

Polifonía en el relato de Azul: un enfoque de El Fardo

En el estudio de Erwin K. Mapes titulado *La influencia francesa en la obra de Rubén Darío* ¹, que constituyó la primera investigación científica realizada sobre la producción rubendariana, se hace la siguiente observación: «Hay un contraste extraordinario entre *Epístolas y poemas* y *Azul...*, que Darío publica después de dos años en Chile. El cambio de una a otra obra... se manifiesta, desde el punto de vista ideológico, en la manera de ver y juzgar, antes que en el estilo, aunque se encuentren, sobre todo en la prosa, innovaciones artísticas de extrema importancia.» ²

Efectivamente, durante su permanencia en Chile, Rubén se sumerge en una «atmósfera artística y refinada» de mayor amplitud que su medio cultural centroamericano. Adopta nuevos modelos literarios, que estudia y asimila hasta lograr adquirir una nueva concepción estética y un nuevo estilo. Experimenta nuevas temáticas a la luz de modelos extranjeros, especialmente franceses, lo que le permite superar la visión estrecha de temas que se consideraban hasta entonces, en la literatura hispanoamericana, como únicos apropiados para la expresión poética. Y, sobre todo, adquiere un método de trabajo. Este método, unido a su particular genio creador, le procura la asimilación de influencias benéficas para su obra, sin perder por ello su propia originalidad, sin caer en la simple imitación.

Método y genio convierten el libro *Azul...* en raíz y germen de toda una renovación literaria, cuyos efectos pueden apreciarse en la actual literatura latinoamericana. Mapes vio bien, como en un principio lo habían señalado Eduardo de la Barra y don Juan Valera, dónde se condensaban los principales aportes: en la prosa de *Azul...* El crítico norteamericano insiste en su idea inicial: «La novedad de este volumen aparece antes en el pensamiento que en la expresión...» Luego agrega: «Es verdad, sin embargo, que casi todas

1. Erwin K. Mapes: *La influencia francesa en la obra de Rubén Darío*. Trad. de Fidel Coloma G., Managua, Edic. del Centenario de Rubén Darío, 1966.

2. Mapes. Op. Cit., pág. 61.

las novedades de estilo que saltan a la vista en *Prosas Profanas y Cantos de Vida y Esperanza*, están en germen en *Azul*.»³

Mapes parece referirse a la idea que hay en el trasfondo del libro: la búsqueda de una definición del propio quehacer estético del poeta, de su «ars poética»: objetivo del que ya es plenamente consciente en esta época. Sus tanteos, experimentos, trasmutaciones, refundiciones, remozamientos de formas y estilos, afinamientos del instrumento poético, obedecen a este objetivo. Trabaja la prosa antes que el verso, quizá por ser la poesía su más alto cometido, a la que asignará esfuerzos más pacientes y delicados.

De manera que son todos estos elementos en su conjunto: atmósfera cultural, modelos literarios, método de trabajo, genio creador, los que permiten al poeta dar el salto en la manera de «ver y juzgar» que asume en su período chileno. Nueva mirada la suya, nuevo modo de valorar la realidad, en un esfuerzo que va perfilando la búsqueda incesante de su ideal estético: «el verbo del porvenir».

No hay que olvidar, en este momento de la evolución poética rubendariana, tan decisivo para la conformación de la ideología estética sobre la que fundamentará su primer gran libro, el otro elemento significativo: su experiencia cotidiana, el impacto de lo vital en las condiciones, no siempre halagüeñas, en que transcurre la existencia del poeta nicaragüense durante los casi tres años de su estadía en el país del Sur.

La verdad es que el joven Rubén, cuando llega a Chile en 1886, no sólo se dedica a pensar en la literatura a realizar experimentos poéticos y a estudiar a sus modelos predilectos, especialmente franceses. Antes que nada tiene que sobrevivir, tiene que ganarse el pan de cada día en las tareas del periodismo. A través del vivir diario va conociendo la realidad del ambiente local, una sociedad más desarrollada que las provincias centroamericanas, donde la estratificación de clases sociales es también mucho más rígida. Unos pocos, los de la clase alta, lo poseen todo y la mayoría carece de lo necesario para una vida digna. Las ciudades de Santiago y Valparaíso le impresionan con su tráfigo mercantil y financiero, con sus aires de modernización, con los lujos y elegancias de las gentes adineradas, a las que ve de lejos, porque su *status* es de modesto intelectual, aunque sea gran poeta, y vive a salto de mata, sujeto a un jornal como cualquier trabajador: «pieza de música por pedazo de pan».

Todo lo que observa a su alrededor y que a veces también sufre, en su condición de artista mal pagado y no siempre bien tratado, le hace percibir la realidad en sus facetas menos agradables: desigualdades sociales, injusticias con los débiles, empobrecimiento paulatino de las masas trabajadoras, paralelo al enriquecimiento cada vez mayor de los poderosos. En estos años 80 el «boom» del salitre consolida las relaciones económicas entre las clases oligárquicas del país y el capital inglés. Especialmente, Rubén siente

3. Mapes, *ibíd.*, pág. 68.

el divorcio del artista con la sociedad prosaica, mercantilista, en la que no se valora el arte auténtico y se menosprecia al creador. Inhibido como está, en un medio que no es suyo, de hacer declaraciones evidentes, es a través de las imágenes creadas por su fantasía que expresará los rasgos característicos de esta sociedad, que al remecer profundamente la conciencia juvenil, provocará el parto de ficciones magistrales, en las que habrán de reflejarse aspectos importantes de la sociedad chilena finisecular.

Noel Salomon, en su agudo análisis de los cuentos de *Azul...*, sostiene la tesis de que hay en el «librito de 1888» una obra vitalmente comprometida con su continente, pese al cosmopolitismo». Salomón no niega el evidente «galicismo mental» de que hablaba Valera. Sin embargo, encuentra «demasiado unilateral» la tesis sostenida desde Rodó, según la cual «Rubén Darío no es el poeta de América», «Yo creo —reafirma— que, con un enfoque más dialéctico, se puede descubrir que Rubén no fue y fue al mismo tiempo «*el poeta de América*» en algunos cuentos de su período chileno. El cosmopolitismo innegable de tales cuentos no fue óbice a la expresión de un latido o de una mirada americana»⁴.

El compromiso americano de Darío parte precisamente del impacto que sufre en ese nuevo ambiente, donde adquiere, mediante su *praxis* vital, plena conciencia de los desajustes sociales y económicos creados por el desarrollo capitalista, que explota el trabajo de los obreros, que abandona a su suerte a las masas desposeídas, que trata con indiferencia o desdén a los intelectuales, a los artistas, a los poetas. Es la otra cara de la moneda que niega los ensueños y aspiraciones humanas y artísticas de Rubén. La realidad de muchos, incluyendo la suya, que sólo a pequeños ratos disfruta del ambiente refinado y elegante propiciado por la invitación casual de un amigo pudiente de elevada posición social.

De qué modo se manifiesta, en el trasfondo de estas narraciones de *Azul...* el otro polo del cosmopolitismo, de la influencia francesa, parnasiana? A juicio de Salomón, Darío expresa, de manera sistemática y por vía de reiteradas imágenes estéticas, «la percepción artístico-ideológica de la condición humana en las circunstancias de la sociedad chilena de los años 1886-1888»⁵. Muestras de tales imágenes, en distintas variantes, ofrecen los cuentos «El rey burgués», «El fardo», «La canción del oro», «El velo de la reina Mab», «El pájaro azul», todos incluidos en la edición original de 1888, impresa en Valparaíso.

Algunos de los estudiosos más serios de Rubén Darío en la etapa de *Azul...* han dado una explicación teórica de la original estructura de los

4. Noel Salomon: «América Latina y el cosmopolitismo en algunos cuentos de 'Azul', en *Actas Literarias, Simposio Internacional de Estudios Hispánicos 18-19 agosto 1976*. Budapest, Academia de Ciencias de Hungría, 1978.

5. Salomon, *Op. Cit.*, pág. 13.

cuentos en general y de «El fardo» en particular. Según Köhler ⁶, estas novedosas narraciones son consecuencia de la tendencia «impresionista» de Rubén. Los cuentos constituyen un conjunto de «impresiones», de ahí la técnica a base de cuadros. Raimundo Lida ⁷ los explica como «cuentos de poeta», es decir, estructuras rítmicas equivalentes a las estrofas. Su visión es esteticista, ya que observa una cercanía entre estos cuentos y el poema en prosa.

«El fardo», que es el objeto de nuestro análisis, responde, según las interpretaciones anteriores, a una composición similar, la del cuadro en su marco, este último claramente delimitado al comienzo y al final. La descripción inicial que hace el poeta del atardecer en los muelles de Valparaíso, introduce la historia del tío Lucas. Este cuenta, ayudado por el narrador, en sucesivas escenas o cuadros, su historia, la de su familia y la tragedia de su hijo, que muere aplastado por un fardo, víctima de la necesidad de ganar el sustento en la ruda faena de lancharo. La despedida del poeta del viejo tío Lucas, con la descripción de la noche que se cierra sobre el puerto, remata el cuento.

Intentaremos un enfoque de «El fardo» desde una perspectiva diferente: la polifonía del discurso narrativo. Tratamos así de ir más allá de las apreciaciones de orden impresionista o esteticista, cuya validez no dudamos, pero que no alcanzan a explicar algunos aspectos de la estructura sintáctica y compositiva del relato, estrechamente vinculada con el intercambio verbal generado entre el contexto del autor y el del mundo representado a través de la ficción. Nos basamos en la metodología expuesta por Valentín N. Voloshinov en la obra *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje* ⁸, traducción de la versión inglesa, *Marxism and the philosophy of language*. El libro se publicó originalmente en ruso. Como sabemos, estudios recientes han deslindado su autoría. Si bien fue publicado con la firma de Voloshinov, pertenece de facto a la pluma de Mijail Bajtin, maestro de la escuela semiótica rusa, de quien el primero fue su discípulo más allegado.

Tomamos en cuenta, para las conclusiones de este análisis, la tesis de Salomon, ya expuesta en síntesis en páginas anteriores. Consideramos de utilidad para nuestro trabajo, el criterio de análisis sociológico que aplica el crítico al estudio del primer gran libro de prosa modernista, respecto al cual se siguen sosteniendo ideas muy parciales que ponen el acento en las innovaciones formales y limitan la riqueza de su contenido social, condensada en sus breves y brillantes páginas.

6. Rudolf Köhler: «La actitud impresionista en los cuentos de Rubén Darío», en Ernesto Mejía Sánchez (comp.) *Estudios sobre Rubén Darío*. México, Fondo de Cultura Económica, 1968, págs. 503-521.

7. Raimundo Lida: «Estudio preliminar: «Los cuentos de Rubén Darío», en Ernesto Mejía Sánchez (edit.) *Cuentos completos de Rubén Darío*. México, Fondo de Cultura Económica, 1950, págs. IX-XXIII.

8. Valentín N. Voloshinov: *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Trad. del inglés Rosa María Russovich. Buenos Aires, Nueva Visión, 1976.

Pretendemos confirmar a la vez, mediante el enfoque polifónico del texto escogido, que pensamos es aplicable a otros cuentos de *Azul*, el carácter modélico y germinal de la prosa rubendariana, a partir de la cual se instala definitivamente la modernidad en nuestra lengua. La narrativa de *Azul...* se convertirá en inevitable paradigma estético para muchos de los grandes narradores latinoamericanos, incluyendo a los más recientes: Borges, Cortázar, Carpentier, Vargas Llosa, García Márquez, Carlos Fuentes, etcétera.

LAS IDEAS DE BAJTIN: RESEÑA TEORICA

Bajtín teoriza acerca del signo ideológico y la filosofía del lenguaje desde una perspectiva que se autonombra marxista. En resumen, el teórico ve toda actividad como actividad social y por lo tanto ideológica. El intercambio comunicativo se da mediante diferentes sistemas de signos. Por lo tanto, cualquier actividad ideológica no puede ser expresada sino a través de la actividad semiótica. Es característico en este pensamiento la concepción del signo, en el que Bajtín ve la «arena de la lucha de clases». Puesto que los mismos signos se usan de manera indiscriminada por diferentes clases y grupos sociales, en un signo se cruza más de una orientación ideológica socialmente determinada, que se dirigen la una a la otra dialógicamente. El signo pierde de este modo su estabilidad de sentido. El carácter dialógico y dinámico del signo se intensifica, según Bajtín, en momentos de grandes crisis sociales.

Nos interesa para nuestra demostración la parte que corresponde a la aplicación del método sociológico a problemas de sintaxis. La metodología propuesta se ilustra mediante la exposición de lo que Bajtín llama «discurso referido», que define de este modo: «El discurso referido es discurso dentro del discurso, enunciado dentro del enunciado, y al mismo tiempo, discurso acerca del discurso, enunciado acerca del enunciado»⁹. El discurso referido —el del otro— y el contexto que lo refiere —discurso del autor— son los términos de una interrelación dinámica. Este dinamismo refleja el de la interorientación social en la comunicación ideológica verbal entre la gente»¹⁰.

Bajtín deriva su análisis hacia el caso de la literatura, por considerar que es en «el arte verbal donde se realizan, del modo más sutil, todas las permutaciones de la orientación sociolingüística»¹¹. En la ejemplificación de su teoría, el científico ruso caracteriza los modelos del discurso directo e indirecto en la lengua literaria clásica de su país. Observa las posibles variantes que surgen como productos del intercambio de acentuaciones

9. Voloshinov (Bajtín), Op. cit., pág. 143.

10. Voloshinov, Ibid, pág. 147.

11. Voloshinov. Ibid, pág. 151.

entre los distintos sujetos que intervienen en el discurso literario y que reflejan, a lo interno, los cambios provocados por la interrelación social en la comunicación ideológica de los hablantes. Hay que tener en cuenta que Bajtin concibe la novela, no como un texto abstracto e inamovible, sino como un proceso discursivo activo en el que participan varios sujetos, a través del sujeto principal que es el autor. Estos sujetos están determinados socialmente, porque las voces del héroe y del otro evocan, a través de los enunciados del discurso novelístico, la presencia del sujeto hablante.

Bajtin registra una tercera forma: el discurso cuasi-directo, de importancia singular en la novelística de los últimos tiempos, por corresponder a una forma especial de creatividad artística: la interacción activa de tonos y de voces entre la narrativa del autor y el discurso interno del personaje. Se trata de dos manifestaciones verbales, la del autor y la del personaje, que se fusionan en un solo enunciado y se interfieren mutuamente. «En el fenómeno del discurso cuasi-directo —razona el teórico— se combinan los acentos del personaje (identificación) con los del autor (distanciamiento) dentro de los límites de una misma construcción lingüística»¹². El discurso cuasi-directo, forma que Bajtin considera inusual en la conversación cotidiana y adecuada para la representación artística, ya que es «la forma propia de la fantasía», permite transmitir al mismo tiempo, tanto la identificación como la independencia y la distancia ante las propias creaciones.»¹³. Es el medio del que se vale, por ejemplo, Flaubert, para «corporizar la relación de amor y odio que mantenía con sus personajes».

A partir del estudio de estas formas de discurso Bajtin elabora de manera sistemática y completa la teoría del «discurso ajeno» (referido). La penetración en la obra dostoievskiana le permite construir su tratado sobre «el arte de la novela polifónica», de la que considera creador al gran novelista ruso.

Lo que caracteriza a este tipo de estructura polifónica es que la relación entre los dos actos de habla —«habla del autor», «habla del otro»— es activa. Es decir, tiene carácter dialogístico. La polifonía se define en relación con la homofonía, con la que contrasta. «En la estructura homofónica —afirma Bajtin— cualesquiera que sean los tipos de discurso empleados por el autor monologuista y cualquiera sea su despliegue compositivo, la intención autor debe dominar y debe constituir un todo compacto, inequívoco...»¹⁴. En la estructura polifónica, las demás voces del texto recobran sus derechos, por así decir: adquieren el *status* de centros verbales y conceptuales maduros cuyas relaciones, tanto entre sí como con la voz del autor, se vuelven intensamente dialogales y no son susceptibles de

12. Ibid, pág. 189.

13. Ibid, pág. 185.

14. Cita de Bajtin de su obra *Problemi tvorchiestva Dostoievskogo*. Voloshinov. Op. Cit. En Apéndice II, pág. 241.

subordinarse a «la dictadura verbal-conceptual de la unidad monológica de estilo y tono»¹⁵.

ENFOQUE POLIFONICO DE «EL FARDO»

«El fardo» se publicó inicialmente en la *Revista de Artes y Letras* de Santiago de Chile, en abril de 1887¹⁶. Según datos del escritor, se precisa la fecha de composición del cuento: febrero de 1887. Rubén mismo nos refiere, en nota de la edición de 1890, la génesis del relato: «*Este es un episodio verdadero que me fue narrado por un viejo lanchero en el muelle fiscal de Valparaíso, en el tiempo de mi empleo en la Aduana de aquél puerto. No he hecho sino darle una forma conveniente*»¹⁷.

La génesis que el autor aclara revela indiscutiblemente la raigambre realista de esta ficción. Los críticos han señalado la orientación naturalista del relato, a imitación de Zola. Esta opinión se basa en la declaración del mismo Rubén en *Historia de mis libros*¹⁸.

En relación con este realismo o naturalismo, ¿qué significación y trascendencia tiene «El fardo»? Pues nada menos que ser la primera, o por lo menos una de las primeras piezas narrativas hispanoamericanas que aborda clara y decididamente, con maestría artística, el tema de la miseria e injusticia social. Con este relato de Darío sobre tío Lucas y su hijo, que resume la vida miserable de los lancheros de Valparaíso, se realiza el primer esfuerzo por describir, en forma culta, el trabajo ordinario de los obreros, el mundo prosaico del trabajador en todas sus manifestaciones de fealdad. Hasta el momento de escribirse «El fardo», las imágenes alusivas a esos seres, a esa vida, se consideraban temática vedada para la expresión literaria en lengua española.

Parece haber una orientación realista, más que naturalista, en la manera de enfocar la historia, a pesar de las declaraciones del mismo Darío. A partir de este realismo básico, aparecen en el diseño del discurso narrativo varios contextos de comunicación que se entrecruzan y fraccionan un tanto el contexto monológico del autor, con su perspectiva centrada en la narración del poeta-testigo. De tales quiebres depende, en buena parte, el efecto dramático y la cercanía emocional de algunos momentos del relato, en los que se evidencia igualmente la presencia valorativa del narrador principal. Posiblemente, estos deslizamientos en la factura autoral del cuento marcan la tendencia hacia una mayor flexibilización del texto

15. Comentario de I. R. Titunik, en Apéndice II, Voloshinov, pág. 241.

16. Ver nota de Mapes y Saavedra, M. En: *Obras escogidas de Rubén Darío publicadas en Chile*. Tomo I. *Abrojos, Canto Epico, Rimas, Azul...* Julio Saavedra, M. y Erwin K. Mapes (edit.), Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1939, pág. 242.

17. Ver nota de Darío en edic. crítica de *Azul...* citada anteriormente (nota 16), pág. 383.

18. Rubén Darío: *Historia de mis libros*, en *Obras Completas*. Madrid, Aguado, 1950, pág. 199.

narrativo. Esto quiere decir, hacia una participación más activa de los personajes, con sus voces y sus respectivos contextos sociolingüístico. En resumen, se advierte un esfuerzo, consciente o no del artista, por matizar el discurso con tonalidades polifónicas.

En «El fardo», el drama narrativo se organiza en ocho momentos eslabonados linealmente, de acuerdo con el contexto autoral. La sucesión de escenas se enmarca entre las dos descripciones: de la naturaleza y de los muelles de Valparaíso. La primera, al caer la tarde, cuando terminan las tareas del puerto. La segunda, al despedirse el poeta del tío Lucas, cuando ya es noche cerrada. Este marco es el nivel más amplio del relato. Los seis momentos restantes constituyen la historia propiamente dicha. En su secuencia observamos también distintos niveles: 1) El diálogo entre el poeta y tío Lucas, coincidente con el tiempo de la narración. 2) La historia del tío Lucas y su familia, centrada en la historia de su hijo, muerto dos años atrás. 3) La tragedia particular del muchacho, quien muere aplastado por un fardo. Es en este suceso, ocurrido un sábado, donde se intensifica la dinámica del relato. Aquí culmina el *crescendo* dramático que ha ido en aumento desde el principio. La distensión del momento climático registra un cambio de tono, que podríamos definir entre irónico y melancólico y corresponde a la actitud del poeta que se aleja «haciendo filosofía».

Como hemos señalado, la graduación dramática de la historia y el efecto de realismo intenso, aunque controlado, que produce su lectura, tiene que ver en parte, con la interacción de voces y de tonos generados en la dinámica del texto narrativo. De este modo, el enfoque de la realidad no corresponde a un solo punto de vista, el del autor. Por el contrario, al asomar otras voces de personajes, se produce un entrecruce de tonalidades que permea el discurso del autor y contribuye a expresar la realidad objetivada en la anécdota, desde más de una dirección sociolingüística e ideológica.

Un breve análisis de los tipos de discurso que se cruzan en el texto nos permitirá clasificar y evaluar las voces que intervienen, cada una con su propia orientación ideológica.

Los contextos a tomar en cuenta son: el contexto del autor, sujeto principal y creador de la ficción. A través del autor, el contexto del poeta, narrador testigo de la historia, de cuyos juicios de valor depende la perspectiva escogida para enfocar la realidad. El contexto del tío Lucas, personaje activo y protagonista de la historia. De la interacción de tales contextos dependerá el juego de voces que podría configurar la estructura polifónica del relato.

En el momento 1 del cuento, el discurso directo del narrador testigo domina la escena, con su descripción inicial, objetiva, del paisaje y del muelle. Este narrador asume la presentación de tío Lucas, hecha en una combinatoria de estilo romántico y realista. Es romántica la imagen que proyecta cuando lo incluye entre «los bravos hombres toscos que viven la vida fortificante del trabajo». Es realista cuando describe su figura e indu-

mentaria: «... 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». Es sorprendente y ejemplar el realismo de esta descripción, que va más allá de la imitación zolaciana. Pero es cierto igualmente que la combinación de estilos (se nota la influencia de Victor Hugo en el primero) demuestra la capacidad del artista de absorber distintas influencias y de adaptarlas a su estilo personal y a la índole de sus representaciones tomadas de su medio vital.

La presencia del viejo lancharo se vivifica con la intervención directa de su voz, expresada en brevísimos diálogos. El discurso del poeta caracteriza y juzga, con solidaria afectividad, la personalidad del tío Lucas, advertida en el transcurrir de la «charla».

La voz del poeta, en su carácter de narrador-testigo, se mantiene a lo largo del cuento. En esta perspectiva, el discurso del personaje, la historia que él cuenta, aparece referida indirectamente por el testigo. Sin embargo, se producen algunos quiebres en el contexto comunicativo del poeta, coincidente, de alguna manera, con el contexto autorial.

Seleccionaremos algunas muestras de enunciados en los cuales se pueden advertir quiebres respecto al punto de vista narrativo general. Las muestras constituyen especies de variantes enunciativas que corresponden al intercambio de voces y de tonos que surgen dentro del proceso dramático de la historia:

Variante 1:

«¡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...»

El narrador resume con su lenguaje el discurso del tío Lucas, quien le ha contado su historia de juventud en la milicia y su situación familiar. La entonación parece acercar más las relaciones que hace el lancharo. El habla del personaje comienza a deslizarse mediante las tonalidades, hacia el discurso del poeta. La comunicación avanza hacia una cierta integración enunciativa. El uso de la conjunción «conque» al comienzo de las oraciones implica la idea de un intercambio verbal recapitulado por medio del apoyo de este elemento de enlace. A la vez, la misma conjunción contribuye a distinguir claramente el habla del poeta. Igual función distintiva realiza el verbo en tercera persona. En síntesis, los fenómenos lingüísticos descritos manifiestan un intento de disolución del contexto monológico autorial, aunque se mantiene la perspectiva dominante del narrador testigo.

Variante 2:

«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!»

Su mujer llevaba la maldición del vientre de las pobres: la fecundidad. Había, pues, mucha boca abierta que pedía pan, mucho chico sucio que se revolcaba en la basura, mucho cuerpo magro que temblaba de frío; era preciso ir a llevar qué comer, a buscar harapos, y para eso, quedar sin alientos y trabajar como un buey».

A través de estos ejemplos y en algunos del siguiente párrafo notamos un creciente acercamiento, una fusión, por momentos, entre las voces de poeta y personaje. Básicamente, se conservan marcas gramaticales y estilísticas que distinguen el contexto del autor: verbo en tercera persona, uso del imperfecto, adecuación del vocabulario al nivel socio-cultural del testigo, evaluación valorativa del personaje referido y de su situación familiar. Pero al mismo tiempo hay frases y términos, que por su tono, por su expresión más natural y cercana al idiolecto del tío Lucas, parecen provenir de este último. Ejemplos: «buscar *harapos*... quedar sin *alientos* y trabajar como un *buey*... en el fuelle tenía que echar el *bofe*...»

En cuanto a la orientación valorativa del contexto autoral, esto es, los juicios de valor que se expresan en los enunciados, tales juicios corren parejos con el desarrollo del diálogo entre tío Lucas y el poeta testigo y dan la impresión de una elevación de la conciencia acerca de la situación miserable y dolorosa de estos trabajadores. Se trata, entonces, no sólo de un conocimiento y de una conciencia anteriores a la historia referida. La conciencia se ilumina y sensibiliza aún más por efecto del diálogo vivo con el protagonista. Algunos términos y expresiones de clara orientación ideológica y las tonalidades enfáticas e irónicas así lo indican: «*pero los miserables no deben aprender a leer... Su mujer llevaba la maldición...*»

El resultado es una permutación de voces y de tonos que marcan la tendencia a situar en la escena del drama, en activa participación y con más de una orientación discursiva, a los sujetos concurrentes en el relato. Ciertamente que no hay un quiebre definitivo de la factura autoral, que mantiene su continuidad durante el proceso discursivo; pero es evidente la presencia de rasgos disolventes que imprimen algunos matices polifónicos a la estructura narrativa.

Es interesante observar en estos cruces contextuales, lo que dejan entrever algunos enunciados. A la par del acercamiento emocional y valorativo de estas dos hablas, la del viejo lanchero y la del poeta, se produce una tensión entre el contexto de este último y el de la clase privilegiada, dueña de la riqueza, que sume al trabajador en el abandono, negándole todo derecho a mejorar. Este contexto no es explícito dentro del juego de voces, pero sí es un punto de referencia al que remiten puntos específicos de la semántica del texto, en los que se da especial carga valorativa o irónica. La frase «*pero los miserables no deben aprender a leer...*» que expresa en estilo retórico la negación del derecho a instruirse, manifiesta un evidente sesgo irónico que confirma la tensión del autor con la sociedad deshumanizada.

Variante 3:

«... padre e hijo, en la pequeña embarcación, sufrían en el mar la locura de la

ola y del viento. Difícil era llegar a tierra. Pesca y todo se fue al agua, y se pensó en librar el pellejo. 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...»

En el momento 4 del cuento, al que pertenece el ejemplo, se intensifica el deslizamiento de los discursos. El contenido del fragmento se refiere a experiencias vitales del tío Lucas y su hijo en el duro trabajo de pescador. Se trata de situaciones personales y familiares del personaje, que la voz del narrador testigo no lograría transmitir por sí sola, con la fidelidad y emoción adecuadas. El tipo de sintaxis, a base de oraciones cortas, dinámicas, con verbos en tercera persona, incluyendo algún signo de impersonalidad, sitúa la frase en un punto neutral capaz de recibir más de una coloración tonal. Algunas palabras con especial intensidad semántica, cercanas al idiolecto del pescador, gradúan el dramatismo y remarcan la presencia del tío Lucas y su contexto sociolingüístico. Por ejemplo: «*pellejo, desesperados, maldita*». Las frases iniciales y finales del párrafo a que corresponden estos ejemplos, confirman a su vez el discurso autoral, con las referencias a «padre e hijo» y al pronombre de tercera persona plural «Ellos». La distancia se establece en los extremos enunciativos, pero disminuye a medida que se describen los momentos más dramáticos vividos por los personajes.

Creemos que la manera de integrar los enunciados en los fragmentos discursivos correspondientes a las variantes examinadas, no revelan construcciones de tipo cuasi-directo en el riguroso sentido que lo define Bajtin. Pero están muy cerca de serlo, pues se da una interacción de voces y de tonos que flexibilizan el punto de vista general y unitario de la narración. Esto permite un enfoque de la realidad más ricamente matizado en lo semántico e ideológico. La sintaxis del discurso se encuentra, en ciertos momentos enunciativos, en situaciones de transición o de fusión, entre el contexto del autor y el del personaje referido. Sin llegar a una descomposición del discurso preeminente, hay un cruce comunicativo entre el narrador testigo y el tío Lucas, que involucra por supuesto al mismo autor, con el contrapunto del contexto de comunicación de la clase burguesa, implícito en los elementos de crítica social y en los sesgos irónicos del mensaje.

En otras palabras, en el cuento «El fardo» la estructura básica narrativa, de tipo monológico, se permea de tonalidades polifónicas, que se advierten sobre todo, en momentos de intenso dramatismo y en situaciones con mayor carga de realismo. Lo importante es que Rubén orienta su discurso hacia la búsqueda de otras posibilidades comunicativas que signifiquen variaciones de los esquemas tradicionales y, antes que nada, que respondan a la necesidad de dar cabida a voces y tonos representativos de grupos humanos y de situaciones sociales, no siempre dignificados por la literatura.

Vale la pena mencionar la coincidencia entre la forma de discurso refe-

ruido empleada por Darío en «El fardo» y lo que Bally llamó «style indirect libre» (Ver Voloshinov, cap. dedicado al «discurso cuasi-directo en francés, alemán y ruso, págs. 176-178). El lingüista francés remarca el carácter activo, de «movimiento hacia el discurso directo», que hay en el indirecto libre¹⁹. Curiosamente, las variantes seleccionadas en el relato rubendariano, revelan ese tipo de estructura. Flaubert es maestro en este procedimiento literario. Lo usan también Balzac, La Fontaine, Zola, todos grandes escritores franceses a los que leyó Rubén.

La observación anterior nos muestra, en todo caso, la capacidad asimilativa y experimental del autor de *Azul...*, su preferencia por los modelos franceses, pero no uno solo, ni de una sola corriente creativa. Imita a Zola, pero también sigue la huella de otros grandes escritores, realistas y aún románticos (Hugo está presente), adaptándolos a sus necesidades particulares de creación estética, fundamentadas, en esta etapa de *Azul...*, tanto en las motivaciones y temáticas de índole universalista y cosmopolita, como en las situaciones humanas y sociales de su propio contexto hispanoamericano y chileno en particular.

A este respecto, Salomon, refiriéndose a las lecturas invocadas por Marasso para explicar el tono del cuento, afirma: «Se fabrica literatura con literatura y es cierto que tales lecturas dejaron reflejos en el estilo de la narración. Pero la literatura se hace también con vida». Luego, completando esta idea, declara: «... lo decisivo en la génesis de «El fardo» ha sido, mucho más que la influencia de determinados escritores franceses, la aptitud de Rubén para *poner oído* a la angustia de los humildes a quienes veía de cerca en Valparaíso»²⁰. Subrayamos la expresión «poner oído» por la asociación que tiene con el punto de vista sostenido en el presente trabajo. Es decir, el reconocimiento de una voluntad artística que no sólo simpatiza con los humildes y cuenta su historia, sino que los hace presentes en sus voces y tonalidades, de las que se hace eco en el transcurrir del relato.

El final de la historia, la despedida del poeta, aun con ser una vuelta al discurso autoral preeminente, revela, a nuestro juicio, el resultado dialéctico del intercambio verbal entre los sujetos concurrentes. Nos referimos a los contextos de la clase media intelectual, a la que pertenece el poeta y al contexto de la clase obrera, donde se ubican tío Lucas y su familia. El último párrafo del cuento da pie a una posible interpretación: el poeta reconoce que ante los graves problemas sociales, como el que ha conocido por boca de uno de sus protagonistas, el intelectual, el artista, no puede sino expresarlo por medio de abstracciones o de ficciones. Sus posibilidades se limitan a filosofar y, cuando más, a mostrar los problemas por la vía de la representación estética. De ahí la autocrítica implícita en el sesgo irónico

19. Voloshinov, Op. Cit., capítulo dedicado al estudio de «El discurso cuasi-directo en francés, alemán y ruso», págs. 176-178.

20. Salomon, Op. Cit., págs. 24-25.

de la expresión: *«Me alejé a pasos elásticos, haciendo filosofía con toda la cachaza de un poeta»*. El reconocimiento de su limitada capacidad de acción y la autocrítica que se hace, es producto de la percepción activa de una conciencia que se enriquece, primero en el contacto con la realidad social y humana de su contexto vital y segundo, en el proceso dinámico de su propia creación artística.

MARGARITA LÓPEZ MIRANDA
Escuela de Español. Universidad
Nacional Autónoma de Nicaragua.