicioso que les quita los bienes a la misma vez que se beneficia de estos mismos bienes que sus cuerpos reificados han suministrado.¹¹ Por añadidura, el hecho de que sea una “maldición” la que aflige a la mujer del tío Lucas, revela hasta cuál punto fuerzas exteriores y fuera de su control han conspirado para crear esta situación sin salida. El fatalismo de este fardo elucida cuán “desvalidos” son el tío Lucas y su familia y cuán indefensos son para escaparse de ello. Como si fuesen abandonados por la mano de Dios, es este el cargo que están condenados a tratar de aguantar.

Del mismo modo, cuando el hijo del tío Lucas demuestra una aptitud para la educación, no es posible otorgarle este lujo. Como otra sentencia divina, la familia ha aceptado como una verdad inquebrantable que “los

miserables no deben aprender a leer cuando se llora de hambre en el cuartucho” (Darío 176). Además, necesitan que él trabaje para ayudar a mantener a la familia. Sin embargo, aun cuando el hijo trata de aprender una industria más especializada y con más garantías, la enfermedad y ciertas limitaciones corporales impiden su éxito. Por ejemplo, él quiere aprovechar la oportunidad de aprender el arte del herrero, pero “como entonces era tan débil, casi un armazón de huesos, y en el fuelle tenía que echar el bofe, se puso enfermo, y volvió al conventillo. ¡Ah, estuvo muy enfermo! Pero no murió. ¡No murió!” (176). La rapidez con la cual se narran las consecuencias del daño hecho a su cuerpo por tanto estresarse y abusarlo – “se puso enfermo, y volvió al conventillo” (176) – enfatiza su inhabilidad de escapar de sus condiciones y aprender la nueva industria, precisamente por culpa de la fragilidad y la debilidad de su cuerpo.

Por consiguiente, esta situación irremediable o plagada de dificultades en el mejor de los casos demuestra también cómo el tío Lucas no puede salir adelante ni puede sacar a su familia de la miseria que les tiene atrapados. A pesar de todos sus esfuerzos, su voluntad, y sus buenas intenciones, él y su familia se quedan exactamente en la misma situación en la que estaban antes. Por mucho que el cuento haga hincapié en el movimiento – y, de hecho, también en las pausas abruptas y los ceses de movimiento – muy poco cambia durante el desarrollo de la narración, aparte de la progresiva concientización del lector de la gran lasitud del tío Lucas que siempre va aumentando. Aún más tristemente irónico es el hecho de que, en primer lugar, son las mismas condiciones miserables en las que el hijo del tío Lucas creció las que han contribuido tanto a su enfermedad como a su debilidad. La experiencia sensorial del hijo, junto con su estado de salud y debilitamiento, por supuesto, se parecen a la serie de penurias que, al parecer, ha padecido el propio tío Lucas durante mucho tiempo. Otra dramatización de las condiciones sociales que crean este fatalismo sin salida es, más trágico aun, el hecho de que es el fracaso del hijo como herrero, lo que le conduce a trabajar con su padre; es este mismo fracaso, entonces, el que lo lleva también a su muerte.

El mismo tipo de inmovilidad, desesperación, violencia, y el riesgo de incurrir en daño físico se presentan cuando el tío Lucas, “tras mil privaciones”, finalmente puede comprarse una canoa y convertirse en pescador. No obstante, cuando llega un temporal, él y su hijo están atrapados en alta mar, lo que hace que sus cuerpos corran un riesgo físico inmenso: “Padre e hijo, en la pequeña embarcación, sufrían en el mar la locura de la ola y del viento. ... Luchaban como desesperados por ganar la playa. Cerca de ella estaban; pero una racha maldita les empujó contra una roca, y la canoa se hizo astillas” (Darío 177). Mientras que en esta escena la canoa fragmentada es el destinatario más directo de la violencia, la

descripción de la pequeñez de la embarcación frente a la grandeza del mar, además de la tormenta y el zarandear de las olas furiosas, dramatiza su tribulación (“sufrían en el mar...”) y el peligro físico en el que estaban, así recalcando cómo casi pierden sus vidas en el mar.

Al mismo tiempo, además de ser una metáfora narratológica rebuscada que disminuye la atención dada al protagonista para (re)dirigirlo más bien al deseo autorial de evitar la expatriación y el “naufragio” para llegar a “buen puerto”, tal como frecuentemente lo postulan los poetas de la tradición épica.¹² La canoa reducida a “astillas” recuerda el cuerpo siempre más frágil del tío Lucas. Prolépticamente anuncia también el cuerpo destrozado de su hijo. Además, ya que la tempestad es una catástrofe natural sobre la cual no pueden tener control, la destrucción causada por la tormenta funciona como una visión irónica sobre las “mil privaciones” que el tío Lucas había soportado para poder comprarse la canoa. Señalando como está atrapado en esta situación de necesidad contra su voluntad, hasta esta tentativa valiente de salir adelante ha sido completamente en vano. De hecho, aún más que un acto meramente fútil, este intento de libertad también le causa un daño económico. Puesto que todas las “privaciones” han sido reducidas al barco despedazado, a las astillas que no tienen ningún valor económico ni funcional, ni material, consiguientemente, nunca van a poder contribuir al aumento a ningún beneficio profesional, monetario o familiar, ni siquiera mínimamente.

Hasta la situación familiar se convierte en una lucha por la sobrevivencia con connotaciones violentas y tensas. Especialmente puesto que “la fecundación”, o sea, “la maldición del vientre de los pobres” (176), hace, a la vez, que haya siempre otra boca que nutrir y que la proliferación de miembros de la familia les haga todos imprescindibles [Marx, *Wage-Labour* 45-46]), la necesidad económica de la familia del tío Lucas es aguda e incesante. Hay tantas bocas que dependen del sustento que pueden ganar él y su hijo, que su situación se vuelve aún más desesperada y los miembros de su propia familia se convierten en “sanguijuelas.” A pesar del uso del adjetivo “querido” y del diminutivo “conventillo” para ablandar una metáfora terriblemente adversa y violenta, la descripción de las “queridas sanguijuelas del conventillo” igual sirve para remarcar otra vez una imagen clara de la situación de dependencia extrema y explotadora, incluso parasitaria que atrapa a toda la familia. Nuevamente, es un ciclo vicioso en el cual varios cuerpos literalmente dependen de solo algunas personas, mientras que los recursos son tan escasos que frustran la sobrevivencia de todos. Dramatizando todo el alcance y el “peso” de lo que implica la palabra “fardo”, el cuento insiste, entonces, en que si este tipo de canibalismo metafórico se produce incluso en los mejores casos – o sea, incluso entre miembros de una familia afectuosa – la situación sólo puede ser peor en

familias menos solidarias y fuera de la familia. Es decir, especialmente dadas las circunstancias capitalistas bajo las cuales la fuerza o potencia laboral es de suma importancia (Zuckerfeld 117), la situación antagónica deviene más violenta y devastadora allí donde el mundo implícitamente es más adverso también.

De la pobreza a su estatus reificado dentro de un sistema laboral, todos los impedimentos a los cuales el tío Lucas y su familia se tienen que enfrentar demuestran que la posibilidad de que vayan a poder desenredarse de estos acontecimientos concatenados e interrelacionados nunca pasará. Para usar la terminología marxista, el “sojuzgamiento y la explotación comercial” conduce necesariamente a “la inevitable ruina” (Marx, *Trabajo*). Todos los impedimentos que frustran el éxito del trabajador y su hijo, la maldición que metaforiza su debilidad ante las fuerzas del mundo, y la metáfora canibalística que esencialmente definen la vida del tío Lucas, se concretan en la previsibilidad del accidente que le sucede al hijo del tío Lucas – que los gestos prolépticos del narrador burgués y la estructura vacilante de la narración subrayan – y en el desarrollo cíclico que lo oprime a él y a todos los miembros de su familia. Esta previsibilidad, o sea, este fatalismo, sirve como otro ejemplo más del juego trágico entre la inmovilidad y la movilidad, que es otra vacilación fatal que entorpece el progreso.

La anticipación de la muerte del hijo del tío Lucas resalta la vanidad de todas sus acciones, y particularmente, de todas las precauciones y del cuidado que siempre toma para asegurarse de que su hijo esté sano y salvo: “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 roto viejo y de padre encariñado” (Darío 177-78). Aunque el hecho de ser designado como un “padre encariñado” debería acrecentar aún más la simpatía que tiene el lector por el tío Lucas, la calificación de “roto viejo” también hace referencia a sus acciones y gestos y a su forma brusca de hablar. Enfatiza cómo él necesita depender de su hijo siempre más y más, lo cual sirve para convertir la muerte de su hijo en un acontecimiento aún más patético y abrumador, y señaladamente dado que el cuerpo “roto” del viejo,¹³ tal como el barco hecho añicos, dramáticamente anticipa el “cuerpo destrozado” del hijo.

Además del “pie estropeado” con el cual el cuento inicia y que le deja “cojín cojeando” un día entero, los lectores aprenden que, exactamente como la amplia gama de sufrimiento que experimenta, y además de los estragos que atribulan su cuerpo avejentado y agotado, el tío Lucas también sufre terriblemente de reumatismos. Esta enfermedad, que se manifiesta con dolores crónicos, problemas con las articulaciones, y trastornos artríticos u osteoartríticos que impiden el movimiento, también tiene

efectos nocivos más extensos cuando el afectado depende de su cuerpo para satisfacer las obligaciones de su trabajo, como sucede en el caso del tío Lucas: “Hasta que un día el tío Lucas no pudo moverse de la cama, porque el reumatismo le hinchaba las coyunturas y le taladraba los huesos” (Darío 178). Con “hinchar” y “taladrar” enfatizando cómo su cuerpo es manipulado, perforado, y llevado al límite, el intenso malestar que siente a causa de su reumatismo hace que no solo no pueda hacer su trabajo, sino que incluso le resulta mucho más difícil moverse. Por lo tanto, las “sanguijuelas” nutriéndose de él ya no pueden siquiera sacar beneficio, causando que toda su familia sufra todavía más.

Rozando la perversidad, los cuerpos del tío Lucas y su hijo son tan reificados que esencialmente son intercambiables. A pesar de ser fuertes, si bien gastados y exhaustos, los dos pagan con sus cuerpos los costos de su trabajo. En este sentido, la grave enfermedad del hijo se parangona a los reumatismos del padre: como si fueran un mero eslabón en un sistema más grande, sus cuerpos fácilmente reemplazables son descritos como subalternos irrisorios en una cadena de suministro a la vez ineluctable y perversa. A saber, cuando el cuerpo del tío Lucas ya no aguanta, su hijo tiene que trabajar aún más, reemplazándolo y endosándose todas las responsabilidades laborales, como bien lo reconoce su padre: “¡Oh! Y había que comprar medicinas y alimentos; eso sí. ‘Hijo, al trabajo, a buscar plata’” (Darío 178). El énfasis dado a la intercambiabilidad de sus cuerpos se hace aún más evidente cuando el cuerpo doliente y quebrado del “viejo roto” viene definitivamente reemplazado por el cuerpo roto del hijo muerto.

Después de que el fardo cae sobre el hijo del tío Lucas – una causa de fallecimiento que otra vez invita una lectura crítica de la sociedad opresiva que tiene tiranizada a toda su familia (Marx, *Wage-Labour* 8) – se describe al hijo como un “muchacho destrozado”; precisamente, se queda “con los riñones rotos, el espinazo desencajado y echando sangre negra por la boca” (Darío 179). Lo que es más, el hecho de que “[a]quel día, no hubo pan ni medicinas en casa del tío Lucas” (179) demuestra que tanto el ciclo de fatalismo y daño físico que impregna el cuento, como el ciclo de pobreza y necesidad caracterizado por el hambre, el dolor y la enfermedad solo se ven interrumpidos momentáneamente por nuevos daños y perjuicios. En resumidas cuentas, justo como el vaivén entre inercia y movimiento, o entre *otium* y *negotium*, el sentido de fatalismo perverso y el daño continuo y creciente que afligen a la familia del tío Lucas, solo se intensificarán con el pasar del tiempo. Van a continuar *ad infinitum*, o hasta que la muerte llegue, tal y como sucederá. Es este mismo ciclo, o bien, la inmovilidad inherente en la incapacidad de salir adelante que se convierte en un “fardo” metafórico con ramificaciones aún más extensas que el daño hecho a los cuerpos individuales, o la muerte de un solo individuo.

Sin embargo, aun cuando el tío Lucas ha pasado su “descanso” entero contando esta terrible historia de fatalismo, dolor y duelo, y después de detallar sus tentativas malogradas para salir adelante, el narrador se aleja de él de forma insensible, ya sea adrede o accidentalmente. Se va de su viejo y pobre interlocutor con “pasos elásticos”, apartándose mientras filosofa con tranquilidad y parsimonia, o sea “con toda la cachaza de un poeta” (Darío 179).¹⁴ Su desenvoltura así como su falta de *gravitas* cuando dialoga con su viejo interlocutor transmiten la impresión de que ni siquiera ha escuchado los tristes detalles de la historia del tío Lucas. Vale decir que lo que representa un “descanso” y un interludio placentero para el poeta, simplemente no lo puede ser para el tío Lucas. O bien, el acto de “descansar” del tío Lucas no le otorga la tranquilidad ni el alivio que inicialmente parece prometer, y sus connotaciones negativas se hacen más salientes cuando el tío Lucas llega a la conclusión de su narración.

Además, “descansar” sirve como una alusión perversa a la muerte de su hijo, quien va a “descansar” eternamente, por muy burda que pueda parecer la asociación. Pero el acto de descansar también surge tanto de la angustia emotiva como del crónico dolor físico que literalmente inmovilizan al tío Lucas; se asocian también la inmovilidad de su familia, atrapada en un mundo adverso que nunca va a concederle los recursos necesarios para salir adelante. De modo similar, el descanso poético que el acto de encontrarse con el tío Lucas representa para el narrador y su exaltación del “trabajo fortificante” señalan la contradicción tensa entre satisfacción y sufrimiento, tranquilidad y movimiento, descanso y trabajo.¹⁵

Mientras que la vida del tío Lucas se encuentra en un equilibrio precario, aun este movimiento febril esencialmente carece de significado, puesto que, aunque sí es movimiento, es movimiento sin progreso. Está tan imbricado en un sistema laboral que lo mantiene a él y a su familia en la pobreza, que su vida no va a cambiar, y ahora, particularmente con la muerte de su hijo, tiene menos “buena esperanza” y menos oportunidades de salir adelante que las que habría podido tener antes. Sin embargo, el narrador burgués no se da cuenta de estas limitaciones, o simplemente no le importan. No se conmueve del dolor del tío Lucas ni de la realidad práctica y económica que la muerte del joven significa; por tanto, su postura de absoluta despreocupación debe ser vista críticamente, como una instancia de las “protestas sociales que muchos críticos han considerado el núcleo ideológico de *Azul...*” (Pérez 215). Ciertamente, su actitud irreverente apunta al “conflicto ético-social del modernismo” (Achugar 867; González, *Killer* 8). Además, retoma algunos de los detalles intertextuales y filosóficos con los que el texto experimenta con frecuencia,¹⁶ puesto que es con una movilidad, fluidez, y desenvoltura que siempre estarán fuera del alcance del viejo, que el narrador burgués se aparta de la escena irreflexivamente y vuelve a su

casa. Trazando un cierto vínculo entre el narrador y el propio Darío, que tal vez exploraba un objetivo naturalista con este cuento,¹⁷ es la historia terrible la que, aparte del sacrificio enorme que supone para los personajes, alimenta el espíritu poético y el impulso creativo del narrador despreocupado.¹⁸

Por cierto, la facilidad con la cual el narrador se “despid[e] del viejo lancharo” (Darío 179) y el hecho de que es su acto decisivo el que controla el movimiento y el discurso de los dos “narradores”, pone aún más de relieve el contraste entre su libertad y su capacidad de moverse fácilmente, y la inmovilidad y el círculo vicioso de opresión que tiene restringido al tío Lucas. De manera conmovedora, la yuxtaposición entre la movilidad y la inmovilidad también señala otro significado más amplio del “grueso fardo” que cayó con todo su peso sobre el cuerpo del hijo del tío Lucas – en las escenas finales del cuento, el fardo que aplasta y destruye al hijo también simboliza el peso que su padre continuará teniendo que llevar a cuestas. Además, representa una carga que tiene que aguantar solo, una carga que continuará consumiéndolo y que seguirá, de manera terrible, causando debilitación y destrucción hasta la muerte.

Brown University

NOTAS

- 1 Para más sobre la datación de *Azul...*, y “El fardo” en particular, señalamos “Las fuentes de ‘El fardo’, de Rubén Darío” de Ricardo Llopesa; “Estudio preliminar: ‘Los cuentos de Rubén Darío’”, de Raimundo Lida; y “Rubén Darío en su prosa narrativa: A cien años de *Azul*” de Raquel Romeu. En cuanto a su organización, típica del “ordenamiento cuidadoso con que Darío preparaba las ediciones de sus libros”, véase Pérez (206-07).
- 2 Aunque la idea de *otium* y *negotium* es más compleja que una simple división entre tiempo libre y trabajo, y aunque estos términos tienen varios matices temporales y económicos, la idea del descanso en “El fardo” es estrechamente vinculada a los argumentos ciceronianos que veían *otium* como algo favorable, un deleite, sobre todo para la elite, y asociada a la idea de paz, tranquilidad y los diálogos y conversaciones placenteros y provechosos que podían surgir del ocio (Connors 492-94).
- 3 Una “carencia de movimientos”, como “sosiego”, “repose”, “tranquilidad” y “quietud” también significa “descanso”, con sus implicaciones tanto temporales como eternas. Consúltese el *Diccionario de la lengua española* de la RAE.

- 4 En su extenso estudio del “original meaning of the concept of “leisure” – un concepto difícil, si no imposible de comprender plenamente – Josef Pieper insiste en la naturaleza compleja del ocio, sobre todo cuando se entrecruza con la idea de trabajo, desde que se tiende a poner “over-emphasis on effort” (25-27). Sobre la dicotomía entre “trabajo” y “ocio” véase Pieper (26) y Laidlow, quien, basándose en fuentes griegas y latinas, interpreta el ocio como un estado conceptual e ideológicamente dominante que precedió a la idea de trabajo: “It must therefore strike many people as curious that the Latin word indicating business, *negotium*, is primarily of negative connotation; it indicates the lack of leisure, leisure being semantically prior” (42).
- 5 Para un análisis extenso (y ante todo bakhtiniano) de las técnicas narratológicas que se figuran en “El fardo”, consúltese el artículo “Polifonía en el relato de *Azul*: un enfoque de ‘El fardo’”, de Margarita López Miranda (especialmente 263-45).
- 6 La teoría marxista del *Entfremdung* – una elaboración de las ideas hegelianas sobre la alienación – es relevante aquí, particularmente dadas las limitaciones puestas sobre el movimiento y la libertad del tío Lucas: o sea, el detalle revelador que él continúa trabajando aun cuando físicamente no debería, su agotamiento y su cansancio físico, la falta de placer y las muchas dificultades que le vienen a causa de su trabajo. Es más, el hecho de que está presentado solo – los otros trabajadores se han ido y ya no tiene a su hijo – además de la manera en que está metafóricamente apartado del narrador, se combinan para enfatizar la deshumanización y la alienación que caracterizan tanto su situación como trabajador como su intercambio verbal con el narrador (Marx, *Economic* 20-24).
- 7 En esta escena, se puede entender el acto de vigilancia del narrador como una anticipación del argumento foucauldiano elaborado en *Surveiller et punir* donde Foucault examina la dinámica del poder, el riesgo y la aplicación de disciplina cuando alguien tiene más control (sobre todo un control panóptico) que su súbdito “delincuente”. Mientras que el narrador burgués no es el jefe del tío Lucas, el juego de poder entre los dos y las cortesías deferenciales que el viejo le hace mientras que está social y metafóricamente “encarcelado”, se prestan a esta interpretación (Foucault 253).
- 8 Una de las posibles fuentes de la imagen de “sangre hirviendo” remonta a las descripciones del río Flegetonte en Virgilio, pero también a las repetidas descripciones del río en algunos cantos (y en el séptimo círculo) del infierno dantesco. Por ejemplo:

Mas ve en el valle, que la cuesta toca
ese río de sangre en que se anega
la violencia que de otro el mal provoca.
¡Oh ira loca! y ¡oh codicia ciega,

que aguijonea pasajera vida,

y aquí por siempre entre tormentos brega! (*Infierno* XII: 46-51; 67)

Muy pertinente al cuento de Darío es el hecho de que los crímenes cometidos que causan que los condenados dantescos sufran en las aguas del Flegetonte se basan no solamente en actos de violencia hacia otras personas, sino en violencia provocada por “avaricia ciega”. Haciendo un guiño al lector, tal vez es esta otra crítica de un sistema que depende tanto de la codicia económica y lo que sus “súbditos” pueden producir, sobre todo dado que en la narrativa de Dante es la “ciega cupidigia” – o sea, la avaricia o “codicia ciega” – lo que más directamente frustra la trayectoria literal y metafórica del peregrino-narrador (Barolini).

- 9 Marx asocia el cuerpo doliente y/o fragmentado del trabajador principalmente a cuestiones de manufactura – como en *Das Kapital* cuando lamenta “el hombre como mero fragmento de su propio cuerpo” (482) y describe el cuerpo del trabajador como “una monstruosidad discapacitada” (481). Estas consideraciones tienen mucha relevancia en el contexto de “El fardo” ya que hacen hincapié en la necesidad acuciante de producir y trabajar que Darío subraya, además de ofrecer una crítica mordaz de la susceptibilidad física del tío Lucas y su familia, puesto que todos sufren constantemente de enfermedades crónicas, dolores y debilidades físicas que no sanan fácilmente (Marx, *Capital* 480-84).
- 10 Dados los extremos corporales y la variabilidad corporal que se describen en el cuento, otro ángulo crítico pertinente para comprender mejor “El fardo” sería aquel que aplicara una perspectiva fundamentada en los estudios sobre discapacidad, un ángulo de análisis que aún está por abordarse.
- 11 Aquí tenemos una posible conexión intertextual importante: al viajar a Francia donde ven las impactantes jerarquías socioeconómicas y el estado de abyección que los ricos procuran intencionadamente imponer a los pobres, los presuntos “caníbales” de los *Ensayos* de Michel de Montaigne denuncian rotundamente a la sociedad europea individualista, presentándose de repente como comentaristas políticos mucho más espabilados de lo que se presumía de ellos. En efecto, mientras se preguntan por qué ciertos hombres “valen” solo “la mitad” que otros (“De los caníbales” I,31; 168), ofrecen una crítica aguda y certera (es decir, una crítica que cuadra con la de la voz expositiva) de la abyección y la opresión que consumen y desperdician los cuerpos de los pobres.
- 12 Esta metáfora frecuentemente es usada por los poetas épicos, los cuales vinculan su deseo de éxito literario a la necesidad de poder llevar su epopeya y su narración a “buen puerto”; dado que el camino metafórico está siempre lleno de obstáculos, enfatizan la ardua tarea de escribir y el riesgo de fracasar en la labor creativa con el recurrente emparejamiento de “puerto” y “muerto”.

- 13 Haciendo un gesto proléptico hacia la futura muerte del hijo, el uso de “roto” para describir el cuerpo del tío Lucas presenta otra crítica acerba de la realidad sociopolítica chilena ya que “roto” engloba nociones de cansancio y de agotamiento físico y mental y también significa “cualquier miembro de la capa social más baja” (Martínez 178n11).
- 14 Se ha criticado a Darío por lo que se entiende como una posicionalidad elitista y demasiado distanciada de la realidad social y del contexto histórico que termina “idealizando” el trabajo de la clase obrera y banalizando sus inmensos sacrificios (Martínez, “Modernidades” 113; Whisnant; Blanco Aguinaga 526-58).
- 15 El tener que moverse dentro de un sistema hecho de extremos tan polarizados es peligroso, y muchas de las metáforas del cuento iluminan la precariedad inevitable que resulta. Más obviamente, es el vaivén trágico de la “cadena danzando en el aire” que deja que el fardo caiga sobre el hijo del tío Lucas. Durante la tempestad que despedaza su barco, también hay un vaivén entre el mar revuelto y la fuerza del aire, o sea entre “la locura de la ola y del viento.” Prolépticamente, cuando el tío Lucas y su hijo finalmente se convierten en lancheros, es el vaivén de una cadena pendiente, “como una sierpe de hierro del macizo pescante que semeja una horca” (4) que controla sus movimientos y enfatiza el peligro en el que están. Como un claro y fúnebre anuncio del destino del hijo, “los pesados bultos” vacilan en el aire “como un péndulo” (4).
- 16 Es este el mismo gesto de irreverencia autoral que Montaigne desliza en las últimas frases de varios ensayos: “Lo que hay es que estas gentes no gastan calzones ni coletos”, ofrece con desparpajo al final de “De los caníbales” (I.30; 168), y “Pero volvamos a nuestros coches”, en “De los vehículos”, (III.6; 287), para dar sólo dos ejemplos.
- 17 Achugar califica al “poeta-narrador” como “posible *alter ego* del propio Rubén Darío” (858), por ejemplo.
- 18 Véase mi análisis de un gesto irreverente similar con respecto a la propia obra de arte y al proceso creativo que aparece en las últimas líneas de “Preludio en boricua”, de Luis Palés Matos (Hicks-Bartlett 149-50).

OBRAS CITADAS

- ACHUGAR, HUGO. “‘El fardo’, de Rubén Darío: receptor armonioso y receptor heterogéneo.” *Revista Iberoamericana* 53:137 (1986): 857-74.
- ALIGHIERI, DANTE. *La Divina comedia*. Trad. Bartolomé Mitre. Buenos Aires: Centro cultural “Latium,” 1922.
- BAROLINI, TEODOLINDA. “*Inferno* 12: Tirannia.” *Commento Baroliniano*. Digital Dante. Columbia University Libraries, 2018. Web.
- BLANCO AGUINAGA, CARLOS. “La ideología de la clase dominante en la obra de Rubén Darío.” *Nueva Revista de Filología Hispánica* 29 (1980): 520-55.

- BRIOSO, JORGE. "Las formas del enigma en 'Azul' de Rubén Darío." *Revista Hispánica Moderna* 56.2 (Dec., 2003): 285-95.
- BROWLOWE, JEANNE. "La ironía estética de Darío: Humor y discrepancia en los cuentos de Azul." *Revista Iberoamericana* 55.196 (1989): 377-93.
- CONNORS, CATHERINE. "Imperial Space and Time: The Literature of Leisure." *Literature in the Greek and Roman Worlds: A New Perspective*. Ed. Oliver Taplin. Oxford: Oxford UP, 2000. 492-518.
- DARÍO, RUBÉN. "El fardo." *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Ed. José María Martínez. Madrid: Cátedra, 2016. 174-81.
- Diccionario de la lengua española*. Asociación de Academias de la Lengua Española, 2014. Web.
- FOUCAULT, MICHEL. *Surveiller et punir*. París: Gallimard, 1975.
- GARCÍA MÉNDEZ, JAVIER. "Azul... de Darío: textualización del culto a la belleza." *Caravelle* 64 (1995): 91-100.
- GENETTE, GÉRARD. *Narrative Discourse Revisited*. Trans. Jane Lewin. Ithaca: Cornell UP, 1988.
- GLOY, KAREN. "Bemerkungen zum Kapitel 'Herrschaft und Knechtschaft' in Hegels *Phänomenologie des Geistes*." *Zeitschrift für philosophische Forschung* 39.2 (1985), pp. 187-213.
- HEGEL, G. W. F. *Phänomenologie des Geistes*. 5th ed. Hamburg: Verlag von Felix Meiner, 1952.
- HICKS-BARTLETT, ALANI. "El reconocimiento de la contradicción: El problema del gesto irónico en 'Preludio en Boricua' de Luis Palés Matos." *Romance Notes* 65.1 (2025): 141-53.
- GONZÁLEZ, ANÍBAL. *A Companion to Spanish American Modernism*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2007.
- . *Killer Books: Writing, Violence, and Ethics in Modern Spanish American Narrative*. Austin: U of Texas P, 2001.
- KÖHLER, RUDOLF. "La actitud impresionista en los cuentos de Rubén Darío." *Estudios sobre Rubén Darío*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. México: Fondo de Cultura Económica, 1968. 503-21.
- LAIDLAW, W.A. "Otium." *Greece & Rome* 15.1 (1968): 42-52.
- LEWIS, CHARLTON T., Y CHARLES SHORT. "quietudo." *A Latin Dictionary. Founded on Andrews' edition of Freund's Latin dictionary*. Revised, enlarged, and in great part rewritten by Charlton T. Lewis, Ph.D., y Charles Short, LL.D. Oxford: Clarendon Press. 1879.
- . "Quietus." *A Latin Dictionary. Founded on Andrews' edition of Freund's Latin Dictionary [...]*. Oxford: Clarendon Press. 1879.
- LIDA, RAIMUNDO. "Estudio preliminar: 'Los cuentos de Rubén Darío.'" *Cuentos completos de Rubén Darío*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. México: Fondo de Cultura Económica, 1950. IX-XXIII.

- LLOPESA, RICARDO. "Las fuentes de 'El fardo' de Rubén Darío." *Revista Hispánica Moderna* 47.1 (1994): 47-55.
- LÓPEZ MIRANDA, MARGARITA. "Polifonía en un relato de *Azul*: un enfoque de 'El fardo.'" *Anuales de literatura hispanoamericana* 17 (1988): 261-73
- MARTÍNEZ, JOSÉ MARÍA. "Modernidades irredentas: ciudad, trabajo y secularización en los cuentos de *Azul*..." *Journal of Hispanic Modernism* 7 (2016): 113-29.
- . "Sobre el contexto y la recepción de 'El fardo.'" *Atenea* 478 (1998): 215-31.
- MARTÍNEZ, JOSÉ MARÍA, ED. Y NOTAS. *Azul...*, *Cantos de vida y esperanza*. Madrid: Cátedra, 2016.
- MARX, KARL. *Capital: Volume 1. A Critique of Political Economy*. Trad. Ben Fowkes, New York: Random House, 1976.
- . *Economic and Philosophical Manuscripts of 1844*. Trad. Martin Milligan. Amherst: Prometheus Books, 1988. 13-170.
- . *Trabajo asalariado y capital*. Biblioteca Virtual Espartaco. Marxist Internet Archive, 2000.
- . *Wage-Labour and Capital*. New York: International Publishers Co., Inc. 1933.
- MATTALÍA, SONIA. "El canto del 'Aura': Autonomía y mercado literario en los cuentos de 'Azul...'." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 19.38 (1993): 279-92.
- DE MONTAIGNE, MICHEL. *Ensayos de Montaigne...* Ed. y trad. Constantino Román y Salamero. Paris: Casa Editorial Garnier Hermanos, 1912.
- MORA, GABRIELA. *El cuento modernista Hispanoamericano: Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez, Clemente Palma*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2017.
- PÉREZ, JORGE ALBERTO. "En Chile": *Ars narrativa de Azul...* De Rubén Darío." *Revista Iberoamericana* 75.226 (2009): 205-16.
- PIEPER, JOSEF. *Leisure, the Basis of Culture*. South Bend: St. Augustine's Press, 1998.
- PORTUONDO, JOSÉ ANTONIO. "Martí y Darío, polos del modernismo." *Casa de las Américas* 42 (1967): 68-72.
- PUPO-WALKER, ENRIQUE. "El cuento modernista: su evolución y características." *Historia de la literatura hispanoamericana*, Vol. II. *Del neoclasicismo al modernismo*. Ed. Luis Íñigo Madrigal. Madrid: Ediciones Cátedra, 1987. 515-22.
- RAMOS, JULIO. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: F.C.E., 1989.
- ROMEU, RAQUEL. "Rubén Darío en su prosa narrativa: A cien años de *Azul*." *Mediterranean Studies* 1 (1989): 311-29.
- WHISNANT, DAVID. "Rubén Darío as a Focal Cultural Figure in Nicaragua: The Ideological Uses of Cultural Capital." *Latin American Research Review* 27.3 (1992): 7-49.
- ZOLA, ÉMILE. *Le Roman expérimental*. 5ta ed. Ed. G. Charpentier. Paris: Charpentier, 1881.

ZUKERFELD, MARIANO. "Capitalist Exploitation." *Knowledge in the Age of Digital Capitalism: An Introduction to Cognitive Materialism*. London: U of Westminster P, 2017. 115-60.