

Universidad Nacional  
Sistema de Estudios de Posgrado  
Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central



Ficcionalización (auto)biográfica de Rubén Darío en la novela  
centroamericana; entre la construcción mítica y su  
deconstrucción

**Ignacio Campos Ruiz**

Tesis sometida a consideración del Tribunal Examinador del Doctorado  
Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central para optar al grado  
de Doctor en Letras y Artes con énfasis en Literatura

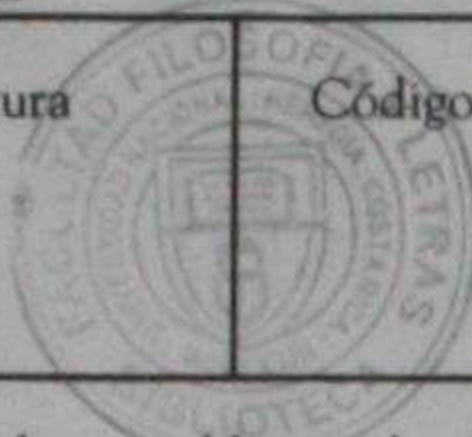
Campus Universitario "Omar Dengo"

Heredia, Costa Rica

2010

Signatura

Código de barras



Devuelva este libro en la última  
fecha indicada

RECIBIDO  
26 AGO 2014 *Jel*

Universidad Nacional  
Sistema de Estudios de Posgrado  
Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central



*Ficcionalización (auto)biográfica de Rubén Darío en la novela  
centroamericana: entre la construcción mítica y su  
deconstrucción*

*Ignacio Campos Ruiz*



Tesis sometida a consideración del Tribunal Examinador del Doctorado  
Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central para optar al grado  
de Doctor en Letras y Artes con énfasis en Literatura

Campus Universitario "Omar Dengo"  
Heredia, Costa Rica  
2010

Universidad Nacional  
Sistema de Estudios de Posgrado  
Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central

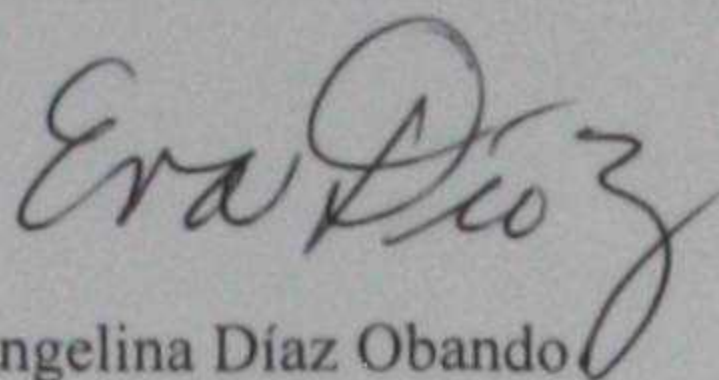
*Ficcionalización (auto)biográfica de Rubén Darío en la novela  
centroamericana: entre la construcción mítica y su  
deconstrucción*

*Ignacio Campos Ruiz*

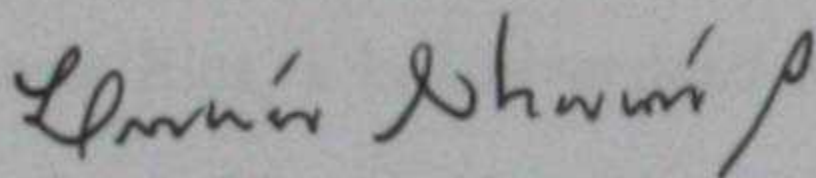
Tesis presentada para optar al grado de Doctor en Letras y Artes con énfasis  
en Literatura. Cumple con los requisitos establecidos por el Sistema de  
Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional.

Heredia, Costa Rica.

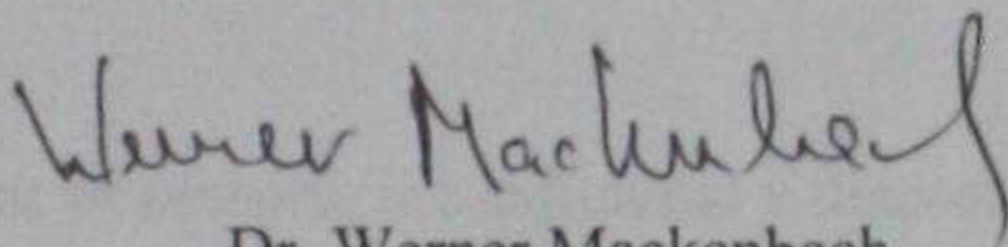
MIEMBROS DEL TRIBUNAL EXAMINADOR



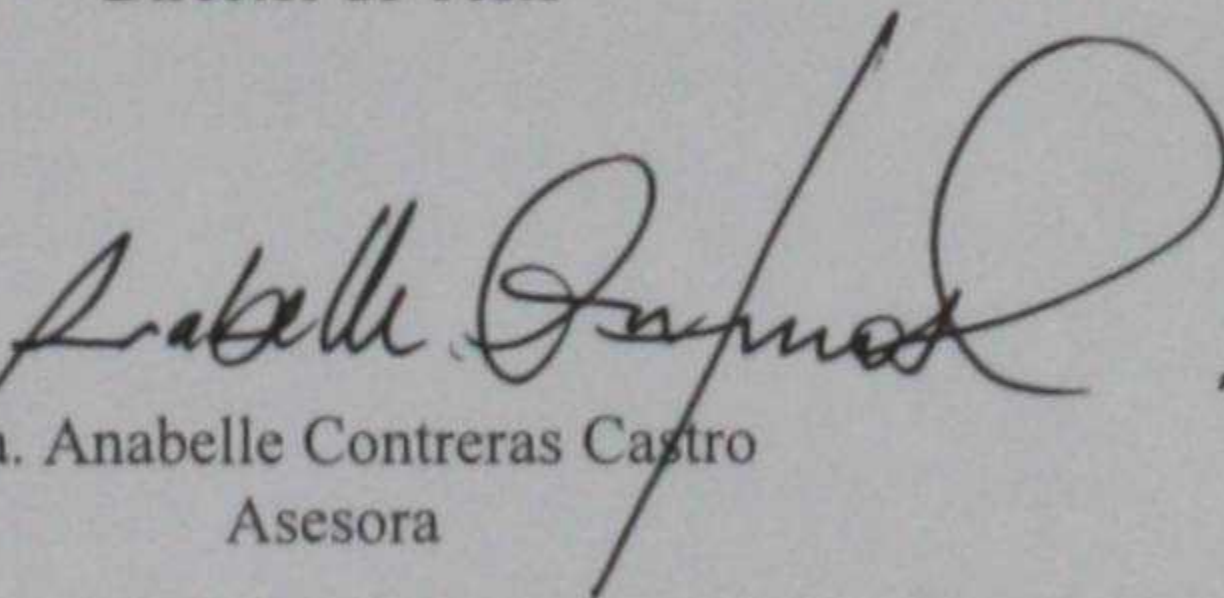
Dra. Evangelina Díaz Obando  
Representante del Sistema de Estudios de Posgrado



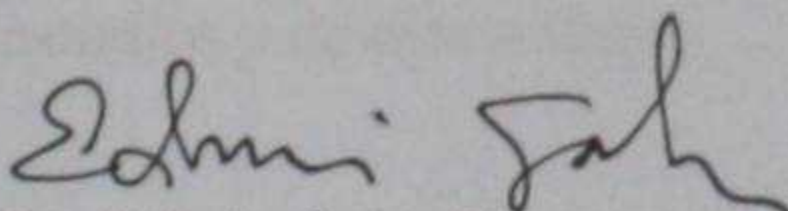
Máster Lucía Chacón Alvarado  
Coordinadora a.i. del Doctorado Interdisciplinario en Letras y  
Artes en América Central  
Decana de la Facultad de Filosofía y Letras



Dr. Werner Mackenbach  
Director de Tesis



Dra. Anabelle Contreras Castro  
Asesora



Dr. Edwin Salas Zamora  
Asesor



Ignacio Campos Ruiz  
Sustentante

## AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional (UNA) de Costa Rica, a la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua (UNAN-Managua) y a NUFU de Noruega por su patrocinio.

A mi esposa María Inés

Al Dr. Werner Mackenbach, por su asesoría incondicional y disposición de ayuda desde que le presenté el inicio del proyecto de tesis.

A la memoria de mis padres

A las autoridades y docentes del Doctorado Interdisciplinario en Artes y Letras de la UNA que hicieron posible la culminación de mis estudios y de este trabajo.

## DEDICATORIA

A mi esposa María Inés

A mis hijos: Anakarina, José Ignacio y Carlos

A la memoria de mis padres

## RESUMEN

El presente trabajo realiza una lectura de dos textos autobiográficos de Rubén Darío y de tres novelas de autores centroamericanos donde este artista participa como personaje de ficción. El tipo de lectura aquí implementado hace interactuar los textos y espacios contextuales con la finalidad de encontrar incidencias en la imagen de dicho personaje. El corpus seleccionado es representativo de las obras autobiográficas y narrativas donde se localiza la figura simbólica de Rubén Darío.

En el capítulo introductorio se definen el objeto de estudio, su importancia, el corpus, antecedentes, se plantean objetivos y la orientación teórico-metodológica.

El capítulo dos destaca las particularidades de los textos autobiográficos principalmente cuando la figura protagónica corresponde a la de un escritor inmerso en las preocupaciones artísticas e intelectuales de su momento. Se incluyen elementos de la recepción literaria productiva o de reescritura, de tal manera que las obras se conciben como espacios de resonancias de otros textos y discursos. Al final del capítulo se aborda la relación del héroe en su recorrido o experiencia del viaje con implicaciones míticas.

El capítulo tres revisa el contexto de emergencia de la *Autobiografía* en relación con el tema de la vida del artista y las acciones efectuadas por el autor-personaje para enfrentar su situación dentro del *campo literario* en el cual él entra en un proceso de descentralización. Se muestra, asimismo, la manera en que se articula una intertextualidad de lo autobiográfico asociado a *vacíos e indeterminaciones* de los textos y discursos. El llenado de esos *vacíos* y la participación intertextual hacen de la *Autobiografía* un texto palimpséstico inscrito en la mitificación.

El cuarto capítulo aborda la manera en que los paratextos de la novela *El oro de Mallorca* de Darío intentan "completar" el texto inconcluso; asimismo, se establece la



relación intertextual entre esta novela y la *Autobiografía* y, además, se muestra que la cronotopía de *El oro de Mallorca* pone de manifiesto eventos traumáticos del personaje Itaspes (alter-ego de Darío) y sus preocupaciones trascendentalistas, acorde con las experiencias o etapas de viajero en su ruta país natal-América-Europa.

El quinto capítulo estudia el discurso de la llegada de Rubén Darío a Guatemala, la relación con instancias del poder político y cómo los discursos también biográficos se proyectan en la novela *20 rábulas en flux y uno más* del guatemalteco Flavio Herrera mediante la ficcionalización paródica de las bohemias artísticas, para luego afectar el juego mitificación-desmitificación del personaje.

El sexto capítulo estudia la imagen de Darío presente en la novela *Margarita, está linda la mar* de Sergio Ramírez. Primero se plantean las implicaciones contextuales y autorales que inciden en el carácter del texto y en la figura remitificada del personaje Rubén Darío. De esta manera, se aborda el discurso especulativo y rumoroso en torno a lo biográfico. Además, las formulaciones canonizantes y estereotipadas son vistas como versiones provocativas que hacen surgir lo humorístico y lo paródico en el llenado de *vacíos*. Finalmente se plantea una lectura que destaca los intentos deconstructivos de ciertos pasajes de la novela asociados al personaje y a las verdades absolutizantes del discurso sobre Darío.

El último capítulo estudia *La puerta de los mares* de Francisco Mayorga, novela donde Rubén Darío funge de modelo del intelectual ante los problemas de la nación y la necesidad de ésta de rearticular lo identitario. En este caso se trata de una versión del Darío remozado y disciplinado.

Al final se ofrecen las conclusiones más interesantes de este trabajo y se presenta la correspondiente bibliografía empleada.

INDICE

DESCRIPTORES:

- Ficcionalización
- Rubén Darío
- (auto)biografía
- recepción productiva
- intertextualidad.

Página

CAPITULO I: CONCEPTOS BÁSICOS DE LOS TEXTOS Y EL ACTO DE CONSTITUCIÓN Y DE MANEJO DE LOS TEXTOS

1.1. La función y el carácter del texto	43
1.2. La comunicación y sus elementos: lazo de la comunicación	49
1.3. Organización de la vida y otros fenómenos	51
1.4. El mundo del texto: el autor, el lector	53
1.5. La función lingüística del texto: cohesión y sus unidades	58
1.6. El texto y su vida como signo y actividad	61

CAPITULO II: LA FORMA AUTOBIOGRÁFICA Y SU ASIMILACIÓN EN EL PROYECTO DE LA LINGÜÍSTICA

2.1. Vida y literatura	67
2.2. Autobiografía y otros tipos de texto autobiográfico: la novela	71
2.3. El mundo del escritor autobiográfico: una reflexión y literatura	82
2.4. El mundo de la autobiografía y otros textos	84
2.5. Autobiografía y registro documental	87
2.6. Autobiografía y el mundo	89
2.7. Autobiografía y la vida del sujeto: entre la vida y la muerte	100

CAPITULO III: INTENTOS PARA SUSTRAR EL TEXTO INCOMPLETO: PARATAXIS, INTERTEXTOS Y CROMOTOPÍA

3.1. Texto autobiográfico y sus vicisitudes paratáxicas	112
3.2. Texto autobiográfico y los intertextos: la autobiografía y el arte de Rubén Darío	113
3.3. El mundo del sujeto: la autobiografía en el arte de Rubén Darío	117
3.3.1. Rubén Darío y el mundo	119
3.3.2. Rubén Darío y el mundo: el mundo de la vida	123
3.3.3. Rubén Darío y el mundo: el mundo de la muerte	140

## ÍNDICE

### PÁGINA

<b>CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN</b> .....	1
1.1. Planteamiento y justificación del objeto de estudio.....	1
1.2. Definición del corpus .....	4
1.3. Estado actual de la recepción de Rubén Darío como personaje de ficción .....	5
1.4. Objetivos .....	25
1.5. Enfoque y estrategias metodológicas .....	26
1.5.1. El <i>agente</i> que se torna personaje ficcional entre el <i>campo</i> y el <i>habitus</i> .....	27
1.5.2. La recepción productiva .....	33
1.5.3. La intertextualidad como estrategia de llenado y diálogo entre textos y discursos.....	38
<b>CAPÍTULO 2: EMERGENCIA DE LOS TEXTOS, ESPACIO DE CONSTITUCIÓN Y DE REACENTUACIÓN DEL PERSONAJE</b> .....	43
2.1. La ficción y el <i>campo literario</i> .....	43
2.2. La autobiografía y sus instersticios a favor de la reescritura.....	49
2.3. Reorganización de la vida y estilo autobiográfico .....	54
2.4. El llenado del vacío (auto)biográfico .....	55
2.5. De la autobiografía al texto novelesco y sus porosidades .....	58
2.6. El héroe y su vida como viaje y aventura.....	61
<b>CAPÍTULO 3: CAMINOS AUTOBIOGRÁFICOS Y SU ARTICULACIÓN EN EL PROYECTO DE LA LITERATURA</b> .....	65
3.1. Vida y literatura .....	66
3.2. Escenario y tensión del sujeto autobiográfico descentrado .....	69
3.3. Búsqueda del espacio autobiográfico: entre periodismo y literatura .....	82
3.4. Prioridades de la <i>Autobiografía</i> o estilo de vida .....	89
3.5. <i>Autobiografía</i> y registro oscilatorio .....	97
3.6. <i>Autobiografía</i> y red intertextual .....	99
3.7. Autorrepresentación del personaje: entre lo mítico y lo sagrado .....	106
<b>CAPÍTULO 4: INTENTOS PARA SUPERAR EL TEXTO INCOMPLETO: PARATEXTOS, INTERTEXTOS Y CRONOTOPÍA</b> .....	113
4.1. Textos autobiográficos y sus vicisitudes paratextuales .....	113
4.2. Juego intertextual entre la <i>Autobiografía</i> y <i>El oro de Mallorca</i> .....	120
4.3. Cronotopo del camino de la expiación en <i>El oro de Mallorca</i> .....	131
4.3.1. Salida de casa y del país natal .....	136
4.3.2. Aventura y encuentros en el camino de la vida .....	138
4.3.3. Vuelta a casa o a la tierra natal .....	140

<b>CAPÍTULO 5: RUBÉN DARÍO EN GUATEMALA: ENTRE EL RITO, EL MITO Y LA PARODIA .....</b>	<b>145</b>
5.1. Rubén Darío y Guatemala en la <i>Autobiografía</i> .....	146
5.2. Crítica mediatizada sobre Darío en Guatemala y las trampas del poder.....	149
5.3. Rubén Darío como figura de seducción entre rituales y biografismos.....	154
5.4. <i>20 rábulas en flux y uno más</i> , novela picaresca y costumbrista.....	159
5.5. Mundo, personajes y signos de consagración.....	162
5.6. Parodia de la bohemia .....	166
5.7. Novelización de una etapa de Rubén Darío o parodia de la llegada del héroe.....	172
<b>CAPÍTULO 6: BIOGRAFÍA ALTERNATIVA DE RUBÉN DARÍO Y SIMULACRO DE SU MITO EN <i>MARGARITA, ESTÁ LINDA LA MAR</i> .....</b>	<b>182</b>
6.1. Contexto y replanteamiento del escritor ante los asedios a la nación .....	182
6.2. Las pretensiones biográfico-novelescas.....	192
6.3. Indeterminaciones, llenado de vacíos y recurrencia de lo biográfico.....	195
6.4. Versión provisional y versión provocativa.....	199
6.5. El monumento: simulacro del simulacro.....	202
6.6. El juego que desmantela los discursos sobre el personaje.....	205
<b>CAPÍTULO 7: RUBÉN DARÍO EN <i>LA PUERTA DE LOS MARES</i> Y EL VIAJE PARA REFUNDAR EL ESTADO-NACIÓN.....</b>	<b>214</b>
7.1. El texto y su significación.....	218
7.2. Retrato y designio del personaje como indicios para efectuar el viaje.....	221
7.2.1. El consejero y pacificador deseoso de trascendencia.....	223
7.2.2. La paradoja del negociador.....	225
7.3. Identidad, hibridismo y expresiones anticolonialistas.....	228
7.4. Los desencantos del personaje.....	233
7.5. El desenlace de una vida y las metáforas que de ahí surgen.....	235
<b>CONCLUSIÓN .....</b>	<b>239</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>264</b>

## CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN

### 1.1 Planteamiento y justificación del objeto de estudio

La narrativa centroamericana constituye un campo de estudio en el que se han producido grandes avances, así lo advierten trabajos que en las últimas décadas han aparecido en publicaciones, congresos y conferencias. Dicha labor contribuye al conocimiento de la región en la medida en que se incursiona en problemáticas ofrecidas por la literatura reciente o por aquella producida en décadas anteriores y que todavía despiertan interés gracias a la repercusión de la obra, a la necesidad de revalorización o bien a la imagen del autor como objeto de ficción. En este respecto, Rubén Darío es uno de esos autores que continúa llamando la atención de estudiosos de Centroamérica<sup>1</sup>, Hispanoamérica y de Estados Unidos, no sólo como objeto de crítica sino también en cuanto a personaje participante del mundo recreado estéticamente en el que admite un alto valor simbólico.

Los distintos textos literarios que involucran a Darío como personaje de ficción consignan la importancia de este escritor en el proceso literario centroamericano e hispanoamericano, su vínculo con instancias de poder, así como la personalidad y el carácter novelesco de su vida. De modo similar, han surgido trabajos críticos que abordan estos aspectos, aunque, comúnmente son estudios breves que sólo tratan de soslayo a este personaje y prefieren otros tópicos, dejando pendiente tanto el proceso de su ficcionalización en las distintas obras como el establecimiento de vínculos con el contexto

---

<sup>1</sup> Una de las muestras más recientes de esta crítica se encuentra en la recopilación de trabajos de diversos autores que editó Nicasio Urbina con el título de *Miradas críticas sobre Rubén Darío* (2005, Fundación internacional Rubén Darío. Managua/Miami). Diez años atrás Margarita Rojas se había referido a la recepción crítica de la obra de Rubén Darío y según esta autora “el ‘fenómeno Darío’ dio origen desde antes de su muerte a una de las más grandes bibliografías, a casi una subespecialidad en los estudios literarios” (Rojas, 1995: 13). En España existen publicaciones en revistas que tienen ya de cierta tradición.

de emergencia del texto y las interacciones de esa figura simbólica con las problemáticas de la región. También se había postergado la manera en que se realiza la reescritura con base en el intertexto del lector. En este caso los estudios de la recepción indican que ahí el lector muestra su imaginación e interés estético-literario al realizar concretizaciones planteadas que aquí se postulan como reescritura. En ese acto se producen ciertas disposiciones del lector, asimismo una recepción asociada a instituciones y contextos. De esta manera, nos encontramos con una *recepción crítica* y con una práctica de la *recepción productiva*, donde esta última se expresa en parodias, imitaciones ridiculizadoras de obras o géneros agonizantes, esto para mencionar formas antiquísimas, pues la producción literaria, como dice Moog-Grünwald (1987: 258-262), paulatinamente se ha ido liberando de modelos originales en formas y temas.

Para nosotros resulta de interés detectar cómo el autor y el lector-autor interactúan con el “modelo” de género, tema, imagen de personaje que asumen y transforman. Esta perspectiva tiende a superar el estudio de *influencias* pues, como bien anota Gunter Grimm, “la obra anterior ya no influye de manera casual-mecánica en la obra posterior, sino que el productor de la obra posterior se apropia de la anterior, a través de un trabajo intensivo” (Grimm, 1987: 295)

Por tanto, es imperativo un trabajo crítico que articule estos aspectos con base en un corpus de obras centroamericanas donde Darío aparece como personaje de ficción. Es decir, hay que dilucidar la manera en que esta figura se vuelve productiva en la ficción ante el sujeto “actuante”, pues la figura involucrada en la recepción que aquí se aborda, incluso, ha tenido efectos sociales<sup>2</sup>.

---

Un cometido en este respecto también se realiza en Nicaragua mediante *Lengua. Revista de la Academia Nicaragüense de la Lengua*, la cual dedica en cada número una sección a estudios darianos.

<sup>2</sup> En el caso de Rubén Darío es de señalar que la sociedad, al seguir la tendencia de atender a autores afamados, gracias al carácter de sus obras o al haber rebasado las fronteras nacionales y regionales, lo percibe con suma estimación aparte de lo propiamente artístico. Así, el personaje logra proyectarse como símbolo identitario acogido por grupos intelectuales y políticos, con lo que se ha hecho propaganda:

En correspondencia con lo expuesto, la presente tesis aborda la manera en que los textos seleccionados configuran la imagen del personaje Rubén Darío y su proyección simbólica a partir de la mitificación autobiográfica, la articulación intertextual y contextual (*campo*). Nuestro trabajo tiene en cuenta que cuando las obras incorporan a dicho personaje es porque han percibido grados de *indeterminación* o *vacíos* alrededor de tal figura. Luego, estos *vacíos* son llenados por el lector-autor de ficción narrativa, conformando de esta manera un proceso de ficcionalización literaria. Este proceder implica que la *recepción productiva* de textos, en la práctica, contribuye a la obtención de nuevas variantes del personaje mediante la reescritura. En ese proceso de lectura y escritura, además del propio Rubén Darío (autor), intervienen otros escritores incorporando intertextos y nuevas experiencias particulares alrededor de la figura ficcionalizada del poeta, sea con implicaciones culturales, ficcionales o ideológicas. De ahí que esta investigación intenta su aporte a partir del estudio de la figura mitificada y remitificada de tal personaje inserto en diferentes momentos y por lo menos en dos escenarios de la sociedad centroamericana (Guatemala y Nicaragua)<sup>3</sup>. El discurso en torno al personaje Rubén Darío presente en textos novelísticos y autobiográficos, así como el espacio textual ocupado en esas obras, constituyen razones imperativas que contribuyen a justificar el corpus.

La realización de esta tesis cumple su cometido en lo académico, con valor especial para la comunidad que promueve y mantiene el debate de las literaturas nacionales y de la

---

consignas, carteles y analogías. Este tipo de situación la han experimentado Dante, Shakespeare, Goethe, para indicar casos referidos por Gunter Grimm (1987: 302 y ss.).

<sup>3</sup> Se consideran aquí las obras que se apropian de dicho escenarios debido a que otros textos escritos por autores de otros países de la región (por ejemplo Panamá con la novela *Libertad en llamas*, de Gloria Guardia) forzarían el análisis ya que en este caso la imagen del personaje Rubén Darío no adquiere el suficiente espacio textual ni discursivo. Asimismo, en el corpus se dejan fuera otras obras nicaragüenses por considerar que las seleccionadas ofrecen el tratamiento artístico-ideológico que de cierto modo están representadas en el corpus.

región. Asimismo, este trabajo es de interés para los *estudios darianos*<sup>4</sup> porque muestra otra manera de leer textos de Rubén Darío asociándolos a los de otros escritores, problemáticas nacionales y contextos. Tal perspectiva pone de relieve la vigencia de dicho autor en un proceso de germinación de nuevos textos, los cuales ilustran una forma de diálogo de determinados momentos del proceso narrativo en países de la región centroamericana.

## 1.2 Definición del corpus

Las obras que conforman el corpus seleccionado corresponden a dos tipos de textos: a) los autobiográficos: *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* (1912), que posteriormente circuló con el título de *Autobiografía* (es como aquí se asume), inicialmente se publicó por entregas en Buenos Aires, aunque fue en Barcelona donde se editó en formato de libro en 1915); el otro texto autobiográfico de Darío es la novela inconclusa *El oro de Mallorca*, obra que circuló por entregas en el diario La Nación, de Buenos Aires, en el cruce de 1913 y 1914; b); asimismo, el corpus lo completan novelas de tres autores que ficcionalizan a Rubén Darío. Entre estos textos está la novela *20 rábulas en flux* (1946) del guatemalteco Flavio Herrera<sup>5</sup>; se ha preferido esta obra por su riqueza de matices lúdicos y narrativos alrededor del grupo de bohemios antes que *Hondura* (1947) de Arévalo Martínez, donde también actúa el personaje Rubén Darío. Aunque ambas obras comparten entre sí elementos simbólicos y motivos narrativos<sup>6</sup>, la de Herrera dedica más espacio textual y mayor compenetración de la problemática general de la historia nacional

---

<sup>4</sup> Esta denominación corresponde a los estudios que abordan temas alrededor de la vida y obra de Rubén Darío. Aunque en universidades de Nicaragua los *estudios rubendarianos* también corresponden a una asignaturas del pensum académico.

<sup>5</sup> Este autor escribió seis novelas: *El tigre* (1932), *La tempestad* (1935), *Siete pájaros del iris* (1935), *Poniente se sirenas* (1937), *20 rábulas en flux* (1946) y *Caos* (1949).

<sup>6</sup> Se encuentra una coincidencia en que en ambas obras está el motivo de la llegada del personaje o héroe cultural, esta figura es descrita con símbolos asociados al esoterismo, de igual modo se generan expectativas ante el personaje visto como un iluminado, una especie de dios supremo, ante el cual los demás se acercan para conseguir algún beneficio.



que involucran. Herrera inserta a Darío en un contexto histórico-cultural de interés para Guatemala, cuando la sociedad se debatía frente al régimen de Estrada Cabrera, quien además mantenía en alto el concepto de mecenazgo -a su favor- e imponía una visión oficialista de la cultura. Concerniente a Nicaragua, se han seleccionado dos novelas donde Darío adquiere una amplia textualidad y discursividad: primeramente, *Margarita, está linda la mar* (1998) de Sergio Ramírez y, luego, *La puerta de los mares* (2002) de Francisco Mayorga. Ambas novelas adquieren diferentes concepciones estético-ideológicas del *fenómeno* Darío. Esta última novela sigue la tradición de mitificar y de (re)diseñar la figura primigenia del poeta o del letrado con los valores del héroe civil y cultural, constituyéndose dicha obra en una respuesta a cierta concepción deconstructiva presente en *Margarita, está linda la mar*.

Para la selección del corpus se asumieron criterios, a saber: la incorporación de Rubén Darío como personaje de ficción, los géneros incluidos corresponden al autobiográfico de carácter narrativo y con la autoría de Rubén Darío; asimismo, se incluyen novelas escritas por otros autores que ficcionalizan la imagen de dicho personaje, que la obra sea representativa y, finalmente, los autores pertenecen a la región centroamericana.

### 1.3 Estado actual de la recepción de Rubén Darío como personaje de ficción

Rubén Darío ha ofrecido información de *sí* en diferentes tipos de textos y géneros literarios. A su vez, diversos escritores y biógrafos han expresado su versión en torno a él, sea por conocimiento directo o mediante la lectura de pasajes y anécdotas de su vida. Por eso, entre las diversas biografías<sup>7</sup> de dicha figura están las que pretenden destacar

---

<sup>7</sup> Solamente para ilustrar ese interés por hacer biografías sobre Rubén Darío se pueden ver los siguientes títulos y autores de una lista que es mayor: José María Vargas Vila en 1917 publica la biografía *Rubén Darío*; Máximo Soto Hall escribe *Revelaciones íntimas de Rubén Darío* (1925); desde 1930 Guillermo Díaz Plaja publica *Rubén Darío. La vida. La obra. Notas críticas*. En ese mismo año de 1930 Francisco

determinado aspecto importante que marcó su vida, sin dejar de acudir a cierto toque imaginativo y novelesco que ha llamado la atención de estudiosos de su vida y obra. De igual modo, la información biográfica, literaria y referencial –a veces anecdótica acerca del poeta nicaragüense- adquiere importancia desde la *recepción productiva* y el cambio de sentido con participación recurrente de intertextos e interdiscursos.

La reescritura de textos con base en la imagen de Darío se localiza en diferentes géneros literarios y formas de representación ficcionales, empleando variantes intertextuales como la parodia de eventos y estilo, con toques humorístico y crítico, hasta llegar a la carnavalización y a la deconstrucción<sup>8</sup>. Autores de España y de América Latina han construido textos poéticos, narrativos o teatrales tomando en cuenta el retrato, la prosopografía, el esperpento y la parodia, entre otras formas que involucran al personaje Rubén Darío<sup>9</sup>. En Nicaragua, la misma ficción poética<sup>10</sup> es parte de ese empeño por tratar a

---

Contreras publica *Rubén Darío. Su vida y su obra*; Juan Antonio Cabezas en 1944 publica *Rubén Darío (un poeta y una vida)*; Edelberto Torres en 1952 publica en Guatemala *La dramática vida de Rubén Darío*; Raúl Silva Castro en 1956 publica su *Rubén Darío a los veinte años*; G. Alemán Bolaños saca a luz *La juventud de Rubén Darío* (1958); Antonio Oliver Belmás en 1960 obtiene el premio Biografías Aedos con *Este otro Rubén Darío*; Valentín de Pedro en 1961 escribe *Vida de Rubén Darío* y Charles D. Watland publica en inglés en 1965 una biografía que años posteriores circuló traducida como *Poeta errante: una biografía de Rubén Darío*; finalmente se puede indicar la biografía de Rubén Darío escrita por Blas Matamoros en el 2002.

<sup>8</sup> Un ejemplo evidente está en la novela *Margarita, está linda la mar* (1998) de Sergio Ramírez. El caso será abordado en el penúltimo capítulo de este trabajo.

<sup>9</sup> Existe al respecto un inventario muy amplio en Hispanoamérica; incluso, en Nicaragua la cantidad puede dar para una antología. Una fuente necesaria la constituyen los suplementos literarios de *La prensa literaria* y *Nuevo amanecer cultural*. Ambos se editan semanalmente en dos diarios de Managua. Hay que recordar que un sector de los escritores españoles expresaron sus rechazos al modernismo y a Rubén Darío y lo hicieron de manera irónica, hiriente, jocosa y paródica y eso tuvo sus efectos en la recepción. Carlos Lozano anota que “Gedeón Moreno” escrito en 1897 fue la primera parodia de un poema de Darío y que, curiosamente, “Esta parodia representa una negativa, empero significativa, manifestación del influjo de Darío, pues la parodia llegó a convertirse casi en manía (Lozano, 1978: 37).

<sup>10</sup> Podemos referir la ficcionalización poética en textos como “Mi bandera es Rubén” (de Guillermo Rothscuh Tablada, “El sirviente de Darío” y “Escultura en mármol” (ambos de Pablo Antonio Cuadra), “A don Rubén Darío” (escrito por Manolo Cuadra), “A Rubén” (poema de Francisco de Asís Fernández), “Contrarrima” (de José Coronel Urtecho), “Evocación de Píndaro” (de Salomón de la Selva), “R.D. (1867-1916)” (poema de Beltrán Morales), “Para el paisano Rubén Darío –al estilo vanguardista-” (de Luis Vega), “Un soneto a Darío” (por Abelardo Sánchez), “Tres mensajes a Rubén” (por Héctor Avellán), “En Darío” (Mario Santos), “Rubén Darío” (de Ernesto Mejía Sánchez), “R. D.” (de Octavio Robleto), “Queja tardía de Rubén a Francisca” (de Porfirio García Romano), “El cisne poeta” (de Octavio Rocha), “Padre y maestro mágico, líróforo celeste R.D.” (de Carmen Centeno Gómez). Estos y otros poemas han aparecido en revistas, antologías y suplementos literarios de periódicos nacionales.

este personaje como sucede con la *Oda a Rubén Darío* (1927)<sup>11</sup> de José Coronel Urtecho. Éste es un texto que adquiere relevancia en los marcos programáticos y humorísticos de la Vanguardia nicaragüense pues congenia contra lo establecido. Para Erick Blandón (2003:97) “los vanguardistas monumentalizaron a Rubén Darío como el fundador de la literatura nicaragüense” y lo adoptaron así “porque les redituaba el beneficio de su prestigio y fama ‘universal’” (ibídem, 98). Pero ¿sería posible que la figura de Darío por aquellos contextos estuviera solamente dispuesta a las órdenes de la visión oficialista? En este respecto, las parodias del texto *Morado* (1940) de Gonzalo Rivas Novoa tienen otra visión de las cosas.

El poemario<sup>12</sup> de Rivas Novoa parodia una veintena de textos poéticos de Darío incorporando efectos humorísticos, crítica social y política, mediante el uso de un lenguaje popular. En el estudio que realizara Günther Schmigalle sobre esas parodias también se incorporan textos poéticos de otros autores que similarmente parodian los de Darío y en ellos se aprecia una interdiscursividad sobre la dictadura de Somoza García en el contexto de finales de la década del cuarenta<sup>13</sup>. Por ese período, Salomón de la Selva escribe su novela *La Dionisiada* (1942) en la que incorpora la imagen del Darío adolescente. Un año antes, en 1941, a propósito de los veinticinco años de la muerte del poeta modernista, el régimen de Anastasio Somoza García (1896-1956) había emprendido oficialmente el proceso de actividades festivas y culturales para canonizar a Rubén Darío<sup>14</sup>. Pero la percepción de la imagen de Darío no fue unidireccional (ideológicamente) si se toman en

---

<sup>11</sup> Esta obra fue publicada inicialmente en *El Diario Nicaragüense*, 29 de mayo de 1927. A partir de entonces la *Oda...* ha sido publicada en una diversidad de antologías y revistas. Este texto de Coronel Urtecho se ha consultado en *Pol-la dánanta KatantabParanta Dedójmia Telson. Imitaciones y traducciones* (1993), pp. 95-99.

<sup>12</sup> El estudio de Günther Schmigalle titulado *Ge Erre Ene y sus parodias. “Dichoso el asno que es apenas sensitivo...”* (1998), aborda una veintena de poemas en los que Gonzalo Rivas Novoa humoriza textos de Rubén Darío. Otra cantidad corresponde a parodias de textos sobre otros autores.

<sup>13</sup> Schmigalle (1998) ha rastreado la relación del texto paródico y el sentido que éste adquiere en el contexto sociopolítico.

<sup>14</sup> A este respecto se puede consultar el trabajo de Miguel Ayerdis (2005) titulado “La fiesta nacional dariana de 1941 o la canonización de la cultura oficial”.



cuenta las condiciones sociales, culturales y políticas de un proceso de legitimación mediante el cual, según Blandón (2003: 99), se pretendía hacer calzar la imagen de Darío en los moldes ideológicos de la restauración. También surgió la imagen del Darío joven afiliado a una visión católica y a una tradición recién creada en la cultura local, que no fue vista como resultado de una construcción político-ideológica (ibídem, 104).

Desde otro ángulo, entre el discurso teatral y el narrativo, el español Ramón del Valle Inclán en su *Luces de bohemia* (1924) había incorporado a Darío entre escasos espacios textuales e inmerso en la bohemia; el texto alude a los rasgos de indio y de niño del personaje, con su temor a la muerte, su inclinación por el ocultismo y su apariencia triste; asimismo está ahí un Darío dispuesto a atender las consultas de poetas jóvenes e iniciados, dados sus gustos y conocimientos estéticos, a veces compartidos con los del mismo autor del esperpento<sup>15</sup>. La ficcionalización de Darío en el género dramático también despertó interés en Nicaragua mediante el texto *La agonía del poeta* (1977) de Rolando Steiner, donde Darío se ve asediado por experiencias existencialistas. La visión religiosa que Steiner le imprime a esta obra contribuye a presentar a “un Félix temeroso a lo desconocido, a la angustia de vivir y a lo que hay después de la muerte. Reflexiona sobre la existencia de Dios y la existencia del hombre y las cosas en la tierra. Todo esto sumado a los factores histórico-biográficos [...]. Es posible observar la presencia de motivos y elementos existenciales, entre ellos: frustración, falta de amor, odio, angustia, dolor, muerte, etc.” (Bonilla, 2002: 159).

En el mismo género teatral está el texto *El cerebro de Rubén Darío. Tragicomedia en tres actos* escrito por Jorge Eduardo Argüello, publicado en el 2002. La obra inicia con las inquietudes que genera la llegada de Darío a León en 1916. Esa presencia del personaje que arriba muy enfermo provoca la atención de los parroquianos y entre ellos están quienes

---

<sup>15</sup> En la realidad real Valle Inclán y Darío intercambiaron textos, compartieron actitudes y la estética del modernismo, así el texto *Luces de bohemia* ha podido quedar como tributo y no como burla.

muestran una visión sesgada hacia aquél, mientras otro sector prepara los rituales para su recibimiento. Pero cuando este personaje muere, algunos procuran apoderarse del cerebro. Este objetivo involucraba hasta asuntos político-ideológicos importantes, pues los norteamericanos pretendían venganza contra Rubén Darío por haber escrito textos contra el gobierno de los Estados Unidos. Otro tópico que aborda este texto de Argüello es la relación amorosa y conflictiva del poeta con Rosario Murillo. Al final, el texto destaca el ritualismo de las exequias y el doble discurso del embajador de Estados Unidos en Nicaragua, quien invita a celebrar la poesía de Rubén Darío en la sede diplomática. De acuerdo con lo temático y discursivo, el texto aprovecha el recurso intertextual de lo biográfico y autobiográfico asociado con eventos históricos de interés nacional.

Respecto a lo novelístico, en *El otoño del patriarca* (1975) García Márquez trató sobre el poder y ahí el autor ubicó a Darío “en un papel convencional de organillero de dictadores y reyes burgueses” (Valle, 1993: 5). García Márquez en conversación con Apuleyo Mendoza en *El olor de la guayaba* se había referido a aquella novela en los siguientes términos: “¿Te has dado cuenta que allí hay versos enteros de Rubén Darío? *El otoño del patriarca* está lleno de guiños a los conocedores de Rubén Darío. Inclusive él es un personaje del libro (García, 1983: 53).

El estudio de Sarrailh titulado *En torno a Rubén Darío y García Márquez* se apoya en el establecimiento de relaciones textuales e intertextuales, en el nivel de significación, así como en el manejo de símbolos. Este proceder le favoreció el abordaje del mito dariano en *El otoño del patriarca* (1975), donde Rubén Darío sería un protagonista único por ser él “elemento ejemplar para el enjuiciamiento del proceso vital y el destino de América” (Sarrailh, s.f.: 98) y donde el poeta se eleva a figura mítica. Sarrailh subraya que “la materia novelesca de *El otoño* es la obra dariana” y constituye una buena vía para vincular a la persona y a la *Autobiografía* como material literario (ibídem: 121). Coincidentemente,

Nidia Palacios percibe que en *El otoño del patriarca* la imagen de Darío es como la de un Dios en el pasaje en que Darío llega en un barco invitado por Leticia Nazareno, “para tomar parte en la velada lírica que ella ha preparado” (Palacios, 2003: 180). Ese recibimiento de Darío mostrado con “euforia y popularidad nunca vistas” es apenas uno de los distintos contrastes entre el patriarca ignorante y tirano y el poeta culto, apreciado y aplaudido. Esa imagen de Darío también está acompañada de una reescritura de los versos del poeta, a veces en forma irónica o paródica (ibídem, 180-181).

La novela de Ian Gibson<sup>16</sup> titulada *Yo, Rubén Darío. Memorias póstumas de un rey de la poesía*, publicada en el 2002, está sustentada en fuentes autobiográficas y biográficas en torno a Darío, de ahí que se aplique en ella distintas formas intertextuales. Para Palacios (2003: 183) “Estas memorias [...] constituyen una aportación novedosa sin precedentes, al revalorizar la obra y vida de Darío en toda su dimensión artística e ideológica, al emplear la parodia como estrategia retórica, que oscila entre lo humorístico y el tono serio y respetuoso”. En esta obra de Gibson se encuentran algunos motivos que guardan correspondencia con la *Autobiografía* y se puede identificar lo íntimo y subjetivo, el motivo del viaje, el de la bohemia, los gustos franceses (ibídem, 184 y ss.). Por su parte, Cañas Dinarte cree en otro tipo de lectura ya que para él, dicha novela es resultado del ejercicio de la escritura de un “frustrado biógrafo dariano”. Este punto de vista hace polémica su exposición en cuanto al criterio de verdad que Gibson emplea en el manejo de los datos para construir esta biografía ficcional ya que algunas inexactitudes y tergiversaciones de la obra se debe, en parte, a que Gibson, según Cañas, “asumió a la *Autobiografía* como fuente de verdad biográfica dariana” (Cañas, 2003: 195-196).

La cubana Josefina Leyva también ha ficcionalizado a Rubén Darío en *Siete estaciones de una búsqueda* (2000). Se ha dicho que en esta novela “lo biográfico, lo

---

<sup>16</sup> Autor de origen irlandés y luego nacionalizado español.

literario y lo filosófico se entremezclan para proyectarnos a un Darío atrapado en su radical conflicto existencial” (Palacios, 2004: 119). El discurso está embebido de intertextos de distinta índole, incluyendo textos darianos (básicamente, de la *Autobiografía* y poemas), lo que a veces hace surgir un toque de parodia estilística. Asimismo, están presentes distintas facetas de la vida del período modernista; personajes, universos poéticos y culturales; hay pasajes de la vida de Rubén Darío que surgen a modo de conflictos interiores mediante el *alter ego* del poeta, como los pasajes de la experiencia del momento y espacios sagrados de *El oro de Mallorca*.

Una variante de la ficcionalización de Rubén Darío ha sido formulada por el colombiano Germán Espinoza en la novela *Rubén Darío y la sacerdotisa de Amón* (2003). Asentada en intertextos biográficos y poéticos de Darío, entre otras “fuentes”, la novela de Espinoza tiene mucho del género policíaco. Darío aparece como sospechoso de un asesinato y también como principal interesado en descubrir al criminal y que al final logra su propósito; además, la obra imprime cierta carga de misterio y espiritismo, gracias al empeño del personaje Darío de aspirar a formas del saber mediante el ocultismo, de ahí que al salir airoso, según Nidia Palacios (2007: 114), Darío se convierte en héroe al impartir justicia.

Además de este recorrido de la recepción productiva antes expuesta, se tiene en cuenta la recepción crítica. Por eso, seguidamente se destacarán aquellos trabajos de crítica literaria que aunque no desarrollan con amplitud sus tópicos y puntos de vista en torno a nuestro tema, sí resultan de interés al marcar el ritmo de percepción en relación con el surgimiento de los nuevos textos literarios que son parte del corpus de esta tesis.

Un tipo de interpretación que la crítica literaria ha realizado a los textos autobiográficos de Rubén Darío indica cierta relación que podríamos definir como complementaria entre las obras autobiográficas, aunque tales apreciaciones tienden a

coincidir en la aspiración de que, con su información, dichos textos resuelvan el asunto de la *verdad* referencial. Sobre este criterio, la *Autobiografía* de Darío experimenta una alteración del ritmo de los sucesos o, por otra parte, los silencia aduciendo tal proceder al funcionamiento de la memoria. Paradójicamente, Anderson (1976: 15-27) encuentra que la fuente de información del texto autobiográfico es útil gracias a la escritura inmediata y casi espontánea de la cual proviene. Además, para este crítico la voz del narrador que informa se ejerce como personaje novelesco antes que como hombre público. Esta imagen novelesca se ve reducida en el discurso autobiográfico que conforma la *Historia de mis libros* (1913) de Darío, debido a que ahí la forma de exposición es la exégesis de textos. No obstante, esta obra incorpora información referida al conflicto entre sensualidad y creencia religiosa, a la sinceridad entre arte y vida, entre otros tópicos de interés del contexto modernista. De igual manera, *El oro de Mallorca* atrae gracias al perfil confesional que desarrolla y a la presencia de personajes históricos. Según Anderson (ídem), en *El oro de Mallorca* Darío tenía a favor de la escritura su propia figura, que es de donde surge el personaje Itaspes con una imagen de *sí*, aun cuando lo propiamente novelesco es muy escaso<sup>17</sup>. En cambio, Loveluck (1967: 236) encuentra que la relación más clara entre *El oro de Mallorca* y la *Autobiografía* se logra en los pasajes amorosos, cuando lo referencial se torna poetización de la existencia conducente a la sinceridad.

De acuerdo con Antonio Piedra (1990: vii-xx), el material objeto de narración en la *Autobiografía* y en *El oro de Mallorca* permite la integración de vivencias de la realidad y del universo imaginativo. Vistas así, ambas obras estarían unidas por el relato y su instrumentación poética, de tal modo que el autobiógrafo Rubén Darío no es que incorpore

---

<sup>17</sup> Aunque, sin demostrarlo, Roberto Fuertes, reafirma que *El oro de Mallorca* contiene información complementaria con la *Autobiografía*; mientras que *El oro de Mallorca* y el intento de novela *El hombre de oro* (1897) muestran la evolución de la prosa dariana y la propia evolución del modernismo narrativo centroamericano (Fuertes, 1997: 115), y que sucede en su paso de lo histórico a lo intimista y angustiado, asimismo, de un acercamiento a la estética posmodernista, como ya lo señalara también Acevedo (1982: 196-198)



distintos niveles de conciencia, sino que intercala al plano histórico la intimidad de la historia. Es más, si se puede hablar de grados de conciencia éstos “los marca extrínsecamente el destinatario” (Piedra, 1990: x). Desde este punto de vista, al lector le corresponde acudir a una u otra autobiografía para entender los sucesos y su certitud. Es decir que se realiza un cruce de información entre realidad referencial e intimismo poético. En este respecto, la integración de la crónica de viajes en el texto autobiográfico funciona como un mecanismo de representación realista<sup>18</sup>. El narrador autobiográfico, al menos cuando busca un valor de utilidad, también pretende una verdad poética, pues a ésta se deben las contradicciones, olvidos y efectos teatrales de la *Autobiografía*. Y en ese mismo orden de la verdad poética, el tratamiento deliberado de lo cronológico en dicho texto es visto por Piedra como pretensión de intemporalidad y de trascendencia. Además, subraya que por haber sido Darío la “conciencia vibrante” su figura se vio asediada por la crítica del momento, ante lo cual el poeta supo asumir un “pacto de cortesía” en un contexto en el cual el tema autobiográfico y el del arte fueron comunes a los modernistas. Esto hace que los vínculos contraídos con otras personalidades se correspondan con un núcleo temático de las memorias de Darío, sumado a las crónicas de viaje y a cierto erotismo a lo largo de la *Autobiografía*. En ésta y en *El oro de Mallorca* este erotismo se convierte en una expansión discursiva sustentada en fuerzas convergentes de un impulso vital que por una parte llega a lo poético y, por otra, proviene de los espectáculos con personajes y lugares concretos, pero vividos como conflictividad real<sup>19</sup>.

La percepción de elementos y factores convergentes en el texto le permiten a Iván Schulman considerar que *El oro de Mallorca*, pese a ser un texto truncado y poco estudiado, éste se habría proyectado en textos de la avanzada modernista, pues en tal obra

<sup>18</sup> En la *Autobiografía* la crónica de viaje, según Piedra (1990: xiii) se “convierte en su modo habitual de vivir, y también en uno de los registros más eficaces que dan fe de la sensibilidad modernista”.

<sup>19</sup> Piedra confronta personajes femeninos reales (Rosario Murillo y Francisca Sánchez) con personajes poetizados como el de Margarita Roger en *El oro de Mallorca*.

[...] podemos leer los signos irruptivos de una primigenia vanguardia enunciada en las estrategias del discurso: la inestabilidad narrativa, los cambios abruptos de escenario, la movilidad del protagonista y la hibridación de técnicas fictivas que ensanchan los límites narrativos. Por espacios ampliados, mediante procesos textuales reservados históricamente para el diario, el tratado filosófico, el ensayo de especulación religiosa, el documento médico o la crónica de viaje, se filtra, racionalizada, la experiencia del sujeto traumatizado y alienado por las contradicciones y los estigmas de la experiencia moderna. (Schulman, 2002: 193-194).

Si se asumen estos criterios a la luz de ciertas reflexiones del libro de Schulman sobre el comportamiento de la escritura modernista, *El oro de Mallorca* formaría parte de los textos contruidos con cierto “estilo libertino”, sin modelos prefijados como resultado del impulso de un imaginario multifacético y dialógico, en tanto “textos abiertos y con frecuencia inestables o fragmentarios” (ibídem, 22); pero Schulman no muestra cómo es que eso sucede, por lo menos en su relación intertextual o en el enfrentamiento entre textos biográficos. En cuanto novela del tiempo modernista, sería parte del tipo de texto que para expresar su disconformidad replantea códigos en los marcos del intimismo sentimental (ibídem, 39). Por tanto, no es fortuito que los textos autobiográficos de Darío se puedan insertar en ese espíritu de renegociación cultural, donde el *alter ego* es parte de la subjetividad pronunciada. Respecto a esa construcción de la subjetividad, Schulman ha subrayado:

La imagen del artista se construye a través de la representación del espíritu y del genio individuales; desde las orillas de la subjetividad su espíritu y genio se convierten en instrumentos de conocimiento, transformación, crítica, subversión, o inversión. Pero también reflejan la voz de un artista hastiado y desengañado frente a las estrecheces de la naturaleza humana y los desafíos de la vida material. Se trata del artista que observa el paisaje de un mundo de ideales sacrificado en aras del imperante espíritu mercantilista. (ibídem, 82)

Cuando los estudios sobre textos autobiográficos incursionan en el discurso narrativo y en el poético, aquellos tratan de encontrar en éstos los vínculos entre autor y personaje literario y hasta afirman, como lo hace Olga Muñoz, que en la poesía de Darío reside la verdadera huella autobiográfica, mientras que *Historia de mis libros*,

*Autobiografía* y *El oro de Mallorca* funcionan como textos distractores que evitan el conocimiento de la experiencia profunda que repercute en la poesía (Muñoz, 2000: 165 y ss.). En suma, Muñoz determina que en el caso de Rubén Darío la poesía es biográfica y autobiográfica y que es al lector a quien le corresponde extraer la biografía a través del conocimiento profundo de la obra del autor (Muñoz, 2000: 177). De modo similar, aunque sin ahondar, Phillips (1967: 461) es del criterio de que hay una unidad temática muy estrecha entre la prosa de *El oro de Mallorca* y la obra en verso de Darío.

También existe el punto de vista de Paco Mancebo Perales, quien arguye que “Pese al esfuerzo de síntesis abarcadora presente en las novelas modernistas, será en los cuentos, crónicas y poemas de Rubén Darío donde encontramos la visión más profunda, elaborada y rica, en su fragmentación, de la figura del artista finisecular dentro del ámbito hispanoamericano” (Mancebo, 2001: 184). Es decir, en los cuentos de Rubén Darío el tema del arte y del artista se torna obsesivo a través del argumento, los símbolos o los personajes. Ciertamente es que los personajes correspondientes a las distintas artes confluyen en la imagen del poeta. El uso de la primera persona en la narración, motivada por una supuesta egolatría de Darío, contribuye para la identificación de éste como personaje singular. Además, una de las facetas destacadas de la imagen de los poetas finiseculares y modernistas es la extravagante, surgida no sólo como producto del ambiente en que se movían los escritores, sino también como impulso de la propia ideología inspirada en el ideario simbolista (Mancebo, 2001: 185-202).

De hecho, en el proceso de producción de textos modernistas la subjetividad adquiere interés para los autores y se expresa, en parte, mediante una relación solidaria artista-personaje. Pero del paso de la realidad extraliteraria al texto de ficción la imagen primigenia se puede tornar inestable. Este sería el punto de vista de Salgado, quien concibe que “en la misma vida del poeta, ‘Rubén Darío’ fue un ente poético de ficción que acabó

desplazando a otro personaje –histórico esta vez- llamado Félix Rubén García Sarmiento” (Salgado, 1989: 339). Sobre esta premisa considera que los niveles de “sinceridad” entrevistados a partir de la confrontación entre ficción e historia (tenida ésta sobre el criterio de verosimilitud) pueden determinar si es la faceta mítica o la histórica la que Darío le ha impuesto al lector (Salgado, 1989: 340). Sobre estas formulaciones basadas en el estudio de “autorretratos” poemáticos, se ha determinado que es la autoimagen de poeta la que protagoniza la faceta de lo ficcional. Mientras tanto, la *Autobiografía* queda definida como “un anecdotario que se limita a recoger, de manera esquemática, los incidentes necesarios para delinear el talante de un poeta específico” (ibídem, 351) que tiende a ocultar información de su vida privada, como lo indicaba Anderson (1976). No obstante, considérese que el asunto de la *verdad* o de la capacidad del lenguaje de expresar la realidad de la vida es una de las aristas de los discursos autobiográficos.

Visto desde otro ángulo, el rol público desempeñado por el nombre de Rubén Darío en la *Autobiografía* está asociado a una función reflexiva ante contextos político-ideológicos, particularmente destacado en el penúltimo capítulo de dicho texto, mientras que la desigualdad del uso del nombre, a criterio de Delgado (2005: 43-44), es colisionado por la intimidad y esa función pública. Este tipo de apreciaciones conlleva a una interpelación de los discursos biográficos y autobiográficos en relación con la narrativa de la modernidad.

Todos estos puntos de vista sobre los textos autobiográficos darianos (los que destacan el carácter de complementariedad, la incorporación de otras formas de discursos, los rasgos de la obra y la experiencia del sujeto modernista) invitan al estudio de relaciones del texto con sus condiciones de emergencia, también incitan a detectar y a estudiar el modo en que se realizan las complementariedades textuales e intertextuales y el sentido que posteriormente adquieren.

Ahora bien, en torno a la producción de novelas centroamericanas (fundamentalmente de Guatemala y Nicaragua) que ficcionalizan a Rubén Darío, la crítica literaria al respecto ha ido estableciendo vínculos entre el personaje y el carácter del discurso que lo contiene. Pese a su brevedad, esos trabajos de recepción nos ofrecen información que ayuda a obtener un primer acercamiento en torno a la imagen de este personaje en dicha narrativa.

Acerca de esta proyección de Rubén Darío en la ficción y en el imaginario colectivo rumoroso, Nicasio Urbina (1999: 21) ha propuesto que “la figura del poeta ha alcanzado niveles míticos tanto en la historiografía literaria, como en la concepción popular que de él se tiene”. Agrega que en el ámbito nicaragüense ha alcanzado el estatus de héroe nacional, llegando a ser casi una figura mitológica sobre la cual se han construido historias que idealizan y, a veces, hasta tergiversan la realidad al respecto<sup>20</sup>. La inserción de la figura de Darío en el imaginario de la nacionalidad nicaragüense, asociada a la red de problemas y aspiraciones colectivas, habría incidido en la conformación del mito del personaje, sin obviar, desde luego, la relación con la vida y obra (Urbina, 1999: 22).

Esa miticidad que se expresa en el imaginario colectivo nicaragüense también ha tenido cabida en Guatemala, como ya se anunciaba. Así, Rafael Arévalo Martínez en la novela *Hondura* (1947) hace participar al personaje Rubén Darío inserto en un ambiente estudiantil e intelectual de la Guatemala finisecular y de inicios del XX, que fue el período correspondiente al gobierno de Estrada Cabrera. De acuerdo con Ramón Luis Acevedo, lo predominante en esta novela es lo biográfico, ubicado en un momento histórico preciso: 1890-1920. Es un período que permite la convergencia de tres elementos temáticos en la

---

<sup>20</sup> Considérese, por ejemplo, que la miticidad de Darío en el imaginario social se ha vinculado a la bebida, a las cualidades poéticas excesivas del personaje y a su fama de mujeriego (Urbina, ob.cit., 24-25), todo ello cargado de invención y ocurrencias. Por eso Urbina acotaba que “el mito no tiene que coincidir con la realidad. Por el contrario, no hay nada más contrario al espíritu mítico y a la miticidad en general, que la vulgar y prosaica realidad” (ibídem, 25).

novela: “el régimen dictatorial, la rica vida cultural y literaria [...] y la alegre, aunque no despreocupada, vida estudiantil” (Acevedo, 1982: 260).

Ese vínculo tiene que ver con “la pretensión de Estrada Cabrera de pasar por hombre culto, por déspota ilustrado que ejerce generosamente el mecenazgo. Pese a los rigores del régimen, es un momento de gran actividad literaria, estimulada por la presencia de tres grandes poetas hispanoamericanos: Chocano, Darío y Barba Jacob” (Acevedo, 1982: 267). Esto explica la presencia de Darío en la novela de Herrera y el perfil espiritual y hondamente humano que lo configura, además de su imagen física lastimada que contribuye a revelar su momento agonista y existencial. Muy a propósito Acevedo subraya que “La propia celebridad del poeta constituye su mayor martirio. La figura literaria, el mito y la leyenda, sustituyen al hombre simplemente enfermo, por quien nadie parece preocuparse” (ídem). Se considera que la permanencia de Darío en Guatemala significó una oportunidad para un sector de la intelectualidad guatemalteca deseosa de “gloria, dinero, distracción, sabiduría”. Por eso no extraña que en la novela *Hondura* los personajes Chocano, Darío y Barba Jacob participen de la ficción gracias a la celebridad que como poetas les correspondía (ibídem, 271). Para Dante Liano, la prosa de Arévalo Martínez más que tratar la problemática de un mundo fantástico y la subjetividad, aborda un cuadro bastante completo de la Guatemala del siglo veinte (Liano, 1997: 88-89). Asimismo, determina que los temas del siglo XX fueron el antiimperialismo (tratado en la novela *La oficina de Orolandia*) y el de la dictadura, ambos abordados en una parte de *Hondura*, además del tema autobiográfico de carácter introspectivo (ibídem, 89)<sup>21</sup>.

Acerca de la ficcionalización de Rubén Darío en *20 rábulas en flux* (1946) de Flavio Herrera, Ramón Luis Acevedo considera que esta obra tiene la particularidad de

---

<sup>21</sup> Dante Liano también agrega que Arévalo Martínez “Ya mucho antes, en *Las fieras del trópico* (1919), había atacado a la figura del dictador. Sin contar con el clásico *Ecce Pericles* (1946), monumental biografía de Estrada Cabrera, obra fundamental para comprender no solamente el período de la tiranía sino todo el movimiento unionista” (Liano, ob.cit, 89).



alejarse de la visión trágica y angustiada y, paradójicamente, se constituye en una obra risueña y amena. Su carácter picaresco se advierte, según Acevedo (ob.cit., 440), en el subtítulo: “epopeya de genios inéditos, pícaros bien recreados, donjuanes inofensivos, Licurgos cimarrones y manflotas irredentas”. Esta novela de Herrera coincide con *Hondura* de Arévalo Martínez en que ambas ofrecen una visión de la Guatemala de principios del siglo XX bajo el régimen de Estrada Cabrera y en presentar a Darío y a otras figuras intelectuales de la época. En la novela de Herrera “la narración es muy amena; el lenguaje es coloquial, de sabor netamente guatemalteco. En ocasiones, como en las escenas que se desarrollan en el burdel, la novela adquiere tonalidades esperpénticas, con ribetes naturalistas; pero lo que domina es la visión risueña y nostálgica de un mundo juvenil que se pierde en el tiempo” (Acevedo, 1982: 441). Ese período finisecular debe haber marcado el discurso de los escritores pues el *Ecce Pericles* (1946) de Arévalo Martínez que incorpora la figura de Rubén Darío es una “crónica novelada del gobierno de Estrada Cabrera (Sánchez, 1976: 164)<sup>22</sup>. Este tipo de situaciones contextuales han contribuido para que los autores inserten en sus textos las preocupaciones particulares, ya que en el cruce de la ética y estética un autor como Flavio Herrera, terrateniente que escribe con desgarro crítico la visión de la “aristocracia cafetalera”, elabora su texto con mezcla de un liberalismo peculiar (Liano, 1997: 110). Así que para Flavio Herrera

[...] la contradicción entre su condición de cafetalero y sus actitudes políticas antidictatoriales es sólo aparente. Herrera, en cuanto intelectual, representa el lado iluminado de la particular concepción que, del liberalismo, tienen los oligarcas guatemaltecos. Para ellos, el liberalismo consiste en la defensa de la propiedad privada, del libre mercado y de la libre contratación de la mano de obra. [...]. En cambio, un terrateniente

---

<sup>22</sup> Dice Sánchez que “*Ecce Pericles* (Guatemala, 1946), no obstante su índole absolutamente histórica o croniqueril, utiliza un estilo novelesco, con la que atempera las rigideces del relato objetivo, envolviéndolo en una contagiosa aura de imaginación y poesía” (Sánchez, 1976: 328). Luego agrega que “Aunque histórico y hasta cronístico, el *Ecce Pericles* (1946) del gran guatemalteco Rafael Arévalo Martínez, a ratos se desliza como una novela, no obstante el visible aparato documental en que se funda” (ibídem, 430). Es curioso a este respecto que *Ecce Pericles* aparece con el subtítulo de *novela* en la edición de Educa. Y en un paratexto de la tercera edición de 1983 se lee: “En una prosa maestra, los episodios narrados toman categoría de verdadera ficción, recordándonos que en Centroamérica la realidad ha sido siempre más poderosa que la fantasía”.

ilustrado no podía ser tan basto ni tan burdo en sus concepciones político-ideológicas. Herrera, al luchar contra las dictaduras, es perfectamente consecuente con las ideas del liberalismo que su clase social dice profesar. Y, por otro lado, es puntual en su cita con la historia, pues, como escritor libre, no podía sino aborrecer los sistemas dictatoriales. (Liano, 1997: 111)

Otras obras se insertan en esta serie ficcional desde otros intereses, entre esas novelas están aquellas que apenas tangencialmente se apropian del personaje, como sucede en *Rosa Sarmiento* (1968)<sup>23</sup> de Rosario Aguilar y en *La Dionisiada*, de Salomón de la Selva. Esta última obra escrita en 1942 (en 1941 surgió el proyecto oficialista de la canonización de Rubén Darío)<sup>24</sup> fue publicada en 1975; rescata imágenes de Darío desde su condición de adolescente y de poeta-niño<sup>25</sup>. Según Arellano (1997: 129) “esta novela pretendió infundir a la convulsa realidad político-social de la Nicaragua de finales del siglo XIX el sentido grandioso de la epopeya homérica, pero Salomón fracasó en su intento. Sin embargo, tuvo aciertos y elaboró páginas que no desdeñaría ningún narrador moderno”.

En la novela *Libertad en llamas* (1999) la escritora panameña Gloria Guardia incorpora someramente al personaje Rubén Darío y con mayor participación la figura de Sandino. Con base en el paradigma de la *Nueva novela histórica* la obra de Guardia concibe dos personajes complementarios y refiere que cuando surge Sandino en la periferia (Centroamérica) ya había voces contra la intervención norteamericana y una lengua propiamente centroamericana que tenía en Rubén Darío su exponente. Con ese interés Guardia acude a las voces marginales para que contribuyan en la explicación del ser

---

<sup>23</sup> Recuérdese que Rosa Sarmiento fue la madre de Rubén Darío. La novela aborda la problemática de una madre y los conflictos familiares y de cierto poder representado en el Coronel contra quien no puede disputar la tutela del niño llamado Félix Rubén García Sarmiento.

<sup>24</sup> De acuerdo con Miguel Ayerdis, a partir de esa fecha en la que el gobierno conmemora el XXV aniversario de la muerte de Darío “también inicia la canonización oficial del mito dariano, el cual será ritualizado con devoción religiosa por gobiernos e intelectuales de distintas generaciones, e internacionalizado en el imaginario colectivo hasta hoy día por la sociedad nicaragüense” (Ayerdis, 2005).

<sup>25</sup> La novela incorpora el paratexto de “Advertencia del autor”, el cual reza: “Todos los personajes de esta novela son imaginarios. La obra toda es una ficción. Solamente el Rubén Darío que aquí aparece se ajusta a una de las diversas y contrarias leyendas acerca de su juventud. Los demás personajes pudieron ser en la realidad. Cualquier semejanza con individuos reales es enteramente accidental. Es de advertir también que sólo a grandes rasgos se ajusta esta novela a la geografía a la historia. Con ligeros cambios podría haberse colocado cualquiera acción de las que aquí se desarrollan en casi cualquier país de Hispanoamérica” (De la



nicaragüense y al reconocimiento de la identidad que les pertenece. Por eso su novela subvierte la lógica de la historiografía oficial para dar cabida a las figuras relegadas en la definición identitaria y frente a los grandes conflictos nacionales (Guardia, 2002: 112 y ss.). Para Méndez de Penedo esta novela de Guardia, pese a la inserción de paradigmas europeos de los personajes, “aparecen dos paradigmas de raíces propias, respectivamente en el campo ideológico y en el estético: Sandino y Darío” (Méndez, 2002: 136).

En la novela titulada *La muerte de acuario* (2002) de Arquímedes González, Darío interactúa con Sherlock Holmes cuando éste viaja a Nicaragua en busca de Jack el Destripador, ambos se encuentran en una cantina de Managua. Esta novela que dedica poco espacio a la figura de Darío inspira su fondo temático en episodios importantes de la historia nacional. Para Erick Aguirre, en esta novela

La figura de Darío aparece [...] como la del gran fetiche provinciano seguido y rodeado en las cantinas por turbas reverenciales de admiradores y diletantes que ven en él al príncipe de las letras, al rey de la poesía que a finales del siglo XIX en Hispanoamérica colmaba las ávidas expectativas sensoriales de nuestras comunidades regionales, cuyo afán de modernidad las hacía ver en los poetas, y en especial en Darío, al venerado taumaturgo capaz de honrar con su talento nuestro orgullo provinciano y de nuestras vanidades locales sedientas de ‘occidentalización’. (Aguirre, 2005: 45)

Con posterioridad a los atisbos por ficcionalizar a Darío en sus novelas iniciales, Sergio Ramírez decide incorporarlo amplia y definitivamente en *Margarita, está linda la mar* (1998). De esta novela Isolda Rodríguez destaca la conexión intertextual con ciertos fragmentos de obras de Rubén Darío e identifica algunas muestras; de igual modo, subraya el uso del esperpento empleado por el narrador para configurar la imagen del personaje y considera que así como Valle Inclán en *Luces de bohemia* acude al esperpento para mostrar la preocupación por expresar los problemas de su país, así Ramírez aplica dicho recurso para expresar los de Nicaragua (Rodríguez, 1999: 63). Desde la perspectiva del tópico de la recepción, Miguel Ayerdis se ha referido a la incorporación de un nivel de participación

---

Selva, 1975: 5). Esta novela participó en el Segundo concurso literario latinoamericano convocado por la

del imaginario popular, que es relevante para la recepción de este texto de Ramírez y para la confirmación del lector acerca de la imagen de los personajes, aunque esa imagen se deba a otro nivel, el cual es “el especializado, que implica a un lector que posee una base de conocimientos, no sólo históricos o hermenéuticos de la obra y del autor, sino de tipo estético-artístico” (Ayerdis, 1999: 2).

En su novela *La puerta de los mares* (2002) Francisco Mayorga ficcionaliza a Rubén Darío a lo largo de todo el texto. Esta obra desarrolla tres grandes aspectos vinculados con la historia nacional: la imagen del poeta, el dictador y el canal interoceánico. El autor mantiene una actitud biográfica pues “hereda la tradición civilista de los doctrinarios leoneses que se enfrentaron a la personalidad dictatorial del general Zelaya, de quien Mayorga traza la más contundente diatriba que ha recibido, en términos de ficción, este caudillo que distorsionó la herencia liberal de Máximo Jerez” (Arellano, 2004: 116). Se puede inferir aquí que *La puerta de los mares* abre un tipo de diálogo con la novela de Sergio Ramírez debido a que Mayorga rechaza la visión carnavalizada de los hechos y del discurso, de lo irónico y humorístico que sí acompaña la ficción del personaje Rubén Darío en *Margarita, está linda la mar*.

Algunos estudiosos de la narrativa centroamericana han abordado textos recientes en relación con el proceso de producción del escritor, con el del país y a veces con el de la región. En este respecto, Werner Mackenbach ha estudiado diferentes obras de Ramírez con el empeño de valorar un proceso narrativo del autor, tomando en cuenta distintos aspectos, entre los cuales están: la relación historia y ficción, el cambio de paradigma a la luz de las circunstancias políticas y culturales, los mecanismos de escritura que ubica arquitectualmente al texto como *Nueva novela histórica*, además de destacar las influencias de tendencias recientes del discurso literario y lo identitario nicaragüense

(Mackenbach, 2005 y 2002). Por su parte, Erick Aguirre (2005) logra un parangón entre *Margarita, está linda la mar* y *El general en su laberinto* de García Márquez y para ello establece coincidencias en torno a la aplicación de una desconstrucción ficcional de mitos históricos (Simón Bolívar y Rubén Darío), lo que conduce a un cuestionamiento de lo mítico erigido a nombre de la historiografía oficial; asimismo, en ambas se trata el regreso o recorrido final en la vida de los personajes; presencia de una información no dicha anteriormente que supera el esfuerzo biográfico oficial o no oficial; implementación de rasgos y recursos que le imprimen originalidad a los textos; además, la presencia de lo imaginativo para que la construcción de “mentiras noveladas” permitan el conocimiento de la verdad (Aguirre, 2005: 38 y ss.).

Entre los trabajos más específicos sobre *Margarita, está linda la mar* merece mención el de Seymour Menton (2002), por realizar un estudio de la novela de Ramírez que corrobora la presencia de los rasgos de la *Nueva novela histórica*; también se destaca el trabajo de Jeffrey Browitt (2002), pues considera a la novela de Ramírez como una obra que expresa los ecos de una reciente situación político-ideológica nacional ante la cual Ramírez mantiene una distancia irónica, esto por tratarse de situaciones que muestran la nación fragmentada carente de procesos democratizadores. Además, subraya que los personajes históricos confrontados por la novela vienen a ser víctimas de sus propios mitos, como resultado de conflictos que han sido registrados de otro modo por la historia nacional.

El estudio de *La novela contemporánea centroamericana. La obra de Sergio Ramírez* (2006), realizado por José Ángel Vargas, dedica la última parte a *Margarita, está linda la mar*. Esa sección destaca que la mitificación presente en la novela parte de la incorporación de dos personajes (Darío y Somoza) elevados a un plano extraordinario y, en el caso de Darío, se realiza mediante lo político y lo religioso. Uno de los eventos que

muestra la mitificación en esta obra de Ramírez es el de la transmisión del numen a Quirón. Se trata de un poder que muestra sus indicios gracias a la dimensión de la cabeza de Darío y a la problemática que se desata inmediatamente a su muerte. Surge la disputa del cerebro entre algunos personajes, atravesando rumbos escabrosos y de misterio, esto también como expresión de una dimensión mítica. Otro evento que destaca el estudio respecto a la mitificación es la presencia masiva de distintos sectores en el entierro del poeta. Mientras que la desmitificación –según Vargas- se logra ubicando a los personajes en su dimensión humana común y corriente, lo que favorece la incorporación de la caricaturización e ironía como principales estrategias de desmitificación con efectos paródicos (Vargas, 2006: 257-285)<sup>26</sup>.

De acuerdo con este panorama de la recepción crítica, se puede reafirmar la necesidad de un estudio de la ficcionalización de Rubén Darío tomando en cuenta obras pertenecientes a tres momentos de la historiografía literaria centroamericana: uno correspondiente a inicios del siglo XX, cuando Rubén Darío recorría muchos países, escribía con éxito y se le homenajeara; otro es posterior a las celebraciones darianas del 25 aniversario de la muerte del poeta en el contexto de la primera etapa del gobierno de Somoza García; el tercer momento ficcional corresponde al cruce del XX al XXI, momento en el que se realizan fuertes cambios políticos en la región centroamericana y en el plano literario se efectúan prácticas discursivas que escudriñan la historia. Como se ha expuesto, existen obras de otros géneros que integran la ficcionalización del personaje Rubén Darío, pero eso correspondería a otro estudio. El presente trabajo se rige por objetivos, una estrategia metodológica y supuestos teóricos en relación con el corpus de cinco obras que sustentan el objeto de estudio.

---

<sup>26</sup> Según Vargas “La parodia implica presentar estos personajes en sus contrastes y asimetrías, con lo cual se fractura la imagen monolítica, que resulta finalmente insalvable, pues se erosionan los conceptos que han permitido presentarlos como figuras homogéneas. Incluso el estatismo del mundo mítico es abordado desde

## **1.4 Objetivos**

### **1.4.1 Generales**

1.4.1.1. Analizar la manera en que se realiza la ficcionalización de la figura de Rubén

Darío en el corpus de textos seleccionados.

1.4.1.2. Interpretar la ficcionalización del personaje Rubén Darío de acuerdo con la

participación de la intertextualidad y del lector-autor como productor del nuevo texto.

1.4.1.3. Exponer los contextos de emergencia de cada uno de los textos y sus

repercusiones en la representación del personaje Rubén Darío.

1.4.1.4. Valorar la problemática del escritor (sugerida por los textos del corpus) en

relación con los contextos culturales y políticos inmediatos.

### **1.4.2 Específicos**

1.4.2.1. Determinar los principales procedimientos y tópicos vinculados con la

ficcionalización de la imagen de Rubén Darío en un corpus seleccionado.

1.4.2.2. Establecer el vínculo intertextual que contribuye a la configuración del

personaje Rubén Darío en las obras seleccionadas.

1.4.2.3. Determinar la dimensión simbólica y cultural de la ficción del personaje

Rubén Darío a partir del análisis de los textos.

1.4.2.4. Valorar la recepción productiva de los textos literarios de acuerdo con las

formas de indeterminación y de reescritura.

1.4.2.5. Interpretar los contextos políticos y culturales en que se escriben las obras y

las repercusiones en la configuración del personaje Rubén Darío.

---

la perspectiva amplia en la que se intenta destruir la naturaleza de constructo totalitarios del mito" (Vargas, 2006: 279).

1.4.2.6. Ofrecer un balance de la crítica literaria realizada a las formas autobiográficas de Rubén Darío.

1.4.2.7. Destacar la dotación de significados míticos y desmitificadores que adquiere la narración acerca de Rubén Darío en el corpus seleccionado.

## 1.5 Enfoque y estrategias metodológicas

Para la realización de nuestra tesis primeramente se procedió al rastreo de textos literarios donde estuviera Rubén Darío como personaje, se revisaron obras de distintos géneros literarios y a partir de eso se determinó el corpus tratando de atender el origen mitificador del personaje. Se tomó en cuenta que la recepción crítica de las obras (auto)biográficas, pese a sus aportes, descuidaron la relación entre la recepción y la producción, no asumieron la ficcionalización como proceso de apropiación textual, discursiva e interdiscursiva, ni de interrelación entre la génesis del texto y el resultado en la ficción. Por tanto, nuestro proceder fue el de solventar dificultades y carencias en torno a la recepción productiva y el de aportar otros resultados asociados a ese ámbito.

Seguidamente, se revisaron los conceptos teóricos fundamentales que permitieron abordar las obras literarias seleccionadas. Éstas se vieron asociadas a las condiciones de emergencia sobre todo por tratarse de obras que de manera recurrente y en contextos determinados incorporan tópicos biográficos del personaje, generando así un proceso de intertextualidad al transitar el enunciado biográfico de un texto a otro y en nuevas condiciones. Significa que para la realización del presente trabajo se analizaron obras en sus configuraciones semánticas, textuales y en sus relaciones con esferas de la vida social y cultural. Para ello se determinaron los métodos por emplear.

El soporte metodológico de nuestra tesis incluyó: 1) el *método comparativo*, el cual se aplicó en la revisión y análisis de temas, motivos, rasgos del personaje y recursos de la

escritura, fundamentalmente relacionando la intertextualidad. Asimismo, permitió el establecimiento de vínculos entre obras y géneros. 2) Otra línea metodológica se desprendió de la *nueva sociología de la literatura*, que abarcó asuntos relacionados al *campo* y a sus *agentes*, para entender y explicar la participación de ambos en la dinámica sociocultural que afecta el surgimiento de la obra en cuanto a que ésta actúa a modo de *jugada* en la pugna por participar y mantenerse en un determinado lugar del *campo literario*; esta orientación metódica también favoreció el abordaje de la recepción productiva, el sujeto autobiográfico y elementos ideológicos. 3) De manera imperativa se asumió el *método temático-textual*, con el cual se trató lo argumental, la diégesis, la semántica intertextual y paratextual, para desentrañar la manera en que se realiza la transformación de los enunciados que construyen una red intertextual palimpséstica. Luego se plantearon supuestos teóricos que se exponen a continuación.

### 1.5.1 El agente que se torna personaje ficcional entre el *campo* y el *habitus*

La literatura hispanoamericana en su tránsito finisecular del XIX al XX se vio motivada por asumir una transformación que le permitió insertarse en el mercado de bienes simbólicos a través de la estética de la modernidad y con ello se gestaba un *campo literario*. Bourdieu (1997: 60) había planteado que un *campo literario* se caracteriza por ser una estructura de relaciones concretas, por lograr relaciones objetivas entre posiciones de *agentes*; luego agrega el rasgo referido al comportamiento autónomo y de relaciones de fuerzas que interactúan (Bourdieu, 1995: 327). Así, los *agentes* e instituciones se insertan en un determinado *campo*, de acuerdo con la capacidad relacional acaecida en un espacio social. En ese espacio se entrecruzan diversos *campos* (el político, el económico, el científico, el artístico, entre otros), aunque en el de poder es donde se intensifica más la

lucha<sup>27</sup>. Pero para plantear el funcionamiento del *campo* será necesario incorporar luego las nociones de *habitus* y *agente* pues con ellas el análisis de las obras se vuelve integrador.

Dentro de un *campo literario* circulan textos y discursos que parecen acrecentar su nexos con la autonomización. En tales condiciones la obra de un autor asume una postura (estrategia) dentro de esa dinámica y a favor de la jerarquía del *agente* o para mantenerse en ésta, ya que dichos textos hablan de la imagen de *sí*. Surge lo que Bajtín/Voloshinov (1992: 36) denominan “gesto significativo de la conciencia” y es cuando se produce un material *signico* para comunicarse y actuar en una colectividad. De este modo un escritor en determinadas condiciones experimenta un roce entre la autonomía de un *campo* al que pertenece y las instituciones regidas por otros *campos*, pero que –como sucede en los momentos de la historia literaria- no enfrenta con la eficacia de una crítica acorde con su situación de artista en busca de profesionalizarse. Emprende en cambio una escritura de ensimismamiento y de ludismo, como se notó en una de las direcciones del Modernismo. En un contexto posterior en las literaturas nacionales de Centroamérica surgió un discurso crítico menos retórico; se asumieron posiciones de un discurso nostálgico por quienes formaron ambiente y triunfaron en determinados escenarios del *campo literario* del pasado modernista en ciudades modernizadas y, no obstante, se afianzaron tópicos y retóricas de identidad nacionalista. Lo literario había cedido espacio a *campos* más beligerantes, dadas las condiciones políticas en que se encontraban los países centroamericanos después de las primeras décadas del XX, cuando el *campo periodístico* alcanzó relevancia en el espacio social y cultural.

---

<sup>27</sup> Este *campo* tercia entre los diferentes tipos de capital, entre agentes provistos de uno de los diversos capitales dispuesto a dominar el campo respectivo cada vez que se pone en riesgo el valor del capital (Bourdieu, 1997: 50-51). Significa que los campos particulares tienen la capacidad de interactuar a riesgo de que uno trate de imponer su visión, intereses y posición al otro en el ámbito de la producción cultural, es lo que permite, en parte, explicar las prácticas y representaciones de artistas y de escritores (Bourdieu, 1995: 319-320).



Considérese también que el *campo* finisecular del XIX en América Latina fue estructurándose gracias al espacio de luchas que establecieron los *agentes*, quienes producían textos para cierta élite que se congraciaba con un esteticismo que pretendía ser marca de prestigio frente al asomo de estéticas más francas. Este tipo de fricción motivaría más de una razón para que los artistas (o *agentes*) proclamaran la genialidad, la fama, la individualidad del escritor y que de algún modo al final vieron que instituciones y discursos los acogían. Si bien los artistas lograron posicionarse con éxito en ese *campo*, o mejor dicho en ese *subcampo*<sup>28</sup>, lo hicieron enfrentando luchas, a tal punto que el éxito aunque efímero (alrededor de tres décadas), éste no dejó de adquirir una solidez producto de que los textos mostraban una expresión renovadora que fue orgullo para los autores. Tal comportamiento ante la *illusio* de la obra y del autor afamado parece haber asentado ciertas imágenes de la cultura, las cuales influenciaron la ficción en el espacio sociocultural centroamericano, que paulatinamente fue articulando un discurso entre lúdico y crítico, entre el periodismo y la literatura.

Durante mucho tiempo las desventajas del literato latinoamericano se pudieron palpar en que su profesionalización fue muy débil, el escritor se volvía funcionario, las editoriales eran escasas y las ediciones reducidas, sumado a que el público letrado también era escaso. Siguiendo aquí a Merquior (1972: 379) encontramos que en la relación entre el escritor, el gran escritor y la sociedad, aquéllos continuaron la tradición de mantener vigente los valores culturales. Inquieta saber si esos valores, al paso de los años, efectivamente, incorporan como tal la *illusio* de la imagen del poeta y cómo éste se articuló

---

<sup>28</sup> La autonomía relativa del *campo* funciona entre dos principios de organización jerárquica: la jerarquización interna, perteneciente al *subcampo* de producción restringida, la integran productores con elevado capital simbólico, tiene como consumidor a los demás productores, quienes a la vez son competidores. El otro principio es el de la jerarquización externa (es el subcampo de la gran producción), tiende a insertarse en espacios del campo económico o del político: se rige por el éxito comercial, notoriedad social (condecoraciones, cargos, etc.) y son reconocidos por el gran público. Estos principios junto a otros, indican la posición que los artistas ocupan en el *campo* (Bourdieu, 1995: 322-323).



en el discurso novelístico y si intertextualmente (como parte de temas, estilos y demás repertorios) forma una trayectoria en el ejercicio de la ficción regional y en qué medida eso se asocia con la toma de posición en el *campo literario* correspondiente.

En las primeras décadas del XX los escritores centroamericanos se vieron seriamente amenazados por un *campo de poder* y arriesgaron no sólo su derecho de participación en el ámbito cultural sino también su vida y el discurso sobre ésta; sucumbieron ante el *campo* de poder globalizante o se refugiaron en el exilio. Al avanzar un poco más de medio siglo las bajas y altas tensiones del *campo* intelectual permitieron que la producción literaria se alineara hacia la recepción del *boom* y después al *postboom*, para buscar cierta consagración. En estas sociedades periféricas de América Central, en la transición del siglo XX al XXI, las condiciones de producción y recepción pronto se vieron influenciadas por la red globalizada de las editoriales y los gustos del público que atiende formas de *reciclaje* del arte y los rituales del mercado para promocionar obras y autores. Para entonces los *campos literarios* nacionales habían dado muestras de internacionalizarse y, no obstante, los *agentes* asumieron una postura crítica acerca de su rol en la sociedad, cuando ésta intentó superar las problemáticas de la violencia en la región. Lógicamente, las corrientes críticas que inciden en el *habitus* de los *agentes*, articularon una visión crítica que deconstruyó las posiciones contradictorias en el contexto de postguerra y de la época de gobernabilidad. Cierta actitud desmitificadora y deconstructiva de discursos, personajes y eventos tienen cabida en obras de este período. La obra se dirige a un *campo* de gran recepción, por el carácter de la expresión, el ludismo y el sentido crítico, sumado al respaldo en el ámbito promocional del libro.

Si a través del tiempo y las condiciones el *campo literario* –a la tónica de Bourdieuvaría, se desarticula y rearticula, como hemos visto, asimismo presuponemos que plantea un discurso particularizante acerca de la vida del autor o *agente* de manera directa o

indirecta. Desde la perspectiva bajtiniana se diría que la visión de la vida de *sí* no es algo que se aísla, sino que es, desde su interior, producto de interrelaciones sociales (Bajtín/Voloshinov, 1992: 126). En ese contexto, el funcionamiento de los géneros, el tratamiento de temas, como la legitimidad del autor de una obra, son aspectos importantes en la revisión del *campo literario*<sup>29</sup> en el que se insertan autores (*agentes*). Desde ahí habla u oculta. El *agente* (no *creador* aislado) elabora productos culturales correspondientes a intereses particulares y concretos, de su trayectoria social y sus disposiciones.

El *agente* actúa en un microcosmos donde se generan los productos culturales y se establecen diferencias de gestaciones de la obra, y ello corresponde a la noción de *habitus*, como refiere Bourdieu:

Los *habitus* son principios generadores de prácticas distintas y distintivas [...]; pero también son esquemas clasificatorios, principios de clasificación, principios de visión y división, aficiones diferentes. Establecen diferencia entre lo que es bueno y lo que es malo, entre lo que está bien y lo que está mal, entre lo que es distinguido y lo que es vulgar, etc., pero no son las mismas diferencias para unos y otros". (Bourdieu, 1997: 20)

El *habitus* da cuenta de la vinculación que surge entre prácticas y bienes de un *agente* muy particular, que goza de un estilo de vida unitario y que también permite diferenciar y ser diferenciado e indica al *agente* "lo que hay que hacer en una situación determinada" (Bourdieu, 1997: 40), además, orienta la práctica social, pues los estilos de vida "son productos sistemáticos de los *habitus* y devienen en sistemas de signos socialmente calificados ('cultos', 'vulgares', 'mediocres', 'revolucionarios', etc.) (Pozuelo y Aradra, 2000: 113)<sup>30</sup> que permiten percibir y valorar. Esta noción hace ver cómo y por

---

<sup>29</sup> Este valor metodológico del *campo literario* está asociado con las relaciones de poder y con el lugar social del artista, como lo había puesto de relieve Bourdieu (1995) al abordar *La educación sentimental* de Flaubert. Tal valor ha sido destacado por José María Pozuelo y Rosa María Aradra, pues según ellos Bourdieu acomete un "trabajo empírico de descripción de un contexto sociológico y literario dedicado a las 'condiciones de producción' del artista y de los géneros entonces en pugna" (2000: 114).

<sup>30</sup> De ahí que se trate de una relación dinámica y como dice el propio Bourdieu: "cada productor, escritor, artista, científico, elabora su propio proyecto creador en función de la percepción de sus posibilidades disponibles que le proporcionan las categorías de percepción y de valoración inscritas en su *habitus* a través de una trayectoria concreta y en función también de la propensión a captar o a rechazar ésta o aquélla de esas posibilidades que le inspiran los intereses asociados a su posición en el juego" (Bourdieu, 1997: 64).

qué se usa un discurso de reafirmación y de mitificación en el plano simbólico y que corresponde a una práctica de adquisición.

En consecuencia, la trayectoria del tópico de la imagen de un personaje es un ingrediente del *habitus* que se emplea para dar alguna coherencia a través de “jugadas” visibles mediante los textos. Dicha relación adquiere interés en nuestra tesis pues está asociada al *agente* (autor) en el plano extraliterario y al personaje en la ficción, incluso, por provocar en textos de otros autores una textualidad palimpséslica<sup>31</sup>. Si en el seno del *habitus* es donde se forjan los textos, esto significa que de ahí mismo surge en gran medida el material de su ficción, también las estrategias del discurso. Las imágenes de los personajes y la propia inserción en los textos se deben, de manera significativa, a que la existencia social es una pulsión para la escritura. Se puede argüir que muchas veces el interés por configurar la imagen de determinada persona/personaje puede forzar cuestiones de estilo narrativo, del manejo de citas, del tiempo de la narración o los huecos a modo de puntos suspensivos.

*Campo y habitus* entonces, contribuyen a determinar la dinámica en que se mueven los *agentes* literarios sea en el ámbito de la producción (la obra como una inversión) o bien en el del consumo de productos (lectura de textos literarios). Estas nociones enfrentan las apreciaciones estereotipadas del artista en su espacio social y relacional, desde donde muchas veces habla de *sí* y para *sí*, consigo y con los demás. El *agente* construye su imagen en el *campo* y desde ahí interviene como intelectual, sobre todo si se ha afianzado con autoridad, capaz de convertirse en mito.

---

<sup>31</sup> No obviar que el tema de la bohemia corresponde a un espacio que según Bourdieu es un “microcosmos social en el que se producen las obras culturales” y, además, “es un espacio de relaciones objetivas entre posiciones –la del artista consagrado y la del artista maldito por ejemplo– de tal manera que al ubicarse en “el horizonte particular de esas relaciones de fuerza específicas, y de las luchas que pretenden conservarlas o transformarlas, se engendran las estrategias de los productores, la forma de arte que preconizan, las alianzas que sellan, las escuelas que fundan” (Bourdieu, 1997: 60).

### 1.5.2 La recepción productiva

El *campo de la recepción* es una orientación importante acerca del asunto de la ficción, porque una lectura no existe como algo etéreo ni fuera de lo social, así como la producción existe dentro de un *campo literario* y con situaciones particulares en pugnas, pues para la nueva sociología de la literatura aquello que se dice dentro de un *campo* corresponde a la articulación de propiedades de la forma y contenido del discurso gracias a las condiciones sociales de su producción, así como también el *campo* de recepción y sus condiciones que determinan lo que ha de ser audible y lo que ha de decirse. Para Bourdieu (1990: 159), esta perspectiva supera la oposición ingenua entre el análisis interno y el análisis externo de obras o discursos. Por su parte, Bajtín veía la participación activa de los lectores en la vida histórica de los textos por patentizarse de doble manera: respecto al autor y al protagonista<sup>32</sup>.

Dentro de un espacio social determinado los discursos mantienen unas formas que indican cómo éstos deben ser percibidos y en ese caso el *campo* censura aquello que no se dice. Ahí el receptor y el autor o *agente* a través de la obra entran en una relación dialógica, debido al intercambio mediatizado por la obra misma. Quien lee es un *agente* capaz de dejar en la escritura los resultados visibles de su lectura y percepciones del entorno, del espacio social, pues no es el simple lector que va imaginando posibles concretizaciones de las que no tenemos idea. Por eso hablamos de un lector competente en lo cultural –sugerido por Bourdieu- y que encontramos dentro del llamado *horizonte de expectativas* de Hans Robert Jauss.

El enfoque de Jauss en torno al *cambio de horizonte* tiene cierta coincidencia con categorías de Bourdieu (distinción y difusión, por ejemplo) aunque éstas sean únicamente

---

<sup>32</sup> Para Bajtín (1990: 396) “el oyente nunca es igual al autor. Tiene su propio e insustituible lugar en el acontecimiento de la creación artística; ha de ocupar una posición especial, incluso *bilateral*, en la creación:

aplicables para un sector privilegiado (Zimmermann, 1987: 49-50) y en este caso es el que produce los textos. Por eso, el llamado a “tomar conciencia de que la literatura a lo largo de su evolución histórica es también siempre una toma de posición activa frente a la realidad” (Zimmermann, 1987: 52)<sup>33</sup>. Jauss había partido de considerar que la vida histórica de la obra literaria conquista la participación activa de los lectores y que dicha acción tiene carácter histórico y comunicativo pues a través de esa mediación la obra entra en un horizonte de experiencias continuas capaces de transformar la mera comprensión hasta arribar a la nueva producción. Así, el efecto en la sucesión de obras puede verse como una relación entre la manifestación pasada y la experiencia actual (Jauss, 1976: 163-164).

En el proceso de recepción la obra se va renovando a partir de los primeros lectores. Tal renovación implica una “actualización de textos literarios por el lector receptor, por el crítico reflexionante y por el propio escritor nuevamente productor” (Jauss, 1976: 168). Asimismo, “la reconstrucción del horizonte de expectación ante el cual fue creada y recibida una obra en el pasado, permite, por otro lado, formular unas preguntas a las que el texto dio una respuesta y con ello deducir cómo pudo ver y entender el lector la obra” (Jauss, 1976: 181)<sup>34</sup>. Esta reconstrucción, a nuestro modo de ver, tiene ventajas cuando se asocia con las condiciones de recepción y producción que refractan determinado espacio social. Cuando un texto aborda la imagen biográfica encontramos que tal imagen ha sido

---

con respecto al autor y con respecto al protagonista; y es esta posición lo que determina el estilo del enunciado”.

<sup>33</sup> Zimmermann (1987: 52) refuerza este planteamiento al decir: “Que un texto literario logre una recepción duradera, que se restrinja o amplíe la base social de su recepción, no depende básicamente de la plurivalencia de su estructura semántica, sino de la estabilidad y continuidad del sistema cultural, del cual es expresión, así como de su valor de situación en el contexto de la experiencia histórica de su público real y potencial”.

<sup>34</sup> Según Zimmermann, “El proceso ‘en el que la recepción pasiva del lector y crítico se transforma en recepción activa y nueva producción de autor’ está mediatizado, en la teoría de la recepción, por un sistema de normas de expectación objetivadas: el *horizonte de expectativas*. Jauss ve la estructura de ese horizonte determinada por tres factores que se pueden presumir en general: por las normas conocidas o poética inmanente del género literario, por las relaciones implícitas con obras conocidas del entorno de la historia

reformulada tanto por las biografías meramente referenciales como por la ficción, y aunque en su inicio dicho texto haya sido dirigido a artistas, eso no invalida que la figura del personaje ahí inserto adquiera también cierta popularidad a través de la variación del *horizonte de expectativa*. Entonces, un texto que destaca la imagen biográfica, al encontrar nuevos lectores, también encuentra nuevos autores.

Ahora bien, los efectos sociales del *campo*, como la textualización y estatización, son importantes en la recepción-producción, pues una forma de *repetición* literaria (intertextualidad) al convertirse en resonancias de unas obras en otras afecta lo temático o lo estilístico, implicando nuevas realidades. La recepción productiva, por ende, se reafirma en la comunicación discursiva de los textos siempre que éstos sean una respuesta de otros, formando así una cadena de la comunicación discursiva en la que una obra-enunciado es réplica de un diálogo (Bajtín, 1990: 265). En la revisión de un tópico en la literatura esta forma de reacentuación, que es productiva dentro de ciertos límites, puede concretizarse a través de la mitificación y formas paródicas y conciernen a estrategias (jugadas) de (des)canonización o mantenimiento de un estatus correspondiente.

A diferencia del antiguo criterio de análisis de fuentes, en la recepción productiva los autores realizan un trabajo de apropiación intensiva del texto anterior, superando así la manera casual-mecánica (Grimm, 1987: 295). De esta manera se pueden emplear textos en su totalidad en función de una transformación; puede también solamente emplear partes del contenido del texto modelo (ideas, problemas, motivos, acciones); asimismo, puede aplicar una determinada forma literaria del modelo, desligado de contenidos (aspectos estructurales de determinado género, técnicas, elementos lingüísticos); un autor también puede orientarse de un modo transtextual mediante la personalidad de otro, su visión de la

---

literaria, así como por la oposición de ficción y realidad, de función poética y práctica de la lengua” (Zimmermann, 1987: 41).

vida; finalmente un autor puede ser “influenciado por la literatura de una época o de un país” (Grimm, 1987: 295-296).

De acuerdo con lo antes planteado, las distintas formas de la estética de la recepción contraen relaciones dialógicas determinadas por la asimilación y el intercambio (Moog-Grünewald, 1987: 247). La imitación y la transformación en ese caso van a depender de factores que ayudan a articular un gusto, una estética dominante y un receptor en la esfera del *habitus* al modo de Bourdieu. Las formas y tipos de recepción varían en intención e intensidad, pues incluso, hasta la misma veneración hacia un autor se puede tornar en burla, si se producen formas de recepción con base en una obra específica ante la que se reacciona. Estas formas de recepción contribuyen no sólo al surgimiento de nuevas obras, sino también a géneros y variantes, que de sobremanera sucede en la novela, dadas las características de su mundo dialogizado.

Las aprehensiones sobre los textos varían, entre otras razones, debido a la competencia cultural de los receptores (Bourdieu, 1995: 441-442) y esto significa un rechazo al lector ideal de Iser; no obstante Bourdieu no deja de destacar la idea de cómo un autor puede dar pistas o dejar *vacíos* en la lectura, factibles de solucionarlos un *lector metódico* mediante relecturas o recapitulaciones mentales, pues de existir una escritura reflexiva habrá también una lectura similar. Se trata, entonces, de un lector extratextual y real, capaz de dejar constancia para que otros puedan cerciorarse de su lectura productiva. Una manera de aproximar este tipo de relación es la de considerar que los *vacíos* e *indeterminaciones* de Iser, sólo suceden con la materialización de dicha lectura, es decir, en la lectura productiva y reproductiva, esta última es considerada como *reflexiva* por Bourdieu. Para este autor en el espacio de lucha estructurado por los *agentes* se pugna por el sentido de los objetos del mundo social que mantienen “una parte de indeterminación y



evanescencia” (Bourdieu, 1990: 288) y que se debe a percepciones diferentes en la lucha o en el juego lo cual se convierte en “estrategias cognitivas de *llenado*” (ídem).

Las perspectivas de Iser y de Bourdieu resultan de interés si redefinimos que las *indeterminaciones* de los textos literarios y el *llenado* de *vacíos* se producen en situaciones concretas, sociales y comunicacionales entre personas y textos. No hay que verlas en el ámbito meramente imaginativo o abstracto<sup>35</sup>, pues las relecturas son actos que pueden hacer surgir mecanismos de construcción intertextuales. Recuérdese que Iser había planteado que el lector se vuelve un co-rrrealizador de la posible intención de las obras, pues éstas reaccionan a la realidad (Iser, 1987b:100-102) y hasta interpelan y plantean problemas de la vida diaria.

Lo más particular en esto último es que en el transcurso de la lectura el texto despliega una diversidad de perspectivas (esquemáticas) o *vacíos*, que luego deberá llenar el lector. De acuerdo con las lecturas que éste haga, establecerá relaciones entre situaciones del texto, enriquecerá, corregirá, incluso hasta innovará, siempre y cuando el texto contenga las condiciones para que se efectúen las diferentes realizaciones (ibídem, 106)<sup>36</sup>. Muchas veces el autor mismo introduce, por ejemplo en novelas, algunos comentarios o aclaraciones acerca de un suceso o cómo entender el relato y así elimina *vacíos* (ibídem, 109) y, paradójicamente, dichos comentarios también abren nuevos *vacíos* pero que ahora residen “entre la historia y las posibilidades de su crítica. Sólo se pueden eliminar si se emiten juicios sobre los sucesos que están a discusión” (ibídem, 110).

Con estos planteamientos de Iser, Jauss, Bajtín y Bourdieu, queda establecido que los textos literarios esperan respuestas del lector, aunque tal participación siempre será si

---

<sup>35</sup> Ya que Iser veía que el estímulo para la actividad productora del lector se realiza sobre los blancos y lo que él llama negaciones, de tal manera que dicha estructura controla el proceso interactivo (Iser, 1987a: 356-357).

<sup>36</sup> Iser ejemplifica casos muy especiales de *vacíos* del texto, donde el lector se da cierta libertad de participación: novelas por entregas, las cuales dejan pendiente un suspenso; la introducción de personajes

se rompe con el criterio autoritario de la interioridad o lector implícito. Estos planteamientos contribuyen a resolver el asunto de lo que hace la recepción con los textos y discursos.

Los estudios que abordan la producción de lo (auto)biográfico asociado a Rubén Darío muestran momentos de recepción-producción y de ello se derivan dos líneas importantes: una corresponde a la crítica literaria que valora, elogia o analiza; la otra se refiere a la influencia en la escritura de nuevos textos en una diversidad de formas biográficas, incluyendo las ficcionales. Insistimos en que la apropiación de “fuentes” que realiza un productor no es algo que sea pasivo y mecánico en cuanto a que no es un simple traslado de enunciados de un texto a otro, sino que es una apropiación transformadora que se realiza en determinadas situaciones. A este propósito José María Pozuelo había subrayado lo siguiente: “la reducción a la textualidad, a la construcción del lenguaje y figuratividad de los textos aislados de su producción y recepción, ha favorecido una postergación de lo que la autobiografía tiene de relación pragmática, social, de contrato y pacto de lectura en un momento concreto y ligada a modelos de conducta y a relaciones intertextuales, mejor aún, dialógicas con otras prácticas discursivas vecinas” (Pozuelo, 1993: 207).

### **1.5.3 La intertextualidad como estrategia de llenado y diálogo entre textos y discursos**

La intertextualidad, asociada al dialogismo bajtiniano, ha hecho variar la vieja noción de “influencias” pues aquella se ejerce no sobre lo estático o el simple tejido textual, sino que por su dinámica genera la producción literaria, el estilo y el significado, como reafirmaba Iris Zavala (1991: 143). Tal proceder está vinculado a la capacidad del

---

pero con participación marcada por los cortes, haciendo que el lector realice asociaciones y conexiones no

enunciado de entonar en “contextos” y sistemas sociales diferentes y que Bourdieu ha llamado *campos*. Ante la necesidad de establecer relaciones entre lectura y producción se puede acudir a formas de transtextualidad, en particular a la intertextualidad y a la paratextualidad<sup>37</sup>. Sin nombrarlas así Bajtín hacía hincapié en este tipo de relaciones cuando decía:

[...] al lado de aquellas concepciones y percepciones reales de su destinatario que efectivamente determinan el estilo de los enunciados (obras), en la historia de la literatura existen además las formas convencionales y semiconvencionales de dirigirse hacia los lectores, oyentes, descendientes, etc., igual como junto con el autor real existen las imágenes convencionales y semiconvencionales de autores ficticios, de editores, de narradores de todo tipo. La enorme mayoría de los géneros literarios son géneros secundarios y complejos que se conforman a los géneros primarios transformados de las maneras más variadas (réplicas de diálogo, narraciones cotidianas, cartas, diarios, protocolos, etc. (Bajtín, 1990: 289).

Para Bajtín no existen los textos puros, tampoco aislados, pues discursos como el novelístico proyectan un dialogismo intertextual e interactivo que no está fijado particularmente en un palimpsesto textual o simple juego de citas sino que actúa recontextualizándose, reescribiéndose y que refleja la heteroglosia social. Entonces, si se cuenta con una contextualización del enunciado (obra), se pueden arriesgar ciertas relaciones intertextuales con base a la taxonomía de Gérard Genette, quien apoyado de J. Kristeva y de M. Bajtín, es el teórico que más ha aportado al desarrollado de la noción de intertextualidad.

En *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989) Genette propone que la intertextualidad está abarcada por la *transtextualidad*, pues la primera adquiere un valor más específico. De esta manera, la *transtextualidad* va más allá de estudiar la relación velada o explícita entre textos, ya que hace posible el establecimiento de relaciones textuales con obras pertenecientes a distintos momentos y autores.

---

formuladas (Iser, 1987b, 107-109).

La *transtextualidad* abarca diferentes aspectos de la textualidad: 1) intertextualidad: implica la presencia de un texto en otro (cita, plagio, alusión); 2) paratextualidad: es una relación de los entornos del texto y su vínculo con el lector (título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc. Asimismo, incluye notas al margen, a pie de página, finales, epígrafes, ilustraciones, fajas, sobrecubiertas, entre otras); 3) metatextualidad: es la relación crítica mediante el comentario de un texto a otro; 4) architextualidad: articula la mención paratextual a modo de indicador de título o de subtítulo o género (puede referirse a poema, novela, ensayo, etc.) y, finalmente, 5) hipertextualidad: es toda relación que une un texto *B* (denominado hipotexto) en el que se injerta a un texto anterior *A* (denominado hipertexto) no necesariamente referida al comentario. Es decir, la hipertextualidad abarca relaciones de transformación (parodia, transposiciones) o de imitación (pastiche) (Genette, 1989: 9-19). Esta clasificación es útil para ir más allá de las resonancias de textos, pues la intertextualidad además de impulsar la transformación, se ajusta a nuevas experiencias de escritura, significados y sentidos en el marco de la recepción-producción.

Además de la intertextualidad es importante advertir cómo un texto se hace libro y se propone a los lectores para adquirir “presencia”, es decir aquello que favorece la recepción del libro, según Genette (2001: 7). Aquí se distinguen dos formas amplias del *paratexto* que hacen concebir al *peritexto* como la parte del paratexto estrechamente unida al texto, al volumen (título, índice, prefacio, notas en el intersticio del texto) y el *epitexto* se ubica fuera del libro (a modo de entrevistas, correspondencias, diarios, entre otros). Ese ámbito cumple una función relevante en el *campo literario*, pues a los ojos de Bourdieu (1995: 339) se tiene que admitir otros *agentes* e instituciones que participan en la materialidad de la obra y en hacer creer en el valor de ésta.

<sup>37</sup> Este último caso se evidencia más en el capítulo tres de esta tesis, mientras que el primero está presente en los capítulos del dos al seis.



Lo medular de las relaciones intertextuales será la subsistencia de lo intertextualizado con un valor de significación impulsado por los textos y sus realidades emergentes. O sea que la interacción entre obras arrastra una serie de signos portadores de conciencias individuales que representan a grupos o colectividades. En esa conciencia de los personajes literarios se encuentran las distintas voces, las suyas y las otras, pueden manifestarse con modalidades o matices de la contraposición, concordancia y réplicas de la imagen del hombre (Bajtín, 1988: 356). Asimismo, en un sentido amplio se refiere al intercambio verbal que “produce discusiones activas en forma de diálogo, en objeto de estudio activo en el encuadre del discurso interior, además de provocar comentarios y críticas impresas, institucionalizadas” (Zavala, 1991: 52). Recuérdese que para Bajtín la vida social y cultural se transforma en literatura por la capacidad de ésta de representar los lenguajes sociales y sus conflictos; es decir, las evaluaciones sociales a través de la literatura se condensan en forma y contenido. Esas evaluaciones artísticas, las cuales determinan la selección de palabras, se hacen con determinada actitud hacia los receptores (solidaridad, rechazo, simpatía, etc.), pues el ser humano experimenta una vida dialógica desde la cual él interactúa también dialógicamente (Bajtín, 1990: 316-320, 334). En este marco de referencia, la literatura será un género discursivo que integra y organiza la diversidad de voces y discursos, fundamentalmente en la novela<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Según Bajtín, “La novela es la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje; y a veces, de lenguas y voces individuales. La estratificación interna de una lengua nacional en dialectos sociales, en grupos, argots profesionales, lenguajes de género; lenguajes de generaciones, de edades, de corrientes; lenguaje de autoridades, de círculos y modas pasajeros; lenguaje de los días, e incluso de las horas; social-políticos [...]; así como la estratificación interna de una lengua en cada momento de su existencia histórica, constituye la premisa necesaria para el género novelesco: a través de ese plurilingüismo social y del plurifonismo individual, que tiene su origen en sí mismo, orquesta la novela todos sus temas, todo su universo semántico-concreto representado y expresado. El discurso del autor y del narrador, los géneros intercalados, los lenguajes de los personajes, no son sino unidades compositivas fundamentales, por medio de las cuales penetra el plurilingüismo en la novela; cada una de esas unidades admite una diversidad de voces sociales y una diversidad de relaciones, así como correlaciones entre ellas (siempre dialogadas, en una u otra medida). Esas relaciones y correlaciones espaciales entre los enunciados y los lenguajes, ese movimiento del tema a través de los lenguajes y discursos, su fraccionamiento en las corrientes y gotas del plurilingüismo social, su *dialogización*, constituyen el aspecto característico del estilo novelesco” (Bajtín, 1989: 81).

En este respecto, es necesario tener en cuenta la relación entre autobiografía, novela autobiográfica y novelas, las que siendo de diferentes autores asumen significativamente ese comportamiento solidario con la información a modo de trayectoria. Una relación importante de interacción de estos géneros puede concretizarse en el *cronotopo*. El *cronotopo* y la novela rinden cuenta de la presencia de las voces del pasado y que luego son recreados, una vez que el género no se apega a las condiciones de un tiempo determinado gracias a sus relaciones dialógicas (Zavala, 1991: 207)<sup>39</sup>. Precisamente, la orientación del cronotopo en la novela *El oro de Mallorca* procura otorgar un sentido de la imagen del personaje inconcluso.

Este recorrido teórico-metodológico, entonces, permitió encontrar en el corpus la producción concurrente de la imagen del personaje Darío y sus implicaciones textuales y culturales. Se ha tomado en cuenta que la recepción productiva detecta las *indeterminaciones* alrededor de la tematización o mitificación de lo autobiográfico y luego el lector-autor pone en práctica el llenado de *vacíos* o concretizaciones ficcionales, haciendo uso de la invención, la interdiscursividad y el enunciado intertextual. Se consideró que cuando un autor llena los *vacíos* del texto leído (asociado al personaje) o le imprime un nuevo sentido, lo hace de acuerdo con lo transmitido por el texto que lee, con sus experiencias propias y las implicaciones de nuevas circunstancias de recepción-producción. Muy a propósito, lo comparativo<sup>40</sup> asoció textos, fragmentos e imagen del personaje y puso de manifiesto asociaciones temáticas, motivos y aspectos estructurantes.

---

<sup>39</sup> Asimismo, lo dialógico actúa en función de determinados intereses: "Es, en verdad, una narrativa que ofrece soluciones a las preocupaciones actuales sobre cómo comunicar y comprender la cultura, el problema de dar forma a la experiencia humana. O mejor, es un proyecto político y cultural interesado en la situación de la sensibilidad en nuestra cultura, que busca lo que puede fortalecerla o debilitarla" (Zavala, 1991: 213).

<sup>40</sup> Jesús Camarero (2002) hace notar cuatro tipos de realización de la temática comparativa en general. Una de ellas corresponde a la relación con mitos y temas; otro corresponde a la relación tradicional de fuentes e influencias; una tercera se basa en estructuras temáticas configuradas por relaciones transculturales que subyacen en los textos; asimismo está la que busca estructuras temáticas nuevas ayudadas por el fenómeno de la intertextualidad, el cual le imprime interés al enfoque. En los distintos tipos de abordaje de la

## CAPÍTULO 2: EMERGENCIA DE LOS TEXTOS, ESPACIOS DE CONSTITUCIÓN Y DE REACENTUACIÓN DEL PERSONAJE

### 2.1 La ficción y el campo literario

Es innegable que a través de la ficción el individuo que escribe literatura se pone en contacto con el mundo que le rodea, y a medida que experimenta cambios de vida también propone nuevas maneras de usar el lenguaje para transmitir artísticamente su experiencia de la realidad. Al pasar de la realidad empírica al universo de ficción el autor literario realiza configuraciones que pueden responder a asuntos de historicidad o de funcionalidad. La relación funcional entre ficción y realidad pone de manifiesto que la ficción, como estructura de pensamiento, no es contraria a la estructura de la realidad, sino complementaria de ella (Gómez, 1994: 129-130). A su vez, el mundo ficcional constituido en los textos literarios, cercano o distante de una verosimilitud, es capaz de despertar en el lector interpretaciones y apropiaciones gracias a la indeterminación de los discursos en proceso de enunciación.

Significa que las obras asumen procedimientos y estrategias de escritura para desarrollar un tema o para apropiarse de un aspecto de la realidad extraliteraria y construir con ello otra realidad. En ese proceder la ficción emplea similares valores semánticos que sólo varían en la manera en que se realizan<sup>41</sup>. Para integrarse a un género o subgénero un autor puede seguir el sistema de normas que entran en la construcción de textos, impulsados por el *habitus* y la "tradición", los cuales no dejan de ser experiencias concurrentes y dialógicas.

---

literatura comparada la intertextualidad, el motivo, lo temático y lo genérico ayudan significativamente a establecer conexiones entre obras que puedan estar alejadas entre sí (Camarero, 2002: 127-137).

<sup>41</sup> Bobes Naves (1993: 194-195) ve el interés de este asunto en el estudio de la novela, aunque puede ser extensivo para otros géneros. El llamado de Bobes es de no medir con criterios de verdad o falsedad el mundo del texto literario como si se tratara del universo empírico. Significa, no obstante, que pueden darse proyecciones de un mundo en otro.

Hay que considerar que el autor de una obra no es alguien aislado, sino una persona inserta en un determinado grupo y que produce bienes simbólicos dentro de una comunidad mayor (*campo*, según Bourdieu). Y ese grupo (dentro del cual se comparten gustos, estilos e intereses) interviene en la configuración del universo del texto, incluyendo aquellos que acentúan una imagen de *sí*. Tal tipo de representación se justifica por el deseo de ensanchar simbólicamente esa imagen dentro de la comunidad, pues nadie escribe lo negativo para crear su monumento. Es por eso que textos autobiográficos como los de Rubén Darío no pueden verse fuera del juego de intereses que involucran a los artistas en un momento de fuerte proceso modernizador de la cultura como el acaecido en el período finisecular del XIX en América Latina. La reflexión sobre ese momento de la producción literaria permitió a Octavio Paz subrayar el surgimiento de autores quienes no necesariamente interactuaban cuando se gestaba el Modernismo inicial, ya que esos escritores

No tardan en conocerse entre ellos y en advertir que sus tentativas individuales forman parte de un cambio general en la sensibilidad y el lenguaje. Poco a poco se forman pequeños grupos y cenáculos; brotan las publicaciones periódicas [...]; las tendencias difusas cristalizan y se constituyen dos centros de actividad, uno en Buenos Aires y otro en México. Este período es el de la llamada segunda generación modernista. Rubén Darío es el punto de unión entre ambos momentos. (Paz, 1991: 11)

En distintas ciudades de América Latina ese proceso modernizador provocó la conformación de grupos, los que a modo de bohemias europeas transcurrieron dentro de un *campo literario*, con cierta incidencia en el periodismo y a la inversa (y en este asunto valen tanto las relaciones discursivas en ese *campo* como las de poder económico que es donde se maneja la industria editora y periodística). Todo ello pese a que el *campo literario* tiene una relativa autonomía por estar subordinado a un *campo de poder*, el cual es un “espacio de [...] relaciones de fuerza entre agentes e instituciones que tienen en



común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos” (Bourdieu, 1995: 319-320).

En ese escenario el discurso autobiográfico puede estar atravesado por las pugnas entre esos *campos* y así dar lugar a que el *yo* (autor-narrador-personaje) acuda al recuento de su vida para advertir el lugar que le ha correspondido no sólo en el ámbito literario, sino también en el cultural. Desde esta óptica del *habitus* el personaje-narrador puede mostrar un estilo de vida mediante sus referentes extratextuales alusivos al desplazamiento de la experiencia de la vida latinoamericana hacia una europea y luego su regreso, si se toma en cuenta que el autobiógrafo es un autor de discursos y un viajero. Por eso el recorrido generador de experiencias que incide en la estética y en la vida se corresponde con el *habitus*, si se reconoce que

Una de las funciones de la noción de *habitus* estriba en dar cuenta de la unidad de estilo que une las prácticas y los bienes de un agente singular o de una clase de agentes [...]. El *habitus* es ese principio generador y unificador que traduce las características intrínsecas y relacionales de una posición en un estilo de vida unitario, es decir un conjunto unitario de elección de personas, de bienes y de prácticas. (Bourdieu, 1997: 19)

El énfasis en el criterio de autoridad que encabeza la *Autobiografía* dariana escamotea, en el fondo, el desgaste del personaje en ese *campo literario* en que aparece autocentrado en todo el texto. Pero lo que puede verse como envejecimiento prematuro de la vida del personaje (o agente) más bien se reinserta a modo de virtud, cuando el autobiógrafo intenta destacar que está en condiciones de escribir “cosas virtuosas”. De tal manera que cuando realiza su rendimiento de cuentas a través del texto, solicita a Dios alargar “esa parte de su existencia”, equivalente a una etapa de vida que requiere no agotarse. Pero es válido preguntarse también si ese deseo ¿no está más orientado a mantener su vigencia jerárquica dentro del *campo literario*? Sobre ese particular habría que acudir nuevamente a Bourdieu cuando propone:

El envejecimiento de los autores, de las obras o de las escuelas es algo muy distinto del producto de un deslizamiento mecánico hacia el pasado: se engendra en el combate entre aquellos que hicieron época y que luchan por seguir durando, y aquellos que a su vez no pueden hacer época sin remitir al pasado a aquellos a quienes interesa detener el tiempo, eternizar el estado presente; entre los dominantes conformes con la continuidad, la identidad, la reproducción, y los dominados, los nuevos que están entrando y que tienen todas las de ganar con la discontinuidad, la ruptura, la diferencia, la revolución. Hacer época significa indisolublemente hacer existir una posición más allá de las posiciones establecidas, por delante de estas posiciones, en vanguardia. (Bourdieu, 1995: 237)

Ahora, cuando una autobiografía busca su imagen para la posteridad, ella se enfrenta al asunto de la autovalidación y para su intento el texto debe resolver qué imagen diseñar mediante los códigos literarios y culturales en un género de fronteras difusas. Puede convenirle una imagen trascendida (mítica y mística) apoyada en intertextos culturales y propiamente literarios de la secularización trazada en el momento modernista. Ahí la figura que se logra no está fuera de las contradicciones mismas del momento de la cultura latinoamericana en búsqueda de su propia identidad cultural, inclinada a rechazar los estragos provocados por el progreso material, las filosofías positivistas y pragmáticas, lo cual induce a cuestionar el estado de cosas en el *campo de poder*<sup>42</sup>.

Se tiene en cuenta que los modernistas, además de incidir en las identidades nacionales<sup>43</sup>, incorporan en su literatura distintas vertientes de la subjetividad y al hablar de política, asimismo, hablaban de espiritualidad y de las circunstancias del *yo*. En este respecto, a la luz de una novela autobiográfica como *El oro de Mallorca*, el autor tratará de ofrecer su autoimagen en búsqueda de sosiego interior (como conflicto de la modernidad),

---

<sup>42</sup> A este respecto Jrade decía: Los modernistas [...] se dieron cuenta que con su visión, aspiraban a dar voz a ciertos valores y ciertas perspectivas eliminados del proyecto predominante de la modernización. Con este propósito, los modernistas manifestaban, además de sus intenciones "espirituales", una tendencia "realista", más directamente política y secular, un deseo que nació de su sensibilidad a su situación única. Se vieron dotados a un nuevo papel ligado a la historia literaria hispanoamericana y a la relación compleja entre la literatura y las nuevas identidades nacionales, el resultado de la consolidación política después de la guerra de independencia" (Jrade, 2005: 51-52).

<sup>43</sup> Recuérdese que esa búsqueda estuvo presente en los distintos discursos, incluyendo el ensayo, impregnado de un alto espíritu de identidad continental de las jóvenes repúblicas latinoamericanas. Tal es el caso ejemplar de *Nuestra América* de José Martí, o de Ariel de José E. Rodó, entre otros.

pues una vez logrado el éxito artístico el personaje puede verse escindido entre la conciencia del religioso y la del pagano. Pero su conversión estaría sujeta no solo a la búsqueda de superación de los padecimientos espirituales, sino también a los pasionales y físicos, a través de la experiencia del viaje interior y geográfico-cultural. Esa experiencia que lo integra entre los *agentes* privilegiados, también lo torna nostálgico dentro de las simbologías de su escenario natal pues el proceso de automitificación se plantea a través del recorrido en búsqueda de realizaciones. A propósito de las experiencias de viajes y de viajeros, Ottmar Ette (2003) ha abordado las distintas relaciones que asumen textos, vida y lugares, desde una lectura que supera las fijaciones interpretativas, tomando en cuenta que la experiencia del literato a través del viaje ha sido susceptible de formulaciones complejas y hasta contradictorias que merecen ser atendidas.

Significa que para estudiar la ficcionalización planteada en nuestro trabajo<sup>44</sup> se requiere de un tratamiento que contextualice los textos y establezca su interrelación (con los géneros que pueda involucrar) y, asimismo, que proponga puntos de vista acerca de la recepción y producción de las obras por abordar para evitar apreciaciones propiamente textualistas. Referente a este proceder, hay que recalcar lo indicado por Pozuelo Yvancos cuando dice:

[La] reducción a la textualidad, a la construcción del lenguaje y figuratividad de los textos en cuanto a textos aislados de su producción y recepción, ha favorecido una postergación de lo que la autobiografía tiene de relación pragmática, social, de contrato y pacto de lectura en un momento concreto y ligada a modelos de conducta y a relaciones

---

<sup>44</sup> La *Autobiografía* y la novela *El oro de Mallorca* de Rubén Darío, al constituirse en partes relevantes del proceso de autoficción corren el riesgo de interpelarse entre sí mediante las formas de articulación que provee de individualidad al personaje. Asimismo, otros autores pueden apropiarse de textos en los que se ha insertado la figura de Rubén Darío y mediante el procedimiento de la reescritura y con participación de la interdiscursividad realizan el discurso re-mitificador. En ese caso ya ese proceso está inserto en otro momento de la historia y la cultura de los países centroamericanos donde Darío tuvo destacada presencia (Nicaragua y Guatemala). Por eso el corpus de textos seleccionados corresponden más a ese criterio y a la manera en que los textos continúan insertando la figura del personaje referido en sus distintas problemáticas. Puede quedar atrapado en las redes de los discursos que movilizan su presencia al ritmo de los vaivenes de las políticas de los estados nacionales de la región centroamericana y cumplir así cometidos inmediatos.

intertextuales, mejor aún, dialógicas con otras prácticas discursivas vecinas.  
(Pozuelo, 1993: 207)<sup>45</sup>

Cuando en la literatura se vincula la ficción con lo referencial comúnmente es porque el texto literario incorpora lugares, personajes y sucesos también existentes en la realidad extraliteraria e histórica. Aunque algunos subgéneros como la novela histórica y la autobiografía llevan consigo el asunto de la verosimilitud mediante la referencialidad, eso no los libera de las implicaciones de la ficción. Al menos las afirmaciones realizadas en las textualidades de una autobiografía o de una novela autobiográfica no garantizan la manera en que éstas sean asumidas en el ámbito pragmático (Pozuelo 1993: 179-181). Por tanto, se puede recalcar que la misma autobiografía es vista como un género híbrido y fronterizo entre la ficción y la historia.

Desde otro ángulo teórico se concibe que la autobiografía es diferente a lo propiamente ficcional, pues de acuerdo con Lejeune, es decisiva la *identidad del nombre* y la relación del *yo* narrador con el *yo* del autor, aparte de la coincidencia con otros géneros en lo semántico y sintáctico, pero en tal caso no es posible reducir la autobiografía a la mera *identidad* como lo ha sugerido Lejeune (1991: 48).

Muy diferentes son las propuestas acerca de la autobiografía en la que distintos autores ven una especie de *poiesis* que configura al autobiógrafo. Por esa vía, interpretando a De Man, Pozuelo escribe que “La base referencial de la autobiografía es [...] una ilusión producida por la estructura retórica del lenguaje” (1993: 198). A partir de tal concepción se entiende un juego entre la figura y la desfigura, que no es más que ficción. En suma, para De Man (1991: 116) el tropo prevaleciente en la autobiografía es la prosopopeya.

---

<sup>45</sup> En este caso Pozuelo sigue el parecer de Gómez Moriana acerca de la narración y argumentación del discurso autobiográfico.

Es cierto que muchos textos literarios incorporan paratextos con la finalidad de incidir en el pacto narrativo, pero el asunto es que independiente de cualquier resultado, la ficcionalización del *yo* admite variantes que están sujetas a condiciones ideológicas y culturales en que surgen y son recibidos los textos y discursos. Tal comportamiento presupone que para una lectura del texto se hace necesario revisar las afectaciones de lo fáctico y contextual como un modo de incorporar el punto de emergencia de la obra, pues en ese rumbo se pueden encontrar prácticas textuales y discursivas que confluyen en la autobiografía o en la novela. Sólo habrá de pensar en las relaciones transtextuales que incidieron en la configuración de la imagen de un Rubén Darío para percatarse del vínculo con formas entre las que están la crónica, la autobiografía y la novela autobiográfica.

## 2.2 La autobiografía y sus intersticios a favor de la reescritura

La lectura de los textos teóricos en torno a la autobiografía indirectamente ayudan la presencia de intersticios en textos de tal género y que correspondería a *vacíos e indeterminaciones*. Por esa vía el texto autobiográfico pretende relaciones de reescritura y de lectura, ya que la autobiografía permite el establecimiento de relaciones con otros (sub)géneros y obras. Los mismos vínculos de genericidad pueden motivar la indagación de sus posibilidades, entre las cuales la autobiografía admita variaciones sin que ella abandone su identidad genérica (Bruss, 1991:65)<sup>46</sup>. De tal manera que se puede hablar de *lo autobiográfico* como un espacio mayor donde caben la propia autobiografía y la novela autobiográfica.

Si la autobiografía se define como el “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en

---

<sup>46</sup> Por lo menos, para Bruss (1991: 65) existen cuatro variaciones potenciales: 1) “Variabilidad en el tipo de características textuales que señalan la función genérica de un texto”, 2) “Variabilidad en el tipo de integración entre la función genérica y otros aspectos funcionales de un texto, 3) “Variabilidad en el valor literario otorgado al género” y 4) “Variabilidad en el valor elocucionario del género”.

particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune, 1991: 48), tal definición involucra relaciones contractuales. Así, el *pacto autobiográfico* supone que en la autobiografía deberá existir identidad entre autor, narrador y personaje. Junto a este tipo de pacto, también existen el referencial y el de lectura. El *pacto referencial* pretende inscribir el criterio de la verdad en el texto, pero ahí la verdad corresponde más a la autenticidad y no a la exactitud, ya que este *pacto referencial* deja intersticios adjudicados a “los inevitables olvidos, errores, deformaciones involuntarias, etc.” (ibídem, 57) y eso significa que dicho pacto logra un valor de *indeterminación* una vez que se producen espacios fantasiosos o imaginativos no necesariamente afiliados a lo referencial y verosímil<sup>47</sup>. En tanto, el *pacto de lectura* involucra la recepción del texto. Este pacto, implícito o explícito, es propuesto por el autor al lector para provocar efectos biográficos. En ese ámbito global, la lectura variaría debido a las condiciones de recepción: “es un modo de lectura tanto como un tipo de escritura, es un *efecto contractual* que varía históricamente” (Lejeune, ob.cit.: 60).

Si esas relaciones contractuales provocan aberturas que estimulan la participación del lector es porque la autobiografía se enfrenta al problema de la recepción y sólo se resuelve en términos de un receptor capaz de *concretizar los vacíos e indeterminaciones* del texto, lo cual sería su *recepción productiva*, como bien lo plantea Moog-Grünwald al subrayar que “literatos y poetas [...], estimulados e influidos por determinadas obras

---

<sup>47</sup> Al reflexionar sobre la *Autobiografía* que aquí se asume, se puede indicar que el narrador-autor-personaje (Rubén Darío) se manifiesta consciente de las implicaciones del lector. Lo invita a establecer la comunicación sobre el parecer de que es un lector que conoce de su vida y que, a la vez, le interesa. El *pacto autobiográfico* del que habla Lejeune aquí está acentuado por insistir en el criterio de verdad que rige el discurso de quien, además, firma en la portada, actúa como personaje y narrador. En determinado momento, este narrador-autor-personaje decide subrayar su identidad y genealogía. Esas inserciones de lo genealógico que contribuyen a constituirlo como personaje y narrador le permiten, a su vez, argumentar la lógica de su pacto de lectura. Aunque al final se establece que se trata de un texto con un tema suspendido, no sólo porque la vida del autor no había concluido sino también porque le era imposible verse objetivamente desde fuera.

literarias, filosóficas, psicológicas y hasta plásticas, crean una nueva obra de arte” (Moog-Grünewald, 1987: 255)<sup>48</sup>.

En cuanto a este último aspecto, hay que destacar que las autobiografías generan posibilidades de diálogo no sólo con el lector, sino también con otros textos y discursos, lo cual parece suceder más en las autobiografías suspendidas e incompletas<sup>49</sup>, pues en cualquier momento el autor decidirá continuar la construcción de la imagen de *sí* probablemente en la novela<sup>50</sup>, desde donde también será posible el diálogo con textos de otros autores. En la autobiografía propiamente dicha y en otros tipos de textos del mismo autor éste puede introducir algunos motivos, marcas textuales o indicios autobiográficos que admitan implicaciones<sup>51</sup>. Tanto la autobiografía como la novela autobiográfica que se vinculen con otros tipos de textos, que a su vez involucren elementos biográficos (como la novela histórica), contribuyen a ensanchar y transformar el espacio discursivo de la narración de la vida.

Diferente a las autobiografías, las novelas autobiográficas serían “todos los textos de ficción en los cuales el lector puede tener razones para sospechar, a partir de parecidos que cree percibir, que se da una unidad entre el autor y el *personaje*, mientras que el autor ha preferido negar esa identidad o, al menos, no afirmarla” (Lejeune, 1991: 52).

Por su parte, la continuidad de la escritura del *yo* dariano muestra otra forma de realización discursiva cuando el narrador de la *Autobiografía* anuncia que habrá otro texto en el cual se contarán “más detalladamente” esos apuntamientos de su vida en la novela *El oro de Mallorca*. Pero las relaciones semánticas e intertextuales en primer lugar no sólo se pueden producir en relación con la novela sino, además, con otros tipos de textos de otros

---

<sup>48</sup> Más adelante se abordará con más detenimiento lo concerniente a estos *vacíos* y a la *indeterminación* que inciden en la imagen del personaje en obras concretas.

<sup>49</sup> Para referir así aquellas que omiten información evidente o simulada, aduciendo alguna razón o compromiso.

<sup>50</sup> A este respecto se ha dicho que “de una autobiografía inconclusa, incompleta, lacunar, nacerá la novela autobiográfica, elemento indispensable de la arquitectura polifónica” (Miraux, 2005a: 126).

géneros en los cuales van insertos retratos, pasajes e impresiones de corte autobiográfico<sup>52</sup>. Por todo esto, cuando aquí se habla de continuidad también se habla de llenado de *vacíos* e *indeterminaciones*, sea con participación de lo intertextual, de lo paratextual, con la experiencia empírica que incorpora el dato histórico-biográfico o bien con el interdiscurso.

Un tipo de *vacío* que deja el texto autobiográfico está asociado con el orden de presentación de los sucesos narrados, básicamente cuando no hay correspondencia con lo cronológico. A veces en el texto se aplica una mezcla de criterios, como se produce en el retrato con la biografía o lo temático con lo cronológico. Pero el narrador autobiográfico puede hacer cortes en la cronología frente a la carencia de información u olvido de lo suyo personal. Pese a la orientación temática, lógica o didáctica<sup>53</sup> que muestre, el olvido puede ser fingido o no y, en definitiva, resulta un espacio abierto.

En similares términos se ha dicho que la autobiografía solamente es una ilusión del *yo* y que en el momento de su escritura el narrador le otorga un sentido:

Esta postulación del sentido determina los hechos que se eligen, los detalles que se resaltan o se descartan, de acuerdo con la exigencia de la inteligibilidad preconcebida. Los olvidos, las lagunas y las deformaciones de la memoria se originan ahí: no son la consecuencia de una necesidad puramente material resultado del azar; por el contrario, provienen de una opción del escritor, que recuerda y quiere hacer prevalecer determinada versión revisada y corregida de su pasado, de su realidad personal. (Gusdorf, 1991: 15)

Lo *no dicho*, en todo caso, puede tener alta relevancia cuando se descubre el contenido de lo silenciado y el sentido que adquiere el silencio. Así, un autor-narrador como Rubén Darío constantemente acude a la estrategia del olvido. El asunto está en que quien escribe ese tipo de texto trata de detectar y de llenar ese *vacío* que construye el

---

<sup>51</sup> Pueden ser de tipo ideológico, representacional o estético.

<sup>52</sup> Esto se puede observar en algunos acápites de los primeros capítulos de esta tesis.

<sup>53</sup> Tal como dice May: "Si es cierto [...] que uno de los móviles más profundos (y uno de los secretos mejor guardados) del autobiógrafo es poner en orden su vida y deslindar los principios organizadores, es evidente que, para escribir una autobiografía, hay que superar el simple punto de vista del desarrollo de la existencia; la vida no se debe contar tal como se la vivió. La necesidad de escribir procede, en efecto, de



supuesto olvido. También hay que destacar que el autobiógrafo privilegia un tipo de recuerdo en relación con las coyunturas de lo narrado. Esta estrategia corresponde a una autobiografía con la imagen del intelectual que pretende distinguirse frente a los demás, como imagen especial en el marco de la identidad autor-personaje-narrador.

Podemos asumir que el escritor autobiográfico, con base en su interacción con el *campo literario*, aplica un modelo de *sí* que no es rígido<sup>54</sup>. Además, en la conformación de esa imagen participan factores internos de la personalidad, así como externos correspondientes a los hechos que se organizan en la autobiografía (etapas de la vida, paisajes, encuentros), expresando de esa manera la conciencia de sí y de su destino (Gusdorf, 1991: 13).

En su interacción con la realidad exterior, la autobiografía se relaciona con una serie de fuentes que incorpora a modo de alusiones y citas, permitiendo que coincidan con los contextos de emergencia como obra<sup>55</sup>. En su proceder la intertextualidad va a incorporar todo aquello que ayuda a respaldar la autoimagen. El carácter de los tópicos que desarrolla estaría de acuerdo con el ámbito que desea mantener o conquistar y que puede ser del escenario cultural. De tal manera que el modelo es para admirarle o para imitarle. Eso también indica que el texto es capaz de remitir a una lectura de su contexto a través de un vínculo transtextual.

La autobiografía puede desplazar su material narrativo a la novela, al incorporar el plurilingüismo o “masas verbales” de las que habla Bajtín (1986: 25), pues se recordará que la novela estiliza distintas formas composicionales de narración, sean las abiertamente

---

la insatisfacción que se experimenta al sentir que simplemente se vivió una vida, y de ahí que la narración emprendida deba ser necesariamente infiel” (May, 1982: 82-83).

<sup>54</sup> Por lo general, en los textos autobiográficos se incorpora un modelo flexible y con variaciones idiosincrásicas del *yo* (según Weintraub, 1991: 27).

<sup>55</sup> Iuri Lotman indica la importancia de lo biográfico del siguiente modo: “Cada tipo de cultura elabora sus modelos de “gente sin biografía” y “gente con biografía”. Y agrega: “Aquí es evidente el vínculo con el hecho de que cada cultura crea en su modelo ideal un tipo de hombre cuya conducta está completamente

artísticas autorales, narraciones orales y formas escritas semiliterarias (tales como cartas, diarios entre otras) o formas de escritura autorales no artísticas y, finalmente, el habla estilísticamente individualizada de los héroes (Bajtín, 1986: 86). En este respecto, la imagen del héroe nunca es concluida, mientras tanto su idea es dialógica (Bajtín, 1988:126).

### 2.3 Reorganización de la vida y estilo autobiográfico

Por lo general, en las autobiografías los autores pretenden interpretar la trayectoria de su ser en el tiempo si se considera que la imagen inconclusa de sus textos también procuran el sentido de sus vidas. Cuando un autor se reviste de narcisismo o de un carácter a veces sagrado, esa imagen del *yo* acude con cierta fuerza en la composición del texto. El *yo* influye en la estructuración y en el estilo de la obra, pues el sentido que el autor se esfuerza en otorgarle es el de su leyenda<sup>56</sup>. Por esa vía el autobiógrafo construye su imagen visiblemente dimensionada, mientras destaca algunos pasajes y oculta otros. Aquí se plantea lo anotado por Gusdorf (1991: 13) al referir que un autor opta por elegir un camino para llegar a él mismo<sup>57</sup>. En otras palabras, esta forma de estructuración de los hechos contados, correspondientes a la vida o al viaje, recurren a una imagen mítica y cercana a cierta cronotopía.

Si el grado de recurrencias de una imagen o de un recuerdo, por lo obsesivo, es un orden que se impone en la autobiografía al punto de presentarse retrospectivamente, no

---

predeterminada por el sistema de códigos culturales, y un hombre que posee determinada libertad de elegir su modelo de conducta" (Lotman, 1998: 213).

<sup>56</sup> Por eso Gusdorf ha propuesto que "El estilo debe entenderse aquí no solamente como una regla de escritura sino como una línea de vida. La verdad de la vida no es distinta, específicamente, de la verdad de la obra: el gran artista, el gran escritor, vive, de alguna manera, para su autobiografía. [...]. Hay un estilo de vida romántico, como hay uno clásico, barroco, existencial o decadente. La vida, la obra, la autobiografía, se nos aparecen así como tres aspectos de una misma afirmación, unidos por una constante imbricación" (Gusdorf, 1991: 17).

<sup>57</sup> Para Gusdorf (1991: 13) "La recapitulación de las etapas de la existencia, de los paisajes y de los encuentros, me obliga a situar lo que soy en la perspectiva de lo que he sido".

menos cierto es que ese orden en que se organiza lo contado no siempre resulta de lo planificado por el escritor. Comúnmente el orden responde a lo caprichoso de los recuerdos, pese al interés de comunicación que el autobiógrafo busca con el lector. La mayoría de los autobiógrafos lo que cuentan no es el suceso histórico, sino el recuerdo con posibles alteraciones acumuladas en su memoria<sup>58</sup>; aunque para May (1982: 92), en el manejo de la información hay dos tipos de autobiógrafos, por lo menos, los que se ayudan de una documentación y los que dependen sólo de su memoria. En realidad, estos procedimientos no garantizan la autenticidad ni la objetividad que pueda interesar a algunos lectores. Preocuparía el por qué y el sentido de lo dicho y de las alteraciones de la verdad interna del discurso. De esta manera, se puede delatar el mismo narrador cuando dice guiarse solamente por su memoria, mientras hace uso de la intertextualidad de una manera sistemática, como se verá en la reescritura de la imagen del personaje. Por eso se dirá que la documentación, la citación, incluso, muchas veces simulada en los textos, posiblemente estuvo atenta al juego entre los discursos, como a los efectos de realidad que particulariza lo autobiográfico.

#### **2. 4 El llenado del vacío (auto)biográfico**

El llenado de *vacío* de los textos literarios puede realizarse a instancias del propio autor o bien del lector. El primer caso es cuando un autor ya ha escrito un texto con interés de dar cuenta de determinada imagen de la realidad y luego insiste en ofrecer más información en ese respecto y en otras obras, procurando conseguir una imagen más acabada y con cierta variación. Esto es más evidente cuando un texto ha dejado información pendiente, consciente o no. El segundo caso corresponde a la participación de

---

<sup>58</sup> Respecto a este tipo de actitud narrativa del autobiógrafo, May considera que “si de ahí resulta esa infidelidad a la verdad [...] quizá el autobiógrafo se resigne a ella pensando que otros factores convergentes e inherentes al género parecen llevar a la conclusión de que esa infidelidad [...] inaceptable, es de hecho una condición propia de la autobiografía” (May, 1982:89).

un lector competente del que habla Bourdieu y se complementa con el llenado de *vacío* en la propuesta de Iser, pero una vez que el lector se libere del control que el texto pueda ejercer sobre él.

Es importante en este asunto llamar la atención acerca de la asimetría entre texto y lector pues tal relación estimula la producción de ideas llegando a generar una pugna entre lo que se desea decir y lo no dicho: “a medida que lo no-dicho se hace vivo en la imaginación del lector, lo dicho se expande para adquirir mayor sentido que lo que se hubiera podido suponer: escenas, incluso triviales pueden parecer sorprendentemente profundas” (Iser, 1987a: 355).

Lo no dicho corresponde a *vacíos* y éstos son dispositivos que condicionan la mirada hacia temas viejos o nuevos, hacen viable la transformación de significados de acuerdo con posibilidades de los textos. El lector, con su experiencia, reacciona a las perspectivas del texto y de ahí surgen dos posibilidades: una visión alejada de las costumbres y vivencias del lector y otra inserta en lo cotidiano.

Las innovaciones o adaptaciones que realiza el lector se encaminan a resolver la continuación de acciones de un episodio o, bien, en esa co-ejecución el lector decide introducir personajes y nuevas líneas de acción. Pero una de las formas en que el texto guía la reacción del lector, y es la más frecuente, es aquella en la que un suceso en la historia contada aparece saturado de observaciones del autor<sup>59</sup>, por lo que se diría que el autor mismo ha eliminado los *vacíos* y reduce así la participación del lector, mientras a éste sólo le resta contradecir, una vez que ha considerado otra perspectiva de la historia relatada (Iser, 1987b: 106, 110). Es necesario considerar qué nivel del texto ofrece *vacíos* y la

---

<sup>59</sup> Hay que destacar, no obstante, que los comentarios despiertan diversas inquietudes: “Estos comentarios aturden, incitan a la contradicción y descubren, con frecuencia, muchos aspectos inesperados en el proceso del relato que no se hubieran percibido sin esas indicaciones” (Iser, 1987b: 110). Los comentarios también “abren un margen de evaluación que deja surgir nuevos vacíos en el texto. Éstos ya no se encuentran en la historia narrada, sino entre la historia y las posibilidades de su crítica” (ibídem).

frecuencia con que aparecen, pues repercuten en lo comunicativo<sup>60</sup>. Pueden encontrarse multiplicados en las estrategias de narración y restringidas en las acciones o en la combinación de los personajes. Puede producir otro efecto cuando el texto le atribuye un papel determinado al lector. De otro modo, la frecuencia de *vacíos* se puede referir a la sintaxis del texto (reglas de su construcción), a la pragmática o bien a la semántica del mismo generada en el acto de lectura (ibídem: 104-112).

Un caso concreto del empleo de la *indeterminación* corresponde a aquellas obras que han tratado la vida de Rubén Darío a partir que este autor empezó a dejar información fragmentada, inconclusa en diversos textos, incluyendo textos por entregas que se abren a la participación activa del lector. Aquí los *vacíos* pueden referirse a una etapa de la vida o bien a fragmentos dispersos de toda ella. De otra manera, como ya se decía, esos *vacíos* también pueden ser objeto de relleno y de reescritura por otros autores. Entonces, la intertextualidad buscará al personaje novelesco desde una visión biográfica más libre por no estar sujeto a la imagen del *yo* con la que partió.

Si bien la autobiografía pretende dar coherencia a los sucesos acaecidos en un tiempo y en un espacio, la historia contada solamente alcanza a textualizar una subtotalidad de una vida. Temáticamente la totalidad queda suspendida, mientras otro texto entra al rescate. Lo más probable es que en esa insistencia no se logre un final acabado, aunque se trate de la novela autobiográfica. Por eso no es extraña la coincidencia de tópicos biográficos en otro tipo de género. Incluso, en la evolución de las formas novelescas suscitadas a partir de las primeras décadas del siglo XX, autores representativos habrían encontrado respuestas en las formas autobiográficas para elaborar sus obras narrativas<sup>61</sup>. Milan Kundera ha sido rotundo al decir que “Todas las novelas de todos los tiempos se

---

<sup>60</sup> Como sucede con el tipo de paratextos que introducen una nota previa a la lectura del texto literario para orientar el carácter del texto y cómo éste deberá leerse. La novela de *La puerta de los mares* es un caso que bien ilustra este proceder o, desde otras particularidades *20 rábulas en flux* de Herrera.

<sup>61</sup> Como bien lo ha indicado Xavier Pla (2004: 9-10) cuando se refería a ciertos modelos autobiográficos.

orientan hacia el enigma del yo” (2000: 33). No obstante, concluye diciendo que “La búsqueda del yo siempre ha terminado y siempre terminará en una paradójica insaciabilidad” (ibídem, 35).

El lector siempre está invitado a participar activa y creadoramente de acuerdo con un determinado *horizonte de expectativas*, ya que de acuerdo con Jauss aquél también será activo porque desde las implicaciones históricas contribuye, con sus lecturas, a establecer la tradición de las recepciones (Jauss, 1976: 164-165). Ello tiene que ver con una nueva concepción de la historia de la literatura y con el concepto mismo de ficción, pues permite observar cómo la estética de la recepción logra determinados “efectos” entre la imitación, la estilización paródica, citas e imitaciones ridiculizadoras.

## 2.5 De la autobiografía al texto novelesco y sus porosidades

De acuerdo con lo antes expuesto, se puede ver que la autobiografía escrita en tercera persona a veces provoca la impresión de ser texto novelesco<sup>62</sup>, esto porque se realiza un reenvío de la autobiografía a la novela y a la biografía y viceversa. Pero el interés entre esas relaciones es encontrar los puntos de emergencia del discurso, sus vínculos y carácter que están tras la configuración de la imagen del yo. Por eso se subraya que la representación que transita de la autobiografía a la novela autobiográfica no es simplemente un asunto de mayor o menor ficción, pues es sabida aquella paradoja de la autobiografía, la cual consiste en “su pretensión de constituir un texto verídico –con datos autentificables- y a la vez una obra literaria, pero [...] [cabe indicar que] ambas premisas no son excluyentes” (Llorens, 2004: 117).

En la autobiografía –y en la novela en mayor grado- resuenan otras voces provenientes de otros discursos y no sólo la del personaje-narrador. Por eso, se puede

reafirmar que “la articulación de lo narrado y lo vivido en la propia vida no se da en la forma de una simple relación circular, sino que siempre ha estado mediada por las innumerables narraciones que hemos leído o en la que hemos estado insertos” (Peña, 2002: 136).

Por su disposición de incorporar distintos tipos de textos y discursos, se ha concebido a la novela el texto literario por antonomasia. En su camino este género se ha convertido en una zona de encuentros de voces, registros y discursos de carácter dialógico. Concebida así, la novela sería “una forma composicional de organización de las masas verbales; con ella se materializa en un objeto estético la forma arquitectónica del acabado artístico de un hecho histórico o social, la cual constituye una variante de la forma de *acabado épico*” (Bajtín, 1986: 25). Su forma de ser y de proceder tiene su apoyatura en el signo ideológico ( eminentemente social), el cual es refractario de una realidad concebida como un espacio de tensiones (Bajtín/Voloshinov, 1992: 49). Esta naturaleza del signo lingüístico adquiere un proceder coherente en las distintas formas artístico-literarias en las que se asientan palabras inspiradas por un contexto determinado.

Este punto de vista del lenguaje que inscribe a la novela en esa dinámica de la comunicación dialógica sugiere que las relaciones que un lector puede establecer sería tanto con la realidad textual y discursiva de la novela, así también con una realidad ubicada fuera de ese texto, pero refractada en él. En este respecto, es posible que la novela cristalice un horizonte ideológico (o realidad espiritual) de un determinado momento histórico (Zavala, 1991: 61). Incluso, dentro de la concepción anticanónica, la novela se puede concebir como “una especie de género interno de la historia o de la dinámica de la cultura, que se repiensa y reproduce socialmente, se articula y se rearticula en vastos coros y formas como producto del desarrollo de la humanidad” (ibídem, 65).

---

<sup>62</sup> Existen ejemplos de famosas autobiografías que desde el título mismo parecen anunciar una novela más que una autobiografía (véase May, ob. cit., 74).

Se ha concebido que no existen géneros literarios puros, y que más bien ellos se retroalimentan (García, 1998: 50), asimismo, que los géneros vienen de otros géneros y que sus vínculos productivos se dan “por inversión, por desplazamiento, por combinación” (Todorov, 34: 1988). Ante esa muestra de posibles orígenes, también se ha indicado que en cada época los textos literarios proponen su pacto de lectura que se atiene a que el texto es mera ficción, mientras otros se ofrecen como pura textualidad. Muy por el contrario, otros proponen en el *incipit* o en el prólogo su lectura referencial, con énfasis en la historia verídica (Schaeffer, 168: 1988).

Aun cuando el género literario es un tipo de discurso que se organiza de acuerdo con sus propios elementos estructurantes, unas obras se inscriben en determinado género específico (como la novela) para establecer una red de relaciones con otras obras a través de temas, rasgos (estructurantes) y registro lingüístico, lo que permite la dialogización entre géneros. Los otros géneros al novelizarse adquieren mayor libertad (Bajtín, 1986: 515-517). En esa red la novela incorpora lenguajes ajenos, ingredientes heteroglósicos de la sociedad, o provenientes de la aplicación de formas y métodos de introducción del plurilingüismo en el texto (Bajtín, 1986: 158-159).

Complementariamente con esta idea de género, hay que añadir que un texto puede aparecer vinculado a una forma de lectura en la que su propio *horizonte de expectativas* deviene en una revisión de las formas de *transtextualidad*<sup>63</sup>, pues éstas son generadas por el juego de relaciones (recurrencia de personajes y discursos) efectuadas entre textos (autobiografías, novelas autobiográficas y novelas históricas).

Se puede decir, asimismo, que lo concebido en párrafos anteriores como “composición lingüístico-literaria”, está asociado con el de “estructura narrativa”,

---

<sup>63</sup> De acuerdo con Gérard Genette, la transtextualidad equivale a la presencia de cuatro tipos de relaciones, las cuales indican que un texto (anterior o posterior) está de algún modo vinculado a otro. A la transtextualidad Genette prefiere llamarle hipertextualidad (Genette, 1989: 9-14).



entendiendo que el autor “al escribir va componiendo (‘estructurando’), relacionando entre sí las partes de un texto (*historia y discurso*)” (García, 1998: 62). En tal caso, la estructura narrativa “es un concepto que abarca tanto el contenido (*la historia*) como la forma (*el discurso*) en cuanto organizados para fines estéticos y referenciales, es decir, con voluntad de aprehensión o de representación de la realidad” (ibídem). Conviene en este propósito del trabajo concebir la novela del siguiente modo:

La novela es un texto que partiendo de hechos acaecidos, que pueden acaecer o totalmente ficcionales (*la historia*) es transformado, gracias al *estilo* del escritor, en la narración de las aventuras, destino, o psicología de unos personajes inmersos problemáticamente en un trasunto de realidad, a través de un *discurso* coherente, generalmente en prosa y de cierta longitud, destinado a producir un efecto estético y referencial en el lector. (García, 1998: 69)

## 2.6 El héroe y su vida como viaje y aventura

Los personajes o los héroes en los relatos son quienes llevan a cabo la acción o la aventura en el nivel diegético. Con la aventura ellos constituyen partes importantes de la materia narrativa. Por lo general, en el héroe se encarnan virtudes y valores en correspondencia con las aspiraciones colectivas. El héroe se ve como tal no sólo por sus actos sino, además, porque la sociedad hace que se vea así. En ese sentido, se diría que el héroe es producto de una práctica contractual, por lo que él llega a representar un ideal en forma de añoranza (Aguirre, 1996)<sup>64</sup>. Por esa razón también es importante la retextualización de fragmentos míticos en torno a la figura del personaje o héroe.

La propia subjetivación literaria moderna acudió a figuras míticas como las de Apolo, Dionisos y Prometeo, entre tantas, para enfrentar órdenes de la naturaleza y la sociedad codificándola desde sus simbolismos (García, 1998: 76-77). En ese sentido, el tipo de héroe que instauró el romanticismo fue el del artista, con todo y su genio,

caracterizado por padecer una inmensa soledad debido a la conflictividad que le causaba el mundo social cerrado (ibídem, 122). Procuró que su soledad (en camino a la tragedia), al final se convirtiera en triunfo. Dicha visión contribuyó para que autores insertos en un contexto literario como el modernista vincularan vida, leyenda y mito desde la experiencia de la subjetividad.

Por su misma tonalidad romántica y por la demanda de objetivación geográfica, el tema novelesco del viaje pierde vigencia durante el naturalismo (Baquero, 1963: 140). Después sólo aparecerá esporádicamente bajo la restricción del viaje y la aventura. No obstante, en el período finisecular del siglo XIX y de inicios del XX, el tema del viaje se había dejado sentir en los escritos modernistas. Éstos, al desplazarse de América Latina hacia Europa para conocer y conquistar la experiencia europea viven el trauma de las ciudades y sus transformaciones modernas, de tal manera que en la literatura los personajes resultan desarraigados, solitarios y neurasténicos. Fue un esfuerzo por conocer e incorporarse a la cultura europea de una manera más directa y protagónica. Los modernistas, por tanto, convirtieron la experiencia del viaje en escritura<sup>65</sup>.

Al suscitarse el desplazamiento de la figura del héroe romántico se entra a un escenario que sólo puede ser social. Aquí el héroe ya no lucha contra los grandes demonios interiores. Si bien, los héroes románticos iban tras la gloria, los realistas aspiran al beneficio de la fama y el reconocimiento social. Desean sobresalir. Por eso, la novela realista del siglo XIX trataría como tema central el ascenso social<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> Además, de acuerdo con Aguirre (1996): "El héroe es el gran ausente, el que entra en la Leyenda y, por lo tanto, escapa de la realidad. El héroe es el que [...] sólo ha vivido en los sueños y ficciones".

<sup>65</sup> A este respecto Bohórquez ha indicado que "La modernidad de una nueva cultura que ama las ciudades, redimensiona el concepto de escritor y sus creaciones narrativas, volcadas ahora hacia una actitud introspectiva, hacia la configuración de nuevas formas novelescas que redefinen al personaje y su relación con el mundo" (Bohórquez, 2006: 5)

<sup>66</sup> En la relación del héroe con la sociedad en la literatura decimonónica, Joaquín Aguirre ha planteado que "Ascender socialmente es desplazarse desde el puesto que corresponde por el nacimiento hacia los lugares que el individuo entiende que le corresponden por sus méritos y condiciones. La frustración del héroe realista es la que se produce al ver que seres mediocres están por delante de él en la escala social"

Se entiende, por tanto, que el héroe que realiza la aventura de su vida y la escribe, estaría tentado a destacar aquellos episodios protagónicos que han incidido en la conformación de lo que en ese momento de la escritura él es o cree ser. En ese orden, la escritura del viaje está respaldada por el *bildungsroman* o relato de aprendizaje. Este tipo de novela de formación “cuenta la constitución misma del héroe a través de las experiencias de un viaje, que al volverse sobre sí mismo, conforma su sensibilidad y su carácter, su manera de ser y de interpretar el mundo” (Larrosa, 1998: 272). De hecho, el relato de la vida de Rubén Darío se inspira en un modelo de aprendizaje romántico ya que cuando sale de su país a realizar su vida y su aventura, si bien es atraído por las cosmópolis, donde lograría la fama y entraría en los grandes salones, realmente el personaje no aspira a conocer ni a denunciar los verdaderos meandros de la sociedad con la que tropieza.

Para triunfar el héroe también tiene que batallar con la sociedad para poder moverse en ella. Este tópico parece proyectarse en obras de autores centroamericanos en momentos posteriores al Modernismo. Sucede lo abordado por Ottmar Ette, quien considera que cuando la literatura incorpora la experiencia del viaje adquiere nuevos posicionamientos, derribando la idea de lugares fijos para siempre, pues el lector participa activamente desde cierto lugar, tomando en cuenta tiempos y espacios cambiantes y en tensión (Ette, 2003: 9-15). Entre los lugares que el viajero incorpora como experiencia/conocimiento están: la partida o salida, el clímax, la llegada y el regreso (ibídem, 31-38).

El relato que cuenta la aventura del viaje (en la autobiografía o en la novela) puede incorporar algunos sucesos asociados con elementos míticos visibles o escamoteados. De cualquier manera, cuando la obra literaria relata la experiencia del personaje o del héroe, lo hace incorporando etapas de la vida o una secuencia de sucesos preponderantes y que

---

(Aguirre, 1996). Es la situación que también se observa en la novela *20 rábulas...* de Flavio Herrera, donde



pueden dejar constancia de la salida, la llegada, o el retorno. Cada uno de estos componentes puede ser un *mitema* si éstos llegan a ser parte de la aventura del héroe y, de ser así, contribuyen en la estructuración del relato, de otra manera podrían ser sólo motivos. Los mitemas se resemantizan o actualizan en la literatura. Pueden provenir de distintas fuentes y, como dice Villegas (1973: 70): “la ‘profanización’ de la vida moderna no implica necesariamente la desaparición de las estructuras míticas”. Por su parte, el *mitologema* estructuralmente se corresponde de cierto modo con la *cronotopía*, en cuanto a que ambos revisan las experiencias de los personajes o héroes a la luz de las etapas de un viaje o de una aventura significativa.

De acuerdo con lo que se ha venido diciendo, subrayamos que el personaje que nos interesa abordar está vinculado estrechamente con la estructura narrativa, pues desde su importancia en las acciones admite una expansión en el relato y en la significación a través de la experiencia del viaje. Asimismo, el personaje ocupa un lugar donde adquiere su conformación ideológica y personal, asociada a los valores y a comprensiones del mundo en que surge. Ese personaje es reasumido por la literatura en un orden diferente respecto al que había pertenecido inicialmente, dando cabida a una transformación en el ámbito de la desmitificación. Este caso corresponde a la desmitificación mediante la literatura y no de la crítica literaria; significa que la desmitificación no está exenta de intereses y ahí surge la paradoja de si la desmitificación refuerza o no el mito. Es decir, los *vacíos* y las *concretizaciones* muchas veces se resuelven con el ejercicio intertextual.

### CAPÍTULO 3: CAMINOS AUTOBIOGRÁFICOS Y SU ARTICULACIÓN EN EL PROYECTO DE LA LITERATURA

El presente capítulo sitúa el contexto cultural en el cual el autobiógrafo Rubén Darío crea su texto para tratar su vida vinculada al ámbito de la producción discursiva. Aquí se ofrece una contextualización para después arribar a lo textual y ficcional. Se destaca (en 3.1) el interés que adquiere el tema de la vida del artista para la literatura de Rubén Darío y por extensión para el Modernismo, inserto en un *campo literario* finisecular del XIX e inicios del XX; seguidamente (en 3.2), se revisan las condiciones que hicieron posible el surgimiento de la *Autobiografía* de Rubén Darío dentro del horizonte cultural en el contexto antes referido, cuando el poeta tuvo que asumir acciones para enfrentar sus conflictividades dentro de la lucha por el liderazgo literario. Asimismo (en 3.3), el trabajo explora el funcionamiento del ejercicio literario y periodístico de Rubén Darío en aras de dilucidar un discurso palimpséstico de lo autobiográfico, de una actitud sistemática del autor por autoficcionalizarse en diversos textos, hasta culminar de manera más acabada en obras estrictamente autobiográficas. Es decir, del escenario de participación del autor/actor se transita hacia la revisión de un espacio estrictamente autobiográfico.

Luego (en 3.4) se trata de manera más específica la *Autobiografía*, con el interés de exponer las expectativas de su lectura, la que expone cómo el personaje llega a constituirse en una autoridad. La *Autobiografía* ha pretendido exaltar esa autoridad aferrada al viejo criterio de la verdad histórica. Por otra parte (en 3.5), se analizan determinados recursos de elaboración textual, provenientes de la retórica y de los mecanismos de la memoria (recuerdos), vistos como filtros y fragmentos del narrador, recursos y formas que son enfrentados (en 3.6) con la intertextualidad restringida y que actúan complementando la red discursiva. Con ello se demuestra que si la *Autobiografía* fue un texto dictado esto no

significa que haya sido improvisado en el sentido de texto descuidado y vacío, pues por el contrario, cuenta con un información que es coherente con un proyecto personal, tampoco se admitiría el descuido intelectual, ya que dicho texto fue enriquecido con fuentes documentales de la propia cosecha de Rubén Darío. Al final (en 3.7), este capítulo destaca la concepción del autobiógrafo como personaje mítico que concibe su vida como proyecto estético.

### 3.1 Vida y literatura

En la vida pública moderna vista como una novela o un drama [...] es donde más fácilmente podemos ver y comprender cómo los intelectuales son representativos, no ya de un movimiento social subterráneo o amplio, sino de un estilo de vida y comportamiento social completamente peculiar, incluso corrosivo, que les pertenece en exclusiva. (Edward Said)

Es un hecho que la relación *vida y literatura* puede indicar la preeminencia de las implicaciones que en un contexto determinado se produce entre elementos del componente extraliterario y el universo ficcional. Lo particular es que existen circunstancias que acentúan esa capacidad dialógica de la literatura como habría sucedido en la relación vida y literatura dentro del *campo literario* finisecular del XIX e inicios del XX. Para entonces, esa vinculación llevada al plano de la representación literaria aparecería en un escenario de confrontación, pues los escritores modernistas hacían ver que su relación con la sociedad les cobró caro el derecho mismo de participar en ella como *agentes* productores de discursos.

Razones de carácter intelectual fueron argüidas por Rubén Darío para referirse a las motivaciones de su acercamiento gradual a los centros de mayor desarrollo cultural en procura de experiencias alrededor de su praxis literaria. De ahí provino la atención a signos como “poeta”, “artista” y “bohemia” que, entre tantos otros del *lugar común* y no común

del ambiente cultural y de la retórica finisecular, reformularía a niveles de símbolos<sup>67</sup>. Lo interesante es que en sus textos esos ingredientes aparecieron resemantizados y sensibilizados desde el escenario de la experiencia concreta<sup>68</sup>, donde las significaciones de conflictividad testimoniaron su momento sociocultural con la mirada del escritor y periodista latinoamericano en las ciudades tanto cercanas y concretas como legendarias y simbólicas. Fueron miradas de entusiasmo, asombro y desencanto. Por eso, expresiones de angustia, dolor, aislamiento, soledad, frustración, entre otras quejas y denuncias de los relatos modernistas, hacían ver ese mismo desajuste entre sociedad y poeta, aun desde la “enajenación”, donde el vislumbre de la orfebrería –en el caso de Darío- no dejaba ver lo que Ángel Rama consideró una operación “trasmutadora y embellecedora”, en cuanto a que “también [...] de la vida diaria de Darío proviene la sustancia de la mayoría de su obra” (1970:111). No obstante, en manos de la crítica tradicional del modernismo, este tipo de relaciones apenas se intuía porque la misma codificación entre vida y literatura quedaba desdibujada por la porosidad fronteriza entre la experiencia directa y la de base cultural, de “segunda mano”. Esas inclusiones fueron sintomáticas del espacio de contradicciones de la modernidad cultural y del deseo de productividad semiótica manifiestas en los textos poéticos.

La discursividad en torno a la imagen del “poeta” y del “artista” (ambas confluyen en muchos enunciados) o de la “bohemia” conduce al lector al mundo cotidiano vivido por el autor de los textos, en la medida en que se debilitan esos límites entre el universo extraliterario y la “torre de marfil”. Por eso, la ficción literaria de entonces está

---

<sup>67</sup> Un caso relevante está en las formulaciones tempranas aparecidas en diversos cuentos de *Azul...* (1888) cuando el autor no había pisado suelo parisiense, pero sí estaba enterado de ese mundo de gustos, códigos, seducciones y contrariedades. Este conocimiento se sumaba a la experiencia directa con el medio de la sociedad chilena ya entrada en la modernización.

<sup>68</sup> Por eso se puede ver que en la novela modernista, tan dada a incorporar al artista como personaje, éste “busca angustiosamente definir su posición y su papel dentro de la nueva sociedad europea e hispánica de fines del siglo xix y principios del xx” (González, 1987: 27).

fuertemente motivada por una realidad que sobre la base de una concepción de la cultura finisecular instauro su estatuto participativo.

La actuación del *agente* (poeta) en esas circunstancias llega a ser un *topos* de la cultura de la modernidad literaria, pues cuando el autor incorpora en sus textos el enfrentamiento artista-sociedad, sus escritos convierten esa relación en estrategia textual, en lenguaje y, para decirlo con Bourdieu, en una toma de posición ¿En las obras de Darío acaso la imagen del poeta no tuvo que escamotear su identidad en las máscaras del músico, del escultor o del pintor, y hasta de Pierrot<sup>69</sup>, para poner unos casos, donde el extremo estaría en la máscara utilizada en el seno de la masa de personajes marginales como aparece tempranamente en *La canción del oro* de los relatos de *Azul...?* Este tipo de configuraciones provenientes del paso del mundo referencial o si prefiere, de la vida a la literatura, o de la literatura a la literatura (intertextualidad), llegan a percibirse con mayor énfasis en el nivel temático. Esa emergencia configuradora de una versión ficcional y discursiva, atrajo la atención de diversos autores latinoamericanos, quienes se debatían entre la representación europea y la de carácter latinoamericanista aún entrado el siglo XX. No obviar que en muchas de estas ciudades también había su bohemia local que de cierto modo abordaba el asunto de la identidad cultural latinoamericanista.

Lo antes dicho sugiere que el contexto histórico-cultural modernista incidió fuertemente para que el artista volviera su mirada hacia sí mismo. De esa manera, en su narcisismo se encuentra la estrategia del *alter-ego* y en su configuración más directa la escritura de la autobiografía. En cualquiera de los casos, la imagen del autor aparece con el paradigma del artista inmerso en su ámbito más inmediato: la bohemia, la ciudad modernizada y sus efectos. Tan así que a los modernistas les interesó el quehacer literario

---

<sup>69</sup> Sobre este personaje presente en el relato "Pierrot y Colombina", ya se había anotado: "Pierrot pasa del cuento dariano trasegado de la tradición literaria francesa como símbolo y alter-ego que encuentra sus correlatos previsibles en el héroe romántico del siglo XIX: personaje triste, melancólico, apasionado y con el enmascaramiento como recurso para asumir sus conflictos" (Campos, 1999: 25).



como el estilo de vida. De ahí surgiría el mito del artista finisecular latinoamericano vinculado a sus homólogos de Europa. Las circunstancias en que participó el modernismo hispanoamericano y peninsular fue dentro de una “atmósfera, con mezcla de arte, vida, bohemia e ideas liberales [...] similar a la del París fin de *siécle* (1880-1900). La transformación del arte a la vida es también esencial en la definición de lo que canónicamente denominamos dandismo, decadencia y esteticismo; todos ellos pueden verse en una relación estructural dinámica” (Zavala, 1991: 237).

### 3.2 Escenario y tensión del sujeto autobiográfico descentrado

Situada en el contexto de la modernidad, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* (1912) o *Autobiografía*<sup>70</sup>, pone a prueba la dimensión simbólica de la figura del autor y de su firma en un momento en el cual Rubén Darío percibe que sus mayores aportes están dados dentro del juego de la producción discursiva autonomista del Modernismo. Consciente del horizonte cultural de inicios del siglo XX, este autor produce su obra autobiográfica para ejercer desde ahí la función nominadora, al pasar revista a la intelectualidad de su época, mientras ofrece una imagen de sí que aspira a seguir en el centro del *campo literario* correspondiente. Para entonces Rubén Darío era una persona exclusivamente dedicada a la producción de discursos (literarios y periodísticos) y éstos constituyeron el medio por el cual se daba a conocer públicamente. Con esa “familiaridad” de quien lee y quien escribe, él decide elaborar su *Autobiografía*. Si en ese ámbito se consideró una persona *con* biografía, fue por el respaldo de su *capital simbólico*<sup>71</sup> que funcionó como licencia de autoridad en el seno colectivo.

<sup>70</sup> Es necesario reiterar que circuló inicialmente por entregas en la revista *Caras y Caretas* de Buenos Aires. Su publicación fue entre el 21 de septiembre y el 30 de noviembre. Su elaboración, sin incluir la “Posdata en España” fue entre el 11 de septiembre y el 5 de octubre del mismo 1912.

<sup>71</sup> Para Bourdieu “El capital simbólico es un capital de base cognitiva, que se basa en el conocimiento y el reconocimiento” (1997: 152). Asimismo dice: “Llamo capital simbólico a cualquier especie de capital (económico, cultural, escolar o social) cuando es percibida según unas categorías de percepción, unos

Cuando Darío escribió el texto antes referido en la urbe de Buenos Aires, este género autobiográfico era escaso en Hispanoamérica<sup>72</sup> y aparentemente no llamaba la atención del público ni de los críticos dentro de las formas discursivas canónicas y canonizadoras<sup>73</sup>, pero adquiere valor en la medida en que los escritores y poetas (o *agentes*) en aquel *campo* de luchas enfrentaron dramáticamente sus problemas de “inadaptación” en la vida sociocultural y el tema del artista se tornó un asunto emblemático.

Los poetas, para ese entonces, afrontaron el problema de su profesionalización, expresado tanto a nivel de la escritura como del mercado. Calificado hasta de improductivo y explotado por su trabajo intelectual ante las leyes del capitalismo, Rubén Darío -anota Ángel Rama- se lamentaba de la piratería de sus textos y de la mala paga que hacían los editores de libros y revistas (Rama, 1970: 55), cuando aún inevitablemente recaía en las trampas de la economía. Como expresión de dicho desajuste que se generaba en el mercado de bienes simbólicos, en el discurso autobiográfico existía esa defensa por la autoría, la paga y, además, por la reiteración de la individualidad del personaje. El malestar, en todo caso, hacía ver el derecho a la firma y a su compensación. Es decir, el derecho de la identidad por participar como agente social reconocido, lo que también significó el reclamo por su participación legal dentro de las relaciones institucionales de la modernidad. Sobre ese tópico de la institucionalidad del nombre, el narrador-personaje hace surgir la ambigüedad de la identidad personal<sup>74</sup>: “En realidad, mi verdadero nombre debía ser Félix Rubén García Sarmiento” (Darío, 2002: 1).

---

principios de visión y de división, unos sistemas de clasificación, unos esquemas cognitivos que son, por lo menos en parte, fruto de la incorporación de las estructuras del campo considerado, es decir de la estructura de la distribución del capital en el campo considerado” (ibídem, 151).

<sup>72</sup> Si se tiene en cuenta la bibliografía recabada por Silvia Molloy (en 2001: 277-281).

<sup>73</sup> Incluso, fue apenas a partir de 1928 cuando “se pone de moda la biografía novelada”, según Luis Alberto Sánchez (1976: 375).

<sup>74</sup> Leonel Delgado encuentra que la escritura del nombre de Rubén Darío le provocó a este autor “ansiedad y ambigüedad identitaria” en situaciones conflictivas, con implicaciones ideológicas, culturales y originarias (2005: 42 y ss).

Se puede decir que la inclusión de lo autobiográfico en la obra dariana es una constante que va de la mano con el tópico del artista, no sólo por ser ese su rol prevaleciente. Era sintomático que el repertorio de recurrencias del *yo* y de la individualidad, en diferentes modalidades, parecía interesar a los productores del discurso modernista en cuanto a que desde esa estética el culto a la personalidad estaba respaldado por el afán de *distinción*<sup>75</sup>, incluso, alimentado por la “subjetivación” y la ideología del liberalismo<sup>76</sup>. Anderson Imbert consideraba que en ese contexto “Ser distinguido quería decir lucirse como artífice en la expresión de gustos minoritarios” (1976: 11). Para Rafael López de Haro, la fugacidad del modernismo llegado a España fue el precio que se pagó por haber nacido del afán por la distinción (citado por Schulman, 1974: 332). Entonces, la estética en la cual participa Rubén Darío y el contexto mismo, favorecieron la inclusión de lo autobiográfico como indicios de la búsqueda de la *distinción* individual. Y en ese caso, el adjetivo de *aristocrático* empleado muchas veces por Darío fue para referirse a la *distinción* que aquí se puede considerar en términos de Bourdieu. En la práctica esta premisa contrarresta lo vulgar, el prosaísmo y los malos gustos y se entroniza en el complejo universo cultural de los artistas de la modernidad del modernismo. Sería a partir de esa perspectiva que ellos comienzan a ejercer formas de autorreconocimiento.

Téngase en cuenta que la subjetividad autobiográfica otorgó sentido a las acciones que en la modernidad pusieron en contacto al individuo con su grupo. El texto mismo se volvió el producto de una necesidad del sujeto comunicativo de dicha modernidad mientras

---

<sup>75</sup> Aquí se sume este concepto con el sentido otorgado por Bourdieu. Él emplea el término *distinción* para referirse a la participación de un “gusto legítimo” dentro de las prácticas culturales. Es un concepto que desarrollado con amplitud en su obra *La distinción* (1998).

<sup>76</sup> Véase el criterio de Ángel Rama: “Cuando Darío ingresa a la literatura, el liberalismo se ha impuesto en tierras americanas y su funcionamiento en el plano literario establece esta única ley de oro: “Sé tú mismo”. Si esa es la clave del sistema, y si éste no ha dejado de regir la historia de las sociedades latinoamericanas hasta nuestros días, no debe sorprendernos la permanencia de la lección dariana. Pero ello no sólo estará en el afán terco de originalidad, sino en las formas literarias que entran en una vertiginosa elaboración personal” (Rama, 1970: 17)

él subyacía en una tensión conducente a la reafirmación de la vida por medio de sus actos. Tal actitud no puede juzgarse fuera de la dinámica de *jugadas* dentro del *campo literario* específico. Sobre esa lógica, en su discurso autobiográfico Darío pretendía erigirse en una figura que triunfara sobre los demás, mediante el acto mismo de testimoniar su vida en un contexto en el cual el sentimiento de soledad desgarraba el alma de aquellos entregados a los idealismos, esperanzados en que la literatura solventaría carencias de la vida humana, con prioridad las emocionales y espirituales. En ese orden, era natural que la mayoría de los modernistas pensarán que el arte los encaminaba a la redención utópica.

Con su estatus social de escritor consagrado, aunque sin autonomía económica, Darío participa de *agente* productor que contrae relaciones objetivas con las instituciones, donde también se engendran estrategias para elaborar un bien simbólico. Solamente en Argentina Darío colaboró por lo menos en una veintena de medios escritos, incluyendo revistas y periódicos<sup>77</sup>, donde publicó textos de diferentes géneros. Ahí logró una estabilidad económica, también libró fuertes batallas a favor de la literatura, que en todo caso era su autodefensa, difundida por esos mismos medios. Para Allen W. Phillips, en Buenos Aires “se libró la verdadera batalla del modernismo” (1974: 129). A propósito, Roberto J. Payró, quien organizara un banquete en honor a Darío por los días en que éste escribe su *Autobiografía*, testimonia que “en todos los centros intelectuales se rugía en pro o en contra de Rubén Darío” (Payró, 1926: 9).

Este tipo de testimonio que pone en el centro de la discusión la figura de este autor, como productor de un discurso con acentuación estética, está vinculado con el escenario desde el cual las instituciones involucraron a los artistas-periodistas en la problemática alrededor del público. En la última década del XIX, cuando el diario *La Nación* de Buenos Aires se convertía en una vanguardia periodística y en un taller, donde el estilo de la prensa

---

<sup>77</sup> A este respecto, Emilio Carilla ofrece una lista aproximada (véase Carilla, 1967: 19-22).

escrita entretejió otros discursos, también fue el lugar donde se realizaba la modernización literaria, puesto que los escritores encontraron lugar apropiado, establecían contactos y formaban nuevos públicos, como lo ha indicado Julio Ramos (2003: 140-141).

El desarrollo editorial, de modo relativo, favorecía solo ciertas relaciones de los poetas con las empresas, pues alrededor de la elaboración de la *Autobiografía* (1912), por ejemplo, se involucra la revista *Caras y caretas*, que para entonces buscaba afianzar su público. Con tal lógica el director de dicha empresa le propone a Darío que escriba sobre su vida. Téngase en cuenta que aquí se acude a una persona *con* biografía<sup>78</sup>. En ese contexto, el poeta pasaba por Suramérica en gira de la *Mundial Magazine* y de *Elegancias*,<sup>79</sup> con afán propagandístico. El nombre de Darío al frente de dicha empresa era “a la vez un timbre de prestigio y una garantía de probidad intelectual, garantía y prestigio que los hermanos Guido aprovechan, desde el primer momento, en términos mercantiles” (Torres B., 1966: 248), conscientes éstos de que la *distinción* del artista era productiva.

Si esas revistas estaban destinadas a recorrer desde España los países de habla hispana, *Caras y Caretas* circulaba en una parte de Argentina y, en ambos casos, aprovechan también el valor agregado de la firma de Rubén Darío. Acerca del público de la revista, Ángel Rama indica que “Culturalmente puede decirse que la aparición de *Caras y caretas* en 1898 señala la incorporación a la lectura del sector medio” (1985: 116). A este sector medio pertenecían los poetas, escritores y periodistas afines. Desde la dinámica de la producción y consumo es lo que Bourdieu ha llamado “el subcampo de producción restringida” (1995: 322). Esto se observa si se tiene presente que los textos, sobre todo, iban dirigidos a un público que en primera instancia mostraba una identificación con el

---

<sup>78</sup> En este caso se trataría de un modelo romántico por la búsqueda de la originalidad, aún cuando en su representación ficcional el autobiógrafo acude a textos culturales de distintos órdenes.

<sup>79</sup> Si se aplica la terminología de Bourdieu, esta revista trataría de la “alta costura” por referirse a asuntos de moda como bienes de lujo, lo que es también un asunto de la cultura (véase Bourdieu, 1990: 215- 224).

capital simbólico del autor<sup>80</sup>. Los modernistas deseaban, utópicamente, que sus lectores fuesen artistas. Sin embargo, el empresario estaría pensando en que los productos culturales llegasen también al público mayoritario (que le generara el capital económico). En esa dinámica habría de considerar, además, que la personalidad del artista interesaba al público para entender mejor los textos y ese pedido implícito fue atendido por Darío para vincular el cometido de la vida y el de su obra. Por eso es que en ese mismo contexto aparecerían publicados los artículos de *Historia de mis libros*<sup>81</sup>, donde se conjuga la exégesis con lo autobiográfico. Además, el público restringido ya conocía *Los raros*, obra en la que Darío destacaba la importancia de la personalidad de los artistas de la modernidad. A este respecto, Jorge Eduardo Arellano anotaba que “los ‘raros’<sup>82</sup> de Darío eran compartidos cotidianamente por sus compañeros de lucha. Se les leía y traducía” (1996: 17).

Con similar lógica Darío produce la *Autobiografía* dentro de un *habitus*, es decir, se ubica en un ámbito del quehacer discursivo capaz de clasificar, censurar o canonizar para establecer diferencias. Desde ahí se posiciona para ejercer un poder nominador amparado en el archivo cultural europeo<sup>83</sup>. Consecuentemente, cuando el narrador habla de sí mismo a la sombra de los valores universalistas (verdad y libertad), también da cuenta de una cantidad de intelectuales de la tradición y de la renovación para ubicar su rol de poeta laureado dentro del conglomerado intelectual de la América española. Éste será su interlocutor más inmediato dentro del consumo de productos simbólicos. Es cuando

---

<sup>80</sup> Al referirse Emilio Carilla a la influencia de Darío en Argentina, dice: “es indudable que a la sombra suya nació o se fortaleció la mayor parte de los escritores argentinos que aparecieron alrededor de 1890 o poco después” (Carilla, 1967: 164).

<sup>81</sup> Esta es una obra que reúne una serie de artículos que después de publicarse por entregas en periódico, la editorial le impuso este título.

<sup>82</sup> En el prólogo de 1905 para la colección de sus “raros” Darío decía que casi lo total de esta obra “fue escrito hace doce años, en Buenos Aires, cuando en Francia estaba el simbolismo en pleno desarrollo. Me tocó dar a conocer en América ese movimiento y por ello y por mis versos de entonces, fue atacado y calificado con la inevitable palabra ‘decadente...’. Todo eso ha pasado como mi fresca juventud” (1994: 39).

efectivamente la *Autobiografía* entra en pugna por el poder mismo de decir quién es quién en la esfera de los productores y también de los productos<sup>84</sup>.

La gestación de la *Autobiografía* (o *La vida...*), indudablemente vinculada al factor económico (el autor se ganaría cinco mil pesos), parece también responder al orden político englobante<sup>85</sup> que en este caso específico se manifestaba en Argentina mediante la bohemia, reuniones y homenajes propiciados por un sector de la intelectualidad, lo que fue común también en los países y ciudades suramericanas. Buenos Aires era entonces la sociedad más europeizada de América Latina y ajustada al desarrollo capitalista. Muy a propósito de su arribo a Argentina, donde era patente el ambiente de modernidad, Darío lee una disertación titulada "Mitre y las letras"<sup>86</sup> y en su contenido se filtran esos factores interesados alrededor del tema del intelectual. Recuérdese que la administración de Mitre triunfó política y económicamente basada en una visión abierta y moderna puesta sobre la comunidad y el mercado internacional (véase Rama, 1970: 29), lo que le imprimía un rasgo cosmopolita a la vida pública.

Dentro de ese marco de referencia Darío aduce que es necesario dar a conocer al mundo la participación de los poetas como intelectuales útiles al servicio de la patria y la nación<sup>87</sup>. En esa especie de biografía intelectual, a la que remite Darío, los distintos rasgos de la personalidad de Mitre son enaltecidos y sublimados con el interés de asentar la idea de que por medio de una transfiguración de valores el individuo puede alcanzar el éxito.

---

<sup>83</sup> Aquí hay coincidencia con Molloy cuando ésta se refiere de modo general a las recurrencias de la autobiografía hispanoamericana (2001: 16).

<sup>84</sup> Bourdieu ha dicho que "Uno de los envites centrales de las rivalidades literarias [...] es el monopolio de la legitimidad literaria, es decir, entre otras cosas, el monopolio de poder decir con autoridad quién está autorizado a llamarse escritor [...] o incluso a decir quién es escritor y quién tiene autoridad para decir quién es escritor; o, si se prefiere, el monopolio del *poder de consagración* de los productores y de los productos" (Bourdieu, 1995: 331-332).

<sup>85</sup> Para referir aquí el sentido en que Bourdieu dice: "Por muy liberados que puedan estar de las imposiciones y de las exigencias externas, [los campos de producción cultural] están sometidos a la necesidad de los campos englobantes, la del beneficio, económico o político" (1995: 321).

<sup>86</sup> Existe, a propósito, una recurrencia en Darío a tematizar la figura de Mitre desde una actitud glorificante, por ejemplo, en los siguientes escritos poéticos: "In Memoriam", "Oda" y en el *Canto a la Argentina*.

<sup>87</sup> Luis Monguió destaca que la "fusión de los principios" entre la idea del "interés público" y del "desinterés estético" está presente en diferentes textos poéticos de Darío (Monguió, 1974: 95).

Hay que recordar que Mitre –tenido por Darío como una especie de ser mitológico (en Torres, 1966: 449)- fundó el diario *La Nación*, donde el poeta nicaragüense trabajó y obtuvo la paga más estable durante su oficio de cronista en los periódicos-empresas. Sobre este antecedente, la propuesta de Darío sugiere que no existe contradicción entre literatura y otras manifestaciones culturales, siempre que a aquélla se le reconozca de modo justo sus distintos valores. De tal modo que así como Argentina da a conocer sus productos materiales, también haga méritos a “sus sabios, sus pensadores y sus artistas” (ibídem). Por esos días el diario *La Nación* se refería a esta actividad en la que se hablaba de Mitre, como “un verdadero acontecimiento literario” (ibídem). Darío agradecía también el banquete en su honor y aprovechaba para referir su influencia en Argentina, de la cual –según él- brotaron “cuatro o cinco hombres ilustres” dentro de aquel “revuelo de cisnes, o de mariposas” (en Ghiraldo, 1943: 490).

Al mantenerse en la *Autobiografía* esos mismos criterios que evocan los *campos* en pugnas, la palabra literaria de Darío, investida de autoridad, ha cumplido las expectativas de los intelectuales y políticos, en cuanto a imprimirles a éstos un valor agregado como grupo y, por tanto, mayor prestigio; también, desde otro lado, esta participación en el debate público se vuelve de interés para el poeta (*agente*), pues quedará al resguardo como intelectual crítico, sea desde el periodismo o desde la literatura (con cierta timidez de su espacio privado) y, así como Mitre –según Darío-, ingresar a la “Bolsa intelectual del mundo” (en Torres, 1966: 449).

Esas interacciones pusieron de manifiesto la coincidencia de pareceres entre los poetas-periodistas con grupos de presión que estaban en desacuerdo con la literatura industrial<sup>88</sup> y con determinadas expresiones políticas del ambiente, mientras una de las partes se aprovecha del valor simbólico de la otra. Sobre este tipo de comportamiento se



diría con Pierre Bourdieu (1995: 197) que, al depositar el interés sobre la literatura, el escritor interviene en el *campo político*.

Ese interés por participar en el debate del poeta y del intelectual Darío lo venía planteando en diferentes escritos, pero el espacio textual de la *Autobiografía* parecía ser el más apropiado, a pesar de que como género no era “comerciable”, puesto que el prestigio para el poeta era la poesía y para el comercio editorial era la novela (por entregas)<sup>89</sup> y la crónica. Además, debido a la apertura de formas discursivas presentes en la *Autobiografía*, el narrador se permite realizar una exégesis de la obra cumbre de su estética que destaque sus aportes poéticos. Este procedimiento acentúa la *ilussio* artística, la misma por la cual aparece la *Autobiografía* consagrando, reafirmando o excluyendo, debido al valor simbólico de la firma<sup>90</sup>.

Si se retoma el por qué de la elaboración de la *Autobiografía*, uno encuentra que es el director de un medio escrito quien hace la solicitud a un referente de prestigio, donde éste acepta y, así, el texto calza bien con el mismo historial de vida y de producción simbólica del autor, en su *habitus*, pues el texto está en esa perspectiva de participar en el juego que pretende armonizar o integrar discursos y hasta intereses.

Desde hacía años el autor venía introduciendo información autobiográfica en textos correspondientes a diferentes géneros que mezclaban un *yo poético* y un *yo real*<sup>91</sup>. Esta incorporación de lo autobiográfico no estuvo al margen de la misma estética modernista y del deseo de *distinción* de la figura del poeta en un momento de alta individualización,

---

<sup>88</sup> Julio Ramos se refiere al distanciamiento de “la literatura propiamente “industrial” que muchos literatos [entre ellos Darío] critican y relacionarían con la emergencia de un nuevo tipo de periodista, escritor de noticias y folletines” (Ramos, 2003: 117).

<sup>89</sup> Se mantendría aquí una idea aproximada y previa de que la *Autobiografía* de Darío es una especie de narración novelesca en la que también cuenta la estructuración episódica.

<sup>90</sup> Por lo común, la creencia colectiva en cuanto al valor de la obra —dice Pierre Bourdieu— “está en el origen del poder de consagración que permite a los artistas consagrados constituir determinados productos, mediante el milagro de la firma (o sello), en objetos *sagrados*” (1995: 340).

<sup>91</sup> En estos casos nos referimos a que el *yo lírico*, también conocido como *hablante lírico* dentro del universo imaginario representado, a veces se acerca al *yo real*, entendiéndose que éste se expresa con un

tampoco estuvo fuera de la necesidad de continuar existiendo en el mercado de bienes simbólicos y en el debate público.

Los comentarios acerca de algunas de sus obras que el narrador formula en la *Autobiografía*, entre otras cosas, explican el sentido mismo de este texto dariano, pues como dice Pozuelo Yvancos, “Ninguna autobiografía se publica fuera de un marco de conducta discursiva –y de lectura” (Pozuelo, 1993: 221). Hay que considerar que una de las obras comentadas en la *Autobiografía* (capítulos XXXIX y XL) es *Prosas profanas*, la cual había repercutido notoriamente en Argentina. El texto autobiográfico subraya este hecho cultural, cuando dice que *Prosas profanas* causó “gran escándalo entre los seguidores de la tradición y del dogma académico, y no escasearon los ataques y las censuras y mucho menos las bravas defensas de importantes y decididos soldados de nuestra naciente reforma” (Darío, 2002: 52).

Esa autorreferencialidad<sup>92</sup> presente en el discurso autobiográfico tiene que ver con la preocupación del narrador al involucrar los cambios que se venían operando en el gusto literario de la época. Es decir, cuando la *Autobiografía* se refiere a *Prosas profanas* (1896) y a *Los raros* (1896) lo hace porque –según Darío– este último texto igualmente causó excelente impresión y, además, dichas obras remitían a un momento en el cual su autor participaba en medio de conflictividades en un *campo* específico para la literatura a partir de 1896<sup>93</sup>. Este *campo* sería el microcosmos dentro del cual se codificaban prácticas artísticas que alcanzaron cierto grado de autonomía relativa. Pero el autobiógrafo sospecharía que a la fecha de la escritura del texto nominador, su lugar dentro del *campo* ya había variado. Por eso, ante esta variación, la *Autobiografía* se presenta como una resistencia al desplazamiento del centro. A este respecto no sonarían extrañas las

---

alto grado de autorreferencialidad. Por su parte, Pozuelo Yvancos dice que en el asunto de la ficción del género autobiográfico está comprometida la relación entre el “yo” literario y el “yo” real (1993: 66).

<sup>92</sup> En este caso resultan constantes marcas metadiscursivas mediante el comentario de sus textos.

<sup>93</sup> Recuérdese que con la publicación de *Prosas profanas* el Modernismo aseguró su éxito.

posteriores alusiones de Enrique González Martínez de “torcerle el cuello al cisne”<sup>94</sup> dariano.

En consecuencia, la *Autobiografía* sería la exposición del sujeto literario que pretende resguardar su espacio de autor consagrado y que, a su vez, propugna por seguir en el centro de atención de toda una colectividad de autores literarios. Y aquella idea acerca de que Mitre es “un ser mitológico” no es más que el mecanismo por el cual se refracta un sujeto deseante de mantener eternizado un tiempo que se le va ante la irrupción continua de los cambios artísticos, los gustos y los valores. En ese orden, desde el inicio del relato, el narrador autobiográfico se impone una autoimagen de héroe mítico y, al final, deviene en poeta y profeta que incursiona en espacios sagrados. Estas imágenes corresponden al demiurgo que enmascara los síntomas de su descentralización.

Mediante esos ingredientes de lo sagrado y lo mítico esta *Autobiografía* procura mecanismos de solidaridad que irradian la idea del centro de ese *yo* en la medida en que éste se refiere a un espectro intelectual más amplio. Sobre esa concepción el narrador y personaje observa con nostalgia a las “reliquias” de la intelectualidad española, como el caso de Castelar, a quien concibe como un “semidiós” (p.35). La lectura de este código de cortesía pone de manifiesto el indicio del tiempo en fuga. Y es, asimismo, una forma de contrarrestar el efecto de la vida cultural de la burguesía de entonces, la cual contribuía a moldear una imagen racionalizada, materialista de las cosas, cuando ya el show<sup>95</sup> y el esnobismo serían signos del tiempo vertiginoso. Desde la otra acera, el personaje –

---

<sup>94</sup> Las circunstancias del autor consagrado que llega a su fin mientras surgen exigencias del cambio estético, quedan ilustradas en las palabras de Fidel Coloma González, cuando anotaba: “Es que entonces se viven momentos de cambio. Se habla de “torcerle el cuello al cisne”, apuntando directamente al cisne dariano. Sus émulos pugnan por arrebatarse el liderato poético, para lo cual no vacilan en sugerir, o en decirlo abiertamente, que su hora ha pasado, que carece de hondura, de humanidad, que es artificioso y amanerado, que ya está en decadencia física, y otras alusiones personales, que zaherían a Rubén” (Coloma, 1988: 19). Para Cathy L. Jrade el verso de González Martínez “se ligó equivocadamente con el posmodernismo a causa de su crítica de los superficiales imitadores del estilo rico y elaborado del Darío joven” (Jrade, 2005: 66).

<sup>95</sup> Véase el capítulo LIII de la *Autobiografía* donde aparece este tipo de percepción que Darío tuvo cuando se encontró al pie de la torre Eiffel (en Darío, 2002: 68).

tercamente romántico- asumirá el valor de lo espiritual frente a esa cosificación de la vida. Entonces, en la *Autobiografía* el narrador tenía que fundir la panorámica cultural con la introspección individual, a fin de representar esa espiritualidad como un valor contrario al orden materialista. Asimismo, ese narrador incorpora anécdotas e imágenes de su *yo* en el marco del drama del héroe moderno. Ese mismo que se considera monumento y personaje novelesco desde la instancia pública.

Figurar como un personaje mítico, fundacional o simplemente como un poeta entregado a la pasión del arte, serían representaciones que insertan a Darío en las seducciones de las rarezas que gustaron a los modernistas. La misma concepción de “lo raro” como condición de lo moderno tenía que ver con “la percepción de un malestar finisecular cuya expresión literaria más visible fue la introducción de una forma de corriente de conciencia destinada a crear una relación crítica y problemática de los personajes con su contorno sociocultural” (Burgos, 1992: 29) que pudo refractar la vida misma del autor. La relación con la *Autobiografía* se vuelve imperativa en ese orden. Incluso, autores pertenecientes a la bohemia parisina abordados en la *Autobiografía* ya habían figurado entre *Los raros*.

Si se ve el escenario desde donde se establece la subversión ante la figura dominante (y tambaleante) en ese *campo de fuerzas*, uno se encontrará con el reclamo que el propio Leopoldo Lugones<sup>96</sup> le hiciera a Darío acerca del por qué de su exclusión en *Los*

---

<sup>96</sup> A este respecto pueden verse los comentarios de José Agustín Balseiro (1967: 94-95). Además cita el texto inconforme de Lugones donde le dice a Darío:

“Mi buen amigo: No tengo tiempo de hablar con usted, porque esta tarde, inmediatamente después de salir de la imprenta, tengo que ir a Barracas y permanecerá con los obreros no sé hasta qué hora de la noche.

Quiero decir: que, según usted mismo me lo anunció, iba a colocar entre *Los raros* algunos americanos de quienes había hecho juicio. Berisso me avisó anoche que yo no iba entre ellos. Permítame decirle que ha sido usted ilógico. Su artículo sobre mí vale tanto como cualquiera otro de los que compondrán su libro; y yo resulto en él acreedor a su buen juicio. ¿Por qué no he de ir? Usted me comprende. A un imbécil no le hablaría así, porque tomaría por fatuidad estas consideraciones tan naturales. Creo tan valioso su libro, que me permito opinar como usted sabe que yo lo hago: sin dobleces; pero conste que no le pido nada. Únicamente lo invito a reflexionar. Es cuestión de justicia para quien como usted es lo que es. No se trata, a lo que creo, de *poeta minore*. Somos o no somos. Usted sabe lo que yo soy. Por mi parte, he conocido su resolución con gran extrañeza. Créame que no hay en estas líneas el menor asomo de reproche. Somos

*raros*, publicado en 1896 en Argentina. Esto induce a pensar en el interés del suramericano por figurar y en el de Darío por evitar las sombras del liderazgo. Lugones era para entonces, el líder del modernismo argentino que reclamaba su espacio. Pasados los años y ubicado cada quien de acuerdo con su capital simbólico, no obstante de los vínculos<sup>97</sup>, es sospechoso que en la *Autobiografía* Darío solamente reconozca en Lugones al “triunfante genio” que iba en marcha (p.58) y algunas leves referencias como la aparecida en página más adelante en un párrafo citado de un artículo suyo que respondía a Miguel de Unamuno, en el que le hacía notar a éste la influencia de *Prosas profanas*.

Cierto es que la jerarquía de la “tribu” ya estaba trazada desde las reuniones en los cafés, en los bares, en la redacción de los diarios, en la bohemia, espacios de cultura desde donde se instauró un nombre. Fue una lucha que para Sonia Contardi (1994: 14) se realizaba en una misma arena entre *hacedores de letras* que convergían “en el espejo de una modernidad poética”.

El lugar del narrador dentro de ese micromundo del *campo literario* quedaba reafirmado en los términos vertidos con posterioridad a la elaboración de la *Autobiografía*, en los artículos que luego fueron integrados a *Historia de mis libros* donde Darío hace pensar en esa necesidad de reafirmar el centro mediante la exégesis de sus obras principales y, así, respaldar lo dicho en la *Autobiografía*. Para comenzar a explicar sus poemas de *Prosas profanas* escribe:

---

demasiado amigos para enredarnos en tan vulgares triquiñuelas. Y aun, dado el caso de que hubiera esos reproches, ¿quién sabe si no serían justos...? Soy su amigo, *Leopoldo Lugones* (en Balseiro, 1967: 94-95). Nuevamente Darío aborda a Lugones en su artículo “Un poeta socialista. Leopoldo Lugones” (El tiempo, 12 de mayo de 1896). Ahí el nicaragüense emite expresiones elogiosas para el suramericano a quien considera un “hermano menor”. En 1916, como un rendir cuenta de autores latinoamericanos aparece una especie de nuevos “raros” en la publicación titulada *Cabezas*, donde Darío incluye a Leopoldo Lugones. Ahí destacaba rasgos de su obra y de su “personalidad superior”.

<sup>97</sup> Téngase presente, por ejemplo, el texto titulado “Pequeño poema de carnaval” (escrito en Mallorca en 1913), integrado después a *Canto a la Argentina y otros poemas*, donde Darío responde a insinuaciones que Lugones le formula acerca de la escasa producción, achacadas a situaciones psicológicas, por ejemplo: “Juzga este ser titánico/ con buen humor tiránico/ que estoy lleno de pánico,/ desengaño o esplín,/ porque ha tiempo no mana/ ni una rima galana/ ni una prosa profana/ de mi viejo violín”.

Ellos corresponden al período de ardua lucha intelectual que hube de sostener, en unión de mis compañeros y seguidores en Buenos Aires, en defensa de las ideas nuevas, de la libertad del arte, de la acracia, o, si se piensa bien, de la aristocracia literaria. (Darío, 1988: 57-58)

Las reiteraciones que hacían notar las acciones del liderazgo o lo que serían las relaciones objetivas entre posiciones en el *campo literario* lo decían todo. Aquel estilo de vida de los modernistas vinculados a la bohemia fue unificador de prácticas y de bienes de un *agente* distinguido y de una clase de *agentes* que desafiaron el ámbito intelectual con una concepción estética. Por eso, a la luz de la lectura de la *Autobiografía*, se percibe que el autor ha pretendido rehabilitar la imagen del personaje-narrador descentrado, que se volvió la hechura de un mito de la vida en las puertas de la modernidad hispanoamericana.

### 3.3 Búsqueda del espacio autobiográfico: entre periodismo y literatura

La *Autobiografía* de Rubén Darío tiene que ver con las condiciones institucionales que llevaron a la literatura finisecular del XIX a depender relativamente del periódico, pues éste afectó la autonomía de la literatura<sup>98</sup>, aunque, desde otro ángulo la literatura obtuvo provecho del periodismo. La débil aceptación del sujeto literario modernista por parte de la sociedad y la postura crítica de ese sujeto ante la emergencia de una literatura industrial relacionada a un tipo de periodismo, atravesaron las condiciones de participación del escritor-periodista que propugnaba por conquistar un nuevo lugar de enunciación asociado con un nuevo tipo de autoridad intelectual a través de la institución del periodismo. Esto provocó que en las expectativas del discurso literario modernista y en las formas de representación del sujeto se incorporaran “marcas” del discurso periodístico y autobiográfico, ambas mediante la reescritura. En ese orden, resulta sin trauma editorial el hecho de que autores como Darío escribieran “cartas” desde sus otros espacios recorridos y luego fueran editadas en forma de crónicas (Ramos, 2003: 141). De ahí resultan imágenes

encontradas del poeta-periodista en las distintas ciudades suramericanas y europeas, sus inclinaciones políticas, su aparente evasión, su imagen heroica, viajera y cronotópica.

El productor de crónicas –literato y periodista- procuraba imprimir una originalidad al texto que involucraba tanto las circunstancias objetivas de la realidad, como aquellas producidas en el ámbito de la subjetividad. En ese sentido, este género practicado ampliamente por Rubén Darío, además de ser un relato de viajes, también es “una forma de narración autobiográfica sobre el retorno y el encuentro simbólico del viajero con la civilización original [que procura expresar] lo eterno en lo actual” (Rivas, 1998: 21). Esta preocupación por buscar “realidades más profundas y perennes” hizo que la crónica se convirtiera en un texto que se expresaba con la información y con lo propiamente estético. Ese doble ejercicio del sujeto modernista se entrecruza y hace que los bordes genéricos de los textos sean sensibles. Por eso en el ámbito de las prácticas discursivas Darío afirmaría: “Hoy, y siempre, un periodista y un escritor se han de confundir” (1950: 880). Se puede asumir, entonces, que la *Autobiografía* tiene forma de crónica y ésta, a veces, forma autobiográfica. Esa doble articulación (la de formación y la de praxis de la escritura) también propició que diferentes géneros y formas discursivas fueran incorporados en lo autobiográfico. La epístola, el ensayo, el cuento, el poema, la anécdota, el mito y la misma crónica, intertextualizados o no, fueron textualidades que alimentaron la imagen del sujeto literario modernista.

En las crónicas el “yo” autobiográfico se convierte en voz reflexiva del devenir histórico, mientras lo estilístico-estructural es reconocible en el texto: “El relato de viaje, la narración autobiográfica y la reflexión sobre la pervivencia del pasado en el presente constituyen los tres niveles estructurales de la crónica de viaje modernista” (Rivas, 1998: 21). Es decir que el mundo exterior y la experiencia autobiográfica interiorizada se

---

<sup>98</sup> En esta parte inicial se siguen ideas de Julio Ramos, quien se ha referido a la relación entre la crónica periodística y la literatura (2003: 113-147).

fusionan, así lo expresa Darío cuando refiere que *La Nación* de Buenos Aires lo envió a cubrir la situación española a raíz del conflicto de 1898: “*La Nación* me ha enviado a Madrid a que diga la verdad, y no he de decir sino lo que en realidad observe y sienta. Por eso me informo por todas partes; por eso voy a todos lugares” (Darío, 1998: 97) (las cursivas son de nuestro interés).

En relación con lo arriba expuesto, el *yo* autobiográfico que examina su realidad cultural y que ofrece una versión de sus propias experiencias con valor simbólico, interpreta los sucesos a través del tiempo, hasta culminar en el presente de la escritura. Lo hace mediante el aprovechamiento de diversas formas textuales del periodismo y de la literatura para participar en el cauce de la sensibilidad moderna. Se diría que actúa en una especie de “desritualización del lenguaje institucionalizado”, por eso Iris Zavala (1989: 24) ha considerado que las crónicas se pueden ver en relación con su percepción de la historia, como “viajes ilusorios” o “recuerdos imaginados”. El Modernismo, entonces, sería “un proyecto político colectivo encaminado a la auto-determinación y la auto-representación. Cultura polémica, adversaria, contra el “imperialismo textual” impuesto por las formas de colonización” (Zavala, 1989, 26).

Aquí interesa, por tanto, el énfasis en el horizonte alrededor del discurso autobiográfico, pues éste muestra las distintas formas posibles en que un autor se esfuerza por construir la imagen de un *yo*, el cual irónicamente resulta inconcluso, sea desde la instancia del *yo poético* o del *yo real*<sup>99</sup>. En la literatura de Rubén Darío este proceder que vincula las instancias del *yo* se convierte en una tendencia. Independiente del mayor o menor grado de información, esa recurrencia de lo autobiográfico apenas podrían constituir fragmentos de la imagen del sujeto literario inclinado a la subjetividad o a la objetividad, esto último en cuanto a la dosis de verosimilitud que cree imprimir.

---

<sup>99</sup> Estas formas del *yo*, por lo general, circulan aisladas una de otra en textos independientes, en ocasiones pueden ir integradas.



A propósito de la autoobjetivación, hay que subrayar la existencia de géneros vecinos a la autobiografía que no cumplen a cabalidad las condiciones propias de dicho género y sus lecturas suelen ser diferentes, como en las memorias, la biografía, la novela personal, el poema autobiográfico, el diario íntimo, el autorretrato y el ensayo (Lejeune, 1991: 48). Aunque, a este respecto, María A. Salgado (1989) ha enfrentado en un mismo nivel de lecturas poemas autobiográficos (retratos) con la propia *Autobiografía* y ha encontrado semejanzas entre ambos tipos de textos.

Entre los géneros vecinos de la autobiografía están las memorias, la crónica, el diario íntimo, la biografía y la novela autobiográfica. El asunto de la autobiografía, los géneros y formas vecinas, para May, atienden a la presencia y tensión de la verdad del texto y a la sinceridad del autor, pues para él no existen fronteras infranqueables entre la autobiografía y esos géneros con aires de familia, se trata más bien de un asunto de matices (May, 1982: 248). Pero sobre ese orden, muchas veces los “matices” resultan importantes al momento de valorar los hechos de los que se apropian los textos, sean o no vecinos de la autobiografía. Así, Arriaga (2001: 49) refiere que “las autobiografías, las confesiones o las memorias, a pesar de surgir de un yo subjetivo tienen como condición fundamental la de ser, paradójicamente objetivas”. Situaciones extremas rayan en señalar qué obra y género es más verdadero que el otro, asunto que aquí se da por superado.

Sobre esa aclaración, es de rigor referirse a las obras en las cuales Darío acude a textualizar el *yo*, sin interesar si lo predominante es la presencia de lo confesional, lo informativo o lo propiamente lírico del texto<sup>100</sup>. Porque en obras del modernismo la textualidad de la figura del poeta (*yo lírico*) está bastante cerca del *yo real*. Las siguientes ilustraciones son a propósito de la textualización del *yo* y no de la confirmación de la verdad histórica. En este respecto, desde sus primeros escritos se encuentran correlatos,

<sup>100</sup> Si atiende en este caso a la clasificación de momentos autobiográficos indicados por Bajtín (1990: 134).



entre ellos el cuento titulado "Primera impresión" (1881), el cual se corresponde con el relato de interés autobiográfico titulado "Palomas blancas y garzas morenas" (1888) y que el autor recordaría en la *Autobiografía*. Ahí el narrador al llenar el vacío o indeterminación autobiográfica refiere: "llegó a vivir con nosotros y a criarse junto conmigo, una lejana prima, rubia, bastante bella, de quien he hablado en mi cuento *Palomas blancas y garzas morenas*. Ella fue quien despertara en mí los primeros deseos sensuales. Por cierto que, muchos años después, madre y posiblemente abuela, me hizo cargos" (Darío, 2002: 5). En *Historia de mis libros* (1913) el autor dirá: "En *Palomas blancas y garzas morenas* el tema es autobiográfico y el escenario la tierra centroamericana en que me tocó nacer. Todo en él es verdadero, aunque dorado de ilusión juvenil. Es un eco fiel de mi adolescencia amorosa, del despertar de mis sentidos y de mi espíritu ante el enigma de la universal palpitación" (Darío, 1988: 46). Del relato titulado "Mi tía Rosa" (1913), las notas de Mejía Sánchez dicen que son "páginas autobiográficas que bien pueden relacionarse con el capítulo V de la *Autobiografía* y con "Palomas blancas y garzas morenas" (en Darío, 1994: 407).

Trabajos sugerentes sobre la obra de Rubén Darío<sup>101</sup> han situado el yo autobiográfico frente a su realidad social, sobre todo de la etapa chilena. Incluso, se ha indicado que *Azul...* (1888) y *Abrojos* (1887) reflejan la realidad del ambiente chileno y el sistema de normas y valores de su sociedad hostil al poeta (Rama, 1989: 605). A partir de la revisión de los textos de ficción los estudiosos de Darío han hecho hincapié en la percepción sobre ese período porque es cuando el autobiógrafo enfrenta su primera conflictividad de tipo urbano. Lo cierto es que esa autoficción se vuelve más evidente a partir de 1910 (Aguilar, 2002: VIII)<sup>102</sup>, aunque no distante está la obra del período

---

<sup>101</sup> Entre ellos el de "El escritor frente a la sociedad en algunos cuentos de Rubén Darío" elaborado por Ricardo Szmétan (1989) y el de Noël Salomon: "América Latina y el cosmopolitismo de algunos cuentos de "Azul" (1978).

<sup>102</sup> Lo autobiográfico es visible tanto en poesía como en prosa. En esta última el tópico está presente en "La larva" (1910), "Primavera apolínea" (1911), "El último prólogo" (1913), "Mi tía Rosa" (1913); en menor

argentino (1889-1893) donde se localizan cuentos que incluyen actitudes y episodios autobiográficos<sup>103</sup> con efectos de verosimilitud.

La lectura interpretativa de los textos darianos, como se ha sugerido, favorece visualizar la presencia del espacio autobiográfico y el *horizonte de expectativas*<sup>104</sup> en que se inserta la obra. Así se podrá ver que existe una relación directa entre la *Autobiografía* y otras formas y géneros discursivos. Los propios textos poéticos tampoco escapan a la intromisión del *yo* autobiográfico cuando tratan de asentar la sinceridad y la “verdad” sobre lo que dicen. Poemas como “Autorretrato a su hermana Lola” (1904), “Yo soy aquél...” (1905), “Epístola” [A la señora de Leopoldo Lugones] (1907), se han abordado junto a otros textos para corroborar las incidencias de la proclamada sinceridad contenida en tales poemas y su vínculo con la *Autobiografía* (Salgado, 1989: 339-362). Un caso apenas detectado por la crítica dariana pero con alta resonancia autobiográfica sería “Versos de año nuevo” (1909), con un trasfondo temático de la bohemia.

Diversos comentarios y trabajos que funcionan de paratextos<sup>105</sup> en las ediciones de las obras de Darío incluyen contenidos biográficos del poeta, conducentes a establecer relaciones de “sinceridad” y de veridicción ahí conseguidas y que ha inducido a algunos críticos darianos a indicar una percepción ideostética del texto. Tal práctica se ha observado desde los primeros prólogos de *Azul...*<sup>106</sup>, pasando por su obra de madurez con *Cantos de vida y esperanza*, que entre sus grandes temas aborda la “autobiografía

---

grado, “Cuento de pascua” (1911) y “Huitzilopochtli” (1914). No se debe perder de vista que los textos propiamente autobiográficos fueron publicados por estas fechas (Véase Aguilar, 2002: VIII-IX).

<sup>103</sup> Por ejemplo, dice Martínez en la “Introducción” a *Cuentos* de Rubén Darío: “Encontramos también episodios autobiográficos adornados de literatura, como ‘La miss’ o ‘Cain’, o muestras de sus fobias y experiencias, más hondas, como en ‘La pesadilla de Honorio’ o ‘Thanatophobia’ ” (1997: 29).

<sup>104</sup> Recuérdese que este concepto lo aplica Hans Robert Jauss a la crítica literaria (y aparece en K. Mannheim y en Gadamer) para referirse a los gustos, deseos y preferencias de posibles lectores o público al que va dirigida una obra. El “horizonte de expectativas” ha sido empleado sobre todo por la Sociología de la literatura y por la Estética de la recepción. Véase a este respecto, *La literatura como provocación* (1976).

<sup>105</sup> El paratexto, término acuñado por Gérard Genette (en 1987), es para referirse a “aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público” (Genette, 2001: 7). En el caso particular, los textos del corpus muestran un uso sistemático de ese tipo de fragmentos.

<sup>106</sup> Se hablaría aquí de Eduardo de la Barra y de Juan Valera.

espiritual” (Aguilar, 1993: 18). De las cartas de Rubén Darío recientemente editadas se ha dicho que por su contenido, hondo e íntimo, son “esencialmente desmitificadoras” (Arellano, 2002: 17).

Si aquí se habla de la *Autobiografía* como un proyecto inquieto que se realiza de forma sistemática gracias a *vacíos* que deja el texto y que luego se tratan de llenar, es porque lo autobiográfico se abre a un interlocutor desde un interés pragmático-comunicativo en la narratividad<sup>107</sup>.

Sobre esa competencia comunicativa sustentada en lo autobiográfico los textos de Rubén Darío van alimentando la imagen del *yo*, hasta alcanzar una dimensión arquetípica y palimpséstica. Textos como los de la novela modernista parten de considerar que el tema del artista mantiene un alto grado de autorreferencialidad, por lo que su tratamiento inducía a verlo “como la expresión sincera y con frecuencia agónica de las inquietudes más hondas de los hombres de letras hispanoamericanas de fines del siglo XIX y principios del XX” (González, 1987: 172).

Por otra parte, ese esfuerzo de “síntesis abarcadora” como ya se ha sugerido, no es solo de las novelas modernistas, sino también de los cuentos, poemas y crónicas donde se encuentra “la visión más profunda, elaborada y rica, en su fragmentación, de la figura del artista finisecular dentro del ámbito hispanoamericano” (Mancebo, 2001:184). Esa “fragmentación” es la que también contribuye a justificar la elaboración de la propia *Autobiografía* y de la novela autobiográfica. En ese sentido, la voz narrativa de ese *yo* que se ha venido textualizando en diversas obras, estaría asociada a la egolatría de Darío, a la idea de sentirse genio desde su infancia. También se debe a la herencia del culto al *yo* traído de los románticos y al *individualismo* (ibídem, 186). Más aún, el palimpsesto se

---

<sup>107</sup> Aquí se comparte con Silvia Molloy la idea insistente de la narratividad del texto autobiográfico, cuando dice que una autobiografía “es siempre una re-presentación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción narrativa” (Molloy, 2001: 15-16)

debe a la necesidad de llenar aspiraciones trascendentes ante el espíritu de la modernidad, carente de respuestas a las subjetividades del artista finisecular.

Si la autodefinición de Darío oscila en su literatura dentro de un discurso de ficción y otro discurso con énfasis en el valor de verdad, o con efectos de verdad, de ningún modo se pensará que en búsqueda de lo autobiográfico, necesariamente se deberían rastrear las huellas autorreferenciales mediante lo psicoanalítico. Pero desde otro ángulo, se subraya que la *Autobiografía* también se crea en el cruce de discursos que afectan los géneros en su desarrollo. En torno a este asunto, se tendrá presente que Bajtín (2000) había indicado que esa “promiscuidad” en los géneros es lo que los hace evolucionar. De hecho, el texto autobiográfico se abre constantemente para dar cabida a otras formas y géneros, también para lo estrictamente tópico. Esta transformación genérica se ve en la insistencia biográfica que va de la *Autobiografía* a *El oro de Mallorca*. Valen a propósito las palabras de Bajtín cuando refiere esta forma peculiar de *indeterminación* del sujeto autobiográfico:

No se puede vivir ni actuar habiendo dado conclusión al yo y al acontecer; para vivir hay que ser inconcluso, abierto para sí mismo –así, al menos, en todos los momentos esenciales de la vida-; valorativamente hay que antecederse a sí mismo, no coincidir con lo que uno tiene. (Bajtín, 2000: 32)

### 3.4 Prioridades de la *Autobiografía* o estilo de vida

La *Autobiografía* experimenta variaciones de acuerdo con su concepción de texto y con los modos de percepción de la vida del personaje Rubén Darío, pues en su lectura se involucran cambios del *horizonte de expectativas*. Así, el lector se encuentra en el inicio con un narrador que ha insertado un epígrafe extraído de *La vida de Benvenuto de Monseñor Cellini*, con el cual pretende fundamentar su *pacto de lectura*<sup>108</sup> en el entendido

---

<sup>108</sup> Si se plantea la necesidad de que el discurso autobiográfico se inscriba dentro de géneros referenciales el dato quedaría expuesto a la verificación. A este respecto valdría la pena ver la inspiración del “pacto autobiográfico” de Lejeune (1991: 47-61).

de que así como Benvenuto de Cellini (1500-1571)<sup>109</sup> se refirió a los requerimientos para hacer sus *Memorias*, así su *Autobiografía*, según lo subraya Rubén Darío, surge porque él también ya ha pasado los 40 años y está en condiciones de ofrecer testimonios porque es, asimismo, una persona virtuosa. Desde ahí la retórica autobiográfica cree funcionar con ese *principio de autoridad*<sup>110</sup> sugerido para su lectura.

Una vez realizada la citación (para que el contrato de lectura provoque el efecto del relato como documento creíble), el narrador-personaje-autor parafrasea ligeramente dicho fragmento a fin de asegurarse también un efecto *de garantía indirecta*<sup>111</sup>. Esta voz autobiográfica parece plegarse momentáneamente al criterio de Benvenuto Cellini para ubicarse en la perspectiva de vida social y cultural y, así, narrar a los lectores las cosas “verdaderas de su propia mano”, pues lo que está en juego es la versión de los sucesos y de las personas “virtuosas”. Por tanto, este narrador sugiere leer estableciendo la relación entre texto y sujeto, para que la obra tenga la recepción de documento público. El asunto está en que la articulación de lo contado oscila en un nivel de subjetividad.

En el mismo inicio el personaje empieza con un discurso notarial para asentar su identidad<sup>112</sup>: “En la catedral de León, de Nicaragua, en la América Central, se encuentra la fe de bautismo...” (Darío, 2002: 1). Luego, vendrán las referencias a su apellido, su ascendencia y las “primicias del poeta”<sup>113</sup>. El período de vida narrado (niñez y adolescencia) impone el uso de la memoria que trata los recuerdos y anécdotas con una dosis de oralidad y nostalgia. De esta manera, la percepción de la realidad llega al lector

---

<sup>109</sup> Personaje italiano, autor de *Memorias* donde cuenta su vida de aventuras.

<sup>110</sup> María A Salgado parece referirse a este principio de autoridad de Darío, cuando retoma criterios de Anderson Imbert; ella dice: “No es sorprendente, entonces, que un hombre se veía a sí mismo como un monumento sintiera la obligación de escribir un tipo de autobiografía orientado hacia atestiguar el grado de sacrificio y de esfuerzo personal que había pagado para llegar a la cumbre” (Salgado, 1989: 352).

<sup>111</sup> Para emplear aquí la referencia de Gérard Genette (2001: 135) al decir que “en un epígrafe lo esencial a menudo no es lo que dice, sino la identidad del autor y el efecto de garantía indirecta que su presencia determina en el límite de un texto”.

<sup>112</sup> Esta identidad es entendida como garante del contrato, en términos de Lejeune (1991).

<sup>113</sup> Con esta expresión Aguilar Leal hace referencia a los “*comienzos extraordinarios del poeta*”, a sus primeros recuerdos (2002: XI-XII).

con esas marcas discursivas<sup>114</sup> que tocan un telón de fondo de vida colonial. Se realiza un ajuste de la atmósfera dentro de un espacio sociocultural a modo de recuerdos, mientras se mitiga la revelación de su experiencia libresca inicial. No obstante, de momento el texto se inclina por un imaginario mítico que pretende hacer coincidir con las figuras del personaje y autor.

Con posterioridad, la presencia de las marcas de la cultura oral disminuirá, pues el discurso prefiere incluir otras formas de percepción de la realidad muy personales referidas a las primeras experiencias sensuales<sup>115</sup> del autobiógrafo. Luego, el ambiente familiar, los centros de enseñanza que orientarían su formación religiosa, son descritos vagamente debido a las escasas repercusiones en ese orden y a su falta de vocación. De ahí que el narrador asocie este tipo de experiencias de lo religioso con la superstición. Al final del texto esta dualidad muestra una honda crisis espiritual, pues el personaje se reclama no haber sido ese religioso a que aspiraba: “¿por qué no fui lo que yo quería ser, por qué no soy lo que mi alma llena de fe, pide, en supremos y ocultos éxtasis al buen Dios que me acompaña?” (p.84).

Para ofrecer una imagen interesante de *sí*, el autobiógrafo apela a su precocidad, a su carácter supersticioso, a su rápida transformación biológica y mental<sup>116</sup>, hasta mostrarse reflexivo en el orden amoroso, aunque lo amoroso después se convierta en nostalgia. Al esbozar el perfil de su personalidad inclinada a la producción discursiva, el personaje no puede concebirse aislado de las esferas del poder político-administrativo. Por eso el

---

<sup>114</sup> Por ejemplo: “como allá se dice” (p.1), “así lo veo en mi vago y como ensoñado recuerdo” (p.1), “Un día yo me perdí” (p.2), “Cuando tuve uso de razón”, “Me contaban cuentos de ánimas en pena y aparecidos” (p.3), “Oía contar la aparición del difunto obispo García” (p.3), “Y así se me nutría el espíritu, con otras cuantas tradiciones y consejas y sucedidos semejantes” (p.3), “Por las noches había tertulia [...]. Llegaban hombres de política y se hablaba de revoluciones” (p.3), “y el ‘capitán’, que decía ser también sacerdote, pronunciaba sermones que hacían reír, pero yo oía con gran malestar, como si fuesen cosas de brujos” (p.6), “así oía yo la historia novelesca” (p.10), “Yo escuchaba atento lindas fábulas” (p.11).

<sup>115</sup> Por ejemplo: “nunca había sentido una erótica llama igual a la que despertó en mis sentidos e imaginación de niño, una apenas púber saltimbanqui norteamericana, que daba saltos prodigiosos en un circo ambulante” (p.8).

<sup>116</sup> De tal manera que asegura: “La pubertad transformaba mi cuerpo y mi espíritu” (p.11).

impulso ante esos espejismos es el de solicitar a un mandatario centroamericano una “buena posición social” (p.15), gesto que desde el presente autobiográfico atribuye a su mentalidad de muchacho de aquel entonces.

Respecto a su estadía en Chile, las impresiones autobiográficas están basadas sobre las posibilidades del desarrollo intelectual que permite el vínculo con grupos de jóvenes dedicados a la literatura, al periodismo y en contacto con la cultura moderna, aunque subraya la incidencia que tuvo para él la vida urbana y la bohemia<sup>117</sup>.

Las impresiones y recuerdos provenientes de ese ámbito los tendrá como “intelectualmente simpáticos”, particularmente el de destacarse en la práctica de hacer versos y que vendría a ser un rasgo de su virtuosismo. Concibe, para entonces, su trabajo periodístico como un taller literario. En Valparaíso, no obstante, su relación con el oficio periodístico fue tenso en el proceso de inserción, se muestra cuando dice que “por escribir muy bien, me quedé sin puesto” (p. 22) y advierte, además, de situaciones conflictivas entre el *yo* y el mundo: “Valparaíso, para mí, fue ciudad de alegría y de tristeza y hasta de aventuras extraordinarias” (p.22) e idílicas, propicias a la juventud<sup>118</sup>. No olvida reconocer la ayuda que desde Chile, Lastarria y Mitre le brindaron para obtener su nombramiento de corresponsal de *La Nación*, de Buenos Aires<sup>119</sup>.

De regreso de Suramérica a su tierra natal el personaje muestra apasionamiento por las féminas y tal experiencia provoca su salida del país hacia El Salvador, donde el presidente lo nombra director del diario *La Unión*. En ese contexto del relato la

---

<sup>117</sup> En ese respecto en su *Autobiografía* refería: “La impresión que guardo de Santiago, en aquel tiempo, se reducía a lo siguiente: vivir de arenques y cerveza en una casa alemana para poder vestirme elegantemente, como correspondía a mis amistades aristocráticas. [...]. Horas nocturnas con Alfredo Irarrázabal, con Luis Orrego Luco o en el silencio del Palacio de la Moneda, en compañía de Pedro Balmaceda y del joven conde Sanminatelli, hijo del ministro de Italia” (p. 20)

<sup>118</sup> Por eso agregará: “Mi vida en Valparaíso se concentra en ya improbables o ya hondos amoríos; en vagares a la orilla del mar, sobre todo, por Playa Ancha, invitaciones a bordo de los barcos, por marinos amigos y literarios; horas nocturnas, ensueños matinales, y lo que era entonces mi vibrante y ansiosa juventud” (p.22).

<sup>119</sup> A propósito había dicho: “Quiso, pues, mi buena suerte que fuesen un Lastarria y un Mitre quienes iniciasen mi colaboración en ese gran diario” p. 23.



información se torna más afín a su orientación intelectual. Después de la caída del general Menéndez en El Salvador, viaja a Guatemala, donde es nombrado director y propietario del diario semioficial *El Correo de la tarde*, del cual refiere: “hice del diario semioficial una especie de cotidiana revista literaria” (Darío, 2002. 31). Por consiguiente, habla de escritores y de colaboradores literarios del diario y de la proyección personal: “Hice lo que pude de vida social e intelectual” (p.31). Prevalece, en este sentido, la acción mediante la cual se hace ver la elección personal. Posterior a su casamiento con Rafaela Contreras, viaja de Guatemala hacia Costa Rica, donde hace vida doméstica e intelectual y recibe información del nombramiento para participar de delegado de Nicaragua ante España en ocasión del Centenario de la Independencia.

A partir del capítulo XXIV se observa que la percepción de la realidad está marcada por la cognición directa de figuras de la intelectualidad española. La información aparece mediatizada por el diálogo y la entrevista, recursos participantes en la elaboración de sus crónicas. El personaje muestra interés por aquellos interlocutores que le permiten evidenciar su estatus adquirido y, de ese modo, ingresar a espacios íntimos vedados para muchos<sup>120</sup>. Con ese propósito empleará las siguientes fórmulas: “conocí”, “me llevó a su casa”, “me invitó”, “me sentí profundamente conmovido”, “fue la primera vez que observé testas coronadas”, “fui invitado a”, “Uno de mis mejores amigos”, etc. Todas estas expresiones que inducen al lector a creer en la familiaridad lograda con los escritores españoles son similares a las actitudes mostradas con algunos hispanoamericanos de renombre. Ese énfasis se intensifica después de su regreso de España, al pasar por Cartagena, donde decide visitar a Núñez de Arce. Lo elogia por ser una de las “más grandes figuras” de la intelectualidad de Colombia. Como efecto de esa estrategia de

---

<sup>120</sup> Así dirá: “‘Cuando está don Marcelino no recibe a nadie’ –me dijo Manuel. El caso es que la buena suerte quiso que cuando retornó a Santander el ilustre humanista [don Marcelino Menéndez y Pelayo], yo entrara a su cuarto, por lo menos algunos minutos todas las mañanas. Y allí se inició nuestra larga y cordial amistad” (Darío, 2002: 35).

valoración, el autobiógrafo retribuye para sí lo relacionado con la visita<sup>121</sup>. En ese encuentro declara su deseo de conocer Buenos Aires, por lo que el colombiano decide que gestionará para nombrarlo cónsul general en aquella ciudad.

Los pasajes sobre la vida privada del personaje son relativamente atenuados: la muerte de su esposa, la entrega al licor, el engaño amoroso que le impidiera formar un hogar desde hacía mucho tiempo, uno u otro lance pasional, apenas son datos escuetos que no considera desarrollar en su *Autobiografía*. Esos tópicos quedan a modo de *indeterminaciones* del relato de vida. Prefiere orientarse por la perspectiva cronotópica de los espacios culturales, por lo que el desplazamiento marcará la pauta hacia nuevas realidades. Entonces, cuenta de su gira por Nueva York y en esa visita él se muestra orgulloso por el grato recibimiento de la colonia cubana. Al respecto, subraya la mutua estima entre él y José Martí. Luego narra la realización de su primer viaje a Francia, visita que cataloga de una “ilusión”. Alude a los poetas que entraban en contacto con el ambiente bohemio: “conocí a poetas y escritores de París, a quienes había amado desde lejos” (p.44), nos dice. En este caso, el conocimiento está dado por la conversación y el verismo, pues la mirada también se posa sobre la urbanidad: hoteles, cafés, restaurantes, grandes mercados, figones, bulevares, en fin, eran lugares donde se consumía y se gastaba el dinero: “Los días que pasé en la capital de las capitales, pude muy bien no envidiar a ningún irreflexivo ‘rastaquouére’. Pero los rollos de águilas iban mermando y era preciso disponer la partida a Buenos Aires” (p.46). Efectivamente, para el personaje, la ciudad se presentaba como esa zona de encuentros<sup>122</sup>.

---

<sup>121</sup> Nos cuenta el narrador: “Me recibió con gravedad afable. Me dijo cosas gratas, me habló de literatura y de mi viaje a España, y luego me preguntó: ‘¿Piensa usted quedarse en Nicaragua?’ ‘De ninguna manera – le contesté-, porque el medio no me es propicio’. No es posible que usted permanezca allí. Su espíritu se ahogaría en ese ambiente. Tendría usted que dedicarse a mezquinas políticas; abandonaría seguramente su obra literaria y la pérdida no sería para usted sólo, sino para nuestras letras. ¿Quería usted ir a Europa?” (Darío, 2002: 40).

<sup>122</sup> Por ejemplo, refiere: “Yendo en una ocasión por los bulevares, oí que alguien me llamaba. Me encontré con un antiguo amigo chileno, Julio Bañados Espinosa, que había sido ministro principal de Balmaceda.

De su presencia en Argentina tiene la percepción de un sueño realizado, al igual que de París. Se muestra vanidoso por los agasajos ofrecidos en la ciudad suramericana. Los diarios, sobre todo *La Nación* y los lugares de la bohemia, serían los puntos de referencia vinculables a la producción de textos. A modo de situaciones contrapuestas, el narrador es parco al recordar el comportamiento de determinados artistas franceses<sup>123</sup>. En tanto, ocupa el espacio textual para una exégesis de sus *Prosas profanas*. Se interesa por presentar su imagen inserta en la dinámica de difusión de las ideas de libertad artística y mental. Por ello se refiere a la fundación de la *Revista de América*, a la cual llama “órgano de nuestra naciente revolución intelectual” (2002: 57). De igual modo, dice haber integrado el grupo *Ateneo*, desde donde “los más jóvenes alborotábamos la atmósfera con proclamaciones de libertad mental” (ídem)<sup>124</sup>.

Trata el tema del esoterismo<sup>125</sup> como parte integrante de su búsqueda de interpretación de la realidad oculta. Se remonta a indicar las “fuerzas misteriosas y extrañas” tenidas desde su juventud. Con esta referencia el autobiógrafo induce a que el lector piense que su producción con influencia esotérica está vinculada a la de Leopoldo Lugones sólo coyunturalmente, pues la suya tiene vieja data. Aduce que su renuncia a continuar con dicha práctica fue por temor a alguna perturbación mental. De esta estadía en Buenos Aires, sale para España, enviado por *La Nación* para cubrir los acontecimientos del 98. De dicho contexto el narrador sintetiza su labor entusiasta en Barcelona y Madrid<sup>126</sup>.

---

[...]. Nos vimos repetidas veces. Me invitó a comer en un círculo de Esgrima y Artes; que no era otra cosa, en realidad, sino una casa de juego, como son muchos círculos de París” (p. 46).

<sup>123</sup> Pues, al referirse a una escritora que lo ha invitado a visitarla, el autobiógrafo ha evadido tal visita, así cuenta: “He sido poco aficionado a tratarme con esos ‘chermaitre’, franceses, pues algunos que he entrevistado me han parecido insoportables de *pose* y terribles de ignorancia de todo lo extranjero, principalmente en lo referente a la intelectualidad” (p.51).

<sup>124</sup> Luego, añade: “Yo hacía todo el daño que me era posible al dogmatismo hispano, al anquilosamiento académico, a la tradición hermosillesca, a lo pseudoclásico, a lo pseudorromántico, a lo pseudorrealista y naturalista y ponía a mis *Raros* de Francia, de Italia, de Inglaterra, de Rusia, de Escandinavia, de Bélgica y aun de Holanda y de Portugal, sobre mi cabeza. Mis compañeros me seguían y me secundaban con denuedo” (p.57).

<sup>125</sup> Cathy Login Jrade (1986) ha realizado un sesudo trabajo sobre esta práctica en la obra de Rubén Darío.

<sup>126</sup> De esta manera cuenta: “Llegué a Barcelona y mi impresión fue la más optimista posible. Celebré la vitalidad, el trabajo, lo bullicioso y pintoresco, el orgullo de las gentes de empresa y conquista, la energía

Del ambiente intelectual señala el envejecimiento de las generaciones de escritores y su decadencia, a la vez que ataca a los políticos por descuidar la nación española. Asume el contacto directo con los intelectuales españoles, prefiriendo a las viejas glorias. En esto resultan familiares las frases: “Volví a ver a”, “visité de nuevo a”, “me relacioné con”, “Era yo también muy amigo de”, “fuimos compañeros”, etc., es decir, da cuenta de su interés por comunicarse estrecha y personalmente con todos<sup>127</sup> para recalcar su estatus en el *campo literario* e indicar su influencia sobre las nuevas generaciones de escritores españoles.

Por orientaciones de *La Nación* se traslada a Francia, por segunda vez, ahora, para cubrir periodísticamente la *Exposición de París de 1900*, la cual le pareció “un deslumbramiento milunanochesco”. En este contexto del relato el *agente* autobiográfico esboza las figuras de algunos escritores de su gusto. El viaje de París a Italia lo concibe como un viaje turístico, sin embargo, las impresiones de lo cultural y simbólico le provocan un interés por la fe y, a la vez, una crisis espiritual.

Por otra parte, si en su segunda estadía en Francia mostró apatía por vincularse con los literatos fue porque al respecto él tenía un criterio muy personal de ellos, que le hacía guardar cierta distancia en el trato social. Así cuenta: “Nunca quise, a pesar de las insinuaciones de Carrillo, relacionarme con los famosos literatos y poetas parisienses. De vista conocí a muchos, y aun oí a algunos, en el *Calisaya* o en el café Napolitain, decir

---

del alma catalana [...]. En párrafo seguido dirá: “Llegué a Madrid, que ya conocía, y hablé de su sabrosa pereza, de sus capas, y de sus cafés” (p. 64).

<sup>127</sup> El siguiente fragmento se muestra ejemplarizante: “Busqué por todas partes el comunicarme con el alma de España. Frecuenté pintores y escultores. Asistí al entierro de Castelar, escribí sobre el periodismo español, sobre el teatro, sobre libreros y editores, sobre novelas y novelistas, sobre los académicos, entre los cuales tenía admiradores y abominadores; escribí de poetas y de políticos, recogí las últimas impresiones desilusionadas de Núñez de Arce. Traté al maestro Galdós [...], estudié la enseñanza, renové mis coloquios con Menéndez y Pelayo. Hablé de las flamantes inteligencias que brotaban. Relaté mi amistad con la princesa Bonaparte, madame Rattazi. Di mis opiniones sobre la crítica, sobre la joven aristocracia, sobre las relaciones iberoamericanas, celebré a la mujer española; y sobre todo, ¡gracias sean dadas a Dios! Esparcí entre la juventud los principios de libertad intelectual y de personalismo artístico, que habían sido la base de nuestra vida nueva en el pensamiento y el arte de escribir hispanoamericanos y que causaron allá espanto y enojo entre los intransigentes. La juventud vibrante me siguió, y hoy muchos de aquellos jóvenes llevan los primeros nombres de la España literaria” (p.67).

cualquier beocio y filisteo” (p.70). Incluso, muestra una displicencia al referirse a Paul Fort, uno de los líderes de los escritores franceses.

En esta última parte del relato de su vida, el narrador asume una actitud de reclamo a Nicaragua, a sus gobernantes, critica su politiquería, muestra un “antiyankismo” y una afinidad política con el presidente Zelaya<sup>128</sup>. Asimismo, refiere la coyuntura en la cual él dice haber sido víctima de las relaciones diplomáticas (entre los países de Estados Unidos, México, Nicaragua), en contraste con el recibimiento efusivo que algunas poblaciones mexicanas le ofrecieran. En esta última parte de la narración es donde más se evidencia que lo político también se estetiza en lo autobiográfico, como resultado de las fricciones e imbricaciones del *campo político* y el *campo literario*. Finalmente, la “Posdata en España”, acuñada en la edición de 1915, es un espacio textual y paratextual que pretende servir de cierre temático en torno a la reafirmación de su fe religiosa, aquella para la cual, según él, no tenía vocación. Se asume que las supersticiones, las creencias y las experiencias personales de lo público contribuyen a configurar la imagen autoficcional del personaje *con* biografía.

### 3.5 *Autobiografía y registro oscilatorio*

La *Autobiografía* pretende dar forma a los recuerdos apelando al valor funcional de la memoria del narrador. El lector se encuentra con un autobiógrafo que cuenta los sucesos con base en el archivo memorístico, ya que dicho texto fue dictado directamente por el autor a otra persona para que ésta lo transcribiera al papel y, por tanto, ese procedimiento de materialización de las ideas indujo a una supuesta improvisación –perjudicial a la calidad de texto, según Anderson (1976)- y que a nuestro criterio pudo provocar la recurrencia de los mecanismos de la memoria. Estos mecanismos serían retóricos y

---

<sup>128</sup> Este asunto lo aborda ampliamente Francisco Mayorga en su novela *La puerta de los mares*, obra que se analiza en el último capítulo de esta tesis.

manipuladores del material autobiográfico que influye en la disposición textual para crear la imagen deseada, no necesariamente improvisada.

Entre esos registros hay que referir el caso cuando la mente del autobiógrafo adolece de confiabilidad y se ve llamado a justificar el olvido apelando al *uso exclusivo de la memoria individual*. De ahí resultan expresiones como las siguientes: “Aquí se produce en mi memoria una bruma que me impide todo recuerdo” (p.16); “Se me pierden en la memoria los incidentes de a bordo, pero sí tengo presente...” (p.33); “No tengo en la memoria ningún incidente del viaje de retorno, solamente...” (p.40); “Es precisa, pues, aquí esta laguna en la narración de mi vida” (p. 41).

Otra forma retórica del registro de los recuerdos ocurre cuando se pretende *restaurar la secuencia de los sucesos* en el mismo texto, ejemplo: “En lo referente a mi permanencia en Chile, olvidé también un episodio bastante interesante” (p. 24); “Y ahora, continuaré el hilo de mi interrumpida narración” (p. 25).

También se acude a justificar la *falta de espacio textual* de la autobiografía, considerando que los sucesos recordados son fecundos, interesantes y amplios: “Sobre el general Regalado cuéntanse anécdotas interesantes que llenarían un libro” (p.33); “Imposible me sería narrar aquí todas mis peripecias y aventuras de esa época pasada en la coronada villa: ocuparían todo un volumen” (p.67).

Los procedimientos de la memoria además de proponer la postergación de la escritura (*indeterminación*) abren un *espacio de expectativas de re-lecturas*, ejemplo: “Algún día he de detallar tamaños sucedidos” (68). Asimismo, esta fórmula anterior se complementa con otra, con la cual se introduce la fórmula del *recuerdo inevitable*, como mecanismo retórico que hace emerger la información oportuna: “pero no puedo menos que acordarme en este relato, de los sustos que...” (68).

El narrador acude también a marcar el grado de conciencia que guía los recuerdos, en aras de una compartimentación de la información. Así se refiere a la *información restringida por la instancia no privada de la Autobiografía*, cuando dice: “Entre toda esta última parte de mi narración se mezclan largos días que pertenecen a lo estrictamente privado de mi vida personal” (p.73).

Finalmente, habría que destacar la participación de la *explicación del proceso de escritura autobiográfica*, descrita en los siguientes términos:

Al llegar a este punto de mis recuerdos, advierto que bien puedo equivocarme, de cuando en cuando, en asuntos de fecha, y anteponer, o posponer, la prosecución de sucesos. No importa. Quizás ponga algo que aconteció después en momentos que no le corresponde y viceversa. Es fácil, puesto que no cuento con más guía que el esfuerzo de mi memoria. (p.23)

Como se observa, estas formulaciones de la memoria son vacilantes y hasta manipuladoras de la información y que de modo relevante se convierten en filtros de información y en mecanismos del juego de *vacíos* y *llenados* que contribuyen a la configuración de la imagen del personaje, pese a las muchas reservas o enunciados suspendidos. Esto se corresponde con el juego de incertidumbres en el ámbito subjetivo, donde la percepción se efectúa dentro de una diversidad impulsada por la lucha simbólica. Lo antes expuesto ha subrayado no sólo los mecanismos de la memoria, sino también la supremacía de los sucesos y su carácter, es decir, de la información vertida sin una precisión cronológica como rasgo de la porosidad del discurso autobiográfico.

### 3.6 *Autobiografía y red intertextual*

En la *Autobiografía* los procedimientos que apelan al uso de la memoria están vinculados con los mecanismos que participan de la reescritura. Esos procedimientos se abren de modo más concreto al enunciado intertextualizado permitiendo que el autobiógrafo dialogue con sus textos (crónicas, cartas, cuentos, poemas, artículos). Éstos

actúan como auxiliares o complementos de las evocaciones. Cuando esos intertextos son empleados por el mismo autor en sus obras se conocen como *intertextos restringidos*<sup>129</sup>, no sólo llenan espacios textuales con base en la documentación o la consulta (pese a la supuesta inmediatez de la elaboración de la *Autobiografía*) sino que, además, dichos intertextos justifican a la misma escritura, al constituirse en un respaldo documental con valor simbólico ya que, de cierto modo, también asumen un *continuum* de la imagen de sí y sus variantes.

El tipo de intertexto que aquí interesa, por tanto, es el producido y retomado de las obras del propio autor y esto se debe a que, como dice Bajtín (1990: 300), la capacidad misma del enunciado se vuelve distinta al movilizarse parte de él. Sin ir más lejos, el primer texto citado<sup>130</sup> incluye en su discurso poemático la autoría y de ese modo se problematiza la identidad, pues si ahí se firma “Félix Rubén Ramírez” esta firma difiere a la de “Félix Rubén García Sarmiento” y a la de “Rubén Darío” a secas. Otros textos poéticos citados por el autobiógrafo son incluidos para ser comentados o simplemente mencionados, debido a la proyección que el autor adquirió en su quehacer literario en la vida real; ese proceder corresponde a una manera solapada de evocar su estatus de poeta afamado. Por consiguiente, los comentarios del narrador irán sobre textos fundamentales como los de *Prosas profanas* y *Los raros*, entre los más destacados. Esos comentarios pretenden orientar ligeramente a los lectores acerca del sentido de cada texto y las circunstancias de su elaboración.

La *Autobiografía* también integra textos iniciales que evocan las “imprudencias” del poeta en ciernes cuando afirma: “y es claro que en mis poesías y versos ardía el más

---

<sup>129</sup> Al respecto Estébanez (1999: 570) entiende que una *intertextualidad restringida* es una relación entre textos de un mismo autor. Por su parte, Martínez (2001: 81) considera que “el mecanismo intertextual afecta a textos del propio autor, a efectos prácticos le llamaré intratextualidad”. Asimismo considera que la *intratextualidad* puede ser cita, alusión o reescritura.

<sup>130</sup> Es el poema que dice: “Si este libro se perdiese, / como suele suceder, / suplico al que me lo hallase/ me lo sepa devolver. / Y si no sabe mi nombre/ aquí se lo voy a poner/ Félix Rubén Ramírez” (p.2).



violento, desenfadado y crudo liberalismo. Entre otras cosas se publicó cierto malhadado soneto que acababa así, si la memoria me es fiel: El Papa rompe con furor su tiara/ sobre el trono del regio Vaticano” (pp.11-12).

De otro modo, el intertexto pretende reforzar la idea del poeta que con los versos mediatiza la expresión de sus sentimientos amorosos: “Que anduve a la diabla con mis amigos bohemios y que me enamoré ligera y líricamente de una muchacha que se llamaba Refugio, a la cual escribí, en cierta ocasión, esta inefable cuarteta, que tuvo desde luego alguna romántica recompensa: Las que se llaman Fidelias / deben tener mucha fe, / tú, que te llamas Refugio, / Refugio, refugiamé” (p.16).

Otras veces, el intertexto es para expresar situaciones que pueden decirse de modo similar en el texto autobiográfico. Sobre esa lógica de la reacentuación el narrador puntualiza: “Vine de Río de Janeiro, por motivos de salud a Buenos Aires. Mis impresiones de entonces quizás las conozcáis en verso, en versos, de los dirigidos a la señora de Lugones, en cierta mentada epístola” (p.75). A continuación transcribe el texto. De modo similar, el capítulo XLVII está nutrido de intertextos en prosa y en verso del propio autobiógrafo, para destacar la figura peculiar de Frank Brown. El narrador comenta sobre dicho personaje y transcribe fragmentos poéticos intertextuales, que los encabeza con la siguiente relación: “y más de una vez ha aparecido su nombre en mis prosas y versos. Por ejemplo, en aquellos que empiezan...” (p.61).

El narrador también se sirve del intertexto para demostrar el dominio de su quehacer poético, en ocasión de un pequeño concurso en la tertulia del periódico *La Época*, de Chile, para ver quién improvisaba la mejor décima que resumiera la personalidad de Campoamor. Al respecto, el narrador con actitud metadiscursiva cuenta: “Hubo notas muy lindas pero por suerte, o por concentración de pensamiento, ninguna de las poesías resumía

la personalidad del gran poeta, como esta décima mía” (p.21). Posteriormente transcribe la obra.

La *Autobiografía*, a su vez, funciona para dar a conocer textos propios que habían permanecido casi desconocidos y que su espacio textual es aprovechado para destacar que la factura del texto goza de la improvisación virtuosa: “Una noche, con motivo del aniversario de la reina Victoria, le dicté [a Charles E. F. Vale] en el restaurante de Las 14 Provincias, un pequeño poema en prosa dedicado a su soberana, que él escribió a falta de papel en unos cuantos sobres y que no ha aparecido en ninguno de mis libros. Ese poema es el siguiente” (pp. 49-50). Inmediatamente copia su texto *God save the Queen*, el cual – según Acereda (1997: 85)- abría el camino al verso libre.

En otra ocasión, el intertexto es llevado a la *Autobiografía* para aludir una situación propia que confirma las palabras previas al presente autobiográfico: “Dejé a París, sin un dolor, sin una lágrima. Mis veinte años de París, que yo creía que eran unas manos de hierro que me sujetaban al solar luteciano, dejaron libres mi corazón. Creí llorar y no lloré: Juventud, divino tesoro/ ya te vas para no volver, / cuando quiero llorar, no lloro/ y a veces lloro sin querer” (p. 83). Ahora, de forma distinta se anuncia el tópico pero la fuente se oculta o queda imprecisa: “De todo ello me ocupó en algunos de mis libros con bastantes detalles” (p. 73).

En estas formas anteriores predominan las autocitas marcadas, aunque existe otra forma del manejo intertextual que se apoya en artículos y crónicas periodísticas donde la fuente se insinúa o se declara directamente. Esto se aprecia cuando al relatar los hechos el narrador remite pronto al texto escrito en fecha muy anterior a la elaboración de la *Autobiografía*, como en el siguiente caso: “Me fui rápidamente a mi hotel y escribí la narración de los sucesos del 22 de junio con el título de *Historia negra*, que en ocasión oportuna reprodujo *La Nación*, de Buenos Aires” (p.30). Significa que lo narrado en los

capítulos XIX y XX de la *Autobiografía* es reescritura de la *Historia negra*. La reescritura aquí también funciona para sintetizar otros textos: “En *La Nación* he publicado una página en que narro cómo el general Mitre pudo socorrer una vez al infeliz religioso, en momentos de miseria y de angustia” (55). Esta forma anterior, al valerse del nuevo material narrativo, actúa como elemento de enlace discursivo para incorporar lo anecdótico: “Mucho tiempo después, se me apareció en París, el desventurado. Iba...” (p. 55).

El intertexto también funciona sobre el manejo documental que pretende restaurar los vacíos de la memoria, dejados en otro espacio textual de la *Autobiografía*: “Recorriendo mi libro *España contemporánea*, veo que el episodio del capitán...” (p. 64). Hay que destacar, asimismo, que la permanencia en Mallorca (temporadas de 1906 a 1907 y la de 1913) indudablemente inspiró la creatividad del autor-narrador en cuanto a la incorporación de tópicos del misticismo y la reflexión interior. En su primera permanencia Rubén Darío había escrito los capítulos de *La isla de oro*. Ahí aborda las personalidades de Chopin y de George Sand, luego reescritas en la novela *El oro de Mallorca*<sup>131</sup>. En la “Posdata en España” que Darío incorporó a la primera edición de su *Autobiografía* alude a su novela con un sentimiento que vincula el paisaje interno y el externo, referidos del siguiente modo: “escribí una novela en los días de mi permanencia en esa tierra de Lulio. Los atraídos por mi vagar y pensar tendrán en esas páginas de mi *Oro de Mallorca*, fiel relato de mi vida y de mis entusiasmos en esa inolvidable joya mediterránea” (p. 83).

La *Autobiografía* igualmente intertextualiza el género epistolar, en el contexto en que el personaje recuerda la ayuda de Gaspar Núñez de Arce, cuando éste escribió a Cánovas del Castillo: “Conservaba yo hasta hace poco tiempo la contestación de Cánovas, que se me quedó en la redacción del *Figaro*, de La Habana. Cánovas le decía que se había dirigido al marqués de Comillas; que éste manifestaba la mejor voluntad; pero que no

había, por el momento, ningún puesto importante que ofrecerme. Y a vuelta de varias frases elogiosas para mí, 'es preciso, decía, que lo naturalicemos'. Nada de ello pudo hacerse, pues mi visita era urgente" (p.36). De Cánovas el narrador retoma el rumor social, correspondiente a una forma tratada en diversos fragmentos de la *Autobiografía*, como se advierte en el siguiente caso: "Cuéntase ahora en Madrid una leyenda, que si no es cierta, está bien inventada como un cuento de antaño o como un romántico poema. Dícese que cuando Cánovas fue asesinado por truculento y fanático anarquista italiano, se repitió en España el episodio de doña Juana la Loca. Y que una vez..." (p.39).

Dentro de esta variedad del uso intertextual también está el caso cuando se señala directamente la fuente periodística para referir una experiencia de carácter fantástico: "En *Caras y Caretas* ha aparecido una página mía, en que narro cómo en la plaza de la catedral de León, en Nicaragua, una madrugada vi y toqué una larva, una horrible materialización sepulcral, estando en mi sano y completo juicio. También en *La Nación* de Buenos Aires, he contado cómo en la ciudad de Guatemala tuve el anuncio psicofísico del fallecimiento de mi amigo el diplomático costarricense Jorge Castro Fernández, en los mismos momentos en que él moría en la ciudad de Panamá" (p.60). Al inicio de este fragmento el narrador se refiere al cuento fantástico "La larva", publicado en *Caras y caretas* de Buenos Aires en 1910. Después continúa: "He contado también los casos de ese género, acontecidos a gentes de mi conocimiento" (p. 60).

En los últimos capítulos el autobiógrafo hace uso enfático de intertextos provenientes de sus crónicas y artículos: "Llegué a Madrid (...). Escribía: 'He buscado en el horizonte español las cimas que dejara no hace mucho tiempo...'" Al concluir el párrafo dice: "envié mis juicios al periódico, que formaron después un volumen" (p.64).

---

<sup>131</sup> Luis Maristany ha advertido esa relación estrecha de la reescritura de estas obras, al decir: "Aunque con ingredientes comunes y con alguna insinuación novelesca semejante [...], rasgos que permiten, más que una secuencia de lectura, sospechar una reelaboración de *La isla de oro* en *El oro de Mallorca*" (1978: 10).

Esta crónica fue publicada con el título de “Madrid”<sup>132</sup> el día 1 de enero de 1899, luego apareció en el volumen de *España contemporánea*. El capítulo L de la *Autobiografía* refiere: “Visité de nuevo a Campoamor, a quien encontré en la más absoluta decadencia. Estaba, anotaba yo...”. Seguidamente el narrador transcribe parte de la crónica titulada “La coronación de Campoamor”, fechada el 19 de febrero<sup>133</sup> de 1899.

El intertexto, asimismo, participa para advertir el desconocimiento que los escritores españoles tenían de figuras hispanoamericanas, usando para ello el modo de réplica: “El señor Unamuno no conocía entonces a Sarmiento, y hablaba con cierto desdén, basado en pocas noticias, y en su particular humor, de las letras argentinas. Yo recuerdo que, a propósito de un artículo suyo, escribí otro, que concluía con el siguiente párrafo” (p.66). Seguidamente transcribe su párrafo para responder a Miguel de Unamuno: “Decadentismos literarios no pueden ser plaga entre nosotros...”. Este fragmento que pertenece a la crónica titulada “La Pardo Bazán en París. Un artículo de Unamuno” está fechado<sup>134</sup> el 10 de abril de 1899, es aprovechado por Darío para recordar su jerarquía en la literatura hispanoamericana y, a su vez, para destacar que la literatura y el periodismo moderno de este continente tienen influencia francesa.

La intertextualidad tiene que ver, incluso, con la continuidad del tema y del estilo para el que se presta el espacio textual de la *Autobiografía* y funciona a modo de complemento de otros fragmentos y para anunciar nuevos textos: “En mi libro *Peregrinaciones* podréis encontrar algunas de mis impresiones romanas, pero no encontraréis dos que voy a contaros” (p.69); “Nuestras entrevistas se repetían casi todas las noches [...]. Quien desee más detalles lea mi libro *Los raros*” (p.45).

---

<sup>132</sup> Noel Rivas Bravo (1998: 89) dice que la crónica fue fechada el 6 de enero de 1899 y publicada en *La Nación* el 6 de febrero. Rivas no resuelve lo concerniente a la fecha del 1° de enero, que aquí citamos y que aparece al pie del título de la crónica.

<sup>133</sup> Rivas Bravo (1998: 124) ha advertido que la crónica más bien fue fechada en Madrid el 10 y no el 19 de febrero de 1899 y fue publicada en la *La Nación* el 6 de marzo. Respetamos la fecha que va al pie del título de la crónica.

Se demuestra, entonces, que para la elaboración de la *Autobiografía* el narrador usó diversos textos dispuestos mediante el recurso de la intertextualidad restringida con una diversidad de formulaciones. Se observa que el uso de fragmentos de sus textos en la *Autobiografía* también es en aras de establecer un contacto entre su *yo* individual y el mundo cultural hispanoamericano. Este asunto no solo desdice la supuesta ligereza y falta de documentación del texto autobiográfico sino que, por el contrario, pone de manifiesto que la intertextualidad se despliega como fuerte entramado discursivo que mezcla y aglutina experiencias de las prácticas textuales y discursivas. Además, la intertextualidad restringida desempeñó una función documental que juega con los *vacíos* del dato confiado únicamente a la memoria, asediada por las angustias del texto por encargo. El uso de esos intertextos también denota que lo autobiográfico es un discurso insistente de una imagen inacabada del *yo*, en tanto ese *yo* está atravesado por discursos.

### 3. 7 Autorrepresentación del personaje: entre lo mítico y lo sagrado

Después de abordar el uso de intertextos del propio autor en su *Autobiografía*, ahora interesa ver cómo el personaje-narrador pretende su representación afianzándose en intertextos sin obviar los de carácter cultural. Éstos están constituidos por fragmentos mítico-religiosos que entran a funcionar de acuerdo con las situaciones vivenciales y existenciales del personaje. La representación del *yo* autobiográfico funciona a modo de personaje *mitógeno*<sup>135</sup>, en tanto insiste en reconfigurar la imagen del poeta romántico-

---

<sup>134</sup> Rivas Bravo (1998: 177) dice que apareció fechada el 21 de abril de 1899 y publicada en *La Nación* el 17 de mayo. Respetamos la fecha que trae la crónica debajo del título.

<sup>135</sup> Para aplicar aquí el concepto de I. Lotman, cuando dice: "Las diferentes épocas históricas y los diferentes tipos de cultura distinguen diversos acontecimientos, personalidades y textos como mitógenos. El indicio más evidente (aunque también el más externo) de ese papel mitogenerador es el surgimiento de ciclos de textos que se desintegran en episodios isomorfos libremente aumentables [...]. La esencia mitológica de semejantes textos se manifiesta en que el héroe escogido por ellos resulta un demiurgo de cierto mundo convencional que, sin embargo, se impone al auditorio en calidad de modelo del mundo real" (Lotman, 1996: 201-202). En ese sentido habría que tener presente este dato para ver cómo a partir del tema del mito del artista finisecular europeo comienza a tratarse ficcionalmente el tema del artista latinoamericano vinculado a la modernidad e inmerso en la bohemia.

modernista y su rol en el marco de la lucha por el poder de consagración del producto y su productor.

Desde las primeras páginas de la *Autobiografía*, el personaje se ampara en la evocación mítica y en una idea sagrada de las cosas, anhelando quizás un proceso canonizador de tipo religioso<sup>136</sup>, aunque con ello el narrador pretendía “llenar” (o complementar en el discurso) los *vacíos* de su memoria con fragmentos alusivos a sus etapas infantil y adolescente, con datos ubicados en función de la idea de la acción transformadora del héroe; además, porque así establecía una relación estrecha y conveniente entre sus motivaciones iniciales y su resultado final, si por resultado final esperaba una imagen mitificada en la toma de posición del *agente*. En el tiempo de lo sagrado el personaje experimenta una crisis existencial, cuando se siente cansado y viejo<sup>137</sup>. Desde esa situación, el personaje nostálgico va en búsqueda de refugio espiritual y mental ante las coerciones de la vida pragmática.

En ciertas partes de la narración los recuerdos del personaje vinculan lo mítico con su pasado personal para singularizar su imagen. Con ese énfasis su descendencia originaria adquiere opacidad mítica, por el hecho de ser hijo de dos primos. Sin embargo, esta relación incestuosa adquiere interés para la autorrepresentación, debido a que ese mismo personaje-narrador también se vio atraído por una prima. El reconocimiento de su linaje<sup>138</sup>,

---

<sup>136</sup> El asunto religioso contaba en lo receptivo del período de adolescencia de Darío en su país natal. Un caso concreto es cuando al escribir un texto poético que contenía ideas en contra de la Iglesia católica, por lo que el Congreso de corte conservador y tradicional le niega una beca para estudiar en Europa. Recuérdese, además, que en los días de su muerte fue nombrado “Príncipe de la Iglesia”.

<sup>137</sup> En cuanto al paso del tiempo véase la cita que el autobiógrafo hace de la redondilla de Campoamor, la cual adquiere una dosis de ironía: “Pasan veinte años, vuelve él/ y al verse, exclaman él y ella; / -¡Dios mío, y ésta es aquella!/ -¡Santo Dios, y éste es aquél!” (en Darío, 2002: 54).

<sup>138</sup> A propósito, el narrador decía: “don Manuel Darío figuraba como mi tío. Y mi verdadero padre, para mí, tal como se me había enseñado, era el otro, el que me había criado desde los primeros años, el que había muerto, el coronel Ramírez. No sé por qué, tuve un desapego, una vaga inquietud separadora, con mi “tío Manuel”. La voz de la sangre... ¡qué flácida patraña romántica!” (Darío, 2002: 6). Luego añade: “Un día, una vecina me llamó a su casa. Estaba allí una señora vestida de negro, que me abrazó y me besó llorando, sin decirme una sola palabra. La vecina me dijo: “Ésta es tu verdadera madre, se llama Rosa y ha venido a verte, desde muy lejos”. No comprendí de pronto, como tampoco me di exacta cuenta de las mil palabras de ternura y consejos que me prodigara en la despedida, que oía de aquella dama para mí extraña [...]. No debía volver a verla hasta más de veinte años después” (ibídem, p. 9).

al paso del tiempo, apenas pudo asimilarlo y se manifestaría mediante un sentimiento de orfandad una vez que sale de la "casa materna" para vivir de su trabajo. Ese origen "anormal" repercutió en la infancia misma del personaje que narra y evoca el mito occidental de Rómulo y Remo.

Se está, entonces, ante la imagen del héroe mítico que, sin ser hijo de reyes, cree traer consigo desde su niñez un designio y una atmósfera de destino heroicos. Esa pretensión del narrador induce a leer que su vida estará marcada por la superación de las pruebas frente a las dificultades. Estarían dadas las condiciones para que el personaje se sitúe en la perspectiva de la vida considerada como una aventura. Consecuentemente, la disposición de los acontecimientos está de acuerdo con el sentido de vida que pretende formular su heroicidad, enaltecándose en su relato, incluso, con formulaciones ingenuas<sup>139</sup>. Tal personaje-narrador no dejaría de hacer méritos para situarse como mito romántico en tanto prefiere al personaje del artista incomprendido en el centro de su discurso.

El interés por la representación de la subjetividad hace que el autobiógrafo incorpore situaciones asociadas a la niñez<sup>140</sup>. Esa autorrepresentación del *yo* fantasioso de la infancia y adolescencia, aparentemente no guarda distancia con el presente de la escritura autobiográfica en la edad madura y culminante. Pero desde ahí se percibe que el personaje tiene el convencimiento de dichas vivencias, las cree válidas en función de la imagen originaria del *yo*, como en los siguientes casos: "Fui niño prodigio" (p.3), "Yo nunca aprendí a hacer versos. Ello fue en mí orgánico, natural, nacido"(p.5); "solía

---

<sup>139</sup> A propósito de este aspecto, Bajtín ha dicho: "El deseo de gloria organiza la vida del héroe ingenuo y también organiza el relato de su vida: enaltecimiento. La aspiración de gloria es un reconocerse dentro de la humanidad cultural de la historia (o de la nación), y un afirmar y construir su vida en la posible conciencia de la humanidad, es un crecer no en sí mismo ni para sí mismo sino en otros y para otros, un ocupar lugar en el mundo inmediato de coetáneos y descendientes" (Bajtín, 1990: 138).

<sup>140</sup> Tal es el caso de su participación en la elaboración de versos para ser ofrecidos a propósito del pase por su casa de la imagen religiosa del Señor del Triunfo en Semana Santa en León: "caía una lluvia de versos. Yo era el autor de ellos (p.5), nos dice. En relación con lo religioso, más adelante confiesa: "Debo decir que



ganarme las mejores sonrisas de las muchachas, por el asunto de los versos” (p.6); “ya iba a cumplir mis trece años y habían aparecido mis primeros versos en un diario titulado” (p.8); “se me llamó en mi república y en las cuatro de Centroamérica, ‘el poeta niño’” (p.8); “como se ve, era la iniciación de un nacido aeda” (p.9). Nótese que estas alusiones al tema del niño prodigio están en las simientes de la imagen autobiográfica de Darío y corresponden a un tema que histórica y culturalmente proviene desde la literatura del Renacimiento, a partir de las biografías de artistas pero que recobra cierto interés en los inicios del siglo XX.

En ocasiones el personaje se expresa mediante la elipsis de un tiempo autobiográfico (niñez y vejez) que remite a la ruta de un proyecto de vida, pero vista desde un presente que considera que la ensoñación heroica trazada sobre un espacio geocultural está cumplida. De este modo el relato evoca el mito de París: “Yo soñaba con París desde niño, a punto de que cuando hacía mis oraciones rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París” (p. 44). No es extraño, por tanto, que los síntomas de una crisis existencial impulsen la información de la vida y ésta, como empresa simbólica, apunta a las seducciones de un espacio que en lo íntimo es para el narrador un espacio sagrado:

París era para mí como *un paraíso en donde se respirase la esencia de la felicidad sobre la tierra*. Era la ciudad del arte, de la belleza y de la gloria, y, sobre todo, era la capital del amor, el *reino del ensueño*. E iba yo a conocer París, a realizar la mayor ansia de mi vida. Y cuando en la estación de Saint Lazare, pisé tierra parisiense, *creí hollar suelo sagrado*. (P. 44)  
(Las cursivas son de nuestro énfasis)

Desde su posición de poeta consagrado concibe que la sociedad lo tiene por personaje redentor, que frente a la sordidez del mundo y desde la posición de sujeto heroico, debía estimarse su lugar sociológico, razón por la cual dirige su ironía con tono de reclamo en el contexto del arribo triunfante a su tierra natal:

---

desde niño se me infundió una gran religiosidad, religiosidad que llegaba a veces hasta la superstición” (p.7).

Como para hacerme olvidar antiguas ignorancias e indiferencia, fui recibido como ningún profeta lo ha sido en su tierra... El entusiasmo popular fue muy grande. (P. 78)

Consecuentemente, el deseo y la realización de poeta y profeta, a los ojos del narrador, pone de relieve los cambios que se efectuaban en torno a la concepción del héroe y su destino, más que su experiencia, pues durante la “aventura” (cultural) emprendida por el personaje y narrador uno encuentra que existe ese vacío social de héroes en la cultura de la modernidad hispanoamericana en la que se inserta, entendiendo que él es una respuesta<sup>141</sup> por la vía del designio.

Esta subjetividad del *yo* autobiográfico no escapa al fetichismo del “creador”, pues con sus valoraciones hacia otros, sólo podrá solidarizarse con las figuras en las que se refracta. A este respecto decía: “La figura de Castelar tenía, sobre todo para nosotros los hispanoamericanos, proporciones gigantescas, y yo creía, al visitarle, entrar en la morada de un semidiós” (2002: 35). Similar criterio emitió de sus preciados poetas franceses, como Verlaine. Únicamente que con éste mantenía una empatía por la vía de la identidad del poeta maldito de la modernidad, a la par de Baudelaire.

A su vez, como personaje moderno, en el que subyace una religión y una mitología, no podía eludir la incorporación de alguna experiencia religiosa, esto en rechazo a la vida racionalizada de la sociedad y a la secularización ideológica que coartaron los dictámenes de la voluntad interior, sumado a un sincretismo religioso que le acechaba. Por eso, el personaje se inclina por una imagen espiritualizada que alude al conocimiento que a partir del Renacimiento se había separado de su contacto con lo espiritual. La “Posdata en España” agregada a la *Autobiografía*, induce a ver en el personaje esa necesidad del conocimiento de lo divino, diferente al intelecto individual adquirido. La anécdota cuenta

---

<sup>141</sup> Al tratar sobre la identidad y función del poeta y del profeta, en relación con el desciframiento de las cosas y del universo, Carlyle ha dicho que el *Vate Profeta* y el *Vate Poeta* son dos esferas complementarias en esa interpretación sacralizada. El Profeta lo hace desde el aspecto moral, el Poeta lo realiza desde la

que cuando el poeta Oswaldo Bazil lo vistió de cartujo, el autobiógrafo asumió ese rol sagrado, mientras se resignaba a la voluntad divina de no ser un elegido:

[...] yo en verdad me sentía completamente cartujo, bajo el hábito que llevaba. Llegué a pensar que acaso era lo mejor y en donde hallaría la felicidad. Y llegué a soñar, a sentir, en mí, la mano que consagra y acerca hacia la paz de la vieja cartuja. Y vi el púlpito de San Pedro, en Roma, donde yo diría un rosario de plegarias que sería mi mejor obra y que abrirían las divinas puertas confiadas a San Pedro. [...] ¿Por qué no fui lo que yo quería ser, por qué no soy lo que mi alma llena de fe, pide, en supremos y ocultos éxtasis al buen Dios que me acompaña? En fin, acatemos la voluntad suprema. (2002: 83-84)

Lo cierto es que la referencia a la Cartuja no es más que la necesidad de expresar el vínculo y entrega a lo sagrado, pues el sujeto autobiográfico ha atendido el llamado de la divinidad; asimismo, piensa que tiene una dosis de divino y hasta cree hablar con la divinidad<sup>142</sup>. En todo caso, estas expresiones de lo sagrado mantienen relación con los proyectos personales como los anunciados desde el ámbito del inconsciente o del racional del mito. A propósito de este tipo de experiencias, Lluís Duch ha expresado que en las biografías de los seres humanos es difícil separar los elementos míticos de los lógicos, por la simple razón de que somos seres mito-lógicos (Duch, 1998: 29).

Tras esas autofiguras está también toda la fuerza celebrante de la bohemia. Si a partir de ese espacio posicionado de la bohemia surgieron autores con la imagen del excéntrico, tal distintivo indicaba que “Esa actitud era consecuente con la concepción de que el poeta era un ser semidivino y por consiguiente no estaba sujeto a las reglas ordinarias de la conducta social” (Franco, 1985: 42). Indudablemente, la bohemia

---

Belleza. Con esa lógica, de acuerdo con Carlyle, “Al primero podríamos llamar revelador de lo que debemos hacer; al segundo, de lo que debemos amar” (Carlyle, 1985: 121).

<sup>142</sup> Acerca de este tipo de relaciones Waldo Ross plantea que el sentimiento religioso cumple una función en un proceso de cuatro momentos: a) el sujeto siente que algo le falta para cumplir su destino; b) el sentimiento comienza a personificarse y se va transformando en una especie de “complejo” y siente el llamado de la divinidad; c) el sentimiento comienza a proyectarse sobre las cosas que rodean al sujeto. El mundo se diviniza; d) el sujeto llega a ver o a hablar con la divinidad. Si esto sucede, el exceso de energía psíquica se revierte sobre el sujeto y entonces éste sufre una transmutación de su personalidad, se convierte en un “hombre nuevo” o experimenta un “segundo nacimiento”. Este “segundo nacimiento” produce lo que el hombre ambicionaba ser, es decir, su personalidad soñada (Ross, 1992: 19-20)

construyó su mito (en cuanto a espacio cultural de debates y conocimientos) y ahí mismo reactivó mitos personales y de grupo. Por eso, la disposición del narrador de integrar motivos mítico-religiosos en la representación de su proyecto individual está vinculada a la necesidad trascendente del hombre<sup>143</sup>, frente a la fragmentación e inestabilidad de otro modelo más próximo y terreno a su vida cotidiana<sup>144</sup>.



<sup>143</sup> Tómese en cuenta que nos encontramos ante alguien que asocia su vida al mito. Lluís Duch advierte que “Hay una dimensión mítica en todo ser humano, justamente porque las posibilidades reales de la existencia humana permanecen siempre escondidas y, además, son infinitamente superiores a aquello que se puede tematizar conceptualmente, percibir históricamente y experimentar en cada momento concreto” (Duch, 1998: 28).

<sup>144</sup> Valgan para este cierre las palabras de *Historia de mis libros*, escritas en ese contexto de acentuación autobiográfica de Rubén Darío, las cuales justifican esa búsqueda de interpretación del mundo y de sí mismo: “Me he llenado de congoja cuando he examinado el fondo de mis creencias, y no he encontrado suficientemente maciza y fundamentada mi fe, cuando el conflicto de las ideas me ha hecho vacilar y me he sentido sin un constante y seguro apoyo. Todas las filosofías me han parecido impotentes, y algunas abominables y obra de locos y mal hechores. En cambio, desde Marco Aurelio hasta Bergson, he saludado con gratitud a los que dan alas, tranquilidad, vuelos apacibles y enseñan a comprender de la mejor manera posible el enigma de nuestra estancia en la tierra”. (1988: 101-102)

## CAPÍTULO 4: INTENTOS PARA SUPERAR EL TEXTO INCOMPLETO:

### PARATEXTOS, INTERTEXTOS Y CRONOTOPIA

En el presente capítulo se aborda la manera en que los textos autobiográficos de Rubén Darío han enfrentado su condición de textos inconclusos, dejando ciertos *vacíos* para ser llenados por la reescritura o por la labor paratextual. Primeramente se hace una reflexión acerca de las condiciones en que el texto entra a funcionar. Sobre esa orientación se parte por abordar (en 4.1) el interés de los editores por solventar la estructuración y semántica de la novela inconclusa de *El oro de Mallorca*, acudiendo en un primer momento al manejo paratextual. A su vez, se fundamenta que el texto ha provocado esa intromisión editorial debido a las características mismas del texto, las condiciones en que fue trabajado y publicado originalmente. Se analiza (en 4.2) el funcionamiento intertextual (en obras del mismo autor) para establecer los enunciados y sus significaciones que circulan de un texto a otro, determinando así un juego palimpséstico. Ello permite sustentar que los textos autobiográficos son textos con alto grado de *indeterminación* y que se abren a posibles lecturas y reescrituras. Finalmente (en 4.3), se efectúa una lectura de la experiencia del viaje o simbolización cronotópica de *El oro de Mallorca* para solventar de modo provisional la carencia del texto inconcluso. Por tanto, no se pretende adjudicar alguna estructura, ni mucho menos un final al texto, sino realizar una interpretación del mismo, que esté acorde con las expectativas de presente trabajo en su conjunto.

#### 4.1 Textos autobiográficos y sus vicisitudes paratextuales

Existen obras literarias que pasan por una especie de aventura tanto en su producción como en el proceso de publicación y circulación. A la luz de los textos darianos este asunto se expresa en la dificultad que ha tenido el lector para conocer una versión

definitiva e integral de las obras y, además, en el interés de los editores empeñados en solventar la carencia del texto inconcluso, sea por razones de publicidad<sup>145</sup> o por asuntos intelectuales. Es lo que sucede con la novela *El oro de Mallorca*.

Después de ser publicados por el diario *La Nación* de Buenos Aires los primeros seis capítulos de la novela en mención, todavía no se ha determinado con exactitud la existencia de la totalidad del texto. La forma de vida errante del autor, el tipo de arreglos contraídos con la empresa que adquiriría los originales para su publicación (por entregas) y, en última instancia, la sugerente relación del texto con determinadas personas de la vida real, son factores que han incidido para que todavía no se tenga la certeza acerca de que si el autor concluyó o no la novela aquí en estudio. Aunque Iván Schulman (2002: 196), entusiasmado por el descubrimiento de un capítulo inédito de *El oro de Mallorca*, ha considerado que dicha obra no es inconclusa. En caso de haber existido, por lo menos en borrador, se desconoce actualmente el texto completo de la novela.

A partir de la identificación del tipo de relaciones contraídas entre el productor (Rubén Darío) y la empresa (en este caso *La Nación*), queda planteada la difícil situación del autor<sup>146</sup> cuando se ve llamado a “negociar” la forma en que trabajaría su obra. También es importante observar la propuesta de un ritmo de trabajo y la paga por dicho producto porque afecta la organización del texto<sup>147</sup>. Esto se evidencia en una carta que a propósito de la elaboración de *El oro de Mallorca*, Rubén Darío envía a su amigo Julio Piquet el 19 de octubre de 1913, donde aquel le decía:

---

<sup>145</sup> Sobre todo si se reconoce la circulación originaria por entregas en diarios de la época.

<sup>146</sup> Considerado como escritor profesional. Entre tantas denuncias y quejas para defender sus derechos por la autoría, Darío decía a Piquet: “Me inquieta asimismo el no poder vender aquí ningún libro ahora, puesto que las obras se le dieron a otro bandido...” (en Darío, 1978: 155). Respecto a su labor y frente al arribismo de los empresarios Guido, el poeta señalaba: “La cosa Guido es vergonzosa, y, a costa de todo, creo que habrá que ir a definirla personalmente” (ibídem: 156). Es notorio, no obstante que no se lamenta de modo tajante de su trabajo para *La Nación*.

<sup>147</sup> Esto es así si se tiene en cuenta la secuencia de los sucesos y la extensión de páginas de cada entrega, de acuerdo con la narrativa folletinesca de entonces.

He comenzado una novela, o especie de novela, para La Nación, que envío a modo de mis correspondencias, esto es, cuatro partes por mes. Pasa aquí. Quizá convendría que usted escribiese diciendo que, si quieren, no la publiquen hasta que hayan recibido el final. Yo iré enviando el material y concluiré en mes y medio o dos meses. ¿Cómo se haría, entonces, para lo de cuatro partes por mes? Tendrá que ser un extra, y que sería de justicia pagarme a otro precio que mis cartas comunes. Como no necesito, por ahora, dinero, que me guarden allí Lebocq o usted el producto, para girarme cuando lo necesite, o dármelo a mi llegada. Pero yo entregaré toda la obra, como le digo, en mes y medio o dos meses. Pronto le remitiré a usted la primera parte. (Darío, 2002: 381-382)

Vinculado a este proceder mediante un contrato, que sí incidía en el proceso de producción del texto, el asunto parece responder también a las condiciones individuales del quehacer del artista, es decir, a la concentración intelectual y emocional que (des)orientan el ritmo de su trabajo<sup>148</sup>, porque si se atiende a los datos de la carta antes referida, se nota que el 24 de noviembre Darío no había escrito el cuarto capítulo. Así lo hace constar en otra misiva a Piquet: “Dentro de dos o tres días, concluiré el cuarto de los capítulos correspondientes a diciembre, de mi propia novela” (Darío, 2002: 385). El 11 de diciembre del mismo 1913, no obstante, en otra carta Darío le dice a Piquet: “Mi obra adelanta, aunque despacio. No le envío nada hasta que no haya concluido cuatro capítulos más” (Darío, 2002: 388). Si uno se atiende a esta información, encontrará que para el 24 de noviembre Darío estaría concluyendo cuatro capítulos, y para el 11 de diciembre se entregaría a la escritura de otros cuatro. Pero al leer las entregas, posteriormente publicadas en diferentes editoriales y momentos, se aprecia que cada una va con una fecha que no se corresponde exactamente con los datos antes mencionados: el primer capítulo y el segundo están fechados en “Valldemosa, noviembre de 1913”; el tercero en “Valldemosa, diciembre de 1913”; el cuarto y el quinto tienen la fecha de “París, enero de 1914” y, finalmente, el sexto en “París, febrero de 1914”. En este último capítulo aparece la inscripción “Fin de la primera parte”, lo que induce a pensar que habría por lo menos una

---

<sup>148</sup> Para esos días Rubén Darío experimentaba una crisis espiritual y de salud. El género epistolar practicado por Darío ofrece amplias cuentas al respecto.

segunda parte con otros capítulos. Curiosamente, el capítulo encontrado por Schulman dice “Tercera parte” y le acompaña la marca de recibido con la leyenda “La Nación. 30 Jun. 1914. Administración” (Schulman, 2002: 196). Parece, además, que originalmente el autor no se preocupó por acuñar el día exacto de la elaboración de cada capítulo.

En las *Obras Completas* de Rubén Darío a cargo de la Editorial Afrodisio Aguado (de Madrid), nunca se incluyó *El oro de Mallorca*. Su primera publicación, después de la serie editada en el diario *La Nación*, apareció por primera vez en la *Revista Iberoamericana* (N° 64) en 1967, gracias a la labor de rescate emprendida por Allen W. Phillips. A propósito del centenario del nacimiento del poeta, la revista publica en el mismo número otros escritos de Darío y un estudio de Phillips sobre los capítulos de la novela. La ubicación de esos capítulos está en la sección “Documentos”. Aparece después el título siguiente: “*El oro de Mallorca: textos desconocidos y breve comentario sobre la novela autobiográfica de Darío*”.

En su estudio de *El oro de Mallorca*, Phillips refiere que Osvaldo Bazil (en su *Biografía de Rubén Darío*) daba a entender la existencia de un capítulo de la segunda parte alusiva a la dipsomanía. Pero nadie ofrece razón efectiva de poseer dicho fragmento. Además, de acuerdo con Phillips, quedaba la posibilidad de la existencia de otros capítulos o partes de ellos que no fueron publicados. También está la hipótesis de que Darío los llevó a Nicaragua y una vez en manos de Rosario Murillo ésta destruyó los originales por sentirse delatada (en Phillips, 1967: 453-454). Actualmente se desconoce la existencia de otros capítulos, incluso el biógrafo Edelberto Torres en *La dramática vida de Rubén Darío* incorporó sólo parcialmente el primero. Arévalo Martínez fue quien le proporcionó este capítulo a Torres. De acuerdo con Phillips (1969: 450), Arévalo Martínez publicó el texto con el título de “Benjamín Itaspes”, en *Esfinge* (Tegucigalpa, 2 de junio de 1916, N° 17, pp. 114-117), de donde provinieron otras reproducciones. Teresa Arévalo, hija de Rafael



Arévalo Martínez, en su trabajo biográfico sobre su padre reproduce un fragmento del primer capítulo de esta novela de Darío. Al introducir la transcripción ella expresaba: "Por parecerme un documento insustituible copio aquí un fragmento de El Oro de Mallorca" (en Arévalo, 1971: 298).

En 1976, Ediciones Marymar, de Buenos Aires, publicó *El oro de Mallorca* integrada con la *Autobiografía* y la *Historia de mis libros*, acompañada también con un prólogo de Enrique Anderson Imbert. Estas obras de Rubén Darío aparecieron reunidas con el título de *Autobiografías*. La edición omite las fechas y la marca paratextual situada al final de la novela que se refiere al "Fin de la primera parte", la cual sí está incluida en la recopilación de Phillips, pese a que Anderson Imbert hace ver en su prólogo el conocimiento de esta versión y estudio de Phillips. Por otro lado, la publicación de la *Revista Iberoamericana* (1967, N° 64) ubicaba a pie de página la fecha de publicación precisa de cada capítulo referido en el diario *La Nación*<sup>149</sup>.

La publicación de *El oro de Mallorca*, como la realizada en Barcelona (1978) con prólogo de Luis Maristany, incorpora varios tipos de textos que vinculan temáticamente la presencia de Mallorca en la narrativa de Rubén Darío. De este modo, el editor además de agregar la novela añade una "Introducción" y un texto que mezcla narración literaria con crónica periodística y tiene por título *La isla de oro*; incorpora, asimismo, una sección llamada *Apéndices* donde se incluye "Posdata, en España" y "Epistolario a Julio Piquet". Esta edición reitera la fecha y lugar, pero sin precisar el día de publicación, aunque mantiene el cierre que dice "Fin de la primera parte". En sus páginas interiores se destacan dibujos alusivos a los pasajes de la novela. Importa subrayar que en esta edición el título reza: *La isla de oro/ El oro de Mallorca*. En la parte inferior de la portada dice "la novela corta".

La publicación de la editorial Mondadori, de Madrid, admite ciertas variantes de edición pues presenta en su portada el nombre de Rubén Darío en la parte de arriba; luego, uno encima de otro los siguientes títulos: *Autobiografía* y un poco abajo *Oro de Mallorca*. Esta edición incluye, además una “Introducción” de Antonio Piedra, una “Bibliografía” y una “Cronología”, lo cual indica un interés de que lo paratextual contribuya al esclarecimiento y recepción de los textos.

Otra publicación de *El oro de Mallorca* corresponde a la edición “....de la luna” (2001); presenta en su portada un título dividido en dos segmentos complementarios: *El oro de Mallorca* y línea abajo *Prosas fantásticas*. Comienza con una brevísima nota acerca de la vida y obra de Rubén Darío, luego sigue la novela y la otra parte corresponde a una colección de cuentos fantásticos; incorpora dos textos poéticos: “Valldemosa” y “La cartuja”<sup>150</sup>. Anota las fechas y lugares sin precisar días, no incluye la frase que se refiere al “Fin de la primera parte”.

La “Posdata en España” (1914) fue incorporada en la primera edición de la *Autobiografía* de 1915, como parte del cuerpo del texto autobiográfico. Y como ya se ha señalado anteriormente, aparece también en los “Apéndices” de la edición de Luis Maristany (1978). Dentro de ciertos detalles el narrador autobiográfico de la “Posdata” hace hincapié en torno a su experiencia en Mallorca y la escritura de su novela, produciendo la impresión de referirse a una obra acabada, cuando dice:

[...] escribí una novela en los días de mi permanencia en esa tierra de Lulio. Los atraídos por mi vagar y pensar tendrán en esas páginas de mi *Oro de Mallorca*, fiel relato de mi vida y de mis entusiasmos en esa inolvidable joya mediterránea. (Darío, 2002: 83)

---

<sup>149</sup> Las fechas corresponden al siguiente orden: el primero el 4 de diciembre de 1913; el segundo, el 7 de diciembre del mismo año; el tercero, el 27 de diciembre; el cuarto, el 21 de febrero de 1914; el quinto, el 23 de febrero de 1914; el sexto, el 13 de marzo del mismo año.

<sup>150</sup> Ambos textos pertenecen a *Canto a la Argentina y otros poemas*, escritos en 1913.

Respecto a esta insinuación de la existencia del texto “completo” hay que destacar, no obstante, que la “primera parte” de la novela ha experimentado algunas transformaciones, posiblemente debido al interés de los editores por ofrecer una lectura complementaria. Esto se refiere a que al final del último capítulo, en líneas seguidas se le han anexado poemas con alto valor temático y paratextual, entre los que se encuentran el poema titulado “Valldemosa” y el poema “La cartuja”. Ambos tienen afinidad temática con la novela: el primero describe paisajes de Valldemosa, semejantes a lo referido en *El oro de Mallorca*, además, sitúa el espacio como un lugar de inspiración; el segundo texto se vincula más con el misticismo del capítulo 4 de la novela, sobre todo en lo concerniente a la conciencia del pecador y su deseo de comunión con Dios.

Ediciones como la de Mondadori, con introducción de Antonio Piedra, evitan incluir los poemas. Pero el editor publica *El oro de Mallorca* junto con la *Autobiografía*, casi de modo similar como lo había hecho Ediciones Marymar en 1976. Todo hace suponer que ha existido un interés por propiciar una lectura de textos autobiográficos de manera complementaria para llenar *vacíos* textuales y estructurales. Sobre este aspecto, el prologuista de Mondadori dice que de los seis capítulos publicados por *La Nación* ahora

[...] se publican en *Mondadori* porque registran vitalmente el ánimo de Rubén Darío y porque aclaran, por voluntad del poeta, determinados temas que habían sido eludidos en la *Autobiografía*. (Piedra, 1990: VII)

Considérese que esta *Autobiografía* el poeta la había planeado ampliar antes de publicarla en forma de libro, como lo indicaba Watland (1975: 413).

El estudio crítico de Iván Schulman (2002) acerca del proyecto y vigencia del modernismo, entre otros aspectos aborda brevemente *El oro de Mallorca*; esa valoración y la incorporación del capítulo encontrado constituyen una de las muestras más recientes del camino andado sobre los espacios y discursos complementarios entre los cuales se ha involucrado la novela aquí referida, pues como ya se hacía notar, el estudio de Schulman

aparece acompañado del Capítulo I de la tercera parte de *El oro de Mallorca*, lo cual muestra el interés que recobra el texto en la crítica literaria del modernismo y de Darío y, a la vez, el intento por llenar *indeterminaciones* textuales y editoriales.

#### 4.2 Juego intertextual entre la *Autobiografía* y *El oro de Mallorca*

En una parte del capítulo tres se abordó someramente la intertextualidad para exponer la manera en que el personaje-narrador-autor Rubén Darío construye una imagen de sí en su *Autobiografía*, acudiendo a elementos de la memoria, la imaginación y la intertextualidad restringida. En aquel capítulo como en éste atenuamos la referencia a otras formas de intertextualidad (provenientes de diferentes fuentes y autores) para no desviar los propósitos de esta tesis. En consecuencia, el enfoque se detendrá ahora en el análisis de la intertextualidad que se mantiene entre la *Autobiografía* y *El oro de Mallorca*, para determinar la recurrencia de tópicos y posibles marcas lingüístico-discursivas. Se podrá notar que lo recurrente en obras de un mismo autor hace que la intertextualidad otorgue coherencia al conjunto textual y semántico del texto.

Los dos textos autobiográficos referidos proporcionan enunciados con determinado grado de parentesco semántico y muchas veces lingüístico-discursivo, lo cual induce a un análisis dentro de una relación de complementariedad textual y semántica acorde con el llenado de *vacíos*. Consciente de este proceder, el narrador que había escrito en su *Autobiografía*: “Así doy comienzo a estos apuntamientos que más tarde han de desenvolverse mayor y más detalladamente” (p.1), desde ahí asumía un compromiso con el lector. A éste se le pretende generar una expectativa que se proyecta en el siguiente texto novelesco de *El oro de Mallorca*, donde dice: “Ya sabrá usted –añadió riendo- algún día de estos, mi novela...” (p.195). Entonces, en ambos casos el narrador concibe elementos

autobiográficos transtextuales dentro del ámbito de sucesos novelescos, lo que genera expectativas de reescritura y de lectura.

Estas formulaciones arriba anotadas se corresponden con el guiño que el narrador hace al lector en cuanto a suponer un lector que ha seguido de cerca la obra del personaje autobiografiado y sabe algo de su vida, además, cree que al lector le interesa.

A continuación se expondrá el tratamiento del juego intertextual entre autobiografía y novela, se verá el desplazamiento que va de un texto a otro, los primeros ejemplos de cada inciso por presentarse corresponderán a la *Autobiografía* y los segundos a *El oro de Mallorca*. En la mayoría de estos casos, la intertextualidad se produce por medio de la alusión y la reacentuación y con reiteraciones de marcas lingüístico-discursivas. Es como si el narrador apelara a las competencias del lector, capaz de asociar esas ideas y actitudes obsesivas del personaje. Por tanto, sobre ese interés se presentarán fragmentos intertextuales correspondientes, a su vez, a pequeños grupos temáticos, a saber:

a) En el siguiente fragmento se hace referencia a la formación religiosa del personaje Rubén Darío, rasgo de su cultura espiritual que comienza a partir de la infancia. En la *Autobiografía*, al respecto, anotaba: “Debo decir que desde niño se me infundió una gran religiosidad, religiosidad que llegaba a veces hasta la superstición” (p.7). En *El oro de Mallorca*, el siguiente fragmento reitera y refuerza el tópico central en torno a la naturaleza religiosa del personaje: “Pues Itaspes había conservado [...] mucho de las creencias religiosas que le inculcaron en su infancia” (p.182). Al enfrentar ambos fragmentos se aprecia que el tópico de lo religioso se mantiene, así como algunos fragmentos sémicos en torno a la etapa de niñez mediante el término “infancia”, congruente con la expresión “desde niño”; por otra parte, la forma verbal “inculcaron” equivale semánticamente a “infundió” y a “había conservado”. Mediante esas “marcas”

discursivas se ofrece una coherencia sugerida por el tópico de la cultura espiritual del personaje, de su herencia religiosa inculcada en el seno familiar y desde temprana edad.

b) El siguiente intertexto hace hincapié en los vínculos del autobiógrafo con la institución religiosa de los jesuitas, sus prácticas o rituales y la falta de vocación del personaje: “Los jesuitas me halagaron; pero nunca me sugestionaron para entrar en la Compañía, seguramente, viendo que yo no tenía vocación para ello. [...]. Entré en lo que se llamaba la Congregación de Jesús, y usé en las ceremonias la cinta azul y la medalla de los congregantes” (p.7). Después, en *El oro de Mallorca* el fragmento sintetiza lo expresado anteriormente, pero en determinado contexto el narrador se dirige a advertir el arrepentimiento del personaje por haber desistido en sus aficiones religiosas:

Luego, en la frecuentación de los jesuitas, había aprendido muchas cosas, en la frescura de su adolescencia [...]. ¡Ah, otra cosa hubiera sido si él se hubiese quedado para siempre en aquellos claustros en donde los sacerdotes de la Compañía de Jesús se deslizaban como sombras, cuando eran llamados, con individuales toques de campana! Habría él quizá sido un excelente soldado de San Ignacio. (pp. 202-203)

En la “Posdata” de la *Autobiografía* se insiste en ese mismo tópico: “¿por qué no fui lo que yo quería ser, por qué no soy lo que mi alma llena de fe, pide, en supremos ocultos éxtasis al buen Dios que me acompaña?” (p.84). Téngase en cuenta que estos últimos párrafos de la *Autobiografía* fueron incluidos en la edición definitiva de 1915, en formato de libro, por lo que el fragmento es posterior a *El oro de Mallorca*. En los diferentes fragmentos se ha advertido determinada unidad temática que muestra la relación entre una opción que no se tomó y otra que al pasar el tiempo desea asumir.

c) La alusión a determinados pasajes del relato expresan la naturaleza introvertida del personaje. Para éste no se trata simplemente de recordar sino de acentuar una forma individual de ser ante las formas de la realidad. De ahí que el personaje enfatice en su sensibilidad desde su adolescencia para proyectarla hacia un presente. Veamos: “Yo me apartaba frecuentemente de los regocijos, y me iba, solitario, con mi carácter ya triste y

meditabundo desde entonces, a mirar cosas en el cielo, en el mar” (p.7). Estos rasgos del personaje introvertido se reiteran más adelante en la misma *Autobiografía*, cuando dice: “Una fatal timidez que todavía me dura, hizo que yo no fuese al comienzo completamente explícito con ella, en mis deseos, en mi modo de ser, en mis expresiones” (p.14).

En las citas anteriores se destaca que la introversión ha sido un rasgo inalterable en la vida del personaje y que le ha afectado el ámbito de lo amatorio. Esa soledad, tristeza y timidez son rasgos que también se verán en la intertextualidad correspondiente a *El oro de Mallorca*, donde se percibe que esa introversión se ubica dentro de cierta lógica existencial:

Se encontraba a los cuarenta y tantos años fatigado, desorientado, poseído de las incurables melancolías que desde su infancia le hicieron meditabundo y silencioso, escasamente comunicativo, lleno de una fatal timidez, en una necesidad continua de afectos, de ternura, invariable solitario, eterno huérfano. (p. 186)<sup>151</sup>

d) Al atender la relación entre espacio natal y personaje se aprecia la psicología atormentada de éste en el período infantil mediante la siguiente formulación de la *Autobiografía*: “Quedaba mi casa cerca de la iglesia de San Francisco, donde había existido un antiguo convento. Allí iba mi tía abuela a misa primera [...]. Cuando en el barrio había un moribundo, tocaban en las campanas de esa iglesia el pausado toque de agonía, que llenaba mi pueril alma de terrores” (p. 3). Mientras que en *El oro de Mallorca* el narrador refiere: “los estudios mal seguidos, un tiempo de internado en un establecimiento que había sido antiguo convento de franciscanos y donde era sabido que también aparecían fantasmas, aun de día” (p.187. Más adelante el narrador agrega: “Se le presentó en el panorama de su memoria su niñez perfumada de leyenda religiosa, de ingenua devoción, de piadosas prácticas: la iglesia adonde iba a misa primera, al alba, cuando aún estaban encendidos los faroles de petróleo de la vieja ciudad” (p.201). Este

caso intertextual toma en cuenta la “iglesia” o “convento” como espacios evocadores de espacios sagrados; la propia asistencia a “misa primera” se perfila como elemento del ritual religioso evocado por la memoria; del mismo modo, el narrador se refiere a la otra parte de su mundo interior, es decir, al factor psicológico del miedo, como efecto de las experiencias que en su infancia enfrentó dentro de una convivencia apenas semiurbana.

e) Por otra parte, el autobiógrafo trata de revisar su origen y su infancia a la luz del comportamiento del entorno familiar, generando de ese modo una ligera crítica a los convencionalismos sociales en que se enmarca la unión conyugal de sus padres: “El matrimonio de Manuel García –diré mejor de Manuel Darío- y Rosa Sarmiento, fue un matrimonio de conveniencia, hecho por la familia. Así no es de extrañar que a los ocho meses más o menos de esa unión forzada y sin afecto, viniese la separación. Un mes después nacía yo...” (p.1). En páginas más adelante el autobiógrafo agrega: “La vida en casa de mi tía Rita me ha dejado un recuerdo verdaderamente singular e imborrable” (p. 6). Ambos fragmentos de la *Autobiografía* después se encontrarán fusionados, sintetizados en *El oro de Mallorca*, en los siguientes términos: “Por rencillas inmediatas, consecuencias de un matrimonio forzoso, sus padres se separaron, y él fue educado por una tía materna” (p.188). No sólo se destaca el cuestionamiento a sus padres y el fracaso del matrimonio, sino que, además, se alude a la permanencia en casa de su tía, por lo cual el narrador de la novela refiere que esa “educación de mujer” fue para él una “ingrata suerte” (p.187).

f) Otro fragmento intertextual tiene que ver con el tópico de la influencia del ambiente natal, asediando con imágenes espectrales la psicología imaginativa y temerosa del personaje: “La casa era para mí temerosa por las noches. Andaban lechuzas en los aleros. Me contaban cuentos de ánimas en pena y aparecidos, los dos únicos sirvientes [...]. Vivía aún la madre de mi tía abuela, una anciana, toda blanca por los años, y atacada por

---

<sup>151</sup> En varias ocasiones Máximo Soto Hall en sus *Revelaciones íntimas de Rubén Darío* se ha referido a la



un temblor continuo. Ella también me infundía miedos, me hablaba de un fraile sin cabeza, de una mano peluda, que perseguía como araña... Se me mostraba, no lejos de mi casa, la ventana por donde, a la Juana Catina [...] se la habían llevado los demonios” (p. 3). Líneas abajo, a modo de conclusión lógica agrega: “Y así se me nutría el espíritu, con otras cuantas tradiciones y consejas y sucedidos semejantes. De allí mi horror a las tinieblas nocturnas, y en el tormento de ciertas pesadillas inenarrables” (p.3).

El procedimiento de presentar ampliado lo dicho en la *Autobiografía* para después sintetizarlo en *El oro de Mallorca* es aprovechado por el siguiente fragmento intertextual:

Aquella vieja casa, donde por las noches, después de pasado el crepuscular vuelo de los murciélagos, se oía el especial siseo de las lechuzas, y en donde se aseguraba que ‘espantaban’... La visión imborrable de la bisabuela, una anciana perlática que se mantenía en un sillón moviendo la cabeza... [...]. Las consejas de aparecidos oídas en la cocina a las criadas indias y mulatas... [...]. Pensar en su infancia le entristecía y hacía revivir lejanas impresiones dolorosas, horas de temor y de melancolía... (p. 188)

En los fragmentos de ambas obras se observa que el imaginario colectivo insertado y el registro de la oralidad en la cultura del personaje le infunden mayor significado a las experiencias de la infancia, hasta tornarse en rasgo permanente y durable hasta el momento autobiográfico.

g) En el siguiente caso se aprecian los efectos de la experiencia viajera del personaje en contacto con la cultura material y espiritual desde la óptica de quien se considera turista, religioso y necesitado de fe: “El [viaje] mío fue una excursión rápida turista [...]. Fui a la Cartuja [...]. Aumenté mi religiosidad en el convento, y admiré la fe y el amor al silencio de aquellos solitarios” (p.69). En la continuación de su relato de viaje destaca la productividad simbólica alcanzada en los lugares: “Luego fui a Roma. Me poseyó la gran ciudad imperial y papal [...]. A su Santidad blanca me presentaron como redactor del gran diario de Buenos Aires [...]. El viejecito de color de marfil, me dijo en

---

timidez de la persona de Rubén Darío. Al respecto véase (Hall, 1925: 36, 152, 221, 275).

italiano palabras paternas, me dio a besar su mano [...] y me bendijo” (p.69). En *El oro de Mallorca* estas ideas son reiteradas, produciendo similar afectación espiritual: “Había visitado en sus viajes templos, conventos y oratorios, había hablado en Roma con Su Santidad, había adorado reliquias; y todo aquello no había dejado gran huella; el artista y el turista sustituían, en realidad, al creyente” (p.203). En párrafo seguido agrega: “Una tarde había entrado en Nuestra Señora, en sus vagabundeos por París. Había orado, de rodillas, había pedido a Jesucristo y a la Virgen el refloreCIMIENTO de su fe. Se sentía débil” (p.204). En el contexto del enunciado el lector se da cuenta que el narrador se refugia en una honda meditación con Dios, lejos de ser sólo una vivencia de aparente “turismo religioso”.

h) El periplo del narrador por Mallorca será una oportunidad para acrecentar el conocimiento de la leyenda de ese lugar, agrandada por los personajes que la han habitado.

En la *Autobiografía* el narrador cuenta:

[...] pasé frente a la cueva en que oró Raimundo Lulio, el ermitaño y caballero [...]. Encontré las huellas de dos peregrinaciones del amor, llamémosle así: Chopin y George Sand, y hallé documentos curiosos sobre la vida de la inspirada y cálida hembra de letras y su nocturno y tísico amante. Vi el piano que hacía llorar íntima y quejumbrosamente el más lunático y melancólico de los pianistas, y recordé las páginas de *Spiridión*. (p.77)

En *El oro de Mallorca* se dirá: “-Esta es la celda de George Sand y de Chopin- dijo Luis Arosa señalando a su amigo, en el largo corredor del claustro” (p.194). Más adelante agrega: “en la Cartuja de Valldemosa escribió una gran parte y terminó *Spiridión*. Aún nota que ‘sin preocupaciones a menudo dolorosas habría estado muy satisfecha de su celda de monje en un sitio sublime...’ ” (p.200). Por tanto, el espacio para el narrador en ambos textos adquiere similar valor simbólico, lo mismo que el objeto cultural encontrado.

i) El siguiente caso alude a asuntos íntimos que no podían ser ofrecidos de modo muy explícito en la *Autobiografía*, a pesar de que los mismos contribuyen a orientar la lectura:

[...] un amigo mío estaba moribundo, y como es por allí costumbre, las familias amigas iban a velar al enfermo. Iba así la joven que yo amaba, y alguien me insinuó que ella había tenido amores con el doliente. No recuerdo haber sentido nunca celos tan purpúreos y trágicos [...]. Esto lo he dicho concentradamente en unos cortos versos de mi hoy raro libro publicado en Chile, *Abrojos*. Amor sensual, amor de tierra caliente, amor de primera juventud, amor de poeta y de hiperestésico, de imaginativo. (p. 14)

En *El oro de Mallorca* con parecida amplitud se redonda en torno a lo expresado en el texto precedente, pero ahora con un cierto dramatismo: “Su inocencia sentimental [...] se encontró de pronto con la más formidable de las desilusiones. [...]. Ello fue el encontrar el vaso de sus deseos poluto [...]. La verdad le hablaba en su firme lenguaje el “obex”, el obstáculo para su felicidad surgía” (p.219). En página seguida agrega: “Un detalle anatómico destruía el edén soñado [...]. Una ausencia larga lograría traer el relativo olvido. La distancia y el peso de los años trajeron mayor solidez al juicio, a ese respecto. Se arrancó la imagen amada de su interior santuario poético. O mejor dicho, si no arrancó del todo, puso sobre ella un velo que oscurecía el despecho. Nuevas figuras alegraron el paso de su primavera” (p.220). El énfasis en todo caso recae en la imposibilidad de concretar la relación estable del joven enamorado y desilusionado por la traición.

j) La recurrencia a lo natal se ofrece en el contexto de la experiencia del retorno, a propósito del reconocimiento de los triunfos logrados y referidos en la *Autobiografía*: “Hacia cerca de diez y ocho años que yo no había ido a mi país natal. Como para hacerme olvidar antiguas ignorancias e indiferencia, fui recibido como ningún profeta lo ha sido en su tierra... El entusiasmo popular fue muy grande. [...]. Volví a ver, en León, en mi casa vieja a mi tía abuela, casi centenaria” (p.77). En *El oro de Mallorca* anotaba:

Había vuelto a su país natal y su llegada fue la de un conquistador. Su renombre en naciones extranjeras enorgullecía a la patria. Sus obras musicales se propagaban. Era profeta asimismo en su tierra al parecer. Volvió a ver las ciudades de su infancia, los espectáculos de la naturaleza en aquellas regiones tórridas. Lo miraba todo con ojos de extraño, aunque conservaba el cariño por el lugar natal, por todo lo que le traía los recuerdos de su primera edad. (p. 220)

Este tópico, tan tratado por Rubén Darío adquiere, incluso, un espacio relevante dentro de la cronotopía en la vida del personaje.

k) También en la intertextualidad está presente el tópico económico<sup>152</sup>, uno de los factores que poco favoreció al personaje, debido a su relativo desinterés sobre las cosas materiales y la indiferencia ante el arribismo de algunos personajes que lo rodearon, que se aprovecharon de las “oportunidades” que otros ofrecieron a Darío, y de quienes reproduce sus palabras: “!y pensar que yo hubiera hecho rico a Rubén si no comete el disparate de ponerse en contra mía!” (p.30). De acuerdo con su contexto real, el enunciado es a propósito de cuando Rubén Darío por agradecimiento decide no escribir en contra de quien primeramente le había ofrecido su ayuda. En *El oro de Mallorca* el tópico se retoma del siguiente modo: “Si él hubiera nacido rico, ¡cuántas horas trágicas, cuántos terremotos vitales y mentales evitados, cuán diferente la realización de su obra artística...!” (p.188).

l) Finalmente, se puede indicar el intertexto de la *Autobiografía* que remite al lugar específico donde el personaje viviría sus días de refugio mental y físico en Mallorca: “Me hospedé, pues, en su casa, que es aquel castillo del rey asmático, en la pintoresca y fresca Valldemosa” (p. 83). Por su parte, en *El oro de Mallorca* el narrador indica las expectativas del protocolo, dignas para su imagen: “Esperaba a Itaspes en el muelle un amigo, el caballero que debía hospedarle, en su señorial mansión del Valldemosa” (p.184). Véase que en ambos casos se destaca la hospitalidad ofrecida al visitante de Mallorca. Similar a los casos anteriores, de nuevo en la *Autobiografía* el personaje y narrador entrevé su voluntad de viajero: “Libre de las garras de hechizo de París, emprendí camino hacia la

---

<sup>152</sup> En la *Autobiografía* Darío incorpora su “Epístola” dedicada a la señora de Leopoldo Lugones. Ahí el texto dice: “por eso los astutos, los listos dicen que/ no conozco el valor del dinero. ¡Lo sé!/ [...]. No trabajo/ por arrancar a otro su pitanza; no bajo/ a hacer la vida sórdida de ciertos previsores. / Yo no ahorro, ni en seda, ni en champaña, ni en flores.” Más adelante se pregunta: “¿He nacido yo acaso hijo de millonario?/ ¿He tenido yo Cirineo en mi Calvario?...” (Darío, 2002: 76-77). Por su parte Soto Hall se ha referido a este comportamiento de Darío (en 1925: 274-275).

isla dorada y cordial de Mallorca. La gracia virgiliana del ámbito mallorquín devolvíame paz y santidad” (p.83). En ese mismo sentido, en *El oro de Mallorca* el narrador anota las ganancias simbólicas por el cambio de lugar: “y sobre todo la paz y la tranquilidad, y el alejamiento de su vivir agitado de Francia, habrían de devolverle la salud, el deseo de vivir y de producir, el reconfortamiento del entusiasmo y de la pasión por su arte” (p.183)<sup>153</sup>. En los dos últimos ejemplos el personaje busca la salida de un espacio hostil, es un escape hacia un lugar específico para sobreponerse. El mismo espacio escogido para refugio está visto con entusiasta afectividad.

Los anteriores ejemplos de intertextos muestran cierta familiaridad entre ellos, porque en la mayoría de los casos el narrador básicamente realiza un modo de aproximarse a algún aspecto de las vivencias vinculando el ámbito natal y, de esa manera, incorpora lo concerniente a la infancia y adolescencia. Esa recurrencia a lo natal actúa como un tejido discursivo sobre el cual se acentúan los tópicos de cada ejemplo mostrado anteriormente; así se puede apreciar el tópico de la influencia religiosa respecto al entorno natal (a y b), el carácter introvertido del personaje desde su infancia (c), afectación del entorno natal en la psicología del personaje y en su imaginario fantástico (d y f), crítica a los convencionalismos de los ascendientes y de la educación en la etapa de niñez (e), el acceso a una experiencia religiosa, sagrada desde una etapa temprana de la vida (g), reconocimiento y admiración por la isla de Mallorca como espacio de bienestar (h y l), la desilusión amorosa como expresión de lo íntimo (i), el retorno al lugar natal del personaje triunfante (j) y finalmente, lo económico como carencia que pudo decidir el rumbo de la vida (k).

Estos tópicos y enunciados intertextuales constituyen una reescritura que funciona de la *Autobiografía* (hipotexto) hacia la novela *El oro de Mallorca*, donde ésta se convierte

---

<sup>153</sup> Trabajos de Enrique Macaya Lahmann (1969: 490-505), de Miguel Batllori (1950: 12) y sobre todo de Juan Sureda Bimet (1950: 13-23) abordan la presencia de Mallorca en la obra de Rubén Darío.

en *hipertexto*<sup>154</sup>. Entonces, se ha producido una transformación significativa basada en transposiciones intertextuales, donde el nuevo texto al provenir de muchos enunciados y de la semántica de su texto anterior (también autobiográfico), aparecen transformados con un nuevo sentido, una vez insertos en un contexto textual global diferente al precedente. Esto provoca que la reescritura o huella de un texto en otro no sea una mera repetición, sino dos puntos de vista en fricción sobre el yo: uno público y otro privado y sobre el criterio del lenguaje literario en constante uso y renovación. Además, los textos están ante las expectativas del lector con quien establecen un tipo de relación contractual, que puede ser con un lector implícito. Éste puede identificar una reescritura más allá de los enunciados coincidentes y percatarse de la existencia de analogías y asociaciones correspondientes entre personajes Darío e Itaspes. La lectura intertextual es más semántica, con mayor presencia a partir de las alusiones y matices del enunciado, donde la relación por analogía entre personajes, el pasado natal y la experiencia del viajero, constituyen aspectos temáticos importantes en ambos textos.

La intertextualidad localizada en este recorrido comparativo expresa que dicho procedimiento se ha efectuado a partir de la presencia central de los personajes Darío-Itaspes, investidos con rasgos intelectuales, emotivos y con ciertas vivencias singulares. Las indicaciones que el narrador de la *Autobiografía* proporciona al lector ha incidido en la identificación de elementos comunes en ambas obras y, a partir de ahí, permite divisar otros aspectos que permanecen en el plano de la sugerencia. En ese sentido, la etapa de la infancia del personaje en el texto de la *Autobiografía* se asienta en la novela autobiográfica de manera también recurrente.

Esta forma en que dialogan las obras induce a una revisión del texto novelesco a la luz de símbolos cronotópicos y elementos fundamentales de la experiencia del viaje, pues

---

<sup>154</sup> Sobre este tipo de procedimientos de escritura y reescritura se ha consultado a Genette (1989) y se puede observar la sección del enfoque teórico-conceptual de esta tesis.

es de interés ubicar al protagonista en relación con toda la experiencia trazada a través de su proyecto de vida, ahora visto desde el orden eminentemente novelesco.

#### 4.3 Cronotopo del camino de la expiación en *El oro de Mallorca*<sup>155</sup>

La novela *El oro de Mallorca*<sup>156</sup> plantea el dilema del personaje que entre el cruce del siglo XIX al XX experimenta la necesidad de encontrarse espiritualmente, mientras se debate con los problemas de identidad entre el hombre profano y el religioso. Al entrar en tensiones con la sociedad moderna él opta por su aventura personal y primordial. Este aserto pone de relieve el valor mítico del viaje como aventura del héroe, pese a que de lograr algún placer, -como dijera el también modernista Manuel Díaz Rodríguez al referirse a sus congéneres – dicho placer no deja de ser melancólico (Díaz, 1976: 179).

El problema del personaje existencial se va a desarrollar circunscrito a la experiencia del viaje geográfico y su incidencia en las interioridades espirituales y culturales. Al final, el desplazamiento despeja las razones que hacen volver al personaje a su punto de origen geográfico y cultural, para después ofrecer a la comunidad los productos de su aventura<sup>157</sup>. Ahí reside la importancia del viaje, pues a este personaje le es dado volver con los conocimientos y experiencias ganadas, pero no lo suficiente como para superar sus conflictos interiores. Esta novela comparte similares argumentos con el *Bildungsroman*, donde el personaje en esta índole narrativa funciona del siguiente modo:

---

<sup>155</sup> Como parte de las primeras exploraciones al tema, en la revista *Lengua* N° 28 (2004) (118-131) publiqué un adelanto de esta sección, ahora aparece con ciertas variantes.

<sup>156</sup> La edición citada en el trabajo es la de Marymar, de 1976.

<sup>157</sup> Juan Villegas se ha aproximado a una interpretación mítica partiendo de una relación propiamente cronotópica de la novela, en los siguientes términos: "Sorprende advertir que en numerosas obras literarias suele darse una situación básica similar: el protagonista descubre o hace evidente que el significado de su existencia no se satisface en su lugar de origen y que debe abandonarlo –generalmente, por medio de un viaje, real o simbólico-, y que luego de una sucesión de experiencias variadas llega a aceptar una forma de vida diferente o vuelve a su lugar inicial con un conocimiento o sabiduría que a veces pone al servicio de sus semejantes. En la novela moderna, dicho de modo general, el esquema inicial se repite, aunque disminuye la importancia del viaje como desplazamiento físico y se le sustituye por experiencias internas o intelectuales" (1973: 15).

[...] un tipo de novela [...] cuyo protagonista va desarrollando, a lo largo del relato, su personalidad en esa etapa clave que va desde la adolescencia y juventud hasta la madurez. En dicho período modela su carácter, concepción del mundo y destino, en contacto con la vida, que le sirve de escuela de aprendizaje a través de las más diversas experiencias. Esta modalidad narrativa responde a un motivo característico de la novela, como género de 'búsqueda'. (Estébanez, 1999: 99)

El personaje puede moldear su formación intelectual y sentimental, incluso, puede tropezar con experiencias desencantadas. Esta experiencia del viajero está relacionada íntimamente con el camino y en la narrativa se puede pasar del cronotopo temático al estructural, como lo propone Bajtín con la novela griega. Este concepto de *cronotopo* interpreta la relación artística espacio-temporal involucrando al personaje. A través del texto novelesco dicho concepto contribuye a determinar la participación e imagen del hombre en la literatura. La imbricación de estos componentes espacio-temporales se plantea en la configuración del relato y en su funcionamiento:

En el cronotopo artístico-literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. (Bajtín, 1989: 237-238)

En la medida en que se aborden puntos neurálgicos de la historia contada y las acciones configuradoras, así irán emergiendo los ingredientes de lo que se considera el *cronotopo del camino*. Este tipo de cronotopo da cabida a distintos momentos-espacios tales como: la *salida*, el *camino* propiamente dicho, los *obstáculos* y el *regreso*. Pero para ver esas concreciones es necesario trazar un recorrido de la "totalidad" del texto.

La versión que se conoce de *El oro de Mallorca* –como ya se ha indicado– da cuenta de seis capítulos<sup>158</sup> a través de los cuales se aborda un episodio de la vida de Benjamín Itaspes, quien es *alter-ego* de Darío, pero con evocaciones de otras etapas de su vida. Aun siendo novela inconclusa y considerando sus debilidades estético-ideológicas se

---

<sup>158</sup> Se consideran los que hasta el momento de esta tesis han circulado reunidos en una misma edición, pues el capítulo recabado por Schulman (2002) circula de manera aislado de los otros.



puede decir que alcanza cierta coherencia semántico-organizativa si se lee como una totalidad a partir de su cronotopía.

Al comienzo del relato el narrador crea un marco de referencia espacial, consistente en un viaje por mar que va del puerto de Marsella (Francia) a Mallorca (isla de España). Desde el *incipit* ya aparecen evocadores en torno a dicho viaje, específicamente dados por el paisaje y por el personaje. En párrafos posteriores se sabrá que el objetivo del viajero es mejorar su salud física y “moral” en una temporada en la isla, en casa de un amigo. Es cuando se establece la oposición ciudad-campo, que para Itaspes no es más que Mallorca con su reminiscencia de un nostálgico *Beatus ille...* frente a Francia<sup>159</sup>, un mundo nocivo que atenta contra su tranquilidad. Es un escape del degradado fin de siglo francés. Desde entonces, la participación de lo espacio-temporal afectará al personaje Itaspes en el orden novelesco, porque lo determina en tanto le permite participar de una acción que ejemplifica, más que su situación en Mallorca, su sentido de la vida misma.

El tema del viaje se puso de moda en el período de los modernistas y éstos tuvieron a su alcance una diversidad de formas de percibir sensaciones de paisajes y ciudades, pero dichas sensaciones debieron ir más allá del recuerdo de voces, armonías, murmullos y vibraciones (Gómez, 1976: 195-199). Muy a propósito de la literatura de viajes, Ottmar Ette se ha referido a los cambios de percepción del tiempo y el espacio en la literatura de viajes y viajeros. Esto involucra al que escribe y al que lee. Así, algunos textos que fueron escritos como documentos de viajes luego fueron leídos como textos de ficción. De tal manera que en esa “fricción” ha surgido cierta relación entre literatura de viaje y novela, aportando formas híbridas y que en todo caso permiten un tipo de viaje al lector. Un texto como la novela cervantina pudo inspirarse en la estructura del viaje permitiéndole al lector una participación activa en ese viaje dentro de la novela (a través de lugares, geografía, la

---

<sup>159</sup> Para entonces París era vista por los hispanoamericanos –como el venezolano Manuel Díaz Rodríguez– con el estereotipo de la capital del vicio (Zubiaurre, 2000: 295).

historia y sociedad española y la cultura popular basada en la imaginación) (Ette, 2003: 26). Acerca de esta incidencia de los espacios en la estructura del texto se puede indicar la participación de lugares que ayudan a que la lectura se realice con cierta libertad: así están: la salida, el clímax, la llegada y el regreso (Ette, 2003: 31-39).

La secuencia de acontecimientos generada alrededor del viaje de Itaspes ofrece una idea de la historia que cuenta la novela en estudio<sup>160</sup>. La secuencia de acontecimientos aparece mezclada con espacios amplificados por la descripción y la reflexión, la ofrece el filtro del narrador autoral, quien no escatima su inclinación por el protagonista para dar a conocer el espacio íntimo de éste a través del *imaginario biográfico*. Se desarrolla, entonces, una complicidad entre personaje y narrador, mientras el *pacto novelesco*<sup>161</sup> de este texto no muestra interés por borrar tal relación que pueda establecer con el lector.

Esta novela autobiográfica narrada en tercera persona, se orienta por la subjetividad individual, en diversos pasajes asume el lado egotista de la personalidad del protagonista, renunciando así al contacto socio-histórico y hasta cotidiano. La historia contada es un ensimismamiento existencial del personaje Itaspes como sujeto emotivo dominado por lo que él considera “destino”. Se somete a los designios porque, dominado por la fobia a la muerte, concibe que el drama de su vida sea la cuota con que purga sus culpas de pecador. Asimismo, él muestra miedo de ofender a Dios por su falta de fe, por la incertidumbre ante la vida, miedo a lo sobrenatural, o miedo a las tentaciones que le embargaban: “Porque hasta en el mismo templo y en el instante de la plegaria, llegaban a perturbarle y a hacerle

---

<sup>160</sup> Está referida por los siguientes pasos: 1) salida de Itaspes del puerto de Marsella; 2) “Al amanecer del día siguiente contempla Mallorca, la isla de Oro”; 3) Itaspes recorre diversos lugares de la isla y de las edificaciones, conversa, disfruta del ambiente y, en consecuencia, empieza a mejorar su salud; 4) conoce a Margarita, conversa con ella, se enamora, se ven en un hotel; 5) Benjamín sufre una frustración amorosa y regresa deprimido a la Cartuja. Como se observa en este orden lineal, el centro de la historia está regido por las experiencias de Itaspes.

<sup>161</sup> Entendiendo este asunto con la perspectiva de Lejeune (1991: 53), para quien el pacto novelesco amerita dos rasgos: “práctica patente de la no-identidad (el autor y el personaje no tienen el mismo nombre), atestación de la ficción”.

sufrir ideas de negación y de pecado, visiones de un erotismo imaginario, ultranatural y hasta sacrílego” (p. 204).

Como consecuencia de ese inventario de calamidades egotistas la vida del personaje se sitúa en una encrucijada y, como centro del universo de esta ficción, en su expresión metafórica dicha experiencia de vida quedará definida como *cronotopo del camino de la expiación*. Con una expresión lacónica el narrador indica el problema de Itaspes cuando dice: “Ahora, cabalmente, estaba pagando antiguas cuentas” (p. 183).

Es que el sentimiento de culpa cala hondo tanto en el ser humano como en el personaje que lo representa y, como dice Simon O. Lesser cuando analiza el fenómeno de la culpa en *El proceso* de Kafka, que bien vale para el punto de vista que aquí interesa:

Aunque estemos conscientes de algunas de nuestras debilidades, contra las cuales debemos de luchar, pocas veces podemos seguir hasta sus principios las debilidades originales, los fracasos más remotos que nos han dejado como carga ese perenne sentimiento de culpa que ni siquiera las victorias más trabajosamente ganadas sobre la tentación, en el presente, pueden borrar más que temporalmente (Lesser, 1973: 276)

Para explicar con mayor propiedad se debe indicar que “El cronotopo, como categoría de la forma y el contenido, determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura; esta imagen es siempre esencialmente cronotópica” (Bajtín, 1989: 238). De esta perspectiva bajtiniana pueden surgir diversas formas de realización del *cronotopo del camino*, en tanto que éste

[...] constituye siempre el camino de la vida o una parte de éste; la elección del camino significa la elección del camino de la vida; la encrucijada significa siempre un punto crucial en la vida del hombre folclórico; la salida de la casa natal al camino, y la vuelta a casa, constituyen generalmente las etapas *de la edad* de la vida (sale un joven y vuelve un hombre), las señas del camino son las señas del destino, etc. (Bajtín, 1989: 273)

Sobre lo antes expuesto habrá de considerar aquí que el carácter de la vida de Itaspes contribuye a organizar el texto y su semántica desde un orden cronotópico, quedando la imagen de la novela como un cuadro de vida y que a su vez reconfigura una

estrategia de lectura que pretende superar la visión fragmentaria o inconclusa del texto. Pero para dar cabida a dicho planteamiento es necesario determinar los motivos situacionales como la *salida* de la casa o su equivalente a la salida del país natal; luego vendría la presencia del personaje en el *camino* (puede dirigirse hacia otro país o hacia una ciudad lejana donde viva experiencias diferentes a las existentes en el lugar de origen, esas experiencias pueden ser deseadas o no, alegres o tristes, pueden adquirir un carácter simbólico quizá en lo religioso o mitológico (ibídem, 250-251) y por tanto pueden suceder *aventuras y encuentros* y, finalmente, el *regreso* a casa o al país natal.

Para Bajtín (1989: 394), cada motivo o elemento importante de la obra está impregnado de valor cronotópico. Por eso, el encuentro que sucede en el camino por lo general aparece con esa fuerte carga emotivo-valorativa. En el camino se pueden intersectar personas de cualquier estrato social, nacionalidad, religiones y edades, como también se pueden intersectar vidas y destinos (Bajtín, 1989: 394). Es decir que en la enunciación la novela cronotópica admite determinadas estrategias para la simbolización de la experiencia del hombre a través del viaje o camino de la vida. Estos momentos-espacios se desarrollarán en los siguientes acápites.

#### **4.3.1 Salida de casa y del país natal**

En el juego retrospectivo de la narración surgen ciertos descriptores que configuran la cronotopía; sobre esa disposición, los datos se vinculan con los referentes “casa”, “familia”, “patria” y el espacio sociocultural, donde éste es proveedor de creencias y leyendas, como parte del ámbito folklórico de la vida del personaje. También se informa que Itaspes salió de su casa por un motivo forzado, que apunta a lo económico y a la desintegración familiar, lo que constituye, además, el supuesto origen de su psiquis atormentada:

Había nacido en una ciudad de la América española, de una familia burguesa, con algún haber. Por rencillas inmediatas, consecuencias de un matrimonio forzoso, sus padres se separaron, y él fue educado por una tía materna, 'Ingrata suerte –se decía-Educación de mujer... Quizá de allí vienen mis caprichos, mis debilidades, mis exasperaciones nerviosas, mis creencias en lo extraordinario, mis supersticiones...' [...]. Luego, después de los primeros años, una vida de escasez... Pensar en su infancia le entristecía y hacía revivir lejanas impresiones dolorosas, horas de temor y de melancolía. (pp. 187-188)

Estas líneas acerca del trauma psíquico-espiritual del personaje encierran una clave para entender sus recurrencias y angustias, además, advierten sobre el elemento "mujer" como factor que incidirá en su ser. En otro orden, en el motivo cronotópico de la salida de casa subyace el tópico de la sobrevivencia socioeconómica como reto para superarla mediante el camino del arte. Y para este personaje, en el oficio del arte confluirían, fatalmente, las más contradictorias experiencias: "Todo había sido dependiente de las disposiciones del destino. Si él hubiera nacido rico, ¡cuántas horas trágicas, cuántos terremotos vitales y mentales evitados, cuán diferente la realización de su obra artística...!" (p. 188).

Por otra parte, en la conversación que sostiene con Margarita Roger, Itaspes intenta una imagen lastimada de su *yo* amatorio, que también incidirá en su personalidad. Contándole de su primer amor él le decía: "– ¿Sabe, Margarita? Yo he sido un ferviente amoroso desde niño... Un enamorado del amor y con toda mi fuerza imaginativa y todos mis sentidos..." (p.218). Pero esta noción de lo amatorio para Itaspes está mediatizada por la concepción que de temprano se fue formando de la mujer. Por eso la recurrencia a este tópico no puede ser más elocuente cuando en Mallorca a su amiga le confiaba: "–Y las mujeres, de flexibles y ondulantes cuerpos, de una voluptuosidad cálida, de una languidez y animalidad como orientales; casi todas de un color acanelado, pues las que son rubias y de azules ojos cambian con el tiempo, cual si el sol las dorara demasiado, encendiéndolas..." (p. 218), con lo que se refería a las mujeres de su tierra natal en el

orden de lo sensual; pero desde lo amatorio el asunto constituye un ingrediente de sus quebrantos. Es, en definitiva, parte del origen del cronotopo del camino ajustado a la personalidad de Itaspes, que lo ha empujado de la casa al camino de la vida:

[...] un desencanto incomparable ante la realidad de las cosas le deshizo sus castillos de impalpable cristal. *Ello fue encontrar el vaso de sus deseos poluto... [...]. La verdad le hablaba en su firme lenguaje el "obex", el obstáculo para su felicidad surgía [...].* (p. 219)

Un detalle anatómico destruía el edén soñado... La razón y la reflexión no pueden nada ante eso. Es el hecho, el hecho el que grita. Su argumento no permite réplica alguna. *Una ausencia larga lograría traer el relativo olvido. La distancia y el peso de los años trajeron mayor solidez al juicio, a ese respecto. Se arrancó la imagen amada de su interior santuario poético [...].* (pp. 219-220) (En ambos fragmentos las cursivas son nuestras).

Como se observa, el personaje ha sido impulsado para salir de su espacio natal debido a un sentimiento amoroso que ha sido traicionado y que luego pretende superar. Con este argumento se ha creado una ambigüedad acerca del verdadero motivo de su salida, pues antes había expresado que la razón era de tipo económico.

#### 4.3.2 Aventura y encuentros en el camino de la vida

Ahora que el personaje ha salido de su país natal y se encuentra en el camino de la vida, él experimenta un desplazamiento de Francia hacia Mallorca, sobre el parecer de que el medio sociocultural parisiense es parte de su problema:

Era la primera vez que [Itaspes] necesitaba verdaderamente de un largo reposo, de un dilatado contacto con la naturaleza, de un alejamiento de la ciudad abrumadora, de la tarea precisa, casi mecánica, que le agriaba el entendimiento, del fingido hogar que le habían traído las consecuencias de una vida *manquée*, del padecimiento moral incesante que agravaba el inveterado recurso de los excitantes, de los alcoholes de pérvida ayuda. (p. 186)

Las implicaciones del espacio sobre el orden de la conducta del personaje vinculan la moral con el vicio y el cuerpo con el espíritu. De ese modo, se ha construido una antítesis encadenada entre "ciudad abrumadora" (París) *versus* Isla de Oro (Mallorca) y

daño *versus* salud, lo que no deja de ser una prolongación de la lucha entre el bien *versus* el mal, si se contrasta lo sagrado con lo mundano. Para acuñar la idea de que los padecimientos de Itaspes provienen de sus descuidos, el narrador subraya que el desgaste físico de este personaje no solamente se debió a la forma de vida entregada al goce, sino también a los tiempos y espacios recorridos, que desde temprano para él fueron “ardorosos y gastadores” (p. 186), lo que para la cronotopía serían las *marcas del camino de la vida*.

Al conflicto religioso se suma la concepción romántica de la mujer como enigma. Éste es un tópico que afecta la segunda etapa cronotópica de Itaspes, pues una vez convencido de sus palabras le decía a Arosa:

La mujer, amigo mío, es la peor de nuestras desventuras, por sí misma, por su naturaleza, por su misterio y por su fatalidad. [...] Y su daño está en el amor mismo, en un paraíso de temporada, en un goce que pasa pronto y deja mucha amarga consecuencia. Y no me juzgue usted un misógino... Ya sabrá usted –añadió riendo– algún día de éstos, mi novela... (p. 195)

Esa idea de equiparar su vida a una novela queda justificada por el tipo de experiencia con las mujeres. Por eso, el personaje después le confiesa a Margarita que sus primeros amores han sido como “novelas”. De lo que se encargará el narrador es de demostrar que para Itaspes “la mujer, inculta o intelectual, es una rémora y un elemento enemigo y hostil para el hombre de pensamiento y de meditación, para el artista” (p. 200). Esta idea de la mujer que obstaculiza la claridad de pensamiento del artista se materializará en el capítulo final del texto en estudio, previsto por el narrador como “novelas sentimentales” (p. 218), de las tantas sería una y desde el enfoque bajtiniano constituye el encuentro. El *cronotopo del camino* va de la mano con el *cronotopo del encuentro*:

En la literatura, el cronotopo del encuentro ejecuta frecuentemente funciones compositivas: sirve como intriga, a veces como punto culminante o, incluso, como desenlace (como final) del argumento. El encuentro es uno de los acontecimientos constitutivos más antiguos del argumento de la épica (especialmente de la novela). [...] [Existe] estrecha relación del motivo del encuentro con motivos como *separación, fuga, reencuentro, pérdida, boda*, etc., parecidos al motivo del encuentro por la unidad de las definiciones espacio-temporales. Tiene una importancia especialmente grande la estrecha

relación entre el motivo del encuentro y el cronotopo del camino (“el gran camino”): todo tipo de encuentros por el camino. (Bajtín, 1989: 250)

En la novela se produce un *cronotopismo negativo* porque el encuentro sucede pero no se resuelve a favor del protagonista. Para evitar su frustración amorosa con Margarita – es decir la “última novela sentimental” del personaje Itaspes- ilustrada en el capítulo VI del texto aquí tratado acude al cuidado de sí, al cuidado de su conducta y su cuerpo a fin de lograr cierta transformación. Pero Itaspes al final fracasa en su intento de ser feliz. La estrategia solamente funcionó provisionalmente. Se practicaron cuando las condiciones del nuevo espacio “le había hecho recobrar fuerzas, ánimo, deseo de vida y de producción, sin necesidad de la ficticia eufonía de los excitantes, y con una visible renovación de su sangre, de sus músculos, de su casi perdido optimismo” (pp. 216-217).

Aunque Itaspes y la artista-escultora se han identificado emocionalmente, se han confesado sus problemas y han coincidido en tener vidas paralelas, antes bien las emociones de Itaspes y su equivocación acerca de los sentimientos son atenuados con la negatividad de la fémina:

Luego se dirigió a Margarita, la cogió de las manos, la miró profundamente en sus esfíngicos ojos de amorosa, le dio un gran beso en los labios. Luego...

-No, no –dijo desasiéndose, con una voz de niña apesadumbrada, la artista-. No, perderemos lo conseguido... “¿No, quieres?”. Quedemos así, buenos *copains*, ayudándonos en nuestros sueños... No echemos a perder esta tan rara fraternidad, por algo que traerá el desengaño y el hastío...No, por Dios... (pp. 221-222)

#### 4.3.3 Vuelta a casa o a la tierra natal

En Mallorca Itaspes se ha hospedado en una casa- castillo que no es su casa. La vuelta a casa o a la tierra natal en este cronotopo está suspendida provisionalmente. No se ha realizado, pero se perfila mediante la ilusión de un retorno glorioso, que se vislumbra entre las huellas del idilio y las recurrencias del paraíso nostálgico:



Se atravesó el dantesco trecho de los olivos centenarios, milenarios, que perpetúan, como en eternidad, sus como petrificados gestos y ademanes de metamorfosis; se dejó a un lado la colosal mole que tiene un nombre y una leyenda moriscos; se vieron por fin las vastas colinas cultivadas, a graderías, como un anfiteatro, las hondonadas y valles con sus casitas, sus sembrados, sus viñas, sus higueras, sus cactus africanos, las raquetas espinosas adornadas con los pompones encarnados de los higos chumbos. Se divisaron las casas del pueblo, se pasaron tapiales y callejuelas donde jugaban niños risueños y sucios; se detuvo por fin el vehículo frente al vetusto y tradicional edificio, cuya ancha puerta, bajo sus dos cuadradas torres, y coronada por un escudo en que se ve esculpida la imagen de San Bruno, estaba adornada de palmas. *Desde fuera y por todos los escalones había regadas ramas de mirto. Estaba la mansión con alegría. Se saludaba, con la generosa y cordial hospitalidad de antaño al artista amigo que llegaba.* (p. 185) (la cursiva es intención de esta tesis).

Como se aprecia, algunos descriptores de las impresiones en Mallorca sugieren un trasfondo como espacio y de un tiempo histórico: los “olivos” se introducen en la descripción por su antigüedad –son “centenarios” y “milenarios”-; los semas “perpetúan”, “eternidad”, “leyenda” y “antaño”, tienen ese sentido, y las “graderías”, como “anfiteatro”, dan la idea de escenarios de la antigüedad; son fragmentos descriptivos que se corresponden con la imagen del “vetusto y tradicional edificio” que albergaría a Itaspes, como en otros tiempos lo hizo con grandes personajes. Pero al final del fragmento antes citado el énfasis en la idea del tributo y merecimientos que deben otorgársele al artista, por su significación especial en otro tiempo (y que para el momento de las acciones representadas, ha quedado en las fronteras del recuerdo y la rareza) apunta a un deseo de Itaspes, el cual se transparentará a través del retorno. En lo demás, el mismo paisaje idílico se vuelve propicio para su nostalgia.

En el sexto capítulo de *El oro de Mallorca* la vuelta a casa se plantea en un episodio enmarcado de forma analéptica en relación con el desarrollo de la historia contada. Se trata del suceso que materializa el deseo sublimado:

Había vuelto a su país natal y su llegada fue la de un conquistador. Su renombre en naciones extranjeras enorgullecía a la patria. Sus obras musicales se propagaban. Era profeta asimismo en su tierra al parecer. Volvió a ver las ciudades de su infancia, los espectáculos de la naturaleza en

aquellas regiones tórridas. Lo miraba todo con ojos de extraño, aunque conservaba el cariño por el lugar natal, por todo lo que le traía los recuerdos de su primera edad. Con tan dilatado alejamiento había todo para él cambiado tanto, aunque el aspecto de las ciudades y pueblos fuera más o menos el mismo de antes [...] (p. 220)

Es la idea de un retorno triunfante de la figura del héroe cultural desde la concepción romántica. Mas no es la plena realización del hombre en su ámbito más íntimo o privado. Aquí el deseo de *sublimación* de Itaspes se entrevé en el discurso emotivo del narrador. La *sublimación* consiste en poner en marcha un mecanismo del sujeto que actúa en favor de una obra o hazaña dignificante. En la novela que nos ocupa es la “consecución de un nombre, de la gloria”, dice el narrador; para reprimir las *pulsiones negativas* que lo acosan, se diría desde Freud. Obsérvese, además, que en el empeño de sublimación es recurrente referirse a la niñez como huella psíquica que se introduce en diferentes situaciones y momentos, dando la imagen del peregrino que enseña sus marcas.

Los encuentros y desencuentros de la vida errante de Itaspes también se fueron agudizando, entre otras razones, por la carencia de un verdadero núcleo familiar, que aun a los “cuarenta y tantos años” lo experimentaba como “una necesidad continua de afectos, de ternura, invariable solitario, eterno huérfano” (p. 186). No se localiza al personaje pleno, sino al doblegado por la angustia y la pena moral. Su situación, al cabo de tantos años, le hacía escudriñar esa etapa temprana, antes de la salida de casa, para después vincularla con sus actitudes más sentidas, cuando ha pasado a otra etapa de la edad de la vida: “Tenía [...] padecimientos por do más pecado había; porque el quinto y el tercero de los pecados capitales habían sido los que más se habían posesionado desde su primera edad de su cuerpo sensual y de su alma curiosa, inquieta e inquietante” (p.183).

Y si el texto sugiere que los goces del cuerpo los padece el alma, dentro de un cuadro del personaje deprimido y que el tercer pecado capital es la lujuria (vicio de los placeres del cuerpo) y el quinto es la gula (entendida como exceso de comida o bebida),

habrá que determinar, entonces, que con sus padecimientos Itaspes está purgando tales pecados, cumpliéndose de esta manera el *cronotopo del camino de expiación*. En otro orden, aun considerando el misticismo de Itaspes, este cronotopo se arraiga en la concepción freudiana de la culpa, pues se nota una tendencia hacia la autocondena moral del *super-yo*, que se entiende en el interés por reducir la angustia, en la medida en que se purga el sentimiento del pecador.

De acuerdo con el texto, la conciencia mística que de la vida tiene Itaspes es ambivalente, pues al batirse entre *Tánatos* y *Eros* se definen sus experiencias eróticas entre misticismo y sexualidad:

¡Cuán lejos aquellos comienzos! Y, ¿no había sido entonces, entre los catorce o quince años, cuando probó por la primera vez el veneno que había de influir más tarde en el desarrollo de su mentalidad y en la formación de su carácter, y quizá en una parte de su obra? Todo había sido dependiente de las disposiciones del destino. (p.188)

Lo sexual-amatorio, a lo que el narrador llama “veneno” en la vida de Itaspes, dimensiona la angustia existencial del personaje ya que lejos de tratarse del placer realizado, más bien se perfila como la *libidinización* del suceso en su psiquis, tanto que determinó en gran medida su mentalidad, su carácter y su obra.

En esta novela se ha cumplido la tesis que mantiene Itaspes sobre el amor y la mujer, dadas sus propias experiencias en el fácil enamoramiento o en la pasión ingenua, o más aún, en su idea de estar condenado por el destino. El desengaño con Margarita no fue un caso azaroso. Tenía que ver con una trayectoria del personaje a través del tiempo y espacio vitales.

El *cronotopo del camino de expiación* que estructura esta novela de Rubén Darío, ha tomado en cuenta la idea del hombre del romanticismo quien –guardando la distancia con el de la Edad Media- concebía la vida como un valle de lágrimas que había que soportar. Y de otro modo, este cronotopo guarda su ironía final para Itaspes, pues “Su

juventud tenía aún muchas vías por donde ir hacia el cumplimiento de su destino, coronado de rosas” (p.220); pero en el “cierre” de la historia configurada la novela acusa la decisión del artista de “llenar de licor su frasco inglés” a causa de su fracaso ante Margarita Roger, aún cuando ella le había avisado que “La felicidad viene como un premio de la lotería” (p. 218). Por tanto, el texto no cierra su contenido definitivo ni la imagen del personaje, en cambio quedan abiertos sus conflictos en torno a la fe, lo pasional y la dipsomanía. El *Oro de Mallorca*, sería, entonces, una obra que además de responder a la complementariedad autobiográfica, desde el orden discursivo, temático y cronotópico, también es un espacio donde cabe el vacío generado por la crisis de la imagen del ser humano en la modernidad.

## CAPÍTULO 5: RUBÉN DARÍO EN GUATEMALA: ENTRE EL RITO, EL MITO Y LA PARODIA

La novela *20 rábulas en flux y uno más* de Flavio Herrera aborda distintos aspectos de la vida guatemalteca vinculados a los problemas identitarios de los inicios del siglo XX. Es una obra de estructura indecisa o más bien de flexibilidad genérica<sup>162</sup> y con unidad temático-discursiva de escasos elementos recurrentes. Los personajes participantes son marginales, ligeramente despreocupados y se mueven en diferentes estratos sociales burlándose de sus propias vidas por considerar que cultural y socialmente ya nada es interesante ni válido para ellos. En esa actitud de aparente rebeldía reviven pasajes de una cultura y sociedad acusada de aburrida e intrascendente. Tratando de evocar las bohemias europeas asumen una actitud que carnavaliza la vida de ellos mismos y con esa visión de las cosas involucran la llegada de Rubén Darío a Guatemala, sin dejar de ironizar la percepción que la élite intelectual tuvo de tal suceso.

De acuerdo con lo arriba planteado este capítulo aborda la visión de una experiencia cultural concebida como relevante por los miembros involucrados en la comunidad en que ellos se insertan. Se trata de la percepción que un grupo mostró a la llegada de Rubén Darío a Guatemala en el contexto de fuerte influencia del *campo de poder* mediante una dictadura, asimismo se aborda la gestación de un espacio discursivo con cabida en *20 rábulas en flux y uno más* de Flavio Herrera. Es decir, el punto de partida en este capítulo es la relación entre Rubén Darío y Guatemala, con base en la información documental y referencial, para luego tratar la relación intertextual y el énfasis de la ficcionalización de esa información, la cual muestra una visión del texto paródico y humorístico de Herrera con cierta nostalgia de un *subcampo literario*. Asimismo, revisa la

ubicación genérica del texto y el juego mitificación-desmitificación del personaje Rubén Darío. Corresponde, entonces, adentrarse en el mundo representado en la novela, en la que personajes, espacio, ambiente y situaciones interactúan contagiados por una anomia imperante.

### 5. 1 Rubén Darío y Guatemala en la *Autobiografía*

La permanencia de Rubén Darío en Guatemala se registra en tres momentos diferentes: el de 1890-1891, el de 1892 y el de 1915. De las dos estadías que aparecen abordadas en la *Autobiografía* la más destacada es la primera, la segunda apenas se alude en unas cuatro líneas. El tercer viaje a Guatemala se produce cuando el poeta va de regreso y muy enfermo a su país natal<sup>163</sup>. Esta última experiencia no fue incorporada a la *Autobiografía*, pues para entonces tal obra ya había sido escrita y publicada. Sin embargo, en las distintas biografías de Darío la incorporación de esta última permanencia adquiere relevancia porque suscita anécdotas y acontecimientos muy particulares conducentes a la ficcionalización, asunto que se retomará en páginas más adelante.

En la *Autobiografía*, tanto las alusiones como las referencias respecto a Rubén Darío en Guatemala, dejan ver implicaciones políticas contraídas dentro de la red del poder institucional. No es extraño que cuando el narrador autobiográfico se refiere a su primer viaje a Guatemala también muestre su vocación por la Unión Centroamericana, a propósito de sus vínculos con el presidente salvadoreño Francisco Menéndez, muerto éste al momento de su derrocamiento a manos del general Ezeta en la república de El Salvador. En ese contexto Rubén Darío resistía los envites del *campo político* para servir al nuevo

---

<sup>162</sup> En esa diversidad de formas genéricas (ensayo, autobiografía, narración literaria, entre otros) se asemeja –guardando las distancias temáticas e ideológicas– a obras que, como el *Facundo* de Sarmiento, buscaron interpretar un contexto y sus personajes.

<sup>163</sup> Realizaba para entonces una gira por la paz mundial y se encontraba en Estados Unidos ofreciendo conferencias y lectura de poemas sobre propósitos afines, esto cuando se deterioró su salud. Da ahí partió para Guatemala.

mandatario, mientras era consecuente con la amistad que profesaba con el defenestrado Menéndez. Decide, en cambio, viajar hacia Guatemala, donde inicialmente establece amistad con el presidente Barillas. Sobre ese particular, el autobiógrafo cuenta: “No bien hube llegado al hotel, cuando un oficial se presentó a decirme que el presidente, general Barillas, me esperaba inmediatamente” (Darío, 2002: 30).

Del encuentro en el que Darío da a conocer al presidente los pormenores de los acontecimientos de El Salvador (por el hecho de haber sido testigo directo de los sucesos) surge el texto conocido como la “Historia negra”, correspondiente a una crónica emblemática sobre asuntos de política centroamericana y con alusiones a la función del escritor. Este tópico atraviesa distintos momentos de la vida de este personaje. Por ello, en la *Autobiografía* recuerda un pasaje de Guatemala donde se observa la predominancia del *campo político*:

Y me extendí sobre el particular. El Presidente me escuchó sin inmutarse. “Está bien –me dijo cuando hube concluido-, vaya en seguida y escriba eso. Que aparezca mañana mismo. Y véase con el ministro de Relaciones Exteriores y con el ministro de Hacienda”. Me fui rápidamente a mi hotel y escribí la narración de los sucesos del 22 de junio con el título de *Historia negra*, que en ocasión oportuna reprodujo *La Nación*, de Buenos Aires. (Darío, 2002: 30)<sup>164</sup>

En ese juego de relaciones entre *campos* diferenciados la práctica discursiva de Darío generaba un valor simbólico que fácilmente seducía a personajes del poder institucional. Así lo da a entender con las siguientes palabras:

De mi entrevista con el ministro de Relaciones Exteriores y con el de Hacienda resultó que por disposición presidencial se me hizo, como en San Salvador, director y propietario de un diario de carácter semioficial. A los pocos días, salía el primer número de *El Correo de la Tarde* (Darío, 2002:31)<sup>165</sup>.

---

<sup>164</sup> Evelyn Uhrhan Irving propone que la escritura de la “Historia negra” no se debió a la entrevista con el presidente Barillas, si se parte de que ese texto publicado en el *Diario de Centro América*, apareció primero en El Imparcial (Uhrhan, 1968: 267).

<sup>165</sup> *El Correo de la Tarde* duró del 8 de diciembre de 1890 al 5 de junio de 1891.

En adelante el narrador de la *Autobiografía* caracteriza al mandatario guatemalteco de turno de “voluntarioso y tiránico, como han sido todos los presidentes de América Central” (Darío, 2002: 31). Aunque, por otro parte, justifica sus vínculos con él, al referir que el presidente “tenía cierta cultura y excelentes rasgos de generosidad y de rectitud” (ídem). Después de esbozar esa doble faceta del mandatario, el autobiógrafo se refiere a los colaboradores de su “diario semioficial” del cual hizo una especie de “cotidiana revista literaria”. De sus actividades en Guatemala resume: “Hice lo que pude de vida social e intelectual” (ídem). Asimismo, el narrador destaca una anécdota surgida en las noches dedicadas al alcohol con algunos amigos<sup>166</sup> y, finalmente, expresa no recordar las razones por las cuales dejó de publicarse el diario que dirigía<sup>167</sup>. Sale para Costa Rica y meses después regresa nuevamente a Guatemala. De esta segunda permanencia solamente acota: “partí solo, de retorno a Guatemala, para ver si encontraba allí manera de arreglarme una situación. En ello estaba, cuando recibí por telégrafo la noticia de que el gobierno de Nicaragua [...] me había nombrado miembro de la delegación que enviaba Nicaragua a España, con motivos de las fiestas del centenario de Colón” (Darío, 2002: 33).

Estos datos de la conflictividad del personaje entre los *campos* adelantan la idea del funcionamiento del escritor (literato y periodista) o *agente* con autoridad reconocida a la luz del espacio público en América Central, donde era impensable un verdadero *campo* artístico-literario a la manera en que lo propone Bourdieu. Se efectuaba una interacción directa con el *campo de poder político*; ahí se “jugaba” por la vía periodística con el rol del letrado, donde éste corría el riesgo de ser absorbido por la vía de las prácticas reproductoras (de discursos e ideologías), ya que la instancia que lo intenta conquistar (el

---

<sup>166</sup> Cuenta que en una ocasión se le ocurre a un general que acompañaba al grupo, proponer la idea de derribar una de las torres de la catedral de la ciudad, con la suerte de que con argucias distrajeron al militar y, según Darío, “Así se libró Guatemala de ser despertada a media noche a cañonazos de buen humor” (Darío, 2002: 32).

<sup>167</sup> Darío parece haber olvidado que en la última edición de *El Correo de la Tarde* redactó y firmó el artículo que decía “Hasta luego” para referirse al cierre del diario que el dirigía. Justificaba y adjudicaba el



presidente con poder político pero sin autoridad intelectual) padecía sus propias debilidades en el vaivén de los gobiernos centroamericanos, lo cual merecía cierta cautela del personaje Darío, pues en el compromiso contraído también arriesgaba la imagen del sujeto estético. Este *agente*, pese a su autoridad literaria (pero sin recursos económicos), tenía que hacer ciertas concesiones (ocupar cargos mediante la institución estatal y escribir para elevar la imagen de alguien) arriesgando así las percepciones de su práctica discursiva. Aunque mostró un intento de resistencia cuando Darío dice haber convertido el “diario semioficial” en una “cotidiana revista literaria” (Darío, 2002: 31), lo que sería una toma de posición en los márgenes del espacio político. Este tipo de situación haría difícil disolver la relación entre el espacio puente del letrado tradicional y el de la modernidad, pues se trataba de un sujeto literario que, de acuerdo con las circunstancias, optaba por participar en la construcción de nuevas subjetividades.

Esbozada la participación del *agente-productor* en el espacio centroamericano con incidencia del *campo de poder* sobre el literario, queda por ver seguidamente cómo ese *campo de poder* sentaba las bases que hacían muy difícil la autonomía del personaje y de los artistas.

## 5.2 Crítica mediatizada sobre Darío en Guatemala y las trampas del poder

Entre los tópicos asociados a las visitas a Guatemala y que fueron incorporados en la *Autobiografía* sobresalen los vínculos de Darío establecidos con los presidentes o mecenas, la labor de escritor de crónicas como la “Historia negra”, asimismo su tarea en *El Correo de la Tarde* y, finalmente, algún suceso o anécdota de relativa relevancia. Algunos autores han realizado añadiduras a estos tópicos integrando rasgos anecdóticos y

---

cierre a una “crisis política, crisis ministerial, crisis económica” y además, agradecía la estima de sus lectores. Véase el texto reproducido por Olivera (1967: 262-263).

comentarios que muestran interés al respecto, pero que merecen una revisión crítica e interrelacionada como se verá a continuación.

La percepción que pudo mostrar la sociedad guatemalteca en cuanto a la llegada, permanencia o la partida de Rubén Darío, inicialmente quedó mediatizada –en parte- por la información aparecida en los diarios de la época. Entre ellos estarían el *Diario de Centro-América*, *El Imparcial* y hasta en *El correo de la Tarde*, éste dirigido por el propio Darío. Con posterioridad, los trabajos de Evelyn Uhrhan Irving, Otto Olivera, Bran Azmitia, Alejandro Montiel, entre otros, apoyan sus estudios en dichas publicaciones. A este respecto, el siguiente fragmento ejemplifica el manejo de la información que se difundía en 1890 acerca de la imagen del poeta que llega y conquista la atención de los demás, una vez que ya mostraba el alcance simbólico de su producción literaria y periodística. Los efectos del escrito de Darío a raíz de la revuelta de los Ezeta en El Salvador para derrocar a Menéndez, se pueden apreciar en conformidad con la administración del poder y con cierta complicidad política de los receptores de entonces. A propósito, Rigoberto Bran Azmitia expone:

Barillas se complace de la crónica, lo mismo que los hombres de Gobierno; los literatos, viejos y jóvenes rodean al ilustre visitante. Y Darío se convierte en tema del día en los cenáculos literarios y en los corrillos políticos. De ahí que las columnas del Diario de Centro América reciben sus colaboraciones: Versos nuevos, reproducciones y prosas ligeras. Todo el mundo solicita su amistad; y los directores de periódicos, de momento, le reclaman la “exclusividad” para el Diario de Centro América, por lo que Darío decide colaborar con *El Imparcial*, periódico regenteado. (Bran: 1967a: 37)

Acerca de ese empeño por destacar la presencia de Rubén Darío en Guatemala en su primer viaje, Otto Olivera (en 1967) dedica un estudio al quehacer de Darío, en particular al realizado en *El correo de la Tarde* (1890-1891). Según Olivera, este periódico a cargo de Darío se destacó por “su selecta modernidad informativa, por lo menos respecto al mundo occidental” y por el carácter intelectual, con participación de extranjeros y sobre

todo de hispanoamericanos (Olivera, 1967: 263). La labor de Darío en ese diario fue considerada relevante, lo que no deja de explicar la aceptación que causó en su público. Sobre esa lógica, *El Correo de la Tarde* había mediatizado la herencia de Rubén Darío en Guatemala<sup>168</sup>. Para ese entonces Darío era un hito de la intelectualidad de Guatemala cuando ésta era epicentro del resto de América Central (Bran, 1967a: 37).

Los trabajos que se apoyan en los datos publicados por los diarios, en un inicio dejan percibir una diferencia bien marcada del Darío de las primeras visitas en contraste con el que al final, en 1915, se dispone regresar de Guatemala hacia Nicaragua. Aquella información que difunde las circunstancias y experiencias del Darío de este último periplo se basa en la práctica de un discurso periodístico que promovía la expectación por el poeta. Para acentuar ese interés los diarios de 1915 anotan: “¿Rubén Darío en la miseria?”, “Rubén Darío llegará esta noche a Guatemala”, “Hablando con Rubén Darío”, “Los estudiantes y Rubén Darío” (Montiel, 1984: 266-272). Este “discurso de la expectación” se hacía eco también de fuentes noticiosas de otros países fuera de la región para transmitir la imagen del personaje que culminaba su proceso de vida:

En tanto, el Diario de Centro América, del 29 de Marzo de 1915, daba la terrible noticia de que RUBEN DARÍO ESTABA EN LA MISERIA. La noticia emanaba del periódico Figaro, de La Habana, recogido por la Prensa centroamericana y publicado por el Diario El Comercio de Managua. Se hacía ver que ante el desamparo en que se encontraba el poeta en Nueva York, el Congreso de Nicaragua había acordado darle mil dólares; y que antes el gobierno le había remitido doscientos. “La garra del infortunio estruja hoy a Darío. Solo, en un hospital, el poeta pasa revista a su vida”. (Bran, 1967a: 39)

Además de la información sobre la vida y obra del poeta, los diarios informaban de los pormenores de su llegada, de las dificultades económicas, de la salud y se destacaba la

---

<sup>168</sup> Sirve de ilustración a este respecto el título de otro trabajo de Bran Azmitia: “El Correo de la Tarde. Herencia de Rubén Darío en Guatemala y joya preciosa de la Hemeroteca Nacional” (1967b: 40).

solidaridad con él<sup>169</sup>. Periodistas e intelectuales se disputaban el orden por tener un encuentro con el poeta nicaragüense, mientras los diarios reproducían sus entrevistas. Llamó significativamente la atención que en 1915 escribió poquísimos en Guatemala. En los diarios, este comportamiento aparecía como síntoma del cansancio, de la enfermedad, de los efectos de la bohemia y menos como displicencia por escribir a favor del presidente Estrada Cabrera, quien deseaba los escritos de Darío. Con posterioridad al vínculo de Darío con dicho mandatario, algunos guatemaltecos mostraron con mayor claridad los resquemores de tal relación. Los diarios –por el carácter inmediato de su información– reproducían las impresiones que causó Darío en grupos intelectuales o en “gente sencilla”.

En el estudio biográfico (de 1971) que Teresa Arévalo Martínez hizo de su padre (Rafael), entre los capítulos dedicados a Darío hay uno precisado con el título “Rubén Darío en Guatemala”. En dicho capítulo y en el siguiente, titulado “¡Cosas de poetas!”, se destaca la presencia de los jóvenes literatos alrededor de la figura dominante de Rubén Darío, apenas se enteraron de la llegada del poeta. Diferentes anécdotas en relación con Arévalo Martínez son contadas para ilustrar la atención que despertaba el poeta nicaragüense en la intelectualidad local. Entre otros tópicos también se destacan la bohemia y el temperamento del autor (cap. 53); asimismo, se refiere (en el cap. 54) la relación nada desinteresada entre Estrada Cabrera y Rubén Darío.

Las relaciones entre Darío y Estrada Cabrera adquirieron un trasfondo político que afectó la percepción que la intelectualidad guatemalteca experimentó sobre la figura del nicaragüense en aquella última estadía. Tales implicaciones se suscitaron cuando se supo de los escritos del poeta dedicados al presidente, dadas las relaciones implícitas contraídas entre artista y mecenas. Si bien es cierto que Darío “en siete meses, solo publica dos

---

<sup>169</sup> En esa dirección Bran (1967a: 39) refiere: “El corresponsal informa que comerciantes de Nicaragua se disponen a reunir dinero para enviárselo al poeta. Haciendo alusión a que el Nueva York Times había

poemas: uno dedicado a la madre del presidente Cabrera, doña Joaquina; y otro, dedicado a las Minervalias: 'Palas Athenea'" (Bran, 1967a: 40), también es cierto que hacía más de dos meses atrás redactó una carta dirigida a Máximo Soto Hall, en la que Darío expresaba su buen parecer sobre la labor gubernamental de Estrada Cabrera. Dicha misiva fue redactada para ser leída por el mismo Soto Hall el 6 de junio de 1915, mientras se celebraba la Convención Nacional del Partido Liberal para reelegir a Estrada Cabrera (Darío había llegado a Guatemala el 20 de abril). Entre esos textos "comprometedores" apareció este último publicado el día siguiente en el *Diario de Centro América*, con el titular de "Una carta de Rubén Darío. Su pensar y su sentir" (Montiel, 1984: 285). Mientras que "Mater Admirabilis" fue publicado en grabado con el manuscrito de Darío, "Palas Athenea" en tanto abarcó la primera página del diario (Bran, 1967a: 40). Este proceder de las prácticas discursivas y sociales deja ver el desempeño de los escritos darianos, nada francos cuando se despliegan en el espacio social colectivo.

Similar relación entre Rubén Darío y Estrada Cabrera generó la suspicacia necesaria que hacía ver que el presidente mandó a traer a Darío para obtener ganancia política, en los términos antes planteados. Tal llegada fue gestionada por amigos guatemaltecos de Darío ante el mandatario y de esta manera se quedaría bien con el dictador y con el artista. A este respecto, Máximo Soto Hall tuvo que acudir ante el primer magistrado para solicitarle ayuda para el poeta, a lo que Estrada Cabrera aceptó con beneplácito (Hall, 1925: 196-198). Sobre este tipo de vínculos se tiene en cuenta a Bourdieu cuando propone que en la articulación de los *campos* "los que ostentan el poder político tratan de imponer su visión a los artistas y de apropiarse de la consagración y de la legitimación de que éstos gozan" (Bourdieu, 1995: 84).

---

informado que Darío 'tenía proyectado venir a Guatemala, buscando su buen clima y la paz de nuestros campos, para luego escribir una novela absolutamente regional'.

La publicación de dichos textos (poemas y carta) en los diarios provocó una reacción de desagrado: “Los biógrafos de Darío, entre otros Rafael Arévalo Martínez, [...] han dicho que publicado el poema a Cabrera, la soledad cubrió más la vida de Darío” (Bran, 1967a: 40). En reacción con esos hechos que han juzgado el uso y las prácticas discursivas se ha reclamado la actitud del *Diario de Centro América* que tanto aclamaba al poeta, pues en su partida mostró silencio: “Darío salió para su tierra a finales de 1915; en los primeros días de Diciembre. Pero en el *Diario de Centro América* no hay una notita de despedida. ¡Nada!” (ídem).

### 5.3. Rubén Darío como figura de seducción entre rituales y biografismos

La crítica literaria que ha revisado la permanencia de Rubén Darío en Guatemala ha tratado de esclarecer algunos sucesos, aunque ha dejado ciertas imprecisiones al insistir en un biografismo basado, sobre todo, en la información recogida en diarios de aquella época. Sobre este asunto se puede afirmar que el comportamiento de la prensa guatemalteca no fue tan dramático como lo planteaba Bran Azmitia en la cita arriba expuesta, pues del *Diario de Centro América* el estudioso ignoró la edición N° 9927 del 18 de noviembre de 1915, que en primera plana, entre otras ideas, decía de Rubén Darío lo siguiente:

Vuelve [a su patria], como uno de los héroes de la magnífica leyenda homérica, después de haber recorrido, en pos de un ideal, tierras, islas y mares remotos.

En Guatemala, donde se le recibió con el cariño que se siente por todo centroamericano y con la admiración que él merece, deja gratos recuerdos. Convivió con nosotros, tomó parte en nuestras manifestaciones y nos regaló con el oro puro de sus espléndidas estrofas y altos pensamientos (en Montiel, 1984: 296)

Por otra parte, Uhlan (1968: 271) lamenta que “ninguna placa rememora las estancias del poeta en Guatemala”. No obstante, para 1967, en el centenario del nacimiento

de Rubén Darío, se hacía cuenta de los tributos al poeta. En este caso, Bran subraya que “Guatemala le ha recordado y a la vez glorificado” y muestra de ello es el nombre de una escuela, el acto de la Biblioteca Nacional; la exhibición de la foto de Darío en la galería de periodistas y escritores distinguidos; se ha expuesto el periódico *El Correo de la Tarde* que él fundó y dirigió con Gómez Carrillo; la Logia Masónica le ha homenajeado con una sesión; asimismo, la Asociación de Autores y Amigos del Libro Nacional patrocinó una conferencia de acuerdo con la ocasión; y la Municipalidad de Guatemala colocó “la primera piedra de lo que será La Plaza Rubén Darío, en la Nueva Guatemala de la Asunción” (1967a: 37). Se ha acudido, por tanto, a la monumentalización de la figura del poeta y a una forma de ritualizar la cultura<sup>170</sup>, donde dicha figura se proyectaba como patrimonio más que regional.

Del mismo modo, se puede indicar que el mandatario acudió al ritual de las celebraciones para inculcar una “opinión política” donde lo evocado apenas era el fetiche desprendido de algún remanente simbólico (“Minervalias”, “Palas Athenea”) de una cultura pasada y ajena, pero que remitía a sus ideales de grandeza. En esos rituales del poder se enmascaraba el ejercicio de la dictadura de Estrada Cabrera, como lo ha interpretado Héctor Pérez Brignoli al referir la participación de la prensa escrita y de los poetas en la legitimación de quien está o pretende seguir en el poder:

Las “Fiestas de Minerva”, celebradas bajo el ala del “Educador y protector de la Juventud”, despertaron el elogio de la prensa centroamericana y cumplieron un notorio rol legitimador. La ciudad de Guatemala se convertía en una novedosa “Atenas tropical”, y los intelectuales no escatimaban elogios: Gómez Carrillo desde París, José Santos Chocano, y el propio Rubén Darío. (Pérez, 1990: 116)

Para tratar de despejar lo que Uhrhan consideró una leyenda acerca del personaje Rubén Darío, se debe subrayar que en su indagación aquél hizo entrevistas a personas que

---

<sup>170</sup> Néstor García Canclini (2001: 159) habla de la “teatralización de la vida cotidiana y del poder” y de la

conocieron directamente al poeta por lo que concluye diciendo: "La vida de Rubén Darío durante este período parece [...] haber sido loable. Los que lo conocieron insisten más bien que fueron los amigos que lo visitaron los que crearon esta impresión, pues ellos pulularon en su cuarto, en busca de licor o de algún favor literario" (Uhrhan, *ibídem*). Este mismo parecer es reafirmado en los siguientes términos:

[...] aunque la impresión dejada por Darío en su última estancia en Guatemala no es lisonjera, el pueblo de Guatemala lo contempló como a uno de los más grandes poetas. La principal objeción que se le hizo, incluso para los que lo conocieron en sus últimos días, es que Darío adulaba abyectamente al presidente-dictador, Estrada Cabrera, a quien todos odiaban cordialmente. Aunque en esto no es condenado del todo, más bien se piensa que fue explotado por el gobierno. (Uhrhan, 1968: 272)

Darío -adulador y explotado, a la vez- ¿acaso sentaba la nota discordante en el pequeño mundo intelectual de la Guatemala de inicios del siglo XX? Tal percepción evita decir que cuando Darío llega ya la sociedad (coercitivamente o no), había incorporado en sus rituales las formas de glorificación del dictador, como un mecanismo de encuentros y compromisos manipuladores<sup>171</sup>. Como ya se advertía, la misma prensa se mostraba adulatora. Por otra parte, en el contexto en que Estrada Cabrera ya había disminuido su "popularidad", pero que no habían desaparecido las formas de la autoconsagración política, la presencia de Darío adquiere la dimensión de un "hecho cultural" (Albizúrez y Barrios, 1982: 23) entre estirones de una doble impresión. Esto se advierte si se trae a colación que el autor de *El señor presidente* fue uno de los asistentes dispuestos a cumplir con un ritual

---

"teatralización del patrimonio" localizados en escenarios vinculados a la vida cotidiana.

<sup>171</sup> González Duro se ha referido a la emotividad existente entre la colectividad y el dictador en los inicios de su período: "Cada año, en el mes de octubre, celebraba solemnemente una fiesta dedicada a la diosa Minerva, ensalzando la educación de los jóvenes y glorificando al dictador. Todos los niños, agrupados por sus centros escolares, acudían ante una gran explanada donde se encontraba, rodeado de ministros, generales y diplomáticos, el Presidente, a quienes todos aclamaban. También se celebraban todos los cumpleaños de Estrada, durante veintiún días seguidos y con multitud de altares con la fotografía del Señor Presidente, quien a diario recibía del homenaje floreado de todos los grupos e instituciones de país, así como los encendidos elogios de oradores 'espontáneos'. Y además, todos los jóvenes participaban en una gran manifestación, que todos los domingos se concentraba ante la mansión del presidente" (González, 1999: 75-76). Más adelante agrega: "Todo ello, unido a la constante adulación de la prensa y al homenaje de poetas y escritores" (p.76).



en un evento considerado sin precedentes, pues se trata de la llegada de Rubén Darío. En el siguiente pasaje Miguel Ángel Asturias se refiere al poeta como una rareza y al vínculo de éste con el presidente, expuesto a la censura y a la mirada entimemática:

En el bar estaba [Darío] como recostado en una especie de diván. Nos acercamos, pero hubo algo muy especial: dudábamos mucho de acercarnos al genio, pues para nosotros era realmente el supremo. Incluso al amigo nuestro que llevaba el encargo de decirle que íbamos a saludarlo y a manifestarle nuestra admiración, se le trabó la lengua y no pudo hablar. Rubén Darío, que estaba con cierto temor de que la juventud le fuera a reclamar por haber aceptado llegar a Guatemala estando la dictadura de Estrada Cabrera, también quedó un poco cohibido. Pero, afortunadamente, otro de los compañeros empezó a hablar y le dijo: “es usted el más grande poeta de nuestra lengua y nosotros somos estudiantes de bachillerato y venimos a rendirle nuestra admiración...”. Rubén [...] se puso contento, se sentó, pidió un coñac, que se fue tomando paulatinamente, y nos dijo: “bueno, ¿ustedes escriben? Le dijimos que no, que estábamos acabando nuestro bachillerato y que queríamos hablar con él (citado por Albizúrez y Barrios, 1982: 23)

Tales impresiones –incluso la de Rafael Arévalo Martínez, uno de los contertulios que visitó a Darío para pedirle su criterio acerca de la obra que se titularía *El hombre que parecía un caballo* (1915), colección de cuentos en los que también alude a Darío- calarían en la crítica literaria guatemalteca, más cuando en su novela *Hondura* Arévalo Martínez incorpora a Darío como personaje, con similar tratamiento al otorgado por el narrador de *20 rábulas en flux y uno más* de Flavio Herrera; ambas obras publicadas en fechas muy próximas.

Ante todo lo expresado, no es discordante mencionar la dualidad del parecer de Francisco Albizúrez Palma y de Catalina Barrios (1982: 23) acerca de que “Fue aquel un acontecimiento honroso para nuestra urbe, pero también la penosa ocasión para que Rubén Darío cayera en servilismo hacia el tirano Estrada Cabrera”.

De esa doble imagen del artista, la del Darío aceptado, justificado y hasta enaltecido por algunos y la del Darío ignorado y reprochado por otros, quedaría, sin

embargo, la imagen del héroe cultural que se afirmó al cabo del tiempo en Guatemala. Sobre este parecer la crítica biografista no discute, pues más bien se dedica a remover algún dato, incluso, hecho por afamados biógrafos de Darío. El siguiente caso muestra las preocupaciones por develar la “verdad” acerca de la actitud de Estrada Cabrera ante la visita de Darío, en uno de los días en que éste se restableció brevemente. Sobre ese pasaje hay dos versiones contradictorias entre dos biógrafos de Darío<sup>172</sup>:

Edelberto Torres dice que Estrada Cabrera hizo esperar a Rubén Darío y finalmente no lo recibió, todo con el objeto de humillarlo. En cambio, Máximo Soto Hall cuenta que se produjo la visita y que Estrada Cabrera despidió a Darío saliendo de su brazo y acompañándolo hasta el coche que lo esperaba a la puerta. Entre estas dos versiones nos inclinamos por la segunda, pues no encontramos motivo ni interés que pudiera tener Estrada Cabrera para humillar a Darío. (Montiel, 1984: 287)

La entrevista con el primer magistrado la realizó Darío casi al mes de haber llegado a Guatemala. En torno a tal visita, Charles D. Watland ha seguido el punto de vista de Edelberto Torres, hasta acotar: “Una vez más los motivos del presidente son oscuros” (Watland, 1976: 413). Según Montiel, los escritos de Darío a favor de Estrada Cabrera son indicios de que habían desaparecido las “leyendas de la enemistad” entre el presidente y el poeta (1984: 286). En cualquier caso, también hay que considerar que a Darío le habría sido difícil escribir abiertamente a favor de Estrada Cabrera, cuando éste había sido enemigo de José Santos Zelaya, a quien el poeta le guardaba lealtad.<sup>173</sup>

Pese a la participación de la prensa, de los poetas y escritores en la adulación al mandatario, la atención censurable parece estar dirigida más sobre el visitante, agonista y héroe cultural. Por otro lado, el mismo grado de conflictividad de la imagen pícaro del dictador Estrada Cabrera, incidió en crear una percepción ambivalente sobre Darío, pues la imagen del dictador (o antihéroe) también devino en ficción por el lado dramático de la

---

<sup>172</sup> Se debe tomar en cuenta que Edelberto Torres escribió una de las más documentadas biografías de Darío (titulada *La dramática vida de Rubén Darío*) y el guatemalteco Máximo Soto Hall escribió, asimismo, otra biografía, aunque de menor documentación, titulada *Revelaciones íntimas de Rubén Darío*.

picaresca de América Latina, según lo expresado por Alejo Carpentier cuando habla de una de sus novelas y personajes:

Mi pícaro, en este caso, se llama sencillamente el Primer Magistrado de la nación, que como tal vive y revive lo que fueron las vidas de los más famosos tiranos ilustrados del Continente, como Machado que presumía de leer obras de Esquilo, o de Estrada Cabrera que alzaba templos a Minerva en la selva guatemalteca mientras ordenaba torturas y dictaba sus leyes. (Carpentier, 1985: 206)

#### 5.4. *20 rábulas en flux y uno más*, novela picaresca y costumbrista

Se ha discrepado en torno a que *20 rábulas en flux y uno más* sea una novela. Así lo dejó ver Seymour Menton en 1960, cuando notaba que esta obra era “sumamente dispersa”, con pocos elementos de unidad, y más bien se trataba de una colección de anécdotas de estudiantes y, aunque dicha obra tenía un tono nostálgico muy apropiado, no gozaba del tono grandioso y delirante de las novelas como *El tigre*, *La tempestad*, *Poniente de sirenas* y *Caos*, del mismo Herrera (Menton, 1960: 193-194). En cambio, Ricardo Estrada (en 1960), Ramón Luis Acevedo (en 1982) y Juan Fernando Cifuentes (en el 2002) coinciden en que *20 rábulas en flux y uno más* sí es novela.

En cuanto a diferencias de criterios, dadas las *indeterminaciones* del texto, Acevedo afirma: “La novela no tiene una trama bien definida y se presenta como una colección de anécdotas y episodios estudiantiles. Sin embargo, los personajes, algunos muy bien individualizados, se repiten a través de toda la novela, Bran y Crispín son los que más se distinguen por su picaresco” (Acevedo, 1982: 440). Por su parte, Cifuentes anota que la obra tiene de ensayo, aunque cataloga a *20 rábulas...* dentro del corpus de novela de Flavio Herrera (Cifuentes, 2002: 36-37). Ricardo Estrada en su estudio de las novelas de Herrera considera que “*20 rábulas en flux*, [es] la novela picaresca de la ciudad” (1960: 106). Lo

---

<sup>173</sup> Francisco Mayorga en su novela *La puerta de los mares* (2002) ficcionaliza esa relación no ajena de conflictividades, como se verá en el último capítulo de esta tesis.

cierto es que las disimilitudes acerca de la catalogación del texto en estudio podrían estar motivadas por la presencia de anécdotas, cuentos, estampas y cuadros de costumbres, las que aparentemente (des)estructuran el texto novelesco. A esta fórmula parecía referirse Seymour Menton en la cita arriba introducida; pero habrá de indicar que la novela picaresca goza de ese espacio de abertura y flexibilidad del hilo narrativo, de su fragmentarismo, debido a su pluralismo de aventuras.

La variedad de sucesos del texto de Herrera es promovida por personajes que pretenden tipificar a una determinada comunidad mediante tintes localistas, lo cual constituye un rasgo compartido por los cuadros de costumbres. Éstos, por lo común, se han ubicado unas veces más cerca del romanticismo que del realismo, al otorgar interés en la expresión individual<sup>174</sup>. También es cierto que ello se transformó en un realismo que expresó sus costumbres en el tránsito de la Colonia a la República. Igualmente, pudo suceder en el momento preindustrial y de grandes oleadas inmigratorias (Veiravé, 1994: 140). La misma tradición hispánica apunta que la narración costumbrista al intensificar su expresividad, también busca el prestigio intelectual mediante lo historicista. Sobre esa orientación, el artículo de costumbre, a decir de Pupo-Walker (1978: 5), “adopta, con frecuencia, un cariz paródico y retratista”. Además, es sabido que la picaresca española en el trayecto derivó en cuadros de costumbres. Por tanto, la novela de Herrera incluye ambas vertientes, donde la orientación del discurso tiene su apoyatura en el humor, la ironía y la parodia de personajes y sus situaciones controversiales. En cuanto a este tipo de productos culturales hay que recordar que en América Latina se han escrito novelas que se apartan

---

<sup>174</sup> Sobre este criterio, el cual es aplicable a la novela hispanoamericana, Luis Leal ha asegurado: “El autor, al describir lo que su país o región tiene de original, da expresión a lo individual. La nota pintoresca, el color local, lo peculiar de los ambientes, lo típico de los personajes son características de la literatura romántica” (Leal, 1967: 13).

del modelo clásico de la picaresca y adquieren un nuevo rasgo al desembocar en la parodia y cuestionar, desde ahí, a los sistemas dictatoriales<sup>175</sup>.

Esa presencia de formas costumbristas (como el cuento, la anécdota y el ensayo) presentes en *20 rábulas en flux y uno más*, no fue un caso nuevo en la narrativa latinoamericana si se tiene en mente el cometido de los relatos en la reafirmación cultural o en su interés crítico<sup>176</sup>. Sobre esa orientación, esta novela mueve sus personajes mediante una especie de bisagra social que les permite el desplazamiento a fin de obtener algún contacto necesario para salvar una situación determinada y, desde ahí, dimensionar el humor y lo paródico. El narrador de esta novela no se involucra directamente en las acciones, pero refiere los sucesos desde la distancia que le permite plantear un doble interés: uno crítico y otro lúdico-humorístico, involucrando así la participación del lector en esas direcciones.

De los distintos rasgos que indican que *20 rábulas en flux y uno más* se distancia del modelo "clásico" de novela picaresca<sup>177</sup>, por lo menos es a partir del tipo de narrador en tercera persona (pues aquí no es autobiográfico), de la existencia de un único personaje pícaro que con claridad una todo el relato y, además, de la falta de sujeción ante el amo. También, si uno se atiene a la base genealógica del pícaro<sup>178</sup>, los de *20 rábulas en flux y*

---

<sup>175</sup> Sobre este parecer véase a Alejo Carpentier: "Habla Alejo Carpentier", en *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier* (1977 y 1985).

<sup>176</sup> A propósito de este tipo de vínculos en la narrativa costumbrista estaría también la tensión dialéctica muy próxima al ensayo que anticipa la narrativa criollista (Pupo-Walker, 1978: 8-9).

<sup>177</sup> Si se consideran los rasgos de la novela picaresca en general: relato autobiográfico; articulación en diversos episodios, de acuerdo con los servicios ofrecidos a los distintos amos; los sucesos y episodios convergen en un proyecto final que explica el deshonor en que vive el personaje; es un relato retrospectivo que da noticia del personaje, desde la infancia hasta el momento presente de la narración (Estébanez, 1999: 834-835).

<sup>178</sup> Este pícaro de la tradición española es un "personaje marcado por una genealogía deshonorosa (padres condenados por la Justicia) que, abandonado a su suerte, ha de ingeniárselas para sobrevivir por medio de engaños, pequeños robos y otras artes en el servicio irregular a diversos amos, o a través de la mendicidad. Moldeado a fuerza de golpes de la adversa fortuna y del ejemplo corruptor de sus amos, se va convirtiendo progresivamente en un ser desengañado e insensible, desarraigado de una sociedad cuyos valores falsos ("negra honra") fustiga y ante los que, no obstante, acaba sucumbiendo con amargo cinismo. Entre los móviles de su conducta figuran el hambre (que agudiza su ingenio) y el deseo de medro y ascenso social: 'llegar a la cumbre de toda buena fortuna' " (Estébanez, 1999: 838).

*uno más* distan de parecerse a los de la tradición desde *El Lazarillo de Tormes*, punto de referencia desde el cual se empiezan a ver formas de la variante picaresca.

### **5.5. Mundo, personajes y signos de consagración**

Esta novela concibe que la llegada de la modernización de Guatemala en el nuevo contexto capitalista de las primeras décadas del siglo XX echó a perder la experiencia idílica del pasado colonial y sus tradiciones. Para entonces la nueva percepción de las cosas recelaba de la fisonomía de la ciudad por haberse nutrido ésta de formas arquitectónicas recientes que se desviaban de la imitación de lo europeo y de ese modo desentonaban con la tradición colonial y, a veces, llegaban a lo ridículo. De igual manera, la moda, las costumbres y la cultura modernas fueron desdibujando o “frustrando un gusto y un estilo nacionales” (Herrera, 1965: 10). Es decir, esas expresiones culturales de modernización chocaban con la manera de ser del guatemalteco y, de acuerdo con el texto, empezaron a desdibujar su identidad. Esta nueva situación de la cultura habría desorientado la forma de vida de la juventud, por lo que los jóvenes salen de casa, renuncian a la familia y al espacio íntimo. Muchos de ellos refugian su medio tiempo en la Universidad (haciendo que estudian) y en el trabajo (sospechoso y poco explicitado); el otro medio tiempo lo consumen en la calle, en los burdeles, en tabernas, buscándole el lado lúdico a la vida. En ese marco de comportamiento de los personajes y de la historia contada en *20 rábulas...* el narrador prefiere el mundo de los espacios marginales para posicionar desde ahí el discurso que denuncia la inoperancia, la modorra y los vicios de la sociedad guatemalteca de entonces.

Los personajes salen de sus casas no por alguna transgresión de sus padres –como en los textos de la tradición picaresca- mucho menos salen por vivir en la miseria. Lo más sugerente de esta historia es que salen para experimentar la libertad fuera del control

familiar y, en la medida de lo posible, de los convencionalismos reguladores de la instancia patriarcal y del sistema de normas comunitarias vigentes, no obstante, para hacer desde esa esfera de la vida una mascarada, como lo insinúa el narrador de mirada costumbrista:

Pero no sólo se desdeñaba y hasta se vilipendiaba al “estilo burgués” sino que, los muchachos de entonces, aun los de rica prosapia, con alientos de pícaros bien creados, se jactaban de hacer una vida irregular cuando no azarosa y hasta sórdida, imitando a los camaradas que vivían con la incertidumbre del techo y la pitanza, deambulando por miserias o innobles comederos. Y así muchos de esos tarambanas, como lamentable extravagancia, desdeñaban el confort hogareño y el buen puchero familiar, para irse en busca de infames condumios o comederos sospechosos o a sórdidos fondines, alternando con gente rahez; desarrapados y granujas. (Herrera, 1965: 27-28)<sup>179</sup>

La razón de salir de casa como presunta actitud antiburguesa de estos personajes se torna en farsa o en gesto evasivo, que en un inicio oculta el verdadero motivo y naturaleza originaria de sus comportamientos. Los vicios son llevados desde el seno del hogar para mostrarse fuera de él, una vez que se han transgredido las normas de convivencia familiar y social. Esto indica que en el espacio marginal, el orden ideológico juega con las representaciones de los personajes y sus discursos. Lo dicho por el personaje Bran, en discusión con otro de su grupo, puede ser un caso elocuente:

Yo, por ejemplo, la vi negra hace dos meses cuando me instalé por mi cuenta. Tras de sacudirme del yugo paterno. Ahora ya gané un asuntito y tengo alguna plata...

-El asuntito es la alhaja que le güevíaste a tu madrastra.

-Imbécil, mientes.

-No, viejo. La verdad. Todo se sabe. Tenías “un amor” en el burdel; la sacaste de allí y como estabas gafo y no podías mantener al cuero, acudiste a la alhaja y, de ahí el... asuntito...

-Pruébamelo o te rajo...

-Y hasta se dice que tu viejo va a denunciarte y a pedir tu captura... (pp. 15-16).

Asumir una actitud “antiburguesa”, sin embargo, se volvía una postura ambigua y pícara. Porque si alguna vez estos pícaros gozaron de la comodidad de ese ambiente pequeño-burgués al cual dicen renunciar, curiosamente a ratos se acercan al mismo círculo,

en la medida en que algún acto necesario a sus condiciones de pícaros (conquistador, bebedor de licor obtenido de manera gratuita, por ejemplo) se los permite. Sólo se distancian provisionalmente por la fórmula que convierte a los pícaros en “revolucionarios”, quienes al final desafían a las fuerzas represoras del régimen sociopolítico. De ahí que la autoexclusión termina también siendo una farsa de un supuesto “proletariado intelectual” (p.195) *chapín* que critica la descomposición social y renuncia a las comodidades, observa su incapacidad de haber hecho algo útil y digno o, al menos, logra la confesión de su conciencia socarrona, desde las ruinas:

-Hemos vivido, al menos, y algo haremos. Haremos, haréis hijos, que cumplan lo que no hicimos: conquistar la libertad y hacerse digno de ella. Nosotros fuimos puente y ¡ya es algo! Mientras tanto, no hay que detenerse ante las ruinas ni los muertos, si no que hay que vivir y seguir buscando, sobre los escombros, nuestro destino. Viejo, pero tengo hambre, y el momento no es para filosofías. Adiós hermano. Nos veremos uno de estos días... entre los escombros.

-O en el cementerio...

-O frente al cementerio. En aquella cantina que se llama “el último adiós”.  
(p. 196)

Con este tipo de propuestas los personajes no pueden más que sumergirse en los fragmentos de los distintos espacios sociales para conseguir su comedia.

Atraídos por el rol de la incipiente *Ciudad letrada* desempeñado por Guatemala, llegaban jóvenes de los otros países de Centroamérica a integrarse a la vida universitaria para cursar Medicina o Abogacía. Los pícaros satirizarían aquellos motivos por los cuales algunos personajes de otros países vecinos llegan a Guatemala. Esto se observa en personajes nicaragüenses, quienes aducen su llegada a razones de exilio político; pero en realidad se trata de razones provisionales, las cuales se resuelven en enunciados con

---

<sup>179</sup> Cuando no se preste a confusión, algunas veces se citará la novela con el nombre del autor y la página, en otras sólo con el número de páginas.



efectos humorísticos. De esta manera se insertan enunciados que actúan a modo de contra-discurso, contruidos con la misma orientación burlesca<sup>180</sup>.

Dentro del ludismo, la universidad misma como institución educativa de la *Ciudad letrada* es objeto de burla, cuando se parodian las elecciones de las autoridades, como sucede en el capítulo "Día de farra" que refiere la elección de un estudiante para asistir a un congreso continental:

¿De acuerdo...? -De acuerdo -anticipó Chanco Bran- nada de influencias. Si el decano quiere imponerse, armaremos el lío....  
-Señores, exclamó el animalillo Duarte desde otro banco, a Montevideo sólo irá nuestro genuino representante. ¡Vox populi...! ¡Viva la democracia! Y, todos a coro: ¡Viva! ¡Viva! Entre el tumulto se impuso la gallarda figura de Pancho Valdespino, clamando con voz caliente y fanfarrona: -Compañeros: ¡República de animales! Elíjanme a mí. Les prometo una juerga si me eligen. Programa de tres días: Comilona, viaje a la Antigua y epílogo en el congal... (p.11)

De este modo, ese discurso dialógico se vuelve recurrente alrededor de instituciones que rondan en distintas formas de corrupción. Se hace tabla rasa con los arribistas de cualquier índole, con la proxeneta, con el tonto enamorado, y se parodia desde el discurso religioso<sup>181</sup> hasta el mito de Don Juan, caso éste relacionado con el tópico del dandismo, o las representaciones del pícaro que se entretiene entre grupos élites para salir del aburrimiento:

A ver, ¿cuáles son tus conquistas? ¿Tú, especie de don Juan barato? Tus conquistas... tarascas del Gran Mundo; cuarentonas menopáusicas...  
Pregunta, en cambio, qué hembra me levanté en el último baile de la embajada del Paraguay... ¡Pregunta! (p. 72)

<sup>180</sup> Así se observa en el siguiente pasaje:

"Alguien vino a arrimarse al grupo diciendo: ¡Salud, genios y generales...!

[...]

[...]. Pero, ¿han olido pólvora alguna vez...?

-Viejo, todos peleamos en Managua. En Namasigüe... ¡Y como leones...!

-Y, ¿dónde están tus balazos? Enseña siquiera una cicatriz...

El otro, entonces, púsose de pie con burlona morisqueta, se alzó la americana por la espalda y arrimándose el trasero al curioso, señalóse el punto anal y le dijo: -¡Aquí!" (Herrera, 52).

<sup>181</sup> A este respecto véanse los siguientes casos:

"-¡Lázaro, has resucitado!

El presunto muerto decía bostezando:

- ... En verdad os digo que hace mucho estoy muerto" (Herrera, 185)

Otro ejemplo sería: "Bueno, viejo; pero acuérdate del Eclesiastés: tiempo para sufrir, tiempo para gozar, tiempo para luchar, tiempo para chupar" (Herrera, 195).

La novela también se refiere a la imagen del periodista y a la explotación económica a que es sometida por parte de los dueños de las empresas, pese al talento de muchos. El asunto estaría en que el pícaro logra ventajas dentro de ese aparato de influencia estructural, pues el caso para los periodistas no sólo era enriquecer con buenos escritos a los directores de periódicos, según el texto de Herrera. Mediante la crónica social el periodista dice tener acceso a la clase burguesa: “hallé la clave para conquistar el medio no sólo económica sino socialmente. ¿Sabes cuál es? La crónica social” (p.71). Se trata en todo caso, de usar dispositivos del pícaro para demostrar su “talento” dentro de los círculos de poder. Con ese propósito, el personaje Sablón se desplaza en los espacios de la élite guatemalteca como lo hacía el dandi británico George Brummell (quien se mofaba de su elegancia en las altas esferas sociales de la Francia del siglo XIX):

Conocí a lo más granado de esta sociedad. Dos o tres mentecatos o lechuguinos de cualquier club me introdujeron en la “high life”. Ahora, soy el hombre del día. Aquí donde me ves, con esta cara, me cisco de cualquier Brummell chapín. En las fiestas ni la chica más melindrosa ni la más empingorotada dama se atreven a negarme un vals o un fox trot por miedo, si quieres, a verse omitidas en mi crónica social y cualquier imbécil de ese mundillo elegante de aquí me hace zalemas y me invita a todas partes solo porque lo consagre en una de mis gacetillas. En este aspecto, me hice un dictador y ya se me consulta en los detalles de elegancia; de “savoir faire” y “savoir vivre”. Soy, pues, un árbitro elegante. (Herrera, 71)

## 5.6 Parodia de la bohemia

Si la bohemia históricamente fue la representación de cierta perfección del proletariado, también fue la caricatura de la intelectualidad, de acuerdo con A. Hauser (1976: 317). Su relación con la sociedad estuvo marcada por una actitud antiburguesa y en su conformación grupal experimentó un comportamiento variado, a partir de su genealogía y tipología. En esos grupos existieron “el bohemio de la época romántica, el de la naturalista y el de la impresionista” (Hauser, 363). Originariamente, la bohemia romántica

tenía sus propios rasgos: la integraban jóvenes artistas y estudiantes, éstos por lo común eran hijos de gente adinerada, su motivación consistía en que deseaban ser originales y extravagantes. No tuvieron la experiencia de la miseria y gozaban de la libertad de volver en cualquier momento a la sociedad de la que provenían (ídem). La bohemia naturalista, a la que pertenecía Murger, en cambio era “una bohemia real, esto es, un proletariado artístico [...], cuya lucha contra la burguesía no era un juego de ingenio agudo, sino una amarga necesidad” (ibídem, 364). La etapa naturalista ha sido representada tanto por Murger como por Balzac, entre otros. Los personajes de Murger -nos dice Hauser- “son habitualmente alegres, un poco frívolos, [...] que recordarán su vida bohemia cuando sean viejos como el lector burgués recuerda los bulliciosos años en que él era estudiante” (ídem). Para Balzac esta bohemia sería de transición. Dentro de esta panorámica descrita, la más controversial de las tres bohemias es la del período impresionista:

[...] se enajenan por sí mismos de la sociedad burguesa: los Rimbaud, Verlaine, Tristán Corbière y Lautréamont. La bohemia se había convertido en una partida de vagabundos y forajidos, en una clase en la que habitan la amoralidad, la anarquía y la miseria, en un grupo de desesperados que no sólo rompen con la sociedad burguesa, sino con toda la civilización europea. Baudelaire, Verlaine y Toulouse-Lautrec son tristes borrachos; Rimbaud, Gauguin y Van Gogh, aventureros y desarraigados vagabundos; Verlaine y Rimbaud mueren en el hospital; Van Gogh y Toulouse-Lautrec están algún tiempo en un asilo para lunáticos, y la mayoría de ellos pasa su vida en los cafés, en los cabarets, en los burdeles, en los hospitales o en la calle. (Hauser, 1976: 364-365)

Baudelaire pertenece cronológicamente a la generación del naturalismo, intelectualmente está abarcado por la bohemia romántica y la impresionista. Con Baudelaire y Murger se produce en distinto orden la transición entre las bohemias (Hauser, 364). Recuérdese que Baudelaire (1821-1867) significó uno de los mitos de la modernidad (Jarque, 1996: 312-318) y vendría a ser un punto de referencia de la obra de Herrera. Y aunque la novela en estudio incorpora una mezcla de bohemias, debería

recordarse la expresión de uno de los personajes cuando dice: “Nosotros fuimos puente y ¡ya es algo!” (Herrera, 196).

Es sabido que la bohemia parisina fue vivida por intelectuales llegados desde América Latina y, entre ese ir y venir, en algunas capitales del continente americano (Buenos Aires, es un buen ejemplo) se (re)produjo esta forma de vida. La recreación de ese micromundo fue introducido en diversos textos modernistas a partir de la representación del personaje bohemio. El propio Rubén Darío cuenta en la *Autobiografía* su experiencia cuando Gómez Carrillo y Alejandro Sawa lo introdujeron en la bohemia de París:

[Sawa] como yo –dice Darío–, usaba y abusaba de los alcoholes; y fue mi iniciador en las correrías nocturnas del Barrio Latino. [...]. Algunas veces me acompañaba también Carrillo, y con uno y otro conocí a poetas y escritores de París, a quienes había amado desde lejos. (Darío, 2002: 44).

Uno de mis grandes deseos era poder hablar con Verlaine. Cierta noche, en el café D’Harcourt, encontramos al Fauno, rodeado de equívocos acólitos. (idem)

Una mañana, después de pasar la noche en vela, llevó Alejandro Sawa a mi hotel a Charles Morice, que era entonces el crítico de los simbolistas. [...]. Se puso a hojear una edición guatemalteca de mi *Azul...* [...]. Charles Morice fue bondadoso y tuvimos, durante mi permanencia en París, buena amistad [...]. Con quien tuve más amistad fue con Jean Moréas. [...]. Tanto Verlaine como Moréas eran popularísimos en el Quartier, y andaban siempre rodeados de una corte de jóvenes poetas que, con el Pauvre Lélian, se aumentaban de gentes de la mala bohemia que no tenían que ver con el arte ni con la literatura. (ibídem, 45)

Los artistas parecían transitar de un grupo a otro, y se hacían sentir en los bares y cafés de los barrios. Pero en el fondo había una adscripción a un determinado grupo de acuerdo con lo que éste representaba y producía. De esta manera, se nota que durante la segunda estadía de Darío en Francia el poeta guarda distancia del grupo por considerar que no se trataba de una legítima bohemia literaria, en tanto describe el panorama de actitudes de ese micromundo:

Nunca quise, a pesar de las insinuaciones de Carrillo, relacionarme con los famosos literatos y poetas parisienses. De vista conocí a muchos, y aún oí a algunos, en el *Calisaya* o en el café Napolitain, decir cualquier beocio y filisteo. Al Napolitain iba casi todos los días un grupo de nombres en *vedette*, entre ellos Catulle Mendés y su mujer, el actor Silvain, Ernest Lajeunesse, Grenet, Dancourt, Georges Courteline, algunas veces Jean Moreás y otros citaredas de menor fama [...]. Una que otra vez se aparecía [...], el hoy elegido príncipe de los poetas franceses, Paul Fort, y la verdad es que allí no descollaba, pues su influjo principal estaba del otro lado del río, en el Barrio Latino. (Darío, 2002: 70)

Darío se preocupaba también por la representación de la bohemia latinoamericana y de su estilo de vida como el experimentado en Buenos Aires. Al respecto cuenta: “Claro es que mi mayor número de relaciones estaba entre los jóvenes de letras, con quienes comencé a hacer vida nocturna, en cafés y cervecerías. Se comprende que la sobriedad no era nuestra principal virtud” (Darío, 2002: 49).

Lo importante es que desde el punto de vista de la ficionalización de la bohemia, hubo una tendencia de los intelectuales por llamar la atención sobre la identidad del grupo y su naturaleza misma a partir de su existencia real, si se observa también desde la reciente sociología de la literatura:

[...] la invención del personaje literario de la bohemia no es un mero hecho de la literatura: de Murger y Champfleury a Balzac y al Flaubert de *La educación sentimental*, los novelistas aportan una contribución importante al reconocimiento público de la nueva entidad social, especialmente al inventar y difundir la noción misma de bohemia, y a la construcción de su identidad, sus valores, sus normas y sus mitos. (Bourdieu, 1995: 91)

En la continuidad de este tópico de la bohemia, la novela *20 rábulas...* incorpora personajes con actitudes entrecruzadas de humor y rebeldía para dar cuenta de una Guatemala afectada por la decadencia moral y política, además de su carente originalidad en los gustos. Esos personajes asumen un pretendido rechazo contra la vida burguesa, por considerar que el sector que la promueve tiende al acomodo, a la hipocresía y al aburrimiento. Prefieren, en cambio, una actitud de valores “espirituales” opuesta a la vida

utilitaria y falsa. Así lo indica el narrador de *20 rábulas...* al relacionar aquello que los identifica como grupo o generación:

Esa vida de bohemia elegante –como ellos mismos decían- de bohemia “espiritual”, les mantenía el alma en un eretismo enfermizo y el juicio en actitud rebelde y demoledora. El credo literario debía ser y era inexorablemente modernista, de un modernismo de cuño peregrino adobado con bozal ignorancia y misoneísmo feroz. Poco o nada de lo pasado servía en literatura [...]. [P]ero, los ojos y el alma íntegros de estos muchachos se les iban hacia Francia para los astros que había actualizado y divulgado el genio de Darío. La literatura satánica era entonces un culto. Los “poetas malditos” eran dioses de aquella generación que se sabía de memoria a Verlaine, a Baudelaire, a Rimbaud y a Mallarmé; a Poe, a Nerval y a Lautremont, incluso a Lorraine, el último dios de moda. (Herrera, 28-29)

En este encuadre cultural el narrador ha interpretado a Darío como personaje puente que sirve de unión entre la bohemia parisina y la guatemalteca. La identificación de la bohemia guatemalteca con los “poetas malditos” y con Rubén Darío sirve a la ficción de los mismos rábulas de Flavio Herrera. Ese estilo de vida que se define como una sociedad dentro de otra, posee, como bien la ha señalado Pierre Bourdieu, algo de extraordinario y también de interrogante, y que se entiende de la siguiente manera:

El estilo de vida bohemia, que ha aportado sin duda una contribución importante a la invención del estilo de vida del artista, con la fantasía, el retruécano, la broma, las canciones, la bebida y el amor en todas sus formas, se ha ido elaborando tanto en contra de la existencia formal de los pintores y escultores oficiales como en contra de las rutinas de la vida burguesa. (Bourdieu, 1995: 91)

El personaje de la bohemia europea con apariencia ondulante entre el mal vestido y el dandi (como el caso especial de Baudelaire), por lo común optó por la “indigencia y la miseria” y encontró ahí “el único lugar posible de la libertad y el único principio legítimo de una inspiración indisoluble de una insurrección” (Bourdieu, 1995: 106). La lucha de autores como Flaubert o Baudelaire por contrarrestar una literatura sin mayores exigencias, en parte, encontró su escenario en el periodismo y la prensa y es curioso que algunos personajes de Herrera asuman esas ocupaciones.



Aquella conflictiva conducta antiburguesa de los personajes de *20 rábulas en flux y uno más* se torna contradictoria y la supuesta rebeldía contra lo establecido empieza a enredarse en el arribismo. A estos personajes que les correspondería ubicarse dentro del grupo "letrado" (estudiantes y graduados en Derecho, otros ejercían el periodismo) les invade la trivialidad, la cual se muestra en desatender lo relevante. Realizan una práctica del echarse a perder, aun cuando dicen buscar la dignidad del oficio. Por eso, ante la necesidad de lograr situaciones homólogas que vinculen el ambiente bohemio guatemalteco con el personaje Rubén Darío y su mundo, el personaje Sablón (de oficio periodista) crea su imagen afin, cuando dice que realizó su aporte periodístico, como en la poesía lo hizo Darío:

[...] hallé la clave para conquistar el medio no solo económica sino socialmente. ¿Sabes cuál es? La crónica social [...]. Vine yo y renové el género como Rubén renovó la poesía. Conocí a lo más granado de esta sociedad. Dos o tres mentecatos y lechuguinos de cualquier club me introdujeron en la 'high life'. Ahora, soy el hombre del día. Aquí donde me ves, con esta cara, me cisco de cualquier Brummel chapín. (Herrera, 71)

La alusión a Darío en este pasaje de la novela, más que destacar el mecanismo por el cual se insertó el poeta en la sociedad, denuncia la falta de interés de los escritores guatemaltecos por construir los productos culturales legítimos y significativos. Se acusa la afectación de una realidad sociocultural sobre la mentalidad de quienes no muestran su empeño en algo trascendente:

Aquí el tartufismo y la hipocresía se imponen como credos sociales para poder vivir y medrar. A los escritores les ha faltado interés y valentía para desnudar nuestras lacras. Les ha faltado, sobre todo, valentía. (p. 98)

Por tanto, el sentido del texto pretende la estimulación de la producción literaria y crítica de los guatemaltecos y a la toma conciencia de su cultura, con una nostalgia de un proyecto intelectual que en el contexto de la escritura del texto no había sido resuelto. Esa

carencia de “interés y valentía” que refiere la cita anterior es sugerente en el orden transgresor de la instancia política, en la toma de posición de los escritores<sup>182</sup>.

Se trata, también, de superar aquellas carencias denunciadas por Darío en su artículo titulado “Este era un rey de Bohemia”, escrito en 1891 en Guatemala. El texto de Darío contribuiría a la tematización de la bohemia que propone Herrera, pues en su escrito el nicaragüense había referido la manera en que la bohemia literaria, tanto en Europa como en América Latina, se venía degradando hasta desaparecer y en Guatemala no sería una excepción. Las razones las había subrayado Darío cuando decía: “La lucha por la vida, la fuerza de nuevas empresas, las agitaciones políticas, el moderno periodismo, etc.,” (Darío, 1950: 132). Para entonces Rubén Darío refiere la impresión que les hubiese causado a aquellos integrantes de las bohemias latinoamericanas:

[...] les daría vergüenza; porque decir bohemio ahora es presentar ya la cara de la borrachera, o la mano tendida para pedir dinero. Bohemia literaria... ¡Y luego en Guatemala! (Darío, 1950: 134)

Los bohemios de hoy son los perdidos de la literatura. [...] Son los holgazanes en prosa y los desvergonzados en verso, son el asco de la profesión, la lepra de la imprenta, la triste y áspera flor de la canalla. (ibíd, 132-133)

Evidentemente, frente a esta crítica que se producía en el contexto en el cual Darío caminaba por Guatemala, en un pequeño grupo de intelectuales asistió una nostalgia por aquella bohemia singular, recreada por los rábulas de Herrera.

### **5.7 Novelización de una etapa de Rubén Darío o parodia de la llegada del héroe**

El tratamiento humorístico y la estructuración fragmentaria de *20 rábulas en flux y uno más* no pudieron excluir la representación de la llegada de Darío a Guatemala, por ser éste un suceso que se prestaba para vincularlo con el problema de la carencia de valores culturales modernos de la Guatemala de inicios del siglo XX. En ese sentido, el texto

---

<sup>182</sup> Y de paso remiten a los paratextos de la novela de Herrera, donde se plantea parte de la problemática.



propone el ejemplo del héroe cultural que con su notoriedad rompe con la monotonía e intrascendencias locales, al generar un ambiente festivo y ritualista. El suceso encaja con el resto de la novela mediante la participación de personajes con actitudes pícaras y arribistas que visitan a Rubén Darío, de quien obtienen aunque sea algún provecho material mínimo o uno simbólico. De ahí surge el punto de imbricación entre la novela en general y el tema de la llegada del héroe y viajero. Es decir, la relación intertextual.

Obras como la *Autobiografía*, la novela *El oro de Mallorca* y las crónicas de *El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical* (1909)<sup>183</sup> del mismo Rubén Darío, adquieren relación con el capítulo 18 de la novela de Flavio Herrera donde se refiere el momento del retorno triunfante del poeta y su recibimiento efusivo por parte de la colectividad. Este suceso cronotópico subyace en la temática y en el tratamiento humorístico, pues *20 rábulas en flux y uno más*, además de parodiar la llegada de Darío, refiere la visión de las cosas que poseían quienes participaron en la bienvenida.

Sobre el tema de la llegada, el propio Rubén Darío se había referido al recibimiento apoteósico que se le mostró en su regreso a Nicaragua y en su paso por México. En relación con su patria anotó en su *Autobiografía*:

Hacia cerca de diez y ocho años que yo no había ido a mi país natal. Como para hacerme olvidar antiguas ignorancias e indiferencia, *fui recibido como ningún poeta en su tierra... El entusiasmo popular fue muy grande. Estuve como huésped de honor del Gobierno durante toda mi permanencia.* (Darío, 2002: 77) (El énfasis es nuestro)

De su llegada a México, en ocasión de las fiestas del Centenario<sup>184</sup>, al permanecer en Veracruz, refiere nuevamente:

---

<sup>183</sup> Una parte de los textos incluidos en esta obra fue escrita en 1908 y la otra a inicios de 1909. El texto se publicó en formato de libro en 1909 (Madrid, Biblioteca Ateneo).

<sup>184</sup> Actividad a la cual el poeta no asistió, porque a última hora se lo impidió el gobierno de México, influido por el de Estados Unidos, en un momento en que Nicaragua experimentaba un nuevo gobierno. Sin embargo, las muestras de aprecio de la población mexicana hacia Rubén Darío se hizo sentir de diversas maneras.

Una muchedumbre de veracruzanos, en la bahía, en barcos empavesados y por las calles de la población, *daban vivas a Rubén Darío y a Nicaragua* [...]. [V]isitó la ciudad de Jalapa, que *generosamente me recibió en triunfo*. Y el pueblo de Teocelo, donde las niñas criollas e indígenas, *regaban flores y decían ingenuas y compensadoras saluciones*. [...]. En Veracruz se *celebró en mi honor una velada*, en donde hablaron fogosos oradores y se cantaron himnos. (ibídem: 81-82) (Las cursivas son de nuestra intención)

En *El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical*, publicado en Argentina, Rubén Darío trata el tema del retorno mediante una retrospectiva en estilo impersonal. Desde el espacio cultural argentino cuenta sus impresiones: “En verdad, -dice Darío- se mató el mejor cordero en *el retorno del poeta pródigo*” (Darío, 2001: 4) (El subrayado es de nuestra intención). Luego, en el discurso de la crónica del mismo texto de *El viaje...*, Darío introduce parte de su alocución ofrecida al auditorio que lo había recibido en Nicaragua:

*Nada más propio –expresé– de esta vuelta a mis lares, que la generosidad de mis compatriotas, la elevación del nivel intelectual y una simpatía palpitante y orgullosa han convertido en una apoteosis, si apenas merecida por los sufrimientos de la ausencia y por ese perfume del corazón de la tierra nuestra, que no han podido hacer desaparecer ni la distancia ni el tiempo. Podría decir con satisfacción justa que, como Ulises, he visto saltar el perro en el dintel de mi casa, y que mi Penélope es esta Patria que, si teje y desteje la tela de su porvenir, es solamente en espera del instante en que pueda bordar en ella una palabra de engrandecimiento, un ensalmo que será pronunciado para que las puertas de un futuro glorioso den paso al triunfo nacional y definitivo.* (Darío, 2001: 4-5) (Nos permitimos las cursivas)

Entre estas crónicas de *El viaje a Nicaragua* hay textos poemáticos, algunos evocan el tema patrio, lugares, paisajes y gentes. Reafirman y complementan impresiones del tema del regreso, como queda dicho en los versos del poema precisamente titulado “Retorno”:

“El retorno a la tierra natal ha sido tan/ sentimental, y tan mental, y tan divino” (Darío, 2001: 55).

En su novela autobiográfica *El oro de Mallorca* Darío refería de su *alter ego* lo siguiente:

Había vuelto a su país natal y su llegada fue la de un conquistador. Su renombre en naciones extranjeras enorgullecía a su patria [...]. *Era profeta asimismo en su tierra* al parecer. (Darío, 1976: 220). (El énfasis es de nuestro interés)

Se podría decir que la recurrencia del tema del regreso del poeta triunfante, presente en esas citas de Darío, no dejó de motivar para que el tópico fuera incorporado en la novela de Herrera. Es de suponer la incidencia de que Flavio Herrera conoció de la última llegada de Darío a Guatemala, ya que el suceso fue cubierto periodísticamente por la prensa local. En ese sentido, la ficción de Herrera sugiere que el contexto de la llegada del poeta al patio periférico estuvo expresado en los marcos de una emotividad colectiva:

!Viene Darío...; ¡Viene Darío...! La noticia cundió como epidemia y, en la modorra ciudadana, plumíferos y estudiantes la acogieron con dinámica gloria. La Prensa y el Gobierno nombraron delegados para recibir al genio al mismo estribo del tren. [...] Los estudiantes acudían en masa llenando el ámbito de la estación y colmándolo de fresca y loca poesía. Quisieron llevar en hombros a Darío de la estación al hotel calcando, así, un rasgo de gracia eterna en el ambiente gallináceo. Hubiera sido de esos fastos en que el poeta se funde con el pueblo en carne y en espíritu, pero un coronel [...] mostró al poeta el estribo de un coche, mudo, atónito. (Herrera: 125)

En el texto de Herrera, esta llegada del héroe cabe dentro de la ficción remitificada, la cual es posible percibir más detenidamente si se examina al personaje entre el recurso del rebajamiento y el de la exaltación o idealización<sup>185</sup>. Este último caso corresponde a la presentación de las virtudes del personaje Darío; en el primero, hay una mirada crítica, irónica y burlesca. Estas formas se mezclan con otros recursos y estrategias que consiguen en su conjunto, un suceso parodiado. El suceso se presenta dentro de una libertad<sup>186</sup> de tinte festivo dionisiaco.

Ese pasaje que crea un ambiente festivo incluye el banquete y la bebida. Esto atrae a unos, mientras otros acuden para obtener una ganancia simbólica: sentirse cerca del

---

<sup>185</sup> En su obra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (1987) Bajtín ha estudiado la manera en que estos tipos de procedimientos toman participación en actividades folklóricas y en festividades vinculadas al carnaval, así sucede a partir del Renacimiento, donde se alude a coronamientos y destronamientos de figuras públicas.

<sup>186</sup> Para Bajtín, la máscara ofrece la libertad, "libertad de entender, de equivocarse, de imitar, de hiperbolizar la vida; libertad de hablar parodiando, de no ser exacto, de no ser uno mismo; libertad para pasar la vida a través del cronotopo intermediario de las escenas teatrales, de representar la vida como una comedia, y a los hombres como actores; libertad para arrancar las máscaras de otros; libertad para insultar con injurias de fondo (casi rituales); finalmente, libertad para hacer de dominio público la vida privada y sus aspectos más recónditos" (Bajtín, 1989: 314).

maestro, palpar su naturaleza extrahumana, lograr un elogio intelectual, testimoniar sus impresiones. Por ese lado se estaría en la línea del recurso de elevación o exaltación bajtiniana, dada a conocer por el filtro del narrador, que para esos efectos aplica referencias, tales como: "gran poeta", "genio", "vate inmortal", "vate genial", "Dios". Del mismo modo cabría la imagen sagrada<sup>187</sup>, como se aprecia en el siguiente fragmento:

La lírica grey sintió vivir entonces los días del milagro [...]. La visita maravillosa solo admitía parangón con algún sacro suceso como la entrada del Rabí a Jerusalén o el regreso de Mahoma a la Meca. Y el hotelón se volvió la Meca lírica de la lírica Guatemala de entonces. (Herrera: 125-126)

Esa exaltación sustentada en una visión "lírica" sobre el personaje es, además, una visión mítica que invade el espacio y crea una atmósfera afín. En la descripción del personaje y su ambiente también se pueden apreciar marcas y evocaciones que pretenden una imagen inestable del héroe, esto se produce a partir de un intento de elevación mediante la transmutación mística. Se observa que del cuerpo material, de la mueca, de la máscara, es decir, de la degradación paródica, transita a un estado de abstracción mística y mítica:

Bostezaba. Despertaba la carne para echarse un trago y, presto, volvía a quedarse en trance. Fruncía la mueca como resintiendo el cósmico hastío de un fauno ya impotente e imperceptiblemente se iba abstrayendo, alejando... buceando en el misterio... con el gesto congelado de olvido y beatitud. La máscara adquiría una serenidad idolítica situándose, tras la reversión de los siglos, en una atmósfera intemporal y ultraterrena... Más allá del cuño aborígen... más allá de la estirpe... allá cuando el logos se hizo carne. (Herrera: 129)

Estas palabras del narrador que vinculan al "mythos" con el "logos" provoca el discurso del origen, punto desde el cual se busca un orden en la lejanía del tiempo<sup>188</sup>. Esa imagen transmutada presente en la cita vendría a repetir un suceso originario, pues la percepción mostrada por el personaje Martín Arévalo (sugerentemente Rafael Arévalo

---

<sup>187</sup> Tómese en cuenta que la parodia, en gran medida, proviene –de acuerdo con Bajtín– de la "palabra sagrada" (Bajtín, 1989: 438).

Martínez) respecto del personaje Darío, estaría en esa búsqueda de elevación de la imagen iniciática<sup>189</sup> del poeta:

Véanlo: Tiene los cuernos del iniciado. Cada ojo es una cabeza de serpiente. Tiene todos los símbolos de la sabiduría eterna. Ya Rubén no es humano. ¡Está poseído por el Deux! (Herrera: 129)

Dentro de los rasgos del héroe mítico, esta forma de elevación deja ver la adscripción de las virtudes del héroe, mediante simbolizaciones y alegorías que aparecen como revelaciones de lo ulterior y según dice el narrador, “apuntan a la sabiduría eterna”. En consecuencia, los “cuernos” refieren, como en la cultura egipcia, “elevación, prestigio, gloria” (Cirlot, 1998: 164). En ese ámbito, el “ojo” está vinculado al significado de la sabiduría. Dentro del multivalor simbólico de la serpiente -de acuerdo con Durand (1982: 301)- está la transformación temporal y la perennidad ancestral. También ahí adquieren relevancia las construcciones que rezan una intemporalidad mítica como ya se indicaba: “Más allá del cuño aborígen... más allá de la estirpe... allá cuando el logos se hizo carne” (Herrera: 129). Por otro lado, entre los griegos la serpiente era el símbolo de Apolo y en la tradición órfica Apolo simboliza lo universal y la encarnación de la armonía. La serpiente también se vincula con psiquis y con el poder de la atracción (Cirlot, 1998: 407). Por eso, la figura del escritor novato que va hacia el héroe está expresada en Martín, quien “iba hacia el maestro como el grano de acero va al imán; como va la nube al cielo; como el río va al mar...” (Herrera: 128).

---

<sup>188</sup> Sobre este tipo de implicaciones Duch ha considerado que “al margen de la enorme cantidad de formas literarias y rituales que pueda adoptar [el mito], siempre lleva a término una empresa de *fundamentación* y de *legitimación*” (Duch, 1998: 59).

<sup>189</sup> Acerca de la iniciación Enrique de Rivas anota lo siguiente: “El simbolismo relativo a la iniciación constituye quizá el núcleo más rico de formas y variantes, y unifica en una misma familia al laberinto, la cueva, la búsqueda de un objeto sagrado, los misterios órficos, el descenso a las regiones inferiores y su contrario, la ascensión al Paraíso, etc. Entendido como un viaje o transcurso a través de etapas o pruebas, el proceso iniciático se reviste, en toda forma literaria, de un lenguaje de metáforas, analogías y símiles, cuyas raíces, entrecruzándose en el tiempo, a través de las más diversas culturas, nos permite aproximarnos a remotas fuentes de la comunidad humana con el misterio del cosmos” (de Rivas, 1989: 36).

Para Martín ese poder de atracción del personaje Darío se convertía en sugestión, que le hacía confundir la realidad con el sueño, con la percepción de la ascensión al paraíso, con lo que se simboliza el ideal del centro<sup>190</sup>:

En presencia del vate, se pellizcaba creyendo estar en el limbo de un maravilloso sueño y, el techo, los muros, los muebles, todas las cosas del ámbito hosteleril, se le transmutaban en figuraciones bíblicas o mitológicas. Estoy en el paraíso –se decía- mordiéndose el belfo o pellizcándose el magrismo zancajo para sentir si vivía. Estoy en el Empíreo –pensaba otras veces- en el Empíreo de un único dios: Rubén. Tengo el alma en un hilo... Ya espero la revelación... Espero ver descorrerse el velo del amor, de la vida y de la muerte... Ahora voy a conocer las causas primeras... (Herrera: 128)

Asimismo, para lograr esa imagen de elevación se acude al sentimiento arquetípico del sufrimiento, como una forma de concebir una imagen trascendente del héroe mediante la soledad, la cual actúa en compensación de la carencia. El pasaje también deja entrever las actitudes del narrador que ubica al poeta en un ambiente social impropio, al cual critica:

El genio que, en su seráfica timidez, siempre amó la soledad del alma, sentía ahora un tormento que Dante no incluyó en su Infierno: el de no estar nunca solo. Un chusco dijo un día que la semiconciencia o ausencia en que vivía el gran poeta la causaba, sobre todo, la maldición y el hastío de sentirse sin tregua entre el rebaño, aquel rebaño municipal y espeso que él mismo detestara en un famoso verso. (Herrera, 127)<sup>191</sup>

Se destaca que no sólo la timidez y la soledad se vuelvan compensatorias, sino de que, merecida la gloria literaria- según el relato-, también se le glorifique “*post mortem*” por el hecho de que el poeta soportó “la presencia de la novelería y la estupidez humanas”. Esta sugerencia de compensación para el poeta consiste en que junto a la canonización literaria exista también su canonización religiosa<sup>192</sup>:

Los celosos y férvidos católicos que son evangelizadores militantes, cuando también son iniciados en el culto literario, debían procurar porque, en razón

<sup>190</sup> La idea del centro puede recaer en el simbolismo de la Caverna, el Laberinto, entre otros, según Enrique de Rivas (ob.cit., p. 22).

<sup>191</sup> Quizá esta idea coincida con lo indicado por Darío en el Prefacio a *Cantos de vida y esperanza* (de 1905), cuando el poeta dice: “Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas”.

<sup>192</sup> No es un hecho aislado el que inmediatamente a la muerte Rubén Darío él haya sido declarado “Príncipe de la Iglesia” por las élites de Nicaragua. Algunas ideas asociadas a ello plantea el capítulo cuarto de *Barroco descalzo*, de Erick Blandón (2003).

de ese martirio, se canonizara a Rubén Darío y se le incorporara al santoral católico. (Herrera, 127)

Diferente al recurso de elevación, el cual es propiciado por el carácter mitificador, la narración emplea recursos de rebajamiento donde participa la comicidad, la ironía y la deformación. Al proceder de esta manera, se está ante la desmitificación burlesca y paródica. Así se asume que quien visita al poeta entra con toda la fuerza irreverente, sólo permitida por la democratización del comportamiento liberado del ambiente festivo:

La causa primera de que yo esté aquí, es la goma que traigo –decía un coronel nica de rostro amoratado- echémonos un trago, maestro... (p. 129)

Vinculado a este rasgo de humor y de irreverencia, está también el caso en el cual inicialmente se acude a una imagen de semejanzas (Baco o Darío) que luego se define en la imagen báquica del poeta: “aunque el genio velara o durmiera o entrara en trance, los devotos de Darío y de Baco o, de Baco y Darío o, solamente de Baco” (p.126).

Si se toma en cuenta la óptica de Bajtín, el texto entroniza imágenes del cuerpo, de la bebida y de la satisfacción de necesidades naturales (dormir, comer, por ejemplo), las cuales constituyen rasgos del depósito de fórmulas donde lo elevado (la presencia del poeta genial y la sabiduría) después queda rebajado. De esa manera, el relato de Herrera da paso de lo ideal a lo material, una vez que se cristaliza la razón trivial de la presencia de la mayoría de los concurrentes. Mediante este proceder se llega a un rebajamiento negativo. A través de la democratización provisional de las jerarquías se arriba a otra forma de rebajamiento, mientras se describe la presencia de visitantes mediante la ironía tajante, como se observa en el siguiente caso:

Había, empero, visitantes crónicos que al segundo día, dispusieron adjudicarse un sitio perenne en la antesala del gran poeta y otros más listos decidieron, incluso, aligerarse al presupuesto hogareño, aprovechándose de que el poeta vivía en éxtasis, para pedir cotidianamente a su cuenta bocadillos y emparedados. Más devotos algunos, los sedicentes íntimos decidieron tomar el aperitivo con el vate inmortal. Llamarle aperitivo es un eufemismo ya que todos bebían con isocrona constancia, apurando las copas con solo minutos de intervalo. (Herrera, 126)

Aquí la mirada irónica del narrador depositada sobre el arribismo de quienes asisten a la presencia del "genio" para saciar las necesidades biológicas también abarca el rebajamiento de ese "genio" o "vate inmortal", a una imagen de evasión mediante el consumo alcohólico. Es la imagen del héroe neutralizado por el cuadro totalizador de los bebedores, de donde resulta una apreciación peyorativa.

La percepción "popular" de los contertulios también da cabida a una imagen intelectualizada, idealizada, esotérica y simbólica del personaje Rubén Darío. Esto constituye un punto importante para conseguir una visión paródica del motivo de la llegada, lo que sería, en todo caso, un ejemplo crítico y "civilizatorio", a la luz del discurso pícaro de la novela de Flavio Herrera.

Como se ha visto, la ficcionalización de la llegada de Darío denota la pulsión mediante la cual los individuos son convocados por el entusiasmo, pero son entusiasmos para sí: el del escritor que procura un "apadrinamiento" para su obra, el del adicto que llega a saciar su deseo báquico, el de la prensa y el gobierno a preparar, en conjunto, las formas rituales del poder.

En la percepción que los personajes tienen de la llegada de Darío se aprecia una nostalgia que hace andar una crítica a favor de la producción cultural de Guatemala. A partir de ahí el discurso del narrador es irónico y crítico contra la tradición localista. Por el comportamiento, los personajes resultan víctimas de su propia visión, carentes de lo que realmente otorgue validez a sus actos. En el intento de hacer algo "digno" orientan su mirada a un suceso relevante, pero lo ven como material de ficción para realizar la representación de sus vidas y que en el fondo lamentan no haber gozado. De ahí que la invención de la bohemia europea, dentro de la bohemia de una Guatemala provinciana, se torna una broma. Pero se puede afirmar que dentro de esa mentalidad se simulaba una aspiración que muestra el discurso dialógico del texto.



En *20 rábulas en flux y uno más*, la relación de enunciados intertextuales no son expresos ni marcados, sino que el suceso como tal, por su carácter, quedó registrado en el interés cultural de la comunidad, en el imaginario y en la escritura periodística para funcionar también a modo de interdiscurso<sup>193</sup>. Por lo demás, sólo hay que indicar que la obra es una novela correspondiente a un género en constante transformación que en América Central logró incluir a Rubén Darío como un personaje que despertó motivaciones ficcionales en los que lo conocieron y reconocieron. En parte, la novela estudiada activa una lectura de palimpsesto, ayudada por los intertextos e interdiscursos que interpelan el estado y la conciencia de sus actores culturales.

<sup>193</sup> Recuérdese que en el contexto de la llegada de Darío a Guatemala, los diarios de entonces generaron una expectación al respecto y que bien pudo servir de información a Herrera para construir su novela.

## CAPÍTULO 6: BIOGRAFÍA ALTERNATIVA DE RUBÉN DARÍO Y

### SIMULACRO DE SU MITO EN *MARGARITA, ESTÁ LINDA LA MAR*

#### 6.1 Contexto y replanteamiento del escritor ante los asedios a la nación

Es sabido que los escritores que produjeron en los años posteriores al fracaso de los proyectos revolucionarios en América Central no sólo percibieron el tránsito de un período de conflictos bélicos a otro de relativa pacificación, sino también presenciaron la desestabilización de la unidad del Estado-nación amenazado por la dispersión y fragmentación de aquello que anteriormente los unía. Ante esa debilitación y desde diferentes miradas ficcionales los escritores reasumieron temas vinculados con la historia, el poder y la(s) identidad(es), acompañados de una actitud deconstructiva<sup>194</sup>, coincidente con cierta crítica política de sectores intelectuales. En el caso estrictamente literario esta actitud concordaba con la incorporación de prácticas textuales<sup>195</sup>, también convergentes con propuestas estéticas<sup>196</sup> de la segunda parte del siglo XX. Dentro de esas discursividades se reformula el tópico de la relación del escritor con el nuevo entorno

---

<sup>194</sup> Justamente, la idea de repensar la cultura mediante los Estudios culturales viene acompañada de la deconstrucción si se considera que los estudios postcoloniales y subalternos han retomado este tipo de miradas en obras y procesos literarios.

<sup>195</sup> Entre las que destacan: ironía, parodia, intertextualidad enfática sobre textos de las últimas producciones, microhistorias y ludismo.

<sup>196</sup> En este caso se pueden mencionar el “boom”, el “postboom”, la escritura testimonial y la *Nueva novela histórica*, para referir lo más representativo de las últimas producciones de la narrativa latinoamericana. Incluso, si se procura superar asuntos de clasificación, es viable que un autor centroamericano como Castellanos Moya produzca textos que comparten el arsenal técnico expresivo proveniente de diversas corrientes literarias y por lo mismo puede ubicarse en cualquiera de ellas (García, 2004). Respecto al auge de la *Nueva novela histórica* en las últimas décadas en América Central, Werner Mackenbach ha indicado que el surgimiento de este tipo de obras está asociado con la crisis político-ideológica en la región. Y considera, además, que “dicho auge está influenciado por un tercer discurso actual: el discurso político caracterizado por la pérdida de las grandes utopías, que en Centroamérica inicia a finales de los años ochenta y asume su expresión más evidente con el ocaso del proyecto sandinista” (Mackenbach, 2005: 162). Destaca que “El procedimiento de la novela [nueva novela histórica –I.C.R.] es la ‘deconstrucción’, también en un sentido postestructuralista: la narración de la historia desde diferentes perspectivas y voces, desde abajo” (ídem). Jeffrey Browitt ha referido que *Margarita, está linda la mar* de Sergio Ramírez “es una suerte de novela del ‘boom’, pero con treinta años de retraso: la historia del fracaso nacional. Pero a la vez la novela se sitúa en el llamado ‘post-boom’ ya que se distancia de la fase ‘heroica’ del nacionalismo izquierdista de los años sesentas y setentas” (Browitt, 2002). Asimismo, críticos como Seymour Menton (2002) y Werner Mackenbach (2005) se han referido el carácter de nueva novela histórica de *Margarita está linda la mar*.

social, político y cultural de América Central, pues si bien los escritores centroamericanos que empezaron a gozar de ciertas condiciones de movilidad dentro-fuera en estos países logran insertarse en el proceso de producción, promoción y recepción de los nuevos productos artísticos en escenarios que para Werner Mackenbach (2004) son “posnacionales y transnacionales”; asimismo, el intelectual se empieza a ver más textualizado y metatextualizado de manera directa y otras veces mediante formulaciones indirectas e interdiscursivas. Incluso, desde la escritura crítica y reflexiva de la cultura y los discursos los escritores pugnan por redefinir su participación. Esa situación pasa tanto con autores consagrados como con novelistas jóvenes que han comenzado a producir<sup>197</sup> y que tratan de insertarse en un mercado más allá de lo nacional. Se puede advertir que los escritores se reencuentran interactuando dentro de las mismas problemáticas que debaten y ficcionalizan<sup>198</sup>.

Para ubicar la novela *Margarita, está linda la mar* en su contexto emergente y después exponer el sentido del planteamiento de la imagen del personaje Rubén Darío y cómo este personaje simbólicamente permite entronizar el tema del intelectual es necesario esbozar un breve recorrido en ese respecto.

En la medida en que América Central salía del capítulo histórico y “politizante” en el contexto de la guerra como reacción colectiva se fue conformando un sentimiento de unidad (identidad), aunque poco después se aproximó a un proceso de globalización, el cual ejercía una gran presión “sobre los actores concretos de la vida política: los políticos y

---

<sup>197</sup> Precisamente, cuando Erick Aguirre comenta a otro autor joven (y “desencantado”) decía: “Percibí cierta cautela en Erick [Blandón] respecto a las diversas reacciones que seguramente habrá de ocasionar este libro [*Vuelo de cuervos* (1996)]. Y no es que pretenda jactarme de ser un ‘verdadero’ escritor, pero con cierta frecuencia, algunos artículos que escribo provocan esas ‘reacciones diversas’, es decir, el salto diligente de quienes, por un lado, pretenden desviarlos de su blanco, y por otro, de quienes oportunamente corren a darle su empujoncito” (Aguirre, 2005: 93-94).

<sup>198</sup> Esto si se consideran las representaciones que se aprecian en la idea de Hayden White (1992: 12) quien refiere: “...las teorías actuales del discurso disuelven la distinción entre discursos realistas y ficcionales sobre la base de la presunción de una diferencia ontológica entre sus respectivos referentes, reales e imaginarios, subrayando su común condición de aparato semiológico que producen significados mediante

la clase política en general” (López, 2003: 57) sin lograr el verdadero pluralismo deseado, pues los partidos acudieron al clientelismo y de esa manera afectaron la pluralidad democrática<sup>199</sup>. En ese entonces Nicaragua se vio más tensionada en diferentes órdenes gracias a problemas heredados del abuso del poder, la corrupción con los bienes del Estado y del peso del pasado que se imponía, y con todo ello se evitaba cualquier proyecto de futuro. Es lo que Oscar René Vargas ha llamado “el síndrome de Pedrarias (2000: 95-103)<sup>200</sup>. Entonces, hubo que acudir a fuentes documentales y a la memoria histórica para replantear el presente desde sus versiones antioficialistas.

Por esa década del noventa surgió una producción discursiva que procuraba reflexionar e interpretar las exclusiones<sup>201</sup> entre la problemática del nuevo contexto; es decir, sobre la dinámica de globalización que ponía en movimiento la relación gobernabilidad/ingobernabilidad. Esto sin obviar que la noción hueca de “gobernabilidad” utilizada en estos países centroamericanos fue la impuesta por organismos internacionales y con eso se marcaba el tránsito del liberalismo al neoliberalismo (Rodríguez, 2006a).

En la coyuntura política de Nicaragua a partir de 1990 se vivieron las derrotas electorales consecutivas del FSLN enfrentado a grupos de derecha<sup>202</sup>. Esa situación agilizó la toma de actitudes de intelectuales quienes militaban en el partido de izquierda y levantaron voces ante las decisiones verticales de la dirigencia a la que le solicitaban democratizar y “modernizar” dicha agrupación, para así responder coherentemente a las

---

la sustitución sistemática de objetos significativos (contenidos conceptuales) por las entidades extradiscursivas que les sirven de referente”.

<sup>199</sup> En las últimas dos décadas de Nicaragua solamente han pervivido dos fuerzas representativas en la escena política: liberales y sandinistas.

<sup>200</sup> Vargas, al retomar su obra que lleva ese mismo título (de 1999), ha determinado los siguientes rasgos de ese síndrome, a saber: 1) enriquecimiento ilícito de los gobernantes, 2) desprecio a la ley, 3) manipulación y mentira como instrumento político, 4) la población se enmascara para protegerse de los abusos y las amenazas, 5) Iglesia católica beligerante en política y compañera del poder, 6) el poder real es el poder oculto no el institucional, 7) Nicaragua es una sociedad dominada por el pasado y 8) Nicaragua es una sociedad sin proyecto de futuro (Vargas, 2000: 97).

<sup>201</sup> Tales como las etnias, grupos de mujeres, los derechos de los niños y adolescentes, la democracia, la identidad, el poder, et., asimismo, surgía una retórica en torno a procesos de pacificación, democratización, reinserción, institucionalización, privatización, ajuste estructural, reajuste económico, consenso, entre tantos.

demandas de la colectividad. Sin embargo, la conducción del partido se mostró intolerable a las críticas y los miembros que fueron expulsados formaron una nueva agrupación de renovación sandinista. Resultó que mientras el FSLN arriesgaba su identidad y agudizaba sus conflictos internos en el *campo político*<sup>203</sup>, en cambio, Sergio Ramírez asumía una postura crítica (y ética) definida por su liderazgo proveniente de su figura política e intelectual. Los altibajos de la política local llevaron a Ramírez a abandonar la tribuna pero no su actitud crítica, dentro y fuera de la ficción.

Cierto es que la separación de categorías del “intelectual” y el “político” ha sido difícil en América Latina, pero el asunto para entonces –como bien anotaba Arturo Arias– es dónde se sitúa el intelectual en torno a la nación y quién legitima sus discursos (Arias, 1998: 209). El caso que aquí interesa subrayar es que Ramírez escribe desde las libertades políticas y culturales logradas en el proceso nicaragüense y centroamericano, donde él fue actor político y sigue activo como autor literario. Con esa autoridad Ramírez ofrece una relectura desprovista de prejuicios y esquematismos, entrecruzando la vida de personajes históricos reconocidos y otros marginales, involucrados de alguna manera en la problemática del poder en Nicaragua. En el relato que produce se entrecruza lo privado con lo público, como un intento de desdibujar ambas fronteras. Así, cuando en *Margarita, está linda la mar* incorpora una biografía carnavalizada de un autor-símbolo como Rubén Darío, esta inclusión pasa a desmitificar no necesariamente al personaje intelectual y sus intimidades sino a los discursos monológicos y oficialistas. Cuando la novela entra en los

---

<sup>202</sup> Hasta el 2006 el FSLN retomó el poder mediante comicios electorales, con Daniel Ortega de presidente.

<sup>203</sup> Dice Silvia Cherem (2004: 28) que “Harto de haber acallado su vocación crítica, [Ramírez] vio naufragar su proyecto y con valentía, comenzó a denunciar públicamente a sus antiguos compañeros de lucha que pervirtieron la transición y se resistían a renunciar a su poder político y económico”.

meandros de la tiranía de Somoza en cierta medida es para advertir que los problemas del poder afectan fuertemente y en distintos órdenes la vida privada de las personas<sup>204</sup>.

La actitud de Ramírez de interesarse por ciertas “carencias” de lo biográfico e historiográfico concuerda con lo expresado por Edward Said, para quien “la vocación del intelectual [se efectúa –I.C.R.–] como actitud de constante vigilancia, como disposición permanente a no permitir que sean las medias verdades o las ideas comúnmente aceptadas las que gobiernan el propio caminar” (Said, 1996: 40). Por su parte, Iris Zavala ha destacado ese accionar interactivo del intelectual con arraigo social: “La reflexión sobre la función del intelectual en el capitalismo tardío o en el mundo industrial moderno, si bien despoja de ilusiones, no lleva a abandonar la partida ni la responsabilidad. En todo este entramado el término ‘posmoderno’ necesita al menos un punto de referencia algo más fiable...” (Zavala, 1991: 260).

No es casual que el propio Sergio Ramírez, consciente de las problemáticas periféricas de América Central, exponga en una de sus obras ensayísticas *Mentiras verdaderas* (2001) que la participación democrática y libre deberá ser una condición de la modernidad, para luego pensar en la posmodernidad:

La más difícil tarea de la modernidad en el siglo XXI, antes de soñar la quimera de la posmodernidad, será ser modernos primero en la democracia [...]. No en el neocaudillismo neoliberal, sino la democracia que integra primero hacia adentro para integrar luego hacia fuera, la democracia que transforma, la democracia en que se participa sin miedo. El íntimo sentido de la libertad y la participación. De lo contrario, la globalización será para nosotros un juego de globos desinflados. (Ramírez, 2001: 126)

Es decir que los escritores no sólo en sus reflexiones teóricas han dirigido la mirada sobre figuras del *campo de poder político* y los *vacíos* biográficos e historiográficos, sino que las problemáticas han sido traídas a la ficción como resemantizaciones o bien como rumor social. En ese empuje de la narrativa nicaragüense de las últimas dos décadas,

---

<sup>204</sup> Como bien ha subrayado Aguirre (2005:33) al decir que “Esa ‘zona oscura’ es ahora materia de novelistas, cuentistas y algunos biógrafos heterodoxos empeñados en cuestionar las versiones de la

surgirán memorias, relatos pertenecientes a la *Novela histórica* y a la *Nueva novela histórica*, lo cual significa que en las últimas décadas el entramado discursivo de las obras ha involucrado temáticas surgidas al ritmo de los acontecimientos más sentidos: el tema de la dictadura, lo testimonial, la guerra, la desilusión y lo (auto)biográfico. Asimismo, la incorporación de los problemas en torno al poder<sup>205</sup> ha involucrado el vacío de las instituciones y esto se convierte en sombras que recorren las obras de Sergio Ramírez. La novela *Margarita, está linda la mar* es una crítica a ese vacío institucional que corrompe a unos, desequilibra y desarticula las vidas y los cuerpos de otros, como la de Rigoberto López Pérez o la del intelectual llamado Rubén Darío, provocando así una metáfora del cuerpo de la nación atomizada.

Por otra parte, se percibe que los discursos narrativos recientes mantienen su preocupación estética en sus obras, ya que la actitud por solventar carencias historiográficas y biográficas (discursivas e ideológicas) ahora involucran asuntos en torno a la producción-recepción, pues el texto literario deberá re-crear el pasado mediante el discurso atractivo (¿lúdico?), de una realidad que ya gozaba de ciertas dotes de ficción. A este respecto, en una entrevista que Boccanera realiza a Ramírez éste anotaba:

Los novelistas tienen más poder de inventar, o reinventar una historia que atrae por sus mismos rasgos novelescos y de reponer el pasado con la invención, o la reinención. De todas maneras, la llamada objetividad no existe ni siquiera en los libros de historia, que también inventan, o reinventan, y que suelen ser más áridos y menos atractivos, por consecuencia. (Ramírez, 2003: 1)

Pero esta posibilidad del escritor por novelar la historia (superando las pretensiones objetivistas y la didáctica de la historiografía tradicional mimética) es admisible si Sergio Ramírez se refiere a “una historia” no absoluta, a una versión ficcional (o alternativa) de

---

historiografía oficial”.

<sup>205</sup> A este respecto, José Ángel Vargas ha dicho que “Las complejas relaciones de poder que funcionan como marco contextual de la novela centroamericana contemporánea (aquella que se produce a partir de 1970) permiten observar que la exclusión, el conflicto, la inestabilidad y la irregularidad aparecen como los signos más característicos de la historia centroamericana de las últimas décadas” (Vargas, 2005: 49).

acercarse a sucesos insertos en su propia dinámica, capaz de involucrar identidades subalternas. Por su parte, Melba Rivera ha referido que en este tipo de vínculos “Sergio Ramírez no pretende destruir las fronteras entre Historia y Literatura, pero sí tiene claridad respecto del poder esclarecedor de la literatura en aquellos vacíos y oscuridades que la historiografía no ha asumido” (Rivera, 2004: 137). Se puede argüir con Alvarenga (2006: 23 y ss.) que el establecimiento de este tipo de relaciones ha posibilitado una interpretación que pone de manifiesto la complementariedad e intercambio fructífero entre Historia y Literatura<sup>206</sup>.

Si se retoma aquí el tópico de la participación del intelectual en las dos últimas décadas en Nicaragua, se observa que después de romperse el nexo con las instituciones del *campo de poder político* afín al FSLN, escritores más promocionados como Sergio Ramírez, Gioconda Belli y Ernesto Cardenal, arrastraron consigo el capital simbólico acumulado (artístico y ético del “deber ser”) y, sin desligarse totalmente de las problemáticas locales, a través de la literatura vincularon la historia nacional con la política y lo autobiográfico<sup>207</sup>. Con *Adiós muchachos* (1999) Sergio Ramírez hace evidente esa relación<sup>208</sup>, asimismo, en *Un baile de máscaras* (1995) la imagen autobiográfica está en relación con la necesidad de restituir “autoridad” a la voz del autor (Delgado, 2002: 50).

---

<sup>206</sup> Un punto por destacar en esa convergencia es el de la construcción de las identidades y sujetos. Sobre este asunto Alvarenga (2006: 30) propone que “La Historia que no se conforma con describir individuos sino que explora las subjetividades, la dinámica de la relación entre el sujeto y el mundo social, se convierte en un importante insumo para la Literatura”.

<sup>207</sup> Dice Ana Patricia Rodríguez (2002) que “Los textos de Gioconda Belli, Ernesto Cardenal y Sergio Ramírez retoman prácticas de las autobiografías modernas y posmodernas, identificando a la vez sus nuevas producciones como ‘memorias’”. Más adelante Rodríguez refiere que “En sus memorias literarias de fin de siglo, Gioconda Belli, Ernesto Cardenal y Sergio Ramírez toman detalles más y menos conocidos de la historia del período sandinista y los redistribuyen a través de narrativas personales desde las cuales interrogan y evalúan los mismos principios que organizaron sus vidas como militantes y dirigentes del Sandinismo de antaño”.

<sup>208</sup> Existe en *Adiós muchachos* cierta búsqueda de perdón por las fallas cometidas por Sergio Ramírez mientras fungió con altos cargos durante el gobierno sandinista de la década del ochenta. Pero por testimoniar y por ser el autor de la obra, Ramírez ahí “no sólo evade la muerte simbólica que su hijo y la generación de su hijo deben darle a él y a su generación, sino que con el libro se convierte en el legítimo protagonista de una memoria para los años y las generaciones venideras” (Polit, 2000: 231). Además, ese interés de Ramírez de fijar su figura en el relato de *Adiós muchachos*, se logra mediante un linaje “entre hombres de poder, como si su autor buscara un lugar entre políticos” (ídem).



Lo mismo se puede decir de *Mil y una muertes* (2004) donde Ramírez Mercado, como autor, se introduce en la historia para convertirse en personaje. En *Sombras nada más* (2002) la historia contada deja ver cómo los mecanismos de control y la lucha por la preservación del poder generan actitudes arbitrarias del FSLN cuando actuaba contra el régimen de Somoza, lo que para el lector sería más que una simple coincidencia de la posición crítica del texto<sup>209</sup>.

Entre tanto, la problematización de la historia y de la biografía que se plantea en *Margarita, está linda la mar* (1998) tiene que ver con la idea de que la Historia pertenece no sólo a la vida pública sino también a la vida privada y así ambas adquieren un interés de ficción debido al carácter de los sucesos y personajes de una comunidad en sus procesos convulsivos. Y ahí es donde la relación poeta-nación adquiere interés en la novela de Ramírez Mercado, pues aquellos referentes que surgen de una historia ya contada y de una presunta identidad nacional regulada por los grupos de poder en el componente Estado-nación, ahora motivan una nueva lectura de una etapa de la historia nacional, rescatando las voces subalternas en medio de sus conflictividades.

Esta propuesta de incorporar los intersticios de la historia y la biografía empleando entre otros personajes a Rubén Darío y al poeta-héroe Rigoberto López Pérez trae a colación el problema del escritor y su ficcionalización, porque si en esta novela Sergio Ramírez desarrolla la conflictividad del poeta Rubén Darío y en *Un baile de máscaras* (1995) el mismo autor aborda su genealogía Ramírez Mercado, procurando cierto grado de expectativas por su propio nacimiento y, más aún, en *Adiós muchachos* (1999) está presente desde su relación de intelectual-padre-político y luego aparece como personaje en *Mil y una muertes* en pasajes donde se entrecruza su vida y obra con las de Darío, se podría

---

<sup>209</sup> Sobre este particular J. Browitt ha referido que en *Margarita, está linda la mar* hay imágenes de una “resonancia político-ideológica” a modo de toma de distancia con el sandinismo y su proyecto, de tal modo que dicha situación “refleja la manera en que el autor mismo tomó distancia irónica frente a la historia nacional y la incapacidad de armonizar los fragmentos de la nación” (Browitt, 2002).

decir, entonces, que hay más que una simple coincidencia del tema del autor o el tópico del intelectual. Por eso, en una obra como *Margarita, está linda la mar*, surgen elementos simbólicos de la nación, vinculados al interés de captar la atención sobre el intelectual y la percepción que de él posee la sociedad.

Se nota que en *Margarita, está linda la mar* Ramírez también dejó condiciones para continuar él u otro autor (o ambas vías) el palimpsesto biográfico de Darío. De esa manera, la novela *La puerta de los mares* (2002) de Francisco Mayorga, a modo de réplica y llenado de *vacíos* propone al Darío modelado, sobrio y comprometido con el Estado-nación, para alzarse como personaje ejemplar en el oficio diplomático y artístico. Esta obra que se analizará en el próximo capítulo difiere de la de Ramírez en cuanto a rechazar lo carnavalizado, el ambiente bohemio y las microhistorias. Se trata, entonces, de un diálogo entre obras, discursos e ideologías que denotan que los mecanismos articuladores del discurso de *Margarita, está linda la mar* con énfasis en la deconstrucción se ve distante respecto al de *La puerta de los mares*, donde se pretende aglutinar bondades no necesariamente literarias de Rubén Darío para acuñarlo como “componedor” de la imagen deteriorada del Estado-nación. Y estas reacciones serían ante los indicios de la fragmentación de ese Estado-nación que pretende destacar la autoridad del escritor en vez del político o, de otro modo, preferir la del diplomático como lo propone Francisco Mayorga en su novela antes referida.

Por un lado, la novela de Ramírez aborda el contexto de una dictadura donde la sociedad marginal adquiere relevancia a partir de que las vidas de los personajes se ven inmersas en las redes del panóptico controlado por las instituciones al servicio de Somoza y sus allegados, por otro parte, la obra construye una versión lúdica de Rubén Darío mediante la deconstrucción de la imagen ritualizada por los grupos oligárquicos y los enfoques biografistas preocupados en los detalles espurios con resonancias en el

imaginario colectivo. Desde el orden estético la obra contiene rasgos que favorecen su proyección a nivel internacional siguiendo las pautas de la promoción y circulación de productos culturales globales. Acude a ciertos recursos de la literatura del Modernismo finisecular del XIX e inicios del XX, a los del “boom” y “postboom” de la novela hispanoamericana y sobre todo a las posibilidades de la *Nueva novela histórica*.

De acuerdo con los diversos grados de desarrollo y subdesarrollo alcanzados en América Latina, se observa que los países comparten (en mayor o menor proporción) productos de la tecnología, de los mass-media y bienes simbólicos que no se enraizan en las mismas fechas ni de igual manera como “dominante cultural”<sup>210</sup>; incluso, en países centroamericanos donde el desajuste entre la riqueza y la pobreza es notorio, así como una incipiente industria y tecnología, pero que están lejos de verse claramente dentro de una posmodernidad impulsada por tales factores. Desde el punto de vista de la circulación y promoción de la literatura, han surgido obras que, como apunta Magda Zavala, se exponen a la recepción internacionalizada debido a la ausencia de *campos literarios internos*, en parte, como incidencia de las editoriales transnacionales que desde fuera del Estado-nación y de la región promueven autores y tendencias (Zavala, 2001).

Si en *Margarita, está linda la mar* tanto la figura del poeta Rubén Darío como el proyecto de nación se presentan como víctimas de esquematismos culturales e ideológicos, esto no significa que dicha situación al final de la historia contada aparezca resuelta en términos político-ideológicos<sup>211</sup>. A eso se debe la textualización de lo lúdico y el juego

---

<sup>210</sup> Dice Renato Ortiz que “Una cultura mundializada echa raíces en ‘todos’ los lugares, cualquiera sea el grado de desarrollo del país en cuestión. Su totalidad traspasa los diversos espacios, aunque de manera desigual” (Ortiz, 1995: 22).

<sup>211</sup> Para José Ángel Vargas (2006: 62) “El desencanto observado en la novela centroamericana abarca diversos niveles y produce la impresión de que las sociedades han dejado de luchar por aquellas causas o valores esenciales para su desarrollo. Este desencanto se nota fundamentalmente en el rechazo a la guerra, en el tratamiento del fracaso de los procesos revolucionarios y también en la crítica a los sistemas políticos”. Por su parte Mackenbach (2004) había concluido que “se puede hablar de ‘posmodernización’ y de ‘posmodernidad’ en el sentido de un fracaso o no cumplimiento de las premisas y esperanzas de los grandes movimientos de modernización que resultaron en proyectos de modernidad como época histórico-cultural-social (el liberalismo a inicios del XX y el sandinismo en los años setenta y ochenta), así como de

deconstructivo sobre problemáticas que parecen vigentes. En tanto, las formulaciones lúdicas del texto se insertan en la narración de los problemas de una sociedad en la cual la vida de los personajes se vio asediada por el panóptico al servicio de un régimen dictatorial. El sentido crítico del texto se debe a esa opción de ficcionalizar la versión biográfica y ritualista de Rubén Darío frente a la desmitificación de la figura pública de Somoza mediante voces que dramatizan situaciones, carnavalizan y parodian sucesos, personajes y discursos<sup>212</sup>. Participan las ocurrencias, los dobles sentidos, lo popular, lo público y lo privado; asimismo, las distintas formas de intertextualidad manejadas a conciencia dentro del repertorio técnico-expresivo de la novela que se acerca a una tragicomedia, resultado también de la deconstrucción de mecanismos de elaboración de mitos nacionales.

## 6. 2 Las pretensiones biográfico-novelescas

En aras de una biografía alternativa de Rubén Darío *Margarita, está linda la mar* hace notar que la perspectiva canonizante del discurso biográfico ha seleccionado unos datos y ha ocultado otros en torno a este personaje que existió en la vida extraliteraria y dejó un imaginario biográfico, el cual –como se subraya– ha sido escrito en diferentes biografías y ha ocupado un espacio en la historiografía literaria<sup>213</sup>. Ese imaginario pugna

---

‘posmodernismo’ en el sentido de una superación definitiva [...] de los patrones del Modernismo como fenómeno y concepto estético –es decir, en relación con sus propios proyectos de modernidad”.

<sup>212</sup> La puesta en práctica de estos recursos y artificios narrativos llevan al autor a concebir obras insertas en una estética más asentada como se podría leer en *Mil y una muertes*, donde Ramírez se acerca a la novela posmoderna y donde Darío como personaje asume un rol importante al entrar en la red de escritores en contacto. Según Isolda Rodríguez “El discurso narratológico revela el empleo de los recursos propios de la novela posmoderna, tales como el empleo del intertexto, y su modalidad el iconotexto, por la descripción de varias fotografías que iluminan el relato y las frecuentes referencias a obras y escritores de la literatura universal: citas, cartas, documentos ficticios o reales, todo ello muy bien imbricado para lograr la unidad en la variedad textual” (Rodríguez, 2006b: 130).

<sup>213</sup> Por tal razón, Erick Aguirre asocia la obra *El general en su laberinto* de García Márquez con *Margarita, está linda la mar* de Sergio Ramírez y determina que dichos autores “provistos de nuevas concepciones filosóficas, reasumen el procedimiento literario de combinar una magnífica prosa con abundante información histórica, cuya personal utilización logra hacer verosímil el relato histórico-imaginario reconstruido en sus novelas, que a la larga vienen a llenar diversos huecos dejados por la historiografía oficial y las biografías “históricas” o “científicas” escritas sobre estos personajes tan

por hacerse escuchar y por participar en la administración de los saberes mediante su reacentuación palimpséstica en el texto ficcional, haciendo uso de diferentes discursos manifiestos en la cultura. Desde esa perspectiva *Margarita, está linda la mar* problematiza formas, mecanismos e ideología con los cuales la escritura, hasta entonces, había representado la vida del personaje Rubén Darío. De ahí que esta obra de Ramírez tenga en cuenta que las voces autorizadas y centralizadas por las instancias tradicionalistas habían funcionado en detrimento de las voces silenciadas. En el texto de Ramírez estas voces se hacen notar en una dinámica que riñe con la voz autoritaria y protocolaria de los textos y rituales del rubendarismo.

El primer capítulo de *Margarita, está linda la mar* que se titula “El retorno a la tierra natal” evoca un proceso de apropiación de los espacios de América Central y de Europa a lo largo del siglo XIX e inicios del XX involucrando problemas en torno al Estado-nación. El retorno a la tierra natal ha sido un episodio tratado en la vida de grandes personajes a veces vinculado con experiencias fundacionales. En la literatura universal, sus alcances han sido arquetípicos, mitémicos y cronotópicos, lo cual indica la capacidad de su escritura y reescritura literaria. Por eso no extraña la recurrencia de Rubén Darío en tocar temáticamente las etapas de su vida, como ha quedado expuesto en capítulos anteriores.

Ahora bien, ese momento del retorno es ingrediente de la biografía que funciona de modelo de representación para la posteridad y que, partiendo del referente extraliterario ahora se flexibiliza y se transforma en el discurso de la novela de Ramírez. En dicha obra aquel “modelo previo” de Darío ya no incorpora ni fija sucesos, ni datos afines a la singularidad del biografiado. Sin embargo, la resemantización repercute en una nueva versión de su imagen atenta al problema de las identidades y al de la verdad histórica

---

emblemáticos para la Hispanoamérica contemporánea” (Aguirre, 2005: 39). Puede apreciarse también en *Historias de la literatura hispanoamericana* el período dedicado al Modernismo y en particular a Rubén

*versus* verdad no absoluta. Por tal razón, en el encuadre del encuentro del héroe y la colectividad, el narrador de *Margarita...* apela a imágenes folklóricas y al ambiente popular para representar un evento relevante del tiempo biográfico de la llegada o retorno en un contexto de celebración de corte provinciano:

Corre el pueblo hacia la plazoleta de la estación. Un hormiguero endomingado asalta alegremente los andenes y lo secuestra al verlo aparecer en la puerta del carro, alzándolo en hombros para llevarlo hasta la berlina descubierta. Desenganchan los caballos en un arranque de júbilo. Una cuadrilla de artesanos se pega al tiro arrastrando el carruaje entre banderas y estandartes. Palmas festoneadas de cadenas de papel de la china en las aceras colmadas de gente. Arcos triunfales adornados de frutas y pájaros disecados, rellenos de aserrín, en muda vocinglería. Rueda el carruaje sobre una alfombra de trigo reventado teñido de malva, oro y jacinto figurando cisnes, faunos y pegasos. Desde los arcos triunfales se abren granadas de cartón para descargar una lluvia de volantes con sus primeros versos de niño que la gente se disputa con encono como billetes premiados de lotería. (Ramírez, 1998: 61-62)

La atmósfera en que se inserta la llegada del personaje evoca las celebraciones sagradas<sup>214</sup> de las que el personaje fue partícipe en su comunidad. El pasaje también deja ver actitudes de quienes atienden al personaje singular, lo admiran o, simplemente, realizan una percepción que desmitifica. En eso las apreciaciones asoman toda clase de banalidades e intereses mezquinos. Asimismo, el texto hace surgir formas críticas y humorísticas o también alguna interpelación al escaso desarrollo cultural y débil acceso al comercio del libro y a la lectura, como bien se aprecia en el siguiente caso:

Todo eso es porque se le adoraba como un santo. Nicaragua entera se sabía de memorias sus poesías de tanto leerlas –dijo el Capitán Prío.  
-Casi no las habían leído, vean qué extraño, Capitán –le dijo Rigoberto buscando en su cuaderno-. Los libros importados en 1906, según los registros de aduana, fueron mil trescientos veinte en total. ¿Cuántos de esos

---

Darío.

<sup>214</sup> En su *Autobiografía* Darío cuenta: “Por la puerta de mi casa –en las Cuatro Esquinas- pasaban las procesiones de la Semana Santa, una Semana Santa famosa: ‘Semana Santa en León y Corpus en Guatemala’; y las calles se adornaban con arcos de ramas verdes, palmas de cocotero, flores de corozo, matas de plátano o bananos, disecadas aves de colores, papel de la china picado con mucho labor; y sobre el suelo se dibujaban alfombras que se coloreaban expresamente, con aserrín de rojo brasil o cedro, o amarillo ‘mora’; con trigo reventado. Con hojas, con flores con desgranada flor de coyol. Del centro de uno de los arcos, en la esquina de mi casa, pendía una granada dorada. Cuando pasaba la procesión del Señor del Triunfo, el domingo de Ramos, la granada se abría y caía una lluvia de versos” (Darío, 2002: 4-5).

eran de Rubén? No se sabe. Tal vez ni cincuenta. Y aquí no se imprimió ninguno.

Lo adoraban los demás borrachos –dijo Erwin-. Un país de analfabetos no se preocupa de la poesía. (p. 280)

En esta cita pervive el problema de la recepción-circulación de textos y discursos, con énfasis en una recepción oral y en un contexto de tránsito de la premodernidad a la modernidad. Para ofrecer esas percepciones, la novela retoma intertextos y voces que hacen que lo biográfico se repiense en términos de su nueva constitución, afectando así la conformación de la imagen lúdico-ficcional en el juego mitificación/desmitificación. Por eso en la lectura se pueda percibir una figura movediza: por una parte, en el referente está la imagen de un Darío proveniente de la biografía autorizada (canónica) y por otra, la del Darío construido por esas voces marginales, entre ellas la de los personaje de “la mesa maldita”, quienes sacan a luz el discurso rumoroso “no civilizatorio”. Ambas formas biográficas aparecen dispersas en todo el relato y a veces se complementan con ciertas libertades proveídas por el género de la novela. El diálogo de los personajes y la participación del narrador reflejan ese interés por indagar, suponer y proponer datos sobre el personaje Rubén Darío, constituyéndose en un indicador del funcionamiento del discurso de la vida.

### 6.3 Indeterminaciones, llenado de vacíos y recurrencia de lo biográfico

El texto propone sucesos inconclusos que incitan al lector a una participación en el llenado de *vacíos*<sup>215</sup>, pues los eventos narrados están conectados con el conocimiento que el lector pueda poseer sobre la vida y obra de Darío, previo o simultáneo a la lectura de la

---

<sup>215</sup> En casos como este el lector puede tener de referente a la persona humana y ahí valen las apreciaciones en torno al personaje, pues según Bobes: “Se considera que el personaje aparece entre unos límites, seguido o en forma intermitente, y deja en blanco una buena parte de su vida que el lector reconstruye según cánones empíricos. El personaje se toma así como una construcción textual que puede proyectarse y ampliarse con todo lo que puede ser una persona humana, de la que es representación” (Bobes, 1990: 49). Adviértanse también las propuestas de Iser y Eco respecto a los vacíos y la participación del lector que se han insertado en el aparato teórico de esta tesis.

novela. Las evocaciones de la realidad extraliteraria advierten esa participación, ya que cuando el texto ficcional proyecta una imagen tragicómica del personaje Darío<sup>216</sup> ésta se consigue gracias al ejercicio de lo intertextual y lo transtextual, mediante lo cual se establecen vínculos entre textos que contienen un grado de afinidad. Esto no significa que el personaje entre deconstruido en el texto, sino que habían quedado *indeterminaciones* en las bases intertextuales y que luego son reajustadas en el proceso de lectura y de reescritura con participación interdiscursiva.

Si bien se acepta que el lector con sus interpretaciones participa del llenado del *vacío* del texto, asimismo se puede decir que es el rol del *lector-autor* el que en cierto momento lleva adelante una *lectura productiva* de acuerdo con el *horizonte de expectativas* desplegado por sus lecturas trans-subjetivas. Es así que ahora tiene cabida la versión lúdico-paródica de Rubén Darío en un contexto histórico-cultural en el cual los lectores pueden acercarse al texto en el plano de la experiencia estética de las últimas décadas en América Central.

Aunque *Margarita, está linda la mar* no consigue una metatextualidad<sup>217</sup> explícita, sí emprende una crítica acerca del uso de lo biográfico presente de modo enmascarado en la discursividad del texto. Se produce cuando algunos personajes discuten ampliamente hasta que sus diálogos y ocurrencias contribuyen a obtener una versión biográfica que

---

<sup>216</sup> El propio Sergio Ramírez se ha adelantado a referir este asunto, cuando anotaba en una entrevista: "El Darío de mi novela tiene todo el afecto y toda mi piedad y es el Darío que yo aprendí y amé desde mi infancia. El Darío tímido, mal comprendido, el que sufre la penuria de su dipsomanía, la víctima de su propia leyenda; un gran trabajador, sudaba tinta, en verdad, culto, informado, enviando a Argentina siempre, invariablemente sus colaboraciones a los periódicos y revistas, viviendo de su sueldo precario. El deslumbrado por la gloria mundana de París, la capital de los latinos [...]. Don Rubén nunca se llevó a la cama a ninguna de sus marquesas [...]; sólo se llevó a una campesina analfabeta... Esa tragedia, ese personaje trágico, maltratado y peor pagado como diplomático por el General Zelaya pero muy digno como embajador y muy leal a la hora de defender al dictador destronado y en el exilio. Ese es mi Darío, el que pasa por Guatemala y cae en las manos de Estrada Cabrera y lo hace participar de sus fiestas minervinas y vuelve con el hígado inflamado, en un pobre barco costero a morir a Nicaragua, al degolladero, a tener una muerte provinciana, ya no recibido en triunfo ni hospedado como rey y halagado sino a expirar en una casa de alquiler y todo eso vivido con conciencia, con lucidez. Ese es mi Darío" (en Valle-Castillo, 1998: 1).

<sup>217</sup> Sobre este tipo de proceder, Gérard Genette ha dicho que "la *metatextualidad*, es la relación – generalmente denominada "comentario"– que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo



disuelve sus propias posturas en el juego lúdico-paródico. El mismo narrador de arraigo decimonónico, reactivado con las libertades de la vanguardia narrativa, se muestra complaciente de tales actitudes. En su afán de focalizar al personaje Rubén Darío, dicho narrador involucra al lector implícito, a quien le genera expectativas acerca de la estrategia “eficaz”<sup>218</sup> de contar los sucesos:

[...] permítanme que yo haga volar las hojas del calendario en rudo torbellino; dispongo de un auxilio eficaz para este efecto (que ustedes luego podrán conocer) de manera que no nos retrasemos en llegar a la noche del 7 de abril de 1908, muy próxima ya la partida de Rubén, de regreso a Europa. (p.93)

Este narrador (que en ocasiones se dirige ambiguamente al lector o a los de la mesa maldita) adquiere una perspectiva panóptica que observa y conoce a los personajes y al entorno, es capaz de mantener una narración paralela, incursionando en el ámbito íntimo del personaje observado, con la intención de hacer ver la fidelidad de la información que posee y sobre la cual no deben quedar dudas<sup>219</sup>. Ese narrador afecta el diálogo de los personajes haciéndolos participar con informaciones que suponen, piensan o han oído. De tal manera que sus apreciaciones –cuando no parten de la documentación- son producto del rumor social y de la observación curiosa. La vida de Rubén Darío sería uno de los puntos más atendidos por esos personajes voyeristas y rumorosos que reinventan la biografía del poeta.

En la tematización y textualización biográfica los personajes utilizan como documento de referencia el cuaderno de bitácora de Rigoberto, donde éste ha incorporado

---

(convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo. [...]. La metatextualidad es por excelencia la relación crítica (Genette, 1989: 13).

<sup>218</sup> Se refiere a la técnica motivada por los medios masivos como el cine y los diarios, ambos recursos descritos en los siguientes términos: “Y esas técnicas ingenuas, la forma de indicar el retroceso en el tiempo, por ejemplo, con una lluvia de hojas de otoño, o imágenes que se disuelven en el agua, o el vuelo apresurado de las páginas del calendario; las primeras planas de los periódicos que se acercan uno tras otro al primer plano, superpuestas al tren a toda máquina para anunciar las giras artísticas triunfales, me han seducido siempre, y las he usado en mi novela *Margarita, está linda la mar* (1998)” (Ramírez, 2004b: 84)

<sup>219</sup> Por ejemplo, cuando refiere situaciones como la siguiente: “Ahora pueden verlo muy de cerca” (p. 93).

información proveniente de las indagaciones "de campo". No obstante, la presencia de formas del archivo llama a no inventar ni mentir acerca de sucesos en torno a Rubén Darío:

-Yo creo que no hay invención, mi amigo, aquí está anotado todo –dice el orfebre Segismundo, y va a revisar el cuaderno de Rigoberto- (p. 31)  
[...]

-Me atengo a mis datos –dice entonces Rigoberto, revisando una página de su cuaderno. (p. 31)

En su preocupación por el valor de ¿objetividad? biográfica el indagador ficticio enfatiza en los pormenores, razón por la cual acude a la información documental y detallada como en las biografías correspondientes al canon en respaldo de los criterios de ¿la verdad? también biográfica:

-¿Y en ese barco La Provence venía, de verdad, en primera clase? –le pregunta Norberto a Rigoberto.  
-Claro –dice Rigoberto-. Tengo un libro biográfico donde aparece fotografiado el boleto. (p. 34)

Pero Rigoberto no es el único que indaga y registra la biografía de Rubén Darío, sino que también Erwin: “-Fuentes fidedignas –le dice Erwin-. Yo también investigo la vida del panida” (p. 34).

En la construcción de su imagen el personaje Darío participa con su propia voz, con la cual advierte la importancia de la naturaleza de los datos. Esos datos que estaban silenciados ahora adquieren su valor debido a lo inédito y a su calidad de datos confiables, emitidos a modo de autobiografía minuciosa:

-Escuchen esta historia que no aparecerá nunca en mi autobiografía- [...]: desembarqué al anochecer en los muelles de la babilonia insomne. Dejé mi equipaje en el Waldorf, y salí a caminar por las calles a la ventura... en el número 123 de Broadway, entré a cierto lugar discretamente iluminado por luces risueñas: el One, Two, Three se llama. Una casa de putas, aséptica, como todo lo yanki. Olía a lister. Sonaba el tango platense *Quiero papita*. Música voluptuosa. Se baila cabeza contra cabeza, los cuerpos separados. Después... ah, ¡después! (p. 133)

Este fragmento, si bien insinúa aquellas vivencias mundanas del personaje, las que no se contaban y apenas quedaban suspendidas por los puntos (que en parte se adjudicaba

al código estilístico dariano) ahora, en la lectura de la biografía ficcional, el código de escritura se sobrepone a las tachaduras que el personaje dejó por lo menos en su *Autobiografía*. El ejemplo proviene del contexto liberador-constructor de discursos y de las pasiones en el mundo de la bohemia. El papel del biógrafo (o de los biógrafos) en este texto es restituir las tachaduras posibles mediante la indagación, los supuestos o la invención. Es lo que también sucede con los pormenores íntimos con Rosario Murillo. Y es que en *Margarita, está linda la mar* se amplía o recrea el dato escueto, a veces para arriesgar el efecto realista de los enunciados biográficos<sup>220</sup>.

Por otra parte, el procedimiento de documentación que emplea Rigoberto para informarse sobre Rubén Darío refiere la forma en que la misma ficción reformula el asunto del conocimiento de lo biográfico:

Como no ha estado al lado mío cuando consulto libros, subrayo, copio, hasta altas horas de la madrugada, tiene razón de ser incrédulo. Así es la ignorancia. (p. 71)

Esta forma de indagar de Rigoberto no deja de reproducir el procedimiento del trabajo literario empleado por el autor de la novela (S. R. M.), cuando en una declaración directa subraya el texto generador de intertextos:

Cuando trabajaba en construir el personaje de Rubén Darío para *Margarita...*, obviamente hice una investigación a fondo leyendo todo lo que encontré acerca de su persona. Tenía más de dos mil fichas sobre él, y conocía al dedo sus gustos culinarios, la marca de Whisky que bebía, el número de su sombrero, sus preferencias al vestirse; y sabía, también, de sus furias y melancolías, del modo en que se presentaban sus crisis alcohólicas, de sus miedos, de su timidez, de su indefensión. (Ramírez, 2004: 92)

#### 6.4 Versión provisional y versión provocativa

La razón fundamental de la presencia de fragmentos e imágenes del Darío de los textos del canon biográfico y del registro acuñado por la tradición es proveída por la

---

<sup>220</sup> Por esa intención del texto es que el lector se percata de las intimidades de Darío con Rosario Murillo o

imperiosa necesidad de transformar el sentido de tales enunciados. Es decir, la ficción con base en ese tipo de intertextos y sucesos biográficos posibilita la reformulación ficcional reacentuada. Esa faceta “seria” u originaria del texto biográfico es seguida sólo eventualmente en el texto de ficción, pues su nivel de provocación es atendido por fórmulas del humor y el doble sentido. Se observa cuando Manfredo Casaya, con enojo, hace que el personaje bromista corrija el dato de que Darío no nació en Sevilla, sino en Nicaragua, mientras aquel increpa:

-Repita conmigo -le ordenó a Juan Legido-: “Rubén Darío nació en el humilde poblado de Metapa, después Chocoyos, y hoy Ciudad Darío, departamento de Matagalpa, República de Nicaragua, el 18 de enero de 1867. Fueron sus padres don Domingo García y doña Rosa Sarmiento...” (p. 46).

Si con ese énfasis los enunciados de la parodia estilística procuran advertir los datos escuetos y trillados que se han venido reproduciendo tradicionalmente en torno al personaje, en otros pasajes se procura evocar una ambientación acorde con el espíritu aristocrático, intertextualizando el estilo de vida afín al personaje:

Qué diferencia el viaje entre Cherbourg y New York en el imponente buque La Provence de la Compagnie Générale Transatlantique, el valet napolitano atento tras sus pasos, la mesa del gentil capitán, monsieur Daumier, donde todas las noches tuvo un puesto de honor, vinos del Rhône y de Chinon, cosecha soberbia de 1903, la orquesta de cámara desde la tarde en el proscenio del comedor estucado de guarniciones frutales, los imponentes bodegones flamencos en los paneles tapizados de rica seda florentina y las arañas de cristal de Bohème que multiplicaban en sus guindajos su esplendor ebúrneo, el discreto tráfago femenino, sartas de perlas de Bassora cayendo entre los rizos sobre las frentes marmóreas, un golpe mágico y distraído de los abanicos en los labios para invitar al *flirt*... (p. 22)

Se estaría, entonces, ante la recreación de la atmósfera y del lenguaje modernista. Es decir, la huella de la escritura de Rubén Darío, lo que es un punto importante en la tentativa de hacer andar el proceso de evocaciones y formas discursivas para después pasar

a su desmantelamiento. Por tanto, la recurrencia a la imagen "originaria" también arrastra su propio lenguaje:

Y los desfiles de modas al aire libre, la última de las novedades de París: se suprime el lujoso salón y el gabinete galante, la trastienda confusa y los talleres embrollados. Y por senderos de fina grava, entre los parterres británicos que tienen una rigidez militar, o en deliciosos rincones con cierta *sans façon* francesa, entre arabescos de césped y altos relieves de flores olorosas, a veces bajo la sombra discreta de los árboles o en la radiante luminosidad del sol otoñal, las modelos vagan como extrañas apariciones heráldicas. Aquí se improvisa un grupo que puede ser motivo para un lienzo; allá se extravía una blanca silueta entre los ramajes esmaltados, inclinándose para acariciar una rosa fecunda, aspirar el perfume de los nardos o contemplar la aristocracia de un lirio; más allá, en la penumbra de una glorieta, se esfuma una figura como un argumento poético... y mientras tanto, escondidos en el follaje, los mirlos orquestales y los gorriones bohemios cantan un eterno himno a la eterna belleza... (pp. 130-131).

Detrás de estas formas de reacentuación del discurso modernista estaría la labor del lector para detectar alusiones y referencias acudiendo a su enciclopedia dariana<sup>221</sup>. De ahí que el relato incorpore diferentes formulaciones: enunciados perifrásticos ("pues allí llega aquel que yace bajo el león de cemento, en su retorno a la tierra natal") (p. 18); referencias a títulos de sus obras literarias; citación de versos; alusiones a pasajes de alguna de sus obras, o en otro momento, el narrador sólo se refiere al personaje mediante el epíteto de "el viajero", hasta que de manera recurrente usa el nombre (Rubén) o el apellido, o ambos a la vez. Pero hay un momento en el cual ya se entroniza la imagen del personaje trascendente (de la modernidad) en el contexto de la llegada, en un momento efusivo:

El obispo Simeón, que torna a gritar una y otra vez ¡Viva el príncipe de los cisnes! Y el sabio Debayle, altivo y circunspecto, marchan a sus costados tratando de defenderlo del acoso entusiasta; y pregunta al sabio Debayle, mohíno pero feliz, qué significa toda aquella locura. Y con sonrisa contenida, repasando su bigote, el otro le responde que eso no es nada aún, en León será la formidable hecatombe.

-¡Mi domingo de ramos, monseñor! –se vuelve hacia el obispo Simeón.

-¡Tu Roma y tu Jerusalén! –se apresura el obispo Simeón a emparejarse [...]. (p.25)

<sup>221</sup> Que en este contexto de lectura la novela de Ramírez no dejaría de advertir la reminiscencia de la revista *Elegancias*, que junto con *Mundial*, Darío dirigió en París, entre 1911 y 1913.

Así como en este caso, donde se augura el recibimiento apoteósico inserto en una etapa de la experiencia del viaje, en otro momento este evento se efectúa y aparecen datos, insinuaciones, enojos y reclamos. Los fragmentos refieren parte de la vida del poeta, incluso el dato antes invisibilizado alrededor del escenario público aparece ahora diseminado por todo el texto. El evento y la anécdota se aluden, se complementan, se vuelven réplicas. Los datos se mueven, no permanecen fijos. En esa dinámica, unos pasajes involucran a otros: la llegada se vincula con los conflictos amorios, personales, institucionales, con la muerte y la disputa del cerebro como síntesis del cuerpo politizado. En el marco de esas situaciones, el mito de Darío ha sentado las bases de su propia desmitificación acudiendo al discurso intertextual del llenado de *vacíos*. La idea del héroe romántico creído poeta y profeta ahora ha perdido su aureola, su marca sagrada, ya que su imagen desprende una doble percepción: una irreverente y otra que provoca el reclamo impotente de algún adepto.

#### **6. 5 El monumento: simulacro del simulacro**

En páginas anteriores se subrayaba que el punto inicial del proceso de elaboración del texto biográfico ficcional pone en un primer plano la presencia de los intertextos en torno a la vida de Rubén Darío mediante la indagación de datos. Hay que destacar que en su capacidad de hacerse eco de diferentes voces, dichos intertextos y sucesos también asumen una actitud paródica y burlesca. Considérese que generalmente en ese lado lúdico de la representación de la cultura “la parodia desmonta los ritos y las imágenes monoestilísticas de cuanto se convierte en estático y se erige en autoridad” (Zavala, 1991: 67). Por eso es que aquella imagen del Rubén Darío referencial se desplaza hacia los espacios del texto plurívoco (en *Margarita, está linda la mar*) para superar la visión

convencional del discurso biográfico. En esa “alteración” o desplazamiento participa tanto la parodia irónica de sucesos como la parodia estilística.

Un caso relevante de ficcionalización de sucesos humorísticos en esta novela está construido con base en la llegada a Nicaragua de una estatua alusiva al personaje Rubén Darío, después de seguir la ruta de Italia y El Salvador. La construcción de tal figura fue posible después que la comunidad nicaragüense realizara “Tómbolas, suscripciones, rifas, kermesses, veladas líricas” (p. 43). Antes de llegar a su destino, la estatua experimentó en el camino algunas irregularidades (olvido, cambio de rol, desvaloración), que en el plano simbólico representa la soledad del personaje ficcionalizado, su vida errante y la falta de respaldo de las instituciones de su país. La presencia de la estatua se torna en un dispositivo de ficción que actúa para generar humor e ironía y estas formas son mediatizadas por las voces de “Los Churumbeles de España”. En los diálogos, las ocurrencias transparentan el imaginario biográfico colectivo sobre el poeta, desde una actitud que pone en juego diferentes mecanismos de comicidad. Un caso corresponde cuando el texto refiere cualidades y méritos de la figura monumentalizada, tales como: “poeta niño”, “príncipe”, “genio”, “lumbera”, entre otros. Para lograr los efectos lúdicos de esas referencias biográficas el relato relaciona la apariencia física con los méritos intelectuales, se observa cuando uno de los personajes expresa: “Algo notable hizo ese niño, porque también era un niño cabezón. ¡Vean qué cabeza! Los cabezones, siempre son lumberas [...]” (p. 39). A lo que el otro personaje responde: “-¿Lumberas? Lumberas, pero para pegar lumberas” (p. 39).

Debido al tamaño mostrado por la estatua se le nombra “niño” (evocación del “poeta niño”) y esto motiva que Jorge Negrete proponga que “Tal vez este niño, aunque no tenga edad para beber, quiere su trago” y así “fue hacia la estatua con la intención de ponerle la botella en la boca” (p. 40). Por otra parte, en el regateo del precio de la estatua

que representaba a Darío, y que fue encargada a un escultor italiano, éste reducía el tamaño natural de la figura, la cual aparentaba ser “un niño mariscal”, que de seguir el regateo del precio hubiera semejado “una vil miniatura, un bibelot más propio de la consola del salón de una Madame Pompadour que de un parque” (p. 43); finalmente, en vez de estar ahí, la estatua adornaba la entrada de una sorbetería en San Salvador. Este pasaje alegoriza el estado de abandono en el que el gobierno de Nicaragua mantuvo a Rubén Darío cuando éste representaba diplomáticamente a su país en Europa, según la relación intertextual con los últimos capítulos de la *Autobiografía* y lo propiamente biográfico referencial.

La palabra provocativa que corrige, critica o estimula el humor, pasa de un episodio a otro, de una anécdota a la comicidad y viceversa, teniendo como base algunos intertextos y pasajes serios o problemáticos. Para lograr los efectos de comicidad se proponen diálogos, así uno de los miembros de “la mesa maldita” había referido que si Darío era un “príncipe”, el otro añade que era “Un príncipe que siempre le debía al sastre” (p. 33). El diálogo hace ver que “No era su culpa. No le pagaban sus sueldos. Tuvo que abandonar la corte de Madrid, para no seguir pasando por un embajador indigente” (pp. 33-34). Todo hace suponer que en el acto de lectura, los sucesos y el humor en torno a Darío inducen a comparar la vida de este personaje (una tragicomedia) con la de la estatua, haciendo uso de ocurrencias, revelándose de ese modo las similitudes.

Un caso interesante asociado a la estrategia de ficcionalización que aquí se viene mostrando sucede cuando Darío regresa de Europa a su tierra natal y en ese respecto el siguiente diálogo muestra que la historia carnavalizada es similar a sí misma:

-De saberlo, jamás me hubiera atrevido a ofrecerle trago –dijo *Jorge Negrete*- Quien quita y agarra de nuevo una de aquellas papalinas de París, cuando amanecía dormido en las aceras de los majestuosos bulevares. (pp. 41-42)

Desde luego, las anécdotas y pasajes no dejan de expresar la ironía dirigida tanto para los admiradores como para el poeta mismo: “-¡Claro que soy su devoto! –dijo Jorge



Negrete-. El bebió, yo bebo” (p. 43). Este rasgo entimemático e insidioso, resquebraja un símbolo cultural y las razones mismas de su significación para la comunidad más allá del grupo rumoroso e irreverente.

## 6. 6 El juego que desmantela los discursos sobre el personaje

La forma de representación tradicional que singulariza al individuo excluye datos e información considerados no dignos o innecesarios para la biografía. Por eso es que biografías y rituales en la cultura nicaragüense muestran que Rubén Darío se ha constituido en ícono desde los alcances de su genialidad, a partir de los atributos del poeta consagrado que cuenta con las (auto)biografías previas a la versión de *Margarita, está linda la mar*. Sólo que esta novela intertextualiza enunciados y tópicos biográficos para imprimirle recursos tales como el humor, la ironía, la parodia y la carnavalización, que ponen de manifiesto la transformación biográfica<sup>222</sup> de la otrora figura ¿estable?

Con esa nueva mirada epistemológica la intertextualización del enunciado biográfico realiza una reformulación en el nuevo texto (el de *Margarita, está linda la mar*), al cuestionar y movilizar el estatus de la verdad biográfica absoluta, en el marco de la ficción deconstructiva. Aquellos sucesos tachados o apenas sugeridos por la supuesta impertinencia en el texto biográfico “autorizado” adquieren relevancia en la nueva versión novelesca, porque ésta los subvierte y redimensiona.

Significa que *Margarita, está linda la mar* recurre a la biografía no sólo para conseguir la reescritural, sino también para evocar a la biografía como género y cuestionar la rigidez de su enunciado referencialista. Por eso, ahora el texto introduce voces que ofrecen puntos de vista divergentes y polémicos sobre los mismos datos de la vida del

---

<sup>222</sup> Sobre este particular Erick Aguirre propone que “la dimensión mítica erigida en su nombre por la historiografía oficial, resulta revisada y finalmente cuestionada, por medio de la utilización de determinadas técnicas ya definidas en alguna manera por críticos posestructuralistas, como la carnavalización y la esperpentización” (Aguirre, 2005: 38).

personaje. La novela, por tanto, procura dismantelar la percepción de esa imagen del Rubén Darío que había permanecido inscrita en el texto biográfico que conciliaba el drama del personaje con su genialidad y su significación identitaria.

Cuando en la sección anterior se abordó la carnavalización de la estatua, se notó ahí que el giro de los enunciados atendía a un cambio del orden canónico, de la versión culta, del discurso sobrio de la biografía aburrida y de la figura monumentalizada. Ahora bien, aquella jerarquía originaria y privilegiada del registro biografista trillado en la historiografía se torna inestable al surgir el opuesto, es decir, la versión emergente (lúdica, popular e inventiva) que pugna por ocupar un nuevo centro, provocando que la imagen y el discurso canónico se repriman provisoriamente. En su búsqueda de centro, lo marginal acude a personajes, datos, espacios, testimonios y formas de la oralidad. De esta manera, en lo general, el texto llega a formular un binario: modelo biográfico canónico/imaginario biográfico emergente.

En consecuencia, la inclusión de la oralidad y lo no protocolario (en las fórmulas del humor, la broma, el doble sentido, los giros y matices del lenguaje local)<sup>223</sup> constituyen un *suplemento* en *Margarita, está linda la mar*. Aunque la biografía escrita que carecía de esos rasgos antes anotados y que preceden a esta novela, de por sí ya constituía un suplemento movedizo del habla. Considérese que el *suplemento* agrega algo o asume el lugar de algo<sup>224</sup>. Y aunque esta exposición no busca, necesariamente, establecer el juego de diferencias en torno al “habla” y la “escritura”, se acude a ello como espacios de contacto que destacan que Sergio Ramírez trata el asunto de la interrelación entre la ficción y la verdad biográfica absoluta, donde surgen *indeterminaciones* y, por efecto, los llenados de *vacíos*.

<sup>223</sup> En este contexto el personaje Darío en la novela emplea un vocabulario fuera de tono para expresar sus enojos.

<sup>224</sup> Aquí se considera el enfoque de Derrida presente en el capítulo 9 de *La diseminación* (1997).



De acuerdo con este proceder, el *suplemento* (de la presencia) es la versión alternativa (un anecdotario biográfico proveniente de la fuente oral e inventiva) de un Darío desdibujado por la tragicomedia. En sus correspondientes enunciados esas formulaciones también censuran la vacuidad con la cual los personajes percibían la figura aglutinante e identitaria del poeta. Pero desde otra postura, se puede preguntar que ¿acaso no constituyen también dispositivos para seducir al lector enterado o no de la vida de Darío? Lo censurado (burla, broma, etc.) adquiere un centro y ese centro es explotado por el discurso que acarrea la imagen emblemática hacia su reinvención.

Ya no se trata únicamente de recrear al héroe romántico y su soledad frente a una sociedad insensible que se ríe de sus actos y de sus obras sino que, además, se procura destacar las formas de su presencia en el texto. Y los intersticios que antes eran invisibilizados ahora forman parte de la red de implicaciones del personaje. Incluso, el texto ha recreado la disputa tragicómica que Debayle, Rosario Murillo y su hermano hacen del cerebro de Darío con finalidades no necesariamente de valor simbólico. El evento –a modo de nota roja- saca a luz la participación de la marginalidad, la que al final de cuentas sería la depositaria de tanpreciado “portento”. Ahora el cerebro (masa encefálica/numen e inspiración) es poseído y resguardado por ese sector. Por otro lado, así como la inteligencia se ha vuelto objeto (“-¡Qué cabeza más descomunal! -. ¿Cuánto medirá de sombrero?” p. 297), de igual manera se trastoca el valor de identidad, pues hasta la referencia del poeta afamado sufre la dispersión de su significado. Estas apreciaciones indican la manera en que el texto va jugando con su propuesta deconstructiva.

Cuando los miembros de “la mesa maldita” dialogan acerca de que si Darío transmitió el numen a Quirón el pasaje logra un efecto que disuelve el evento singular que había pretendido instaurar la voz del propio personaje: “-Ahora, sufre la quemadura, Quirón. El numen está en tu cráneo” (p. 29). A Erwin ese evento le parece una “grave

exageración". El Capitán Prío cree lo contrario, pues aduce que el muchacho se desvaneció con calentura y que producto del "paludismo mental" fue tratado durante meses por el Sabio Debayle. Erwin no cree en esas pruebas y pide evidencias, a lo que Rigoberto propone el "testimonio" del maestro filarmónico Saturnino Ramos. Para Erwin ese sería el peor testigo, pues "Ya ciego de tan viejo, le ha dado por silbar todo el día en la calle marchas fúnebres que va componiendo en su cabeza" (p. 33). A lo que Norberto agrega: "Muy cierto. Es como si siempre se anduviera orinando en los pantalones" (p. 33). Por tanto, aquí se acude a un conocimiento que por carecer de legitimidad se disuelve de raíz. Para muestras el orfebre Segismundo subraya que en ese momento del traspaso del numen "Rubén estaba ebrio" (p. 33). No está demás subrayar que aquí está presente uno de los binomios acerca del numen/ebriedad. Pero al sopesar ambos componentes el texto no resuelve el asunto del estado en que permanecía el poeta, pues con las ocurrencias y dobles sentidos construye la ambigüedad acerca de si eso del *numem* es o no posible. Por tanto, queda abierta la continuidad del enunciado ocurrente, favoreciendo así el juego del *vacío* y el *llenado*, o sea, el juego textual y ficcional<sup>225</sup>.

Cuando los de "la mesa maldita" conversan en torno a los parentescos de algunos personajes, entre ellos de Eulalia y de *La Mora Zela*, de que si ésta era o no nieta de Rubén, aquéllos acusan la idea de vincularse al panida a través de lo que dicen saber o, más bien, de lo que se les ocurre. Aunque, al poner en relieve el dato particularizante y personal que había quedado reprimido en la escritura ésta acarrea el riesgo de que al fin ninguna razón o imagen sea definitiva:

-Esos amores sucedieron allá arriba, en el mismo aposento donde yo duermo  
-dijo el Capitán Prío.

---

<sup>225</sup> Además, si la bebida está presente en el personaje de la novela de Sergio Ramírez como en el surgimiento del héroe de Rabelais, que estudia Bajtín, cuando éste dice que en Gargantúa y Pantagruel "También el nacimiento de los principales héroes tiene lugar bajo el signo de la comida y la borrachera" (1989: 330), entonces es porque precisamente el personaje, su cuerpo y su apariencia aseguran una proyección en la fábula alrededor del personaje carnavalizado.

- Pues a lo mejor entre las sábanas encuentra algo de numen, Capitán –le dijo el orfebre Segismundo.
- O algún bello púbico, que en todo caso sería herencia mía –dijo Norberto.
- El impotente era Rubén. Nunca pudo haber preñado a Eulalia –dijo Erwin-. Para los días de su viaje triunfal a Nicaragua, el licor le había consumido toda su potencia viril.
- Para mí la impotencia es una experiencia absolutamente extraña –dijo el orfebre Segismundo, con suficiencia.
- Si no, que lo diga *La Bella Cupida* –dijo Erwin.
- ¿Cómo es que ha llegado hasta aquí noticia de ese episodio? –preguntó el orfebre Segismundo, muy complacido. (pp. 72-73)

Esta interrogante final no puede más que indicar la información postergada, mientras tanto, el dato subterráneo y desarticulador en torno a la figura de Darío permite a la narración establecer nexos entre dicho personaje y otros, de tal manera que saturan aquella idea o imagen referente. Da la impresión de que las vidas se tornan fragmentos y microhistorias. Sin embargo, el lector encuentra que la vida del personaje Darío se introduce en la de los demás mediante el tejido discursivo de tipo palimpséstico que logra un cruce de alusiones biográficas y de sucesos. No por casualidad diría Norberto: “¿No le llevó Quirón el cerebro de Rubén a la Caimana después de robárselo? A lo que agrega: “Allí tienen un nuevo cruce de sus destinos” (p. 202). Cuando uno de los personajes se refiere a algún lugar público que tiene el nombre de Darío, el otro recrimina: “Oiga, en la vida de este hombre todo es Rubén Darío” (p. 115).

En las citas, en las alusiones y en el diálogo, las imágenes, los sucesos y los cuerpos se mezclan, se fragmentan y se unen en un constante juego de matices tragicómicos, que no dejan de incurrir en el dato silenciado y muchas veces espurio. Los pasajes en torno a la intimidad del poeta, sus arrebatos y el mito amatorio del *yo* poético (intertextual) de sus versos y del *yo* referencial, en el ámbito receptivo adquieren un efecto “distorsionado” en la mira de los seguidores de Baco:

Y contra la voluntad de don José Prío surgieron apuestas recogidas en los sombreros: sería cierto o no que Rubén Darío era un sátiro que tenía por muslo viril pata de chivo, o aquello de fauno de rudas tropelías carnales era sólo inocente decorado de sus versos. (pp. 95-96)

Otro pasaje refiere la elaboración de poemas de ocasión que Darío dejaba inscritos en los abanicos de las jóvenes y señoras de las clases altas, como “el escrito por Rubén en el abanico de Salvadorita” (p. 133). El lector de la novela debe percatarse que esa complacencia de poseer un poema dedicado por Darío es subvertido por el mismo poeta, al demostrar que ese gesto no es garantía de distinción o lujo, ya que él se los había dedicado también a personas muy marginales, como son las prostitutas:

Eleonora se llamaba [la puta], como la musa de Poe, y era pálida y ojerosa. Había dejado mi billetera en el Waldorf, no tenía ni un quinto para pagar sus favores. Y le pagué, escribiendo una décima en su abanico. (p.134).

Ese carácter “subversivo” de los enunciados se refuerza con el mismo recurso de la risa irónica del poeta ante los espectadores cuando el narrador informa que “Rubén ríe y nadie ríe” (p. 134). En otro momento del relato el narrador reafirma esta tendencia de descalificar a aquella “homenajeadá” de la élite con el poema famoso, cuando anota: “una Primera Dama que se comportaba, de hecho y de palabra, como una mercadera; si Rubén la hubiera conocido ahora, jamás le hubiera escrito nada en su abanico” (p. 125).

Los espacios aristocráticos tan estetizados por la poesía dariana ahora son invertidos, a propósito del diálogo que trata sobre las limitantes del ambiente nicaragüense, cuando el poeta llegaba enfermo y es atendido por el sabio Debayle:

-Volvió el príncipe a León para morir en un catre de fierro, entre carniceros  
-dijo el Capitán Prío.

-Atrás quedaron sus grandes fiestas de los salones aristocráticos de Europa –  
dijo Norberto.

-Qué salones aristocráticos ni qué grandes fiestas –dijo Erwin-. En una  
cuartería de Barcelona, Francisca, su mujer, con el hijito, pasando hambre.  
Eso es lo que había dejado atrás. (p. 246)

Aquí se trata no sólo de ver cómo se produce una inversión en el texto, sino también de señalar aquello que abre la fisura de lo que se creía estable. La desedimentación del pasaje hace que el valor, convertido en jerarquía, se reinscriba en la nueva cadena con nuevas configuraciones. Los espacios marginales antes tachados por el modelo biográfico

ahora se parangonan con los espacios geoculturales, borrando así las grandes diferencias. Es decir, la idea de Europa como espacio de modernización, lujo y éxito, queda derrumbada ante las dificultades experimentadas por el personaje, muy similar a lo vivido en su país de origen.

También se nota que el centro (el de la información tachada) se torna inestable, pues al pasar a nuevos opuestos binarios se arriba a otra lectura, en la cual ya no es relevante atender las jerarquías, sino el juego continuo de configuraciones que no son ni marginales ni centrales. Así, en ese juego surgen nuevos elementos, como las formas rituales ofrecidas al poeta, las cuales más bien son mecanismos de autocomplacencia de individuos y grupos. En el contexto en que se cuenta la víspera de salida del personaje de su país natal, el narrador aprovecha para dirigir una crítica hacia la práctica narcisista de “admiradores” del poeta<sup>226</sup>:

Entonces, la reverencia lejana se trocó en escándalo porque se vio sometido al acoso de docenas de poetas y tribunos que avisados del suceso empezaron a irrumpir en la cantina con el ánimo de dejarse ver y ser recordados en las menciones del discurso, se trezaron en discusiones sobre sus propios méritos, y algunos amenazaron de irse a las manos. (P. 94)

La inclusión del ludismo biográfico en esta novela no está absolutizado por una visión hedonista pues los fragmentos y formas provenientes del registro documental y canónico, incluso de los escritos del mismo personaje real Rubén Darío, al resemantizarse en un nuevo contexto arrastra consigo las marcas de la violencia surgidas en el proceso histórico que le es afín<sup>227</sup>. Los nuevos espacios de escenificación han adquirido interés en la textualidad: son escenarios incómodos, violentos, donde tienen cabida pasajes y figuras que tradicionalmente estaban reducidas a lo antiestético, por eso se produce la recurrencia a imágenes esperpénticas y carnavalizadas. Son imágenes muy diferentes a las apariencias, artificiosidades y espacios aristocráticos arreglados de muchos paisajes modernistas;

---

<sup>226</sup> Pasaje que se encuentra recreado también en el texto *20 rábulas en flux*, de Flavio Herrera.

aunque cuando se introducen evocaciones de este tipo es para parodiar sus formas estilísticas.

Asimismo, el texto ha reubicado las voces y lugares para ejercer y transmitir un conocimiento desde los espacios subalternos de la cotidianidad. En ese sentido, la reivindicación de dichas voces, las mismas que han creído en el mito del personaje y que han contado con una fuerza inventiva, parodian fórmulas institucionalizadas por los textos biográficos. Invierten esa representatividad del personaje Darío como la percepción que muestran los contertulios de la “mesa maldita” convertidos en indagadores biográficos del poeta. Ellos discuten incorporando el código de la parodia y, asimismo, hacen un guiño a los mecanismos del conocimiento biográfico “especializado”, pues éste se afanaba en mostrar credibilidad y objetividad incorporando mínimos detalles. Recuérdese aquella intervención de Rigoberto:

-¿Y en ese barco La Provence venía, de verdad, en primera clase? –le pregunta Norberto a Rigoberto.

-Claro –dice Rigoberto-. Tengo un libro biográfico donde aparece fotografiado el boleto. (Ramírez, 1998: 34)

Esa atención a los detalles deslegitima las proposiciones dentro del mismo juego. Nadie se capea. Eso significa que las jerarquías pierden su estabilidad y juegan libremente su deconstrucción.

Para finalizar este capítulo, se dirá que en esta novela en estudio adquiere interés el ángulo de la marginalidad, que hace que lo público se transparente en la tragedia personal del poeta, pero de tal modo que la tragedia resulta también de la incapacidad de los grupos de poder de no saber dirigir la nación, hasta afectar la vida personal. Si la novela cuestiona la historia oficial es porque ella está llamada a integrar lo público y lo privado, pues para Ramírez Mercado la historia afecta la vida privada, “como el *pathos* de la vida pública quiere” (Ramírez, 2004b: 115). La separación de las dos instancias es difícil porque la

---

<sup>227</sup> Por eso Nicasio Urbina ha encontrado que *Margarita, está linda la mar* de Sergio Ramírez está



historia se desplaza, se introduce en la vida de los personajes. Esta relación de lo fronterizo entre la ficción y lo extraliterario ha motivado a que Ramírez subraye que “Al despuntar el nuevo siglo XXI, lo que cambia son las variables de la Historia pública” es decir, lo que “asombra y deslumbra, desconcierta y maravilla, encanta y horroriza” (Ramírez, 2004: 124b).

## CAPÍTULO 7: RUBÉN DARÍO EN *LA PUERTA DE LOS MARES* Y EL VIAJE PARA REFUNDAR EL ESTADO-NACIÓN

Se viene planteando que la ficción nicaragüense ha transcurrido por un cauce imaginativo, asociando sucesos, personajes y tradiciones con las que cree definir su comunidad. Ha acudido al pasado para extraer de él un factor de identidad o, entre otras razones, de pretexto para introducir el tópico de la nostalgia o de la carencia. En ese respecto, la narrativa más reciente reescribe la imagen de sus héroes<sup>228</sup> inmersos en sus mitos, utopías y experiencias de viajes<sup>229</sup>, para contribuir con ello a la reflexión identitaria. En tal escenario se inscribe la novela *La puerta de los mares* (2002) de Francisco Mayorga, donde se representa a un Rubén Darío amparado en la imagen del intelectual orgánico con un remozamiento de ética y de patriotismo que pretende ser ejemplo del intelectual al servicio del Estado-nación. El problema es que esa redefinición en esta novela se intenta con formulaciones ya caducas para el contexto en que el personaje se proyecta, insistiéndose de este modo en una fabulación vinculada al proceso histórico nacional.

Ese intento de otorgar historicidad recae en la representación de un Rubén Darío diplomático<sup>230</sup> afiliado a la cultura pública del “progreso” y del intelectual que motiva formas de trascendencia (el origen, el héroe o el líder), pese a la postergación del deseado Canal interoceánico por Nicaragua. En la aspiración por conseguir acuerdos a favor de la

---

<sup>228</sup> Estas formas de participación son incluidas en la imagen de una nación literaria. En el estudio breve sobre la miticidad de Rubén Darío en la literatura nacional, Julio Valle-Castillo expresa esa presencia casi imperativa, cuando refiere: “Necesitamos de nuestros héroes para justificar nuestra existencia, para darle sentido a nuestra tragedia y a nuestra historia” (1999: 25).

<sup>229</sup> En su mayoría, las experiencias de viajes actúan como motivos y tópicos de la narración, como se ha ilustrado con obras antes estudiadas.

<sup>230</sup> Una sinopsis del Darío diplomático de la realidad real la ofrece Antonio Oliver Belmás, cuando anota: “la vida de diplomático de Darío empieza en 1892 al venir a Madrid con la delegación de Nicaragua a las fiestas del IV centenario del descubrimiento de América y termina en 1913 en París como cónsul general del Paraguay. Pero los momentos culminantes, aparte del consulado de Colombia en la Argentina correspondiente al período 1893-1894, fueron el de cónsul de Nicaragua en París, a principios de siglo; el de secretario de la delegación nicaragüense en la Conferencia Panamericana de Río de Janeiro; el de ministro plenipotenciario ante la corte de S. M. don Alfonso XIII. Darío, además, formó parte, con Crisanto Medina y Vargas Vila, de la comisión nicaragüense que intervino en la cuestión de límites con Honduras, cuyo arbitraje correspondió al ya citado don Alfonso” (Oliver, 1960: 39).

realización de dicha empresa, el personaje referido efectúa el viaje de un designio histórico hacia el espacio cultural europeo. Es decir, donde reside aquel que conoce de estrategias geopolíticas, sean autorizadas o subterráneas, en el orden de negocios y acuerdos internacionales. Ese viaje le permite al personaje interactuar con un espacio cultural diferente al local en un contexto finisecular del XIX, pero con proyecciones sugerentes a décadas posteriores y hasta años recientes<sup>231</sup>, según las alegorías en algunos episodios de la novela. Asimismo, el texto traza un recorrido del personaje (salida, llegada, retorno) mediante el cual la narración suministra una red de relaciones y pasajes que develan las debilidades internas de la nación emergente.

Para el narrador de esta novela existen cicatrices de la historia local (falta de patriotismo, de consensos y vicios de poder) que delatan las debilidades de quienes en determinado momento han dirigido la nación nicaragüense. De ese modo, lo narrado incursiona en los años en los que una parte de la élite reflexiva local coincidía con el liberalismo del presidente José Santos Zelaya y, juntos, enfrentaban ideológicamente al imperialismo anglosajón. Pero es frente a esa amenaza económica-cultural extranjera y luego contra los vicios del propio Zelaya donde comienza a emerger la imagen reformulada del Darío diplomático. El texto de Francisco Mayorga (2002) considera que este personaje contribuye a reinventar la nación no sólo con la práctica de los discursos literarios, sino también con su imagen pública al servicio de la patria<sup>232</sup>.

El interés del autor por evitar las *indeterminaciones* y llenar *vacíos* en *La puerta de los mares* se oriente por una referencialidad externa, indicada en el pacto de lectura, mediante especificidades paratextuales que indican lugares, fechas y personajes, para

---

<sup>231</sup> De ahí que esto tenga que ver con problemas que, desde la interdiscursividad, aborda asuntos de corrupción gubernamental, con contradicciones políticas que todavía pretenden un vínculo ideológico con Zelaya.

<sup>232</sup> Los eventos coinciden con el dato referencial, pues para aquel entonces “los modernistas nicaragüenses inventaron una nación. Crearon un país mítico, impoluto” (Bravo y Miranda, 1995: 126). Se acude a esta cita debido a la presencia referencial de personajes y pasajes de la historia nacional en la novela. Esto se

atender así un ámbito de la recepción. Respecto a la participación de los personajes en la novela el autor subraya que éstos “son reales y verdaderos, como lo son también los sucesos en que se vieron inmersos, en los agitados momentos de turbulencia nacional e intriga internacional que les tocó vivir” (Mayorga, 2002: 7)<sup>233</sup>. Asimismo, mediante el paratexto el autor deja constancia de su proceder en la reconstrucción de los sucesos pues ha acudido a “cartas y apuntes originales” de muchas personas involucradas. Pero la expectativa del autor de *La puerta...* es que su narrador asumirá una estrategia que desmitifica hechos que habían quedado “bajo el ropaje de los mitos” o “en una aureola de misterio”, por lo que uno de sus objetivos dice ser el de esclarecer sucesos reales. Es decir, llenar las *indeterminaciones* o *vacíos* de los textos y discursos.

Ahora, esa relectura de la historia, de los documentos y de los datos biográficos (¿ocultos?) en que se sustenta la discursividad de la novela en estudio, hace que un personaje convoque al otro y que los mitos nacionales se sumerjan en los orígenes no tanto para ofrecer rasgos del modelo en el cual se refugian, sino para sugerir “algo” más, pues, como bien dice Mardones acerca del mito éste “no explica tanto las causas (‘aitía’) cuanto lo que está detrás de las causas, los fundamentos o principios de las cosas (la ‘arkhé’)” (Mardones, 2000: 41). Aplicando esta lógica la novela de Mayorga pretende una imagen identitaria del Darío embajador a costa de la actitud desmitificada de José Santos Zelaya, “Padre de la Nueva Nicaragua” (Mayorga, 145), quien se creía y a quien creían el gran nacionalista que llevó a cabo su revolución liberal, que promovió la construcción del Canal interoceánico y expulsó a los ingleses, según esta novela que intertextualiza pasajes y

---

observa en los vínculos necesarios que en ocasiones se realizan entre referencias textuales y extratextuales o históricas.

<sup>233</sup> De aquí en adelante generalmente se indicará el número de página de esta obra de Francisco Mayorga.

personajes, que si bien han pertenecido a la realidad empírica, también han estado presentes a través de los textos y la interdiscursividad<sup>234</sup>.

Por su lado, Rubén Darío vendría a ser el personaje novelesco que no termina de amoldarse en los textos ficcionales, en búsqueda de la imagen continua y seductora<sup>235</sup>, que ha tenido que ver no sólo con la transmisión de un *numen poético*, sino también ahora con la de un *numen político*. De igual manera, la novela indica que dicho personaje ha estado presente en los discursos que contienen efectos de nacionalismo, contribuyendo con ello al surgimiento de mitos y símbolos.

La actitud revisionista que ensaya la novela de Mayorga provoca que los personajes se construyan mediante oposiciones observables<sup>236</sup> y, a su vez, que ellos en parte, encarnen problemas que Nicaragua había enfrentado para constituirse como nación. Ahí la reinvención de Rubén Darío acude a lo que pudo ser su herencia simbólica, pero en ese orden la narración procura un reclamo. Es de pensar que el carácter mítico de la nación comúnmente se ve reforzado por el pasado, ya que en lo general éste “se hace presente de manera continua a través de la presencia de tradiciones que encarnan memorias, mitos y valores de épocas pasadas” (Rosa, et al., 2000: 57).

La novela asume que Rubén Darío es una leyenda que ha respondido a la necesidad de legitimación de los orígenes del pueblo y de los grupos de poder para configurar una identidad nacional<sup>237</sup>. Ese trazado dice cómo la utopía se revierte en mito, mediante un discurso que al procurar “recoger lo mejor de la personalidad” del poeta, trata también “de

---

<sup>234</sup> Nótese que el mismo autor en el paratexto involucra situaciones recientes y colectivas: “Lo que sí es cierto es que el presente se parece tanto al pasado, y que la realidad de hoy está tan impregnada de falsedades y ficciones que mañana, cuando se escriba la historia de esta época, quizá se encontrarán semejanzas con algunos aspectos de esta novela y aún de otras, pero esas semejanzas serán tan sólo coincidencias” (p.7)

<sup>235</sup> En el sentido de generar imágenes diseñadas entre realidad y ficción, entre mitificación y desmitificación, entre indeterminaciones y llenados de vacíos.

<sup>236</sup> Si se observan a la luz de ciertos mecanismos de asociación, como lo indica Philippe Hamon, quien expresa que la constitución del personaje en una novela puede ser por repetición, acumulación, transformación y por oposición (Hamon, 2001: 133).

borrar un poco la leyenda y de los mitos desagradables que se han cultivado sobre él” (González, 3: 2002)<sup>238</sup> y rescatar, de ese modo, un paradigma identitario. Lo cierto es que ese ocultamiento parcial de “lo malo” en *La puerta de los mares* pretende la restauración ficcional de uno de los grandes rasgos presumiblemente invisibilizados del personaje que asumió la responsabilidad de representar diplomáticamente a la nación emergente. Su recorrido biográfico a través de la diégesis está motivado por representar la manera en que él ejercita su nacionalismo e inteligencia de mestizo, en diálogo con la mentalidad de sociedades modernas.

### 7.1 El texto y su significación

*La puerta de los mares* es una novela histórica que tiene por trasfondo los problemas del nacionalismo nicaragüense y su conflictividad geopolítica a la luz de los intereses de las potencias mundiales durante el siglo XIX e inicios del XX. Su mirada nostálgica<sup>239</sup> se ubica en el contexto de la modernización encabezada por los países hegemónicos de Europa y del propio Estados Unidos, cuando surgieron expectativas por la construcción del Canal interoceánico en Nicaragua. Los indicios de modernización en los centros de la cultura y de la economía de entonces despertaron anhelos de grandeza en personajes locales como el mandatario José Santos Zelaya y el poeta Rubén Darío. De acuerdo con tales eventos, *La puerta de los mares* destaca que cuando el gobierno zelayista (1893-1909) se entregó a ese mito capitalista del progreso profundizó un trauma en la nación nicaragüense, perdiendo así una oportunidad de consolidar el Estado nacional. El

---

<sup>237</sup> De acuerdo con Carmen Perilli (1995: 53), “El héroe histórico es también un héroe mítico que se ubica en los tiempos históricos con carácter de fundador de la nación”.

<sup>238</sup> Estas palabras de Mayorga que fueron vertidas en una entrevista con González, coinciden en mucho con el paratexto ubicado como “Advertencia aclaratoria” al inicio de la novela. Y como bien se indicaba con anterioridad, Mayorga se preocupa por dejar esclarecido la base histórica y documental de mucho de lo narrado. La actitud revisionista del pasado nacional a través del texto incorpora una visión ideológica de los sucesos, para lo cual realiza ciertos guiños del narrador y una sentida dosis de interdiscursividad.

texto induce a ver que aquel momento hizo surgir dos mitos del nacionalismo: el Canal Interoceánico<sup>240</sup> y Rubén Darío.

Dicho texto se encamina por los senderos de la novela histórica tradicional que en su evolución ha mantenido determinados rasgos<sup>241</sup>. En primer lugar está el *telón de fondo* antes descrito y que funciona con episodios sucedidos en el *pasado* (los problemas geopolíticos en el contexto de la búsqueda de adjudicación y construcción del Canal interoceánico), asimismo, incluye *personajes históricos* conocidos con sus propios nombres. Sobre ese *telón de fondo* se introduce la *anécdota ficticia* como es el caso de las gestiones de Rubén Darío en Europa, cuando pasa de lo diplomático a la transgresión de sus normas al trasladar de contrabando armas hacia Nicaragua. Además, como parte de esos rasgos de la novela histórica tradicional, está el de incorporar un *pasaje amoroso* que por lo común termina en *desventura*, como efectivamente sucede con la relación desdibujada de Darío con su Ranavalo. En este caso no aparece justificada dicha relación con el trasfondo histórico, pues todo indica la predominancia de lo histórico en detrimento de lo meramente ficcional. Aunque ese trasfondo puede alcanzar relevancia porque de ahí se forman los valores primordiales del relato histórico. En ese sentido, *La puerta de los mares* exalta al héroe cívico para extraer de él una lección o ejemplo que ayude a corregir situaciones que se proyectan hasta un presente del autor<sup>242</sup>. Ante la carga de ficción el autor puede asumir una mirada del presente, pero que en todo caso no afecta necesariamente la visión de los personajes. Incluso, un relato histórico como el aquí en

---

<sup>239</sup> Es un sentimiento que ha estado presente en la novelística hispanoamericana debido a la frustración que han tenido estos países ante el intento de emular el desarrollo alcanzado por países de Europa y del mismo Estados Unidos (Browitt, 2001).

<sup>240</sup> Cuando Nicasio Urbina revisa algunos textos que tratan la construcción del canal interoceánico, subraya que ésta es "Leyenda que en la imaginación y la literatura nicaragüense alcanza proporciones míticas, se mitifica, y sirve de material para diversos discursos literarios, proyectos políticos y sueños de desarrollo económico" (Urbina, 1995).

<sup>241</sup> En esta descripción de la *novela histórica* se siguen los criterios propuestos por Alexis Márquez y que provienen del esquema tradicional de Walter Scott: el telón de fondo construido lejos del presente, la presencia de una anécdota ficticia pero verosímil, un pasaje amoroso y desventurado, constitución de esa anécdota ficticia en un primer plano de la narración (1990: 21).

estudio, al pretender subsanar *vacíos* mediante el esclarecimiento de sucesos, se ve forzado a subrayar la fidelidad de la historia, no obstante, al tomar en cuenta la evolución de la novela histórica, ésta incorpora ingredientes de un presente gracias a la óptica actual. Es claro que el uso de *personajes históricos secundarios* constituye otro rasgo de la novela histórica tradicional y en este caso la novela de Mayorga incorpora una cantidad de ellos.

Amén de los rasgos de la *Novela histórica tradicional*, la novela de Mayorga sólo comparte algunas características de la *Nueva novela histórica* entre los indicados por Seymour Menton y que menciona Jorge Eduardo Arellano en un breve trabajo. Entre esos rasgos están “la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos; otro: el recurso de la intertextualidad” (Arellano, 2004: 115); asimismo, debe considerarse la ficcionalización de personajes históricos en vez de los propiamente ficticios (Menton, 1993: 43).

Ante este marco de referencia genérico, se advierte que si bien la presencia de Rubén Darío en *La puerta de los mares* reside en el interés de (re)escribir la nación con una iniciativa de ajustes sobre lo que Mayorga pueda considerar su *horizonte de verdad histórica*; también, a través de la ficción de esa faceta pública del personaje la novela muestra estrategias empleadas para determinar la fuente simbólica de identidad cultural. En consecuencia, el discurso novelístico sugiere que la racionalidad política capturó la imagen representativa de Darío para salvaguardar los intereses nacionales ante los geopolíticos de algunas potencias mundiales. Paradójicamente, las pugnas surgidas entre quienes dirigían el destino de la nación abrieron fisuras que luego limitaron las posibilidades de la nación deseada.

---

<sup>242</sup> Este aspecto se tratará más detenidamente en el último acápite de este capítulo.



Esas desventajas y la falta de patriotismo de ciertos grupos no obstaron para que el poeta-embajador transmitiera no tanto el numen poético<sup>243</sup>, sino el de vocación nacionalista a las nuevas generaciones, encargadas de dar continuidad a la terca idea del constructo de nación. En ese ámbito simbólico reside una de las mayores motivaciones del personaje en esta novela, pues logra apoyatura en la idea de la inmortalización, evidentemente justificada por el empeño de “hacer grande la patria” (p. 60). Ese carácter utópico de la nación<sup>244</sup> no dejaría de contar con la figura legendaria del personaje que realiza el viaje a Europa para defender los intereses patrios<sup>245</sup>.

Lo arriba indicado presupone que la imagen de Darío, más que la contrafigura de Zelaya, se vuelve central en el relato de la nación. Su presencia, características, ambientes y situaciones en los que incursiona, provienen de datos y enunciados resemantizados, intertextualizados en su mayoría<sup>246</sup>, los que atienden en todo momento a la leyenda biográfica, logrando un paso más en el proceso de re-mitologización para la “comunidad interpretativa”<sup>247</sup>.

## 7.2 Retrato y diseño del personaje como indicios para efectuar el viaje

En ese interés por la representación de Rubén Darío el texto propone rasgos de su personalidad, apelando a lo individual: joven inteligente (“Es el hombre más inteligente de

---

<sup>243</sup> Esta idea de transmisión del numen es constante en obras que ficcionalizan a Rubén Darío, imprimiéndole variantes que van de la mitificación y la sublimación a la ironía deconstructiva.

<sup>244</sup> En el entendido de que nación también abarca la geografía privilegiada y prometedora de un futuro mejor.

<sup>245</sup> En ese cometido la novela no genera propiamente un sujeto social con Rubén Darío, puesto que la representación de las contradicciones de la colectividad nicaragüense no se vieron reflejadas en su concreto dinamismo.

<sup>246</sup> El amplio manejo de datos biográficos y de textos darianos, como las crónicas, provocan que el discurso sea referencial y que la historia adquieran alto nivel de verosimilitud. En la relación Zelaya-Darío es significativa la recurrencia al género epistolar. Por ejemplo, “Correspondencia Zelaya-Darío y Darío-Zelaya” (publicadas por *Boletín nicaragüense de bibliografía y documentación*, 1999: 71-110).

<sup>247</sup> Para referir una expresión de E.Fish (1975) acerca de la existencia de contratos de lecturas vigentes para una unidad cultural en un determinado contexto social y culturalmente determinados (véase en Villanueva, 1991: 497). Considérese que para el contrato de lectura de esta novela, Mayorga ha partido de un interés

Nicaragua –respondió entre admirado y distraído el edecán” p. 24-25); además, subraya que es poeta de éxito indiscutible. Para afianzar esa imagen el narrador muestra otros rasgos del personaje a través del retrato:

Tenía una amplia frente caucásica y se peinaba hacia atrás, sin ninguna raya sobre la gran cabeza cubierta de una cabellera negrísima. Las cejas espesas, sugestivas de sus antepasados españoles, reposaban sin inquietud. La nariz corta y de anchas fosas delataba sus ancestros indígenas. Usaba un bigote fino y cuidadosamente recortado. No había ningún gesto de ironía en su expresión. Le pareció a Zelaya que el poeta era más bien humilde y sencillo. Darío era una leyenda viviente en Hispanoamérica a pesar de que tenía solamente veintisiete años. (P. 26)

Esta singularidad contenida en la ascendencia mestiza, el pasado y en la idea de “leyenda viviente”, subraya también el clisé para recordar en líneas subsiguientes que Darío “había comenzado a ser una leyenda desde niño” (p. 27). Leyenda que después llega a ser percibida por Oscar Wilde<sup>248</sup> en Francia mediante diferentes facetas:

Tengo muy pocas ocasiones de conversar con gente inteligente. [...] Pero debo hacer una excepción. He tenido la oportunidad de conversar en un par de ocasiones con un joven indiano, con sangre española y sangre de indio americano. Es un diplomático recién llegado [...]. Me parece que es un políglota exquisito. Hombre interesante, con una agenda complicadísima. [...] En realidad tiene una conversación muy amplia. Conoce de Shakespeare tanto como Víctor Hugo. Tiene una memoria prodigiosa. Recita a Homero y a Ovidio. Conoce todas las historias de la mitología griega. Para ser un diplomático es un hombre muy extraño. (pp. 100-101)

Además de la inclusión de rasgos atribuidos a Darío (culto, inteligente, ético y mestizo), se incorporan sucesos promovidos por dicho personaje, de tal manera que los eventos trascendentes aparecen muy unidos a él. Esto se percibe cuando es interpelado por

---

restaurador de la figura de un personaje histórico, el cual es conocido por la comunidad a la que en primera instancia se dirige el paratexto que se refiere al carácter de “verdad” de la ficción.

<sup>248</sup> Oscar Wilde fue quien –según la novela- dio la estrategia a Darío de reconquistar la Mosquitia. Parte del pasaje refiere: “-Yo tengo una sugerencia que le puede servir –exclamó Wilde animado-, Usted debe primero hacer que su gobierno expulse a los ingleses de las costas del Caribe nicaragüense. Una vez que su país tenga control de todo el recorrido de la ruta de tránsito, del punto de entrada y el punto de salida, podrá usted negociar el proyecto del canal. Mientras su gobierno no tenga el control de su territorio, todas sus gestiones serán en vano” (Mayorga, 2002: 107). Luego Darío reacciona: “Sintió como si una corriente eléctrica le hubiera sacudido el cuerpo. De súbito se le vino encima una realidad que él no había considerado en toda su amplitud. ¡Era verdad!” (idem).

el designio de la nación mediante la interrogación de Zelaya: “¿Qué debo hacer para convertir a Nicaragua en una gran nación?” (p. 27). Tal interrogante y su respuesta son fundamentales en la articulación del Rubén Darío diplomático, pues Zelaya mantiene la certidumbre de que el poeta inteligente sería capaz de contribuir en la resolución de los problemas diplomáticos de Nicaragua. Asimismo, esos atributos son ingredientes de autoridad para la realización del viaje del personaje.

La meta propuesta por Rubén Darío como delegado de un proyecto local, hace que él asuma roles: en primer lugar se concibe a un Darío consejero, luego convertido en embajador, después con la imagen del negociador y, finalmente, la del pacificador. Lo más admisible es que el poder busca administrar el saber (con la inteligencia singular del personaje).

### **7.2.1 El consejero y pacificador deseoso de trascendencia**

La demanda de consejos por parte de Zelaya encuentra respuestas en una voz competente en torno a conocimientos de la historia y de la cultura universales. Es una voz que refiere sucesos relevantes y personajes fundacionales y paradigmáticos. Esa voz supone que el proyecto modernizador (que se materializaría con la construcción del canal) dé continuidad a los modelos en que se inspiraría el personaje, en la manera en que Darío lo hace notar a Zelaya:

Los grandes gobernantes de la Historia son recordados por la huella imborrable de sus grandes obras: palacios o acueductos, coliseos o pirámides, ciudades o puertos. Haga el Canal de Nicaragua, presidente Zelaya. El canal va a transformar la economía del país, va a generar riqueza y va a traer felicidad al pueblo. Con el canal la historia de Nicaragua se va a dividir en dos: antes del canal y después del canal. Y dentro de dos mil años, cuando hayan pasado cien generaciones, el canal va a estar allí, como las pirámides de Egipto. Y así como recordamos a los nombres de Keops, Kefrén y Micerino, dentro de dos mil años la gente alrededor del mundo va a recordar el nombre de Zelaya como el constructor de la Puerta de los Mares, el que abrió el paso entre dos océanos para toda la humanidad. (p. 28)

Estos enunciados que dirigen una mirada hacia personajes fundacionales<sup>249</sup>, evidencian la fórmula que asocia “grandes obras” con “grandes hombres”. Se refieren a la necesidad de ganar el monumento en la historia<sup>250</sup> y es una idea que hace vacilar al propio narrador en su indefinida percepción de los linderos entre realidad y ficción, mientras se percata de la aspiración del personaje inteligente que daba su respuesta a Zelaya. En consecuencia el narrador se pregunta: “¿Tenía el poeta alguna idea nueva o era pura literatura?” (p. 31).

Otro consejo de Darío dirigido a Zelaya surge alrededor de los conflictos político-militares internos que vivía Nicaragua, cuando aquel personaje induce al mandatario a buscar urgentemente un clima de paz, antes de enfrentar los inconvenientes generados en la Mosquitia nicaragüense: “considero que usted debe apresurarse a buscar la paz con los leoneses. No se debe derramar más sangre de hermanos” (p.142). Se trata de un consejo de tipo emblemático, resemantizado del verso del himno nacional de Nicaragua que reza: “ni se tiñe con sangre de hermanos”, con lo cual se refuerza la insistente idea de cómo quedar para la posteridad:

Entrar a León usando artillería significaría bombardear León, incendiar León. Sacrificaría usted a miles de civiles. El pueblo de León no se lo perdonaría jamás. Pasaría usted a la historia como un Dampier, o un Malespín, o un Walker. Solo los generales extranjeros han quemado ciudades en Nicaragua. Usted debe negociar con los leoneses y conquistar la paz sin más derramamiento de sangre. (p. 147-148)

La nueva sugerencia que Darío hace a Zelaya proviene de la necesidad de encontrar otra oportunidad que permitiera a Nicaragua ser ese espacio de comunicación y tráfico

---

<sup>249</sup> Por eso mismo, se puede hablar de una función fundacional y legitimadora del mito (según Mardones, 2000: 41).

<sup>250</sup> Esta idea es reiterativa en la novela, como se puede apreciar en las palabras de Philander Knox dirigidas a Teodoro Roosevelt: “tú debes construir el canal interoceánico [...]. Los grandes hombres de la Historia son recordados por sus obras, acueductos, ciudades, puertos, carreteras. Pero tú debes construir algo por los siglos de los siglos, una obra como la pirámide de Keops o la basílica de San Pedro, algo colosal, digno de Estados Unidos, digno de ti. [...]. El canal va a dividir en dos la Historia: antes del canal y después del

internacionales. Esa motivación induce al poeta-embajador a indagar sobre la conveniencia de un ferrocarril interoceánico, dada la incertidumbre de la construcción del canal. Pese a los inconvenientes, Zelaya reconoce la iniciativa de aquel personaje, cuando dice: “-Yo estaba de acuerdo con Rubén en la idea de desarrollar un proyecto interoceánico alternativo que aprovechara las ventajas geográficas y topográficas de Nicaragua” (p. 408).

Sobre ese mismo espíritu de impulsar la modernización de Nicaragua, pese a las adversidades encontradas, Darío le expresa a su amada Ranavallo la idea de que Nicaragua podía surgir en el escenario mundial con otro proyecto similar al inicial: “Mientras Estados Unidos toma diez años en construir La Puerta de los Mares, Nicaragua puede convertirse en tres años en el Puente de los Mares” (p. 393). Rubén Darío entendía que para llevar inversiones a Nicaragua era necesario lograr un clima de estabilidad y de tranquilidad en la región centroamericana. La idea de que la paz es una condición fundamental para la armonía y el desarrollo, lleva a Darío a predicar una paz mundial en su último recorrido por Estados Unidos:

Rubén se siente horrorizado de que las naciones europeas se lancen al vacío de la muerte y la destrucción. El poeta decide viajar a Nueva York para iniciar desde allí un ciclo de conferencias por estados Unidos. Lleva un mensaje de paz al corazón del mismo imperio. (p. 459)

### **7.2.2 La paradoja del negociador**

Ante el parecer de Darío de que la construcción del canal es conveniente y posible, siempre y cuando se pueda negociar como país, y de la motivación de Zelaya de “hacer grande a Nicaragua” (p.60), surge el diálogo que momentáneamente ubica al poeta en una jerarquía supeditada a la de Zelaya: “-Joven Darío, ¿está usted dispuesto a ayudarme a hacer grande a Nicaragua?”. Mientras tanto, Darío responde restableciendo su estatus,

---

canal. Y dentro de dos mil años, cuando la gente vea esa gigantesca Puerta de los Mares, la gente va a recordar a Teodoro Roosevelt como el hombre que la construyó” (p. 3001).

dejando claro que ese objetivo él ya lo había iniciado, cuando subraya: “-Con humildad, excelencia, siempre he tratado de trabajar para hacer grande la patria” (p. 60).

En búsqueda de ese cometido, el poeta-embajador apresura sus gestiones en Europa y en el establecimiento de vínculos sociales asume la orientación de Óscar Wilde en torno a la necesidad de expulsar a los ingleses del Caribe nicaragüense, aprovechando para ello la coyuntura de crisis imperial por la que pasaba Inglaterra. Esa medida ayudaría a presionar a Francia y a Estados Unidos y, de ese modo, Nicaragua estaría en ventajas ante una negociación: “Una vez que su país tenga control de todo el recorrido de la ruta de tránsito [...], podrá usted negociar el proyecto del canal. Mientras su gobierno no tenga el control de su territorio, todas sus gestiones serán en vano” (p.107). No olvidar que al asumir funciones diplomáticas, Darío partiría de la premisa de adjudicar los problemas internacionales de Nicaragua y su falta de desarrollo a que, según él, “Nunca hemos sabido negociar como país” (p.56).

En ese empeño por cumplir con las expectativas del incipiente Estado nicaragüense, el personaje se encontrará con una opción que dice favorecer a su país, sin comprometer su soberanía. Este asunto lo lleva a redactar un documento “secreto” y “confidencial” que muestra a un Darío concertando la construcción del canal con los franceses. Una vez que el personaje regresa a Nicaragua para entregar los acuerdos a Zelaya, éste después de revisarlos le expresa:

-No creo que haga falta introducir cambios a los documentos. Están tan brillantemente articulados que pareciera que yo mismo fui quien los negoció. (p. 144)

Tal parecer se lo dice en privado a Darío, aunque ante los demás Zelaya oculta la iniciativa del poeta-embajador, haciendo creer que todo se ha efectuado obedeciendo sus directrices de mandatario:

Señores, hice venir desde París al embajador Rubén Darío, porque hemos avanzado en algunas negociaciones secretas que yo personalmente he dirigido desde Managua. El embajador Darío, en cumplimiento de mis instrucciones, ha llegado a ciertos acuerdos que van a significar un paso trascendental para Nicaragua. Señores: ¡Vamos a construir el Canal de Nicaragua! (p. 145)

Inclusive, posterior a su arribo clandestino en Nicaragua, Darío le manifestó a Zelaya que las armas<sup>251</sup> para expulsar los reductos del colonialismo inglés ya estaban en el país y que las trajo consigo “disfrazadas como arados y sembradoras mecánicas” (p. 141), lo cual fue una acción personal del poeta-diplomático y que el mandatario trató de encontrarle algún escollo para cuestionar:

En todo caso, pasemos a otro punto: las armas no se regalan en ninguna parte del mundo. Y como usted no tenía dinero con qué pagar armas, debe haber prometido algo a cambio. ¿O me equivoco? (p. 142)

No obstante de esas negociaciones de Darío, Zelaya aprovecha otra ocasión para invisibilizarlo, cuando le hace ver que lo de las armas fue “muy aventurado” y que eso le pasa “por designar embajador a un poeta y no a un militar” (pp. 142-143).

Con posterioridad a los sucesos que indican lo fallido del proyecto modernizador de Nicaragua, Zelaya asume una mirada nostálgica del poder entonces ya perdido, en tanto le brotan palabras mezcladas con pesadumbre, envidia y temor, debido a que la popularidad del personaje Rubén Darío amenazaba con opacar su imagen de dignatario:

Esos fueron días en los que Nicaragua se asomó a un futuro de prosperidad y de gloria- siguió recordando Zelaya-. Yo mandé a Corinto el tren presidencial para que recibieran a Rubén que regresaba después de doce o trece años de ausencia, no sé. La gente se volcó a las calles y corrió a las estaciones del ferrocarril para homenajear al gran vate. Era como si llegara un héroe militar después de cosechar cien victorias en tierras extrañas. En todas partes lo recibieron con discursos, con música, con flores, con poesías, con danzas, fue algo apoteósico aquello. Yo lo acompañé a varios lugares. Fui con él a Masaya y a los pueblos. *La gente a mí no me prestaba la más mínima atención. Todo era por Darío, para Darío. Por fortuna Darío no*

---

<sup>251</sup> Para entonces, el tipo de armas introducidas constituían instrumentos de la innovación militar, dispuestos para el panóptico de la nación moderna.

*era político ni tenía aspiraciones.* (p. 420) (Las cursivas son de nuestro interés)

Tanto franceses como norteamericanos interesados en el canal –según el relato- ya habían dado muestras de admiración de un poeta que fuese tan buen embajador-negociador del canal, como lo era Rubén Darío<sup>252</sup>. En este respecto, el nicaragüense apela a su quehacer más legítimo, cuando expresa: “-En las letras está la clave del saber humano, señor embajador –dijo Rubén” (p. 244). De tal modo que para este personaje la literatura podía contener y transmitir conocimientos para emplearse en prácticas discursivas a favor del restablecimiento de la unidad comunitaria y la defensa de sus intereses.

### **7. 3 Identidad, hibridismo y expresiones anticolonialistas**

De acuerdo con *La puerta de los mares*, los orígenes del personaje Rubén Darío están inmersos en la historia nacional a partir del proceso de conquista y colonización. Esas referencias muestran los traumas culturales manifiestos en la orfandad de lo lingüístico<sup>253</sup>, vinculado a los conocimientos y a la autoctonía de una cultura. Prueba de ello es que los códices que resguardaban los distintos campos de la sabiduría indígena (medicina, astronomía, tradiciones, poesía y religión) fueron quemados un día de 1524 por el fraile español Francisco de Bobadilla, suceso que en el poeta-embajador provocaría una nostalgia por dicha pérdida, tocante a la deculturación-transculturación: “Nosotros perdimos casi enteramente una de nuestras raíces. Por ello nuestras letras son hijas solamente de nuestra Madre España” (p.245).

---

<sup>252</sup> En este caso, el diplomático estadounidense Knox le decía a Darío en Francia: “He oído mucho de usted y de sus activas gestiones para la construcción del Canal de Nicaragua. Desde Washington me informaron de su astuta operación para promover la salida de los ingleses del caribe de su país. Muy interesante, especialmente si uno considera que es usted un hombre de letras” (p. 244).

<sup>253</sup> Consecuentemente, Darío expresa con nostalgia la carencia de una lengua autóctona: “Nosotros los hispanoamericanos apreciamos mucho las letras, especialmente porque somos huérfanos de madre en nuestra manera de hablar” (p. 245).



En respuesta a esa carencia<sup>254</sup>, la reflexión del personaje expresará su deseo de restablecer aquellas raíces concebidas como duraderas y singularizantes, concernientes a su conciencia de identidad cultural:

Yo hubiera querido escribir poesía en algunas de las olvidadas lenguas de los indios de mi tierra. Un rey-poeta azteca, Nezahualcóyotl, escribía literatura y filosofía en náhuatl, pero conservamos muy poco de todo ello. (p. 246)

Esta actitud del personaje de resaltar sus orígenes indígenas los realiza frente a un representante de la cultura expansionista y neocolonialista, quien únicamente podía asumir la visión del dominante<sup>255</sup>. Para contrarrestar esa posición hegemónica y atentatoria de la cultura nacional el personaje Darío recurre a criterios integradores y de rescate culturales:

La grandeza de la humanidad no puede nutrirse solamente de la lengua y el conocimiento de los conquistadores. Cada pueblo tiene su propia identidad, su propia riqueza cultural. [...]. Debemos preservar la riqueza cultural de la humanidad, y *esperar que de la fertilización cruzada de las distintas culturas surjan culturas híbridas, más robustas y más ricas.* (P. 247) (Nos permitimos las cursivas)

Este imperativo de conservación cultural trasluce un espíritu de revalidación latinoamericanista de la cultura, considerando que para entonces la idea sobre lo identitario no alcanzaba una clara orientación<sup>256</sup>. En esa dirección temática, el Rubén Darío enamorado de la reina malgache Ranavalo y orgulloso de su herencia indígena, destaca referencias de dicha cultura, ahora reproducidas por la voz del narrador:

[...] le dijo que sus antepasados chorotegas de Nicaragua tenían instrumentos de viento, dulces y tristes como la chirimía y la ocarina. Pero le confesó que su instrumento de viento favorito era la zampoña, la de los

---

<sup>254</sup> Luis Villoro dice que en un sentido "la ausencia [de identidad] atormenta, desasosiega; alcanzar la propia identidad es, en cambio, prenda de paz y seguridad interiores" (Villoro, 1998: 64).

<sup>255</sup> Por eso, la respuesta de Knox es, además contracultural, cuando expresa: "Hay una tendencia que me parece inexorable. Poco a poco la humanidad entera irá abandonando la lengua de los pueblos más débiles, y la lengua de los pueblos más fuertes, las de los conquistadores, serán usadas por toda la humanidad". (p.246).

<sup>256</sup> Aunque en el marco de la representación identitaria, los vanguardistas nicaragüenses habían monumentalizado a Rubén Darío, destacando el perfil de "las bellas letras" y obviando la literatura oral e indígena de los períodos de conquista y de colonización (Blandón, 2003: 97).

quechuas y los aymarás, la hermana americana de la flauta de Pan, el dios de los pastores, el que fuera llamado Fauno por los romanos. (p. 282).

Ante ese discurso de orígenes, no obstante, al personaje le preocupan las amenazas a la unidad cultural hispanoamericana por ser una situación que afectaría su horizonte cultural, al provocar una nueva forma de percibir y de enfrentar la vida:

No es precisamente la agonía imperial [española] lo que le desgarró. Es el nuevo amo lo que más le preocupa, un amo extraño, bárbaro, ajeno a la cultura latina, a la cultura hispana, que junta al culto de Hércules el culto de Mammón. El nuevo amo que viene decidido a colonizar, a imponer su propia forma de ver el mundo y una nueva religión monoteísta: la religión del dólar. (p. 296)

Darío ha detectado que además del peligro expansionista de Estados Unidos y su afectación a la identidad y soberanía nacionales, está la actitud sospechosa de Zelaya por ejercer el control sobre la región centroamericana<sup>257</sup>, lo que implicaría la llegada de mayores conflictos para la nación. La personalidad del mandatario<sup>258</sup> daría muestras de un comportamiento que también preocuparía y enojaría al poeta. Por tal situación, en una conversación mantenida con su amada Ranavalo él la induciría a una acotación necesaria sobre Zelaya: “-Hay dos tipos de gobernantes [...]. Los que usan el poder para servirse a sí mismos, y los que lo usan para servir a su país” (p. 361).

En el contexto de la muerte del poeta-embajador el relato insiste en la idea de pertenencia a una cultura y en la necesidad de optar por los valores que ésta posee. Se destaca que la población nicaragüense mantuvo una identificación con este personaje “mestizo que cantó la raza y modernizó la literatura española” (p. 467). En correspondencia, desde diferentes partes del territorio nacional la población llegó a León a

---

<sup>257</sup> Este parecer de Darío coincidiría con comentarios como los que articulaba José Madriz, cuando decía: “Zelaya ha estado apostando a que la construcción de la Puerta de los Mares le va a dar el poder total sobre la región” (p. 307).

<sup>258</sup> La novela cuenta las actitudes arbitrarias de dicho personaje: “Durante una semana entera, los principales diarios de París habían publicado noticias sobre las actividades perturbadoras de José Santos Zelaya en la remota Centroamérica” (p. 359).

rendir tributo al personaje mítico<sup>259</sup>, quien no vio realizado el Canal ni el Puente interoceánicos, aunque sí “haciendo magia con las palabras puso en el mapamundi a Nicaragua” (p. 467). En las exequias no sólo participaron sectores populares nacionales, sino también llegaron delegaciones de instituciones y particulares a expresar el tributo y admiración por la obra literaria del poeta. Llegaron quienes aluden al personaje que en 1524 hizo quemar los códices indígenas o, simplemente, llegaron quienes evocan al conquistador y al colonizador:

-Pues soy español. Soy originario de Andalucía, pero tengo muchos años de vivir en Nicaragua. Vivo en Granada. Soy Hernández, Francisco Hernández –dice el caballero extendiendo la gran mano abierta al muchacho-. Mis amigos me dicen El Capitán. Este cura que viene conmigo [fray Antonio] también es español pero vive aquí desde hace siglos, creo que ya se olvidó de España. (p. 468)

Esa evocación de lo originario (racial y cultural) no obsta para que el texto sugiera el carácter de los eventos que configuran la cultura y sociedad en que se insertan los personajes. Asimismo, el contexto del funeral del poeta-embajador habría activado las voces de la memoria histórica que enseña las cicatrices de la violencia: “Cuando los españoles llegaron, los indios nos rebelamos porque rápidamente nos dimos cuenta de que venían a sojuzgarnos. Muchos guerreros dieron su vida en el combate. Preferíamos morir a ser esclavos” (p.469). Ese señalamiento es a propósito de la necesidad de actuar a favor del patriotismo en el momento en que se sucede la intervención norteamericana en Nicaragua, coincidente con la muerte de Darío. El texto, además, evoca personajes vendepatrias y serviles, gobiernos corruptos e instituciones ineptas.

Entre esa discursividad se retoman figuras nacionalistas y de resistencia, entre ellas Benjamín Zeledón y Sandino. El tema épico aludido por uno de los que viajan hacia León a participar de las exequias de Darío hace ver la rebeldía de antes y la indiferencia en el presente de las acciones representadas, con marcado énfasis ideológico: “Ahora me parece

---

<sup>259</sup> En este orden, dice el narrador que la gente acude para “mirar de cerca el rostro de ese ser mitológico

como que los nicaragüenses se han acostumbrado a la idea de un yugo extranjero” (p. 469). Pero en ese presente se inserta el tiempo de la construcción del texto, y se palpa a través de un marcado interdiscurso ideológico<sup>260</sup>. Mientras, la relación Nicaragua-España desembocaría en un sentimiento marcadamente hispanista y en un antimperialismo estadounidense. Se critica a los falsos nacionalistas a quienes el poeta-embajador rechazaría hasta en los últimos momentos de su crisis de salud<sup>261</sup>, cuando el dolor físico le afectaba tanto como el dolor causado por la injerencia extranjera.

El contexto inmediato de las exequias de Darío se sumerge en un ritualismo religioso que también convoca hibridismos raciales y culturales: “Un coro de hombres indígenas canta la misa en náhuatl, en chorotega, en castellano, en latín” (p. 490). Por su parte, el énfasis en lo identitario se deja ver en la presentación<sup>262</sup> y en el diálogo entre los miembros del coro, con integrantes provenientes de la historia:

-Éste es mi amigo Tezoatega de El Viejo; éste se llama Agateyte, y viene de Chinandega; este otro se llama Adiact y es de aquí nomás de Sutiaba; aquí vienen estos dos que son indios miskitos, de la Costa Atlántica: este es Carlos Antonio de Castilla, y a éste le decimos Yarrince.

-¿Y vos cómo te llamás? –pregunta el muchacho.

-Mis amigos me llaman cariñosamente el *calachuni* –le contesta sonriendo el colosal indígena-. Y vos, muchacho, ¿de dónde me dijiste que eras?

- [...] Yo soy de Niquinohomo. (pp. 490-491)

En esa orientación nacionalista e identitaria el texto denota cómo entre la multitud asistente a la última despedida de Darío aparece un niño (sugerentemente Quirón) señalando las figuras que han quedado en el registro de la nación<sup>263</sup>. Sobre ese orden el

---

que ha muerto en León” (p. 468).

<sup>260</sup> De ahí que se encuentren insinuaciones y pasajes interdiscursivos referente a sucesos recientes en la historia de Nicaragua alrededor de 1990 y que tienen cierto vínculo biográfico con el autor de *La puerta de los mares*.

<sup>261</sup> Por ejemplo, cuando el narrador dice: “Reconocía los uniformes kaki y los sombreros Stetson color café de los marines. Cada gesto airado de los extranjeros, cada flexión de la cerviz de los nicaragüenses ante los invasores era una nueva punzada en su vientre” (p. 474).

<sup>262</sup> Esta forma intertextualiza la presentación que, a modo de una galería de autores, Darío realiza en el prólogo de *Prosas profanas*.

<sup>263</sup> Entre ellas, Francisco Hernández de Córdoba, Enmanuel Mongalo, Adiact, Rafaela Herrera y Benjamín Zeledón. Es curiosa esa actitud conciliadora del narrador respecto a lo español y nicaragüense cuando

texto induce a pensar que Rubén Darío fue capaz de despertar (o de transmitir) el amor patrio a Sandino:

La madrugada siguiente, en el viaje de regreso en el tren hacia los pueblos de la meseta, el muchacho de Niquinohomo, con el pecho henchido de amores nuevos, va leyendo un cuadernillo de poemas de Rubén Darío que fue repartido por los tipógrafos de León durante las exequias. Creo que había nacido veinte años atrás, el 18 de mayo de 1895. Su nombre era Augusto Nicolás, o Augusto Calderón Sandino, o Augusto César Sandino. No estoy muy seguro de eso. (p. 496)

La propuesta de remitologización de la novela se reitera mediante la voz del muchacho indígena que asistía a la vela de Darío, cuando expresa:

Él amaba a Nicaragua. Es el mayor orgullo de la Patria. Todos debemos sentirnos orgullosos de él. Todos debemos amar a Nicaragua. (p. 492).

#### 7.4 Los desencantos del personaje

En esta novela el personaje Rubén Darío muestra un sentimiento de desencanto<sup>264</sup>, adjudicado al fracaso de su labor de diplomático. Pero tal desilusión no es atribuida a su incapacidad o voluntarismo como individuo letrado, encargado de solucionar necesidades estratégicas del Estado-nación, sino al manejo de los grupos políticos del país, al arribismo de Zelaya y al comportamiento de las potencias imperialistas como Estados Unidos. La propia percepción que Darío tiene de Zelaya<sup>265</sup> refiere cómo el gobernante ha variado su actitud, convertido luego en el arquetipo<sup>266</sup> del caudillo local:

---

sugiere que la figura del conquistador Francisco Hernández de Córdoba no sea vista como una contrafigura de los valores e intereses nacionales.

<sup>264</sup> También adjudicado a la inoperancia del gobierno por atender sus obligaciones con la representación que Darío encabezaba. Tanto en la *Autobiografía*, capítulo LXIII, como en la novela *Margarita, está linda la mar* (pp. 136-138) había aparecido este pasaje biográfico de Darío.

<sup>265</sup> Por ejemplo, cuando dice: "A José Santos Zelaya le importa un carajo la literatura. Sus obsesiones son las fronteras, los tratados, la repartición de tierras nacionales, la Iglesia y las lavativas que se deben aplicar a sus opositores. Al principio yo creía que era un nacionalista, un anti-imperialista. Pero lo que realmente quiere es ser ahijado de alguna potencia que lo tutele y le permita gobernar a su gusto y antojo –dijo molesto Rubén Darío mientras picaba con énfasis las teclas del piano" (p. 362).

<sup>266</sup> En el intertexto del discurso de despedida del gobierno de Zelaya, éste refiere que: "De ahora en adelante, Zelaya será el Arquetipo del gobernante liberal" (p. 426).

Cuando acepté la misión tenía una mejor opinión de él, en efecto – reflexionó Rubén-. Pensé que era un hombre con visión, un estadista, un revolucionario. Con el paso de los años he visto ocurrir demasiadas cosas que me han hecho cambiar poco a poco. He visto al general Zelaya traicionar los principios liberales para erigirse en dictador... (p. 362)

Al sentirse víctima de las irregularidades del gobierno de Zelaya y del abandono en que había caído la misión diplomática de Nicaragua en Francia, Darío acude a la crítica, como catarsis por su desventura ante el Estado-nación: “Me siento orgulloso de representar a mi país, pero mi gobierno unas veces me desilusiona y otras me avergüenza” (p. 362).

Sumado al fracaso de no haber proyectado internacionalmente los valores propios de Nicaragua a través de la música de José de la Cruz Mena está el desánimo de Darío, provocado por el anacronismo que hacía ver que las propuestas llevadas por él no se ajustaban a los nuevos gustos y expresiones de la cultura de los países europeos:

Rubén no mencionaba otra frustración que le acongojaba. Había hecho numerosas gestiones con los directores de orquesta de París, Barcelona y Madrid para tratar de promover la música de José de la Cruz Mena, y todas habían sido fallidas. Los italianos, los franceses y los españoles andaban obsesionados con la música impresionista de la época y no tenían ningún interés en valeses. (p. 363)

Desde otro faceta de su vida Darío también vive una desilusión amorosa e íntima con la Ranavalo, “la reina sin trono”, quien colmaba su espíritu e intelecto, pero la urgencia de la fémina por regresar a Madagascar le provoca al poeta-embajador la incertidumbre del reencuentro amoroso:

En París, el poeta-embajador Rubén Darío se sumió en una profunda depresión. Su tristeza era muy grande no solamente porque Panamá había logrado arrebatarse a Nicaragua la Puerta de los Mares, sino porque Ranavalo tuvo que viajar inesperadamente a Madagascar enviada por el gobierno francés para resolver algunos asuntos de Estado, y no se sabía cuando volvería a París, pero ambos albergaban el temor de no volverse a ver por largo tiempo. (p. 399)

Tales conflictividades (incluyendo esa soledad romántica) afectaron fuertemente al personaje y lo sumergieron en el alcohol y en la droga. Para sobreponerse de sus fracasos

acudía a dos tareas sublimadoras: “encontraba tiempo para continuar multiplicando las creaciones de su pluma y para identificar una salida al reto planteado por la decisión americana de hacer el Canal de Panamá” (p. 406).

Cuando Darío regresa a Nicaragua no quedaba lugar para ningún proyecto de modernización del Estado-nación, pero en lo personal merecía la mayor de las atenciones y alicientes, como cuando el poeta Santiago Argüello procuraba disuadirlo del tema de sus distintos fracasos: “-Rubén, por favor, sos el Príncipe de las Letras Castellanas. ¿En qué has fracasado? ¿De dónde te viene ese pesimismo? (p. 475). El cierre de esa historia acude a los episodios tristes y dolorosos de Darío, agudizados por los tratamientos del sabio Debayle. Son pasajes en los que se realiza la pesadilla biográfica con su último despojo<sup>267</sup>.

### 7.5 El desenlace de una vida y las metáforas que de ahí surgen

Con la muerte del poeta-embajador surge un ambiente emotivo que es dado a conocer mediante recuerdos, actitudes y acciones de los personajes. Incluso, desde su llegada a Nicaragua (cuando se había echado a correr la noticia del deterioro de su salud), la población había irrumpido en emotividad espontánea, expresando así una devoción que al final hace que el texto cruce imágenes entre lo humano y lo sagrado:

‘!Ha llegado Rubén Darío!’ La noticia corrió por las calles y los parques. La gente se asomó a las puertas de sus casas como si hubiera sido advertida de la inminente llegada de un huracán o de un terremoto. Los ancianos se agitaban. Las mujeres lloraban. Los niños no comprendían lo que ocurría. [...]. Nadie sabía cómo ni cuándo, pero cuando el tren llegó a León ya había un grupo de amigos esperándole emocionados. Le subieron a un carruaje tipo gran victoria para que la gente pudiera verle. ¡Ya llegó Rubén! ¡Ya llegó Rubén! decía la gente que corría apresurada hacia la estación del ferrocarril. Miles de personas bajaban por las avenidas [...]. Los estudiantes

---

<sup>267</sup> El texto de Mayorga refiere la pesadilla que Darío había tenido y que intertextualiza del siguiente modo: “Las pesadillas y delirios se hacen cada vez más frecuentes, más dolorosos. Una noche se despierta sudoroso, temblando y con escalofríos: ‘Vi cómo se repartían mis vísceras; unas manos sacrílegas ensuciaban las baldosas con la sangre del cerebro que habían arrancado de mi cráneo’, dice a Francisca, que no entiende, que no alcanza a comprender la terrible premonición” (Mayorga, 446). En *La dramática vida de Rubén Darío*, Edelbero Torres había reescrito la pesadilla tenida por Darío: “-Que he visto que descuartizaban mi cuerpo y que se disputaban mis vísceras. Sí, sí, así como lo oyen, se disputaban mis vísceras” (Torres, 1966: 504).

de la Escuela de Medicina, los primeros universitarios en llegar, enlazaron sus brazos y formaron un círculo hermético, a la Zelaya, alrededor del carruaje. Entonces los zapateros y los barberos, los albañiles y los carpinteros, reclamaron el derecho de participar: desengancharon los caballos y ellos mismos se pusieron a tirar del carruaje, con la misma devoción con que año tras año cargaban la milagrosa imagen de la Virgen de las Mercedes, patrona de León, la dulcísima madona de los ojos zarcos. (pp. 473-474)

Se puede decir que esta cita extensa expresa el cruzamiento entre la imagen mitificada y la mistificada, producto también de la mirada del narrador que dimensiona los sucesos biográficos y afianza el *mitema* del retorno, permitiendo de ese modo, que los eventos lo invadan todo, incluso, que al realizarse el descenso del personaje esos sucesos entren en contacto con lo cósmico y lo misterioso, pasando a otra situación: “Fuera, en las calles, la gente observa el impresionante fenómeno de un eclipse solar. Los entendidos vinculan el presagio sideral a la inminente partida de Rubén” (p. 480)<sup>268</sup>. Y precisamente, el seis de febrero de 1916, según el relato, era un “jueves, día del Santísimo Sacramento” (p. 482). En torno a este orden de lo místico y sobrenatural el texto indica que en el momento del último suspiro de la muerte de Darío, a las cinco y dieciocho minutos de la madrugada del siete de febrero, se produce el fenómeno fantástico de la ubicuidad:

[...] allá en Madrid, el pequeño Rubén Darío Sánchez se incorpora agitado en su lecho. Llama a su madre y le dice que su padre ha llegado, que ha entrado a la habitación, que se ha sentado a su lado. La madre lo tranquiliza con palabras tiernas. ‘Es igual a su padre. Tiene sueños y ve visiones’, piensa Francisca Sánchez. (p. 484).

Es decir, el texto además de vincular al personaje con lo fantástico, también lo inserta en una naturaleza extraña como dispositivo para conquistar la atención del lector. Aunada a esa rareza están las expresiones dimensionadas de la fama y popularidad del personaje en el ámbito de los convencionalismos y rituales para la ocasión: “Han llegado

---

<sup>268</sup> En *La dramática vida de Rubén Darío* Edelberto Torres había reescrito el pasaje de la siguiente manera: “La información diaria de la prensa con noticias que hacen temer el último trance en un momento que está ya muy próximo, tiene los ánimos con anticipos de consternación. Un fenómeno sideral viene a consternarlos más con el estímulo que siempre ha dado a los temores y supersticiones populares. Ocurre un



doce mil mensajes de condolencia de todos los confines del mundo” (p. 488); en tanto hay “mil ochocientos dieciséis peticiones de personas que solicitaron pronunciar una oración fúnebre” (ídem); a los que se añade que

Ciento ochenta y siete compositores desean que sus números en honor al poeta sean incluidos en el programa: tres sinfonías, dieciséis marchas militares, treinta y dos marchas fúnebres, cuarenta y ocho valsos, cuatro polkas, catorce canciones rancheras, treinta y ocho himnos religiosos o paganos. (p. 489)

A este inventario de formas rituales hay que añadir que el programa de honras fúnebres duró ocho días. Además, según el embalsamador, el monumento para la posteridad será preparado con técnicas especiales: “Podrán pasar mil años y encontrarán a Rubén intacto. Este es El Inmortal” (p. 489). En ese mismo orden, se alude a la cantidad de visitantes, a la forma en que avanza la procesión por las calles, descrito todo esto con un dramatismo digno del que fuera nombrado “Príncipe de la Iglesia”. Es un título que alude la pertenencia a una comunidad ritualista que, de acuerdo con el texto, debe conservar en su memoria la imagen de quien representó internacionalmente a su nación. Tómese en cuenta que esta imagen de Darío es transada desde un determinado contexto, aunque hay intentos por proyectarse en otros, sin lograr aquella compenetración que hace que cada momento le impregne sus propias particularidades a la identidad<sup>269</sup>.

Lo expresado en este capítulo, contribuye a mostrar que cuando la novela de Mayorga introduce la biografía “oculta” (del diplomático) y lo historiográfico, lo que encontramos es una faceta nostálgica por la refundación de la nación, que considera que los problemas se resuelven con la biografía pulcra de un poeta o de un diplomático o, mejor dicho, con la de un intelectual incorruptible. Esa imagen esbozada por el texto

---

eclipse solar el 3 de febrero, y las gentes lo asocian inmediatamente a la muerte del poeta, como si fuese el duelo del cosmos; los literatos lo aprovechan como motivo de sus metáforas” (Torres, 1966: 504-505).

<sup>269</sup> Alejandro Serrano Caldera ha dicho que en el tejido de relaciones y circunstancias suscitadas en la historia nicaragüense, su identidad debe considerar que “cada uno de esos momentos y cada una de esas circunstancias tiene en sí sus propias características y poseen su singular naturaleza que los identifica” (Serrano, 1997: 12).

estuvo sujeta a la experiencia del viaje hacia el escenario de la modernidad. Y en esto la faceta diplomática actuó bajo la sombra de la imagen del poeta, pero ambas imágenes brindan el material que hace que el texto logre insinuaciones de cómo sería el político e intelectual que esté a favor de la nación. Precisamente, ahí interactúan las caras del mito y de la utopía.

Por lo dicho hasta aquí, se puede observar que la configuración del personaje no renuncia a fórmulas e imágenes reconocibles que permiten reafirmar el efecto palimpséstico del Darío poeta-diplomático. El intertexto y el interdiscurso prevalecen en la configuración de la imagen primigenia (la del poeta), pese al interés del discurso histórico-ficcional por arrimarlo al racionalismo de una ideología de gobierno. No obstante, desde ahí la ficción de lo biográfico (resemantizado e intertextualizado) indirectamente realiza algún contacto con la comunidad más reciente y le alerta de sus errores. Por otra parte, hay motivos que desde la analepsis, el recuerdo y el comentario, reenvían la lectura hacia el mito originario y fundacional, para luego interpelar al presente y al futuro de la nación, lamentablemente sobre los parámetros de cierto anacronismo representacional. Entonces, *La puerta de los mares* trata de una propuesta ficcional y problemática que privilegia una vía de la identidad desde arriba, desprendida de la búsqueda de soluciones de corte elitista, mientras admite que ese contacto con la comunidad sólo es a través del ritual, la alegoría y la admiración.

## CONCLUSIÓN

La revisión de textos literarios en torno a la ficcionalización (auto)biográfica de la figura de Rubén Darío muestra la preocupación de los escritores por articular un discurso y una imagen de este personaje en correspondencia con los cambios literarios y de mentalidades de los sectores vinculados a la dinámica cultural. Las obras analizadas son ejemplo de ello y de la dimensión simbólica que el personaje adquiere en la literatura centroamericana, particularmente en Nicaragua y Guatemala. Su imagen se inserta en diferentes ámbitos de la cultura de tal manera que en la literatura su ficcionalización recorre tres momentos: 1) durante la vida de Rubén Darío, 2) posterior a las celebraciones darianas del 25 aniversario de su muerte y 3) período de entrecruce del siglo XX al XXI. En los años más recientes en Nicaragua y en otros países latinoamericanos han aparecido nuevas obras que permiten subrayar que Darío sigue siendo un personaje generador de ficciones y de mecanismo de interpelación de las problemáticas nacionales y regionales. El corpus seleccionado y el enfoque implementado en esta tesis han hecho posible una visión al respecto.

Las conclusiones que se ofrecen primeramente están referidas a la noción de *campo* y *habitus* pues éstas han permitido ubicar al *agente* en el marco de referencia sociológico de Pierre Bourdieu; seguidamente se presenta el ámbito de la recepción que en todo caso es una recepción-producción, pues se trata de un proceso de apropiación literaria de la información biográfica y ficcional sobre Darío y de la redefinición de su imagen y participación en contextos históricos y culturales diferentes; luego se abordan las relaciones transtextuales en particular la intertextualidad y la paratextualidad; seguidamente se proponen las de orientación bajtiniana de cronotopo y dialogismo. Al final se ofrece una visión de conjunto de las tres últimas obras analizadas. En el desarrollo

del trabajo algunas de estas direcciones teóricas y herramientas de análisis se han interrelacionado a fin de complementar estrategias de estudio.

### **Respecto al campo y habitus literario**

Cuando Rubén Darío emprende la escritura de sus autobiografías él ya había consignado de modo sistemático, aunque parcialmente, su imagen en diferentes obras y en varios géneros literarios. Es notorio que en el contexto de tal escritura él poseía conciencia de la necesidad de este tipo de texto y de su funcionamiento en el ámbito de la intelectualidad, cuando el subgénero no era muy practicado en América Latina. Incluso, desde su actitud de biógrafo y autobiógrafo Darío muestra ese interés por la imagen individual, en correspondencia con valoraciones (*habitus*) dentro del *campo literario* no necesariamente idéntico al acaecido en Chile o mucho menos pensar en un *campo literario* propiamente dicho en Nicaragua, cuando Darío empezaba su tarea literaria renovadora.

En el contexto finisecular del Siglo XIX latinoamericano, los (sub)campos artísticos se vieron afectados por los desplazamientos geográficos de los escritores, debido a la percepción que ellos experimentaron al insertarse en el universo de la cultura de la modernidad; asimismo, el recorrido habría afectado la manera de reconocerse y de constituirse dentro del *campo* específico. Por eso, para aproximarnos a Darío son importantes el medio cultural, las condiciones de su personalidad como *agente* y el hecho de transitar por una vida errante (oscilante entre América Latina y Europa) en busca de metas y que luego arriba a una etapa en la cual pugna por mantener el liderazgo del modernismo literario hispanoamericano. De ahí que la escritura autobiográfica le permite a Rubén Darío entrar en el balance de la representación simbólica que lo hace reconocerse decididamente como una figura *con biografía*.

De acuerdo con lo anterior, las obras autobiográficas de Rubén Darío aquí abordadas integran elementos que dimensionan su imagen, pues el sistema de signos socialmente codificado como culto le permite erigirse con una retórica de mitificación y de consagración, con lo cual asume un posicionamiento dentro de la dinámica del *campo literario*. Aquí es lícito pensar que la capacidad del *habitus* en la transposición de lo extratextual sobre lo literario modifica la imagen del personaje, pues la dimensión del autobiógrafo era parte de un proceso de construcción de *sí*, gestado no sólo en los dos textos autobiográficos aquí indicados. Por tanto, mientras la *Autobiografía* da cuenta de la experiencia del valor cultural y de la fama, *El oro de Mallorca* procura la aceptación divina, de tal manera que esto dimensione la autoimagen en términos de una consagración religiosa. Tómese en cuenta que dicha propuesta proviene del personaje que cree haber madurado en la vida y lo que eso representa, en consecuencia considera oportuno escribir, incluso desde los espacios sagrados.

Ante la posible pérdida hegemónica que enfrentaba dentro del *subcampo* del Modernismo (literatura para artistas y conocedores del arte), el autobiográfico asume que lo estético también está al servicio de la imagen de *sí* en el momento en que el *habitus* rector que compartía daba indicios de rearticularse. Este es un aspecto crucial en el marco del surgimiento del texto autobiográfico dariano, con un sentido que hasta este momento la crítica literaria al respecto no había sopesado. Es decir, no se había concebido el sentido ni el funcionamiento de la *Autobiografía* y *El oro de Mallorca* como mecanismo de participación cultural de Rubén Darío para enfrentar el riesgo de su descentralización ante la emergencia de nuevas figuras que pugnan por su lugar en la producción de discursos. De esta manera, el personaje-autor-narrador de la *Autobiografía* emprende su autorreconocimiento para pregonar ante sus congéneres hispanoamericanos el arsenal simbólico que le respalda; asimismo, para hacer ver quién es él en el concierto del

quehacer literario hispanoamericano. Difícilmente sería otra la razón de fondo que impulsa la elaboración de la *Autobiografía*, teniendo en cuenta su jerarquía en el *campo literario*, donde se procuran lugares y pregonan gustos. Por eso la *Autobiografía* pretende pugnar por la jerarquía dentro del *subcampo*.

Esa imagen de *sí*, impregnada con rasgos de individuación o *distinción* en términos simbólicos y sociales logra variantes, siguiendo la ruta de sus experiencias en el recorrido geográfico y cultural. En este respecto es notorio que la invención de *sí* asume rasgos de mitificación a partir de la infancia. Desde tal etapa se procura un repertorio anecdótico en función de su leyenda depositada en los textos.

Su inserción como autor de productos estetizantes, correspondientes al *subcampo*, admite que otros autores participen como clientes y a la vez de competidores directos. Este tipo de *subcampo* es un componente dinámico de la cultura que afecta las acciones cotidianas y profesionales del autobiógrafo y en el caso concreto de su escritura repercute en el estilo, las imágenes y la ficción intertextualizada. Además, las implicaciones efectuadas en el ámbito ideológico modifican otras esferas de las subjetividades, pues como latinoamericano y personaje letrado en contacto con las problemáticas nacionales él se considera al servicio de la patria. Este es un aspecto que otros escritores explotan en la diégesis de sus obras como sucede con *La puerta de los mares* de Francisco Mayorga. Es decir, se reasume la imagen del escritor asociado directamente al *campo político*. En consonancia con esto, vemos que en distintos momentos de la historia interna de la *Autobiografía* el narrador expone haber generado expectativas en el *campo político* debido a su capacidad del texto de representar y coincidir con problemáticas globalizantes. De hecho, este autobiógrafo no ignora que su texto puede ser apropiado para abordar la problemática del *sí* como artista o como intelectual aunque en la pugna suscitada en los

*campos* se torna contradictoria la participación del artista respecto a la autonómica del *campo literario*.

La carencia de un *campo literario* autónomo es bien cuestionada en la novela *20 rábulas en flux* de Flavio Herrera. Por una parte, la obra muestra una nostalgia por poseer figuras que estén a la altura de los poetas de la modernidad y, por otro lado, quienes acusan esa nostalgia asumen sus propias vidas como si se tratara de una broma. Si bien es cierto que se rechazan manifestaciones que desarticulan gustos y estilos nacionales a favor de lo identitario en Guatemala, no menos cierto es que los personajes pretendan la emergencia de una figura paradigmática como la de Rubén Darío en su cultura local.

La disconformidad y rebeldía de los pícaros que pueblan la novela de Herrera se dirige contra ciertas formas y gustos establecidos que involucran el orden político; aunque cuando la ficción paródica (parodia de la sociedad en general, de los grupos de poder y parodia de los protagonistas integrantes de la bohemia) articula un discurso crítico, éste no surte efectos para el cambio de actitudes de ciertos personajes pertenecientes a la élite local. Hay que reconocer sí que la crítica dirigida a un sector de intelectuales de Guatemala se realiza debido a incapacidad de orientar una conciencia de identidad colectiva, mientras se muestra a un Rubén Darío como ejemplo *civilizador*. Desde este punto de vista de la imitación paródica de la vida intelectual de Guatemala surgen evocaciones de la bohemia europea con el propósito de adjudicar a Rubén Darío ser puente cultural. Los rábulas de Herrera ven en la imagen de Darío a un semidiós capaz de asumir el vacío heroico en lo cultural. Es significativa esta nostalgia de los rábulas si se considera el contenido y las condiciones políticas de la Guatemala de aquel entonces, cuando el régimen de turno prohibió la publicación de la novela *20 rábula en flux* en Guatemala.

La información acerca de Rubén Darío en Guatemala muestra que el tema de la cultura de inicios del siglo XX mantenía un interdiscurso en torno a la imagen del

intelectual, de ahí la inserción representativa de Darío. La presencia de este personaje se hizo notar a través de prácticas discursivas, literaria y periodística, en homenajes, en alusiones en su nombre en distintas situaciones de la vida guatemalteca y que se había introducido en la misma memoria histórica, lo cual parece promover la ficción de su imagen en textos como el de Herrera o en la novela *Hondura* de Arévalo Martínez. Ambas obras incorporan la llegada del poeta a Guatemala como un evento trascendente que generó expectativas para la comunidad preocupada por la carencia de un *campo literario* beligerante.

La atención depositada sobre Rubén Darío también tiene que ver con la situación del escritor-cronista que para entonces era absorbido por las prácticas reproductoras de discursos e ideologías en un momento en el cual ya se habían introducido formas de glorificación vinculadas al *campo político* y ante el cual un sector de la prensa guatemalteca se mostraba tolerante. Esto lo refleja la presencia de acciones para docilizar a los escritores, lo cual torna más difícil la situación del sujeto estético o productor de discursos. Por eso es que la vida del escritor en América Central acusa condiciones sociopolíticas y culturales institucionalizadas que al paso de las primeras décadas de Siglo XX también afectaron la formación de un verdadero *campo artístico-literario* lejos de su autonomía. No es casual, entonces, que la crítica literaria acerca de Rubén Darío en Guatemala insista en interpretar anécdotas y pasajes susceptibles de tergiversar la verdad historiográfica referente a la relación contractual con Estrada Cabrera.

Por las razones antes planteadas, se puede asegurar que la relación biografista de Darío en Guatemala dejó espacios sugestivos para la literatura y estimuló la reescritura y con ella la incorporación de la imagen que seguramente se había instaurado en el imaginario colectivo. Muestra de esto es la participación de la prensa, de los poetas y escritores en la adulación al mandatario; asimismo, la atención y censura parecía dirigirse



más sobre el Darío agonista de inicios del siglo XX y no sobre otros pertenecientes al grupo de escritores de entonces. Esto es lo que devela *20 rábulas en flux* de Flavio Herrera.

Cuando este texto considera la labor artística de Rubén Darío como puente entre la bohemia parisina y la guatemalteca, también inculca que mientras la primera es de iniciativas en lo artístico, la otra es pretenciosa en lo político. Pero para entrar en los meandros de esa sociedad esta novela incorpora rasgos de las distintas bohemias tratando de rearticular dicho mito de la modernidad no precisamente para difundir una bohemia artística y beligerante, sino una bohemia “común”, lúdica y resentida por la falta de dinamia en términos culturales y sociopolíticos. De ahí que la bohemia de Herrera es un dispositivo de la escritura novelesca para acusar los vicios de aquella sociedad. Herrera, asimismo, se hace eco de la imagen de la bohemia escrita en textos como la *Autobiografía* de Darío o en otros escritos modernistas de entonces y que en décadas posteriores reencarna en los bohemios de la “mesa maldita” de *Margarita, está linda la mar* de Sergio Ramírez.

El nuevo contexto literario y político de la región centroamericana a partir de la década del noventa permite que Sergio Ramírez aborde decididamente la desmitificación de Rubén Darío en un sentido lúdico a partir del problema de identidades colectivas y el rol crítico que deben desempeñar los sectores intelectuales ante la falta de nuevos proyectos de Nación. No es extraño que una parte de la novelística de la región enfrente las nuevas realidades mediante la narrativa histórica. Las novelas imprimen una nueva lectura de esa realidad para develar sus efectos más recientes. Por eso, cuando la novela desmitifica tanto a Darío como al dictador Anastasio Somoza asume que las informaciones biográficas e historiográficas oficiales han estado sesgadas por parte del poder institucional y que lo público y lo privado corresponde a una rigidez artificial como forma no democrática de participación ciudadana, por lo cual es necesario democratizar el derecho de voces y

enunciados que habían sido silenciados. Sumado a esto, la novela carnavaliza voces y eventos, construyendo un entramado textual que pone de relieve la fragmentación de los discursos a modo de metáforas de la nación fragmentada. Sus efectos se notan en esa percepción de lo biográfico, asumiendo una visión alternativa de la figura de Rubén Darío con la cual se entrecruzan muchas vidas. Por tal razón, la ficción sobre este personaje involucra identidades y voces subalternas, que es por donde más se integran enunciados a modo de llenado del *vacío* biográfico e historiográfico como elementos partícipes del nuevo texto. El *habitus* se corresponde con la orientación de una estética a partir de ciertos aportes desde el “boom” literario, el “postboom” e incluso del Modernismo, pero que avanza haciendo del texto una complacencia lúdica acorde con ciertos gustos y demandas de lo literario inserto en un *campo literario internacional*.

Con su novela *La puerta de los mares*, escrita cuatro años después de *Margarita, está linda la mar*, Mayorga advierte repercusiones de la historia desde la perspectiva de los intereses y proyectos económicos de Nicaragua. En su propuesta Mayorga enfrenta la postura estético-ideológica de Sergio Ramírez y opta por presentar a un Darío que en el XIX y parte del XX encarna los ideales de las élites que vieron coartados sus ideales de grandeza debido a las pugnas de los intereses foráneos y propios en el intento de un Estado-nación. La réplica que propone Mayorga ante la novela de Ramírez deja ver la actitud de aquél frente a la literatura y los problemas representacionales del escritor y la nación atomizada. Respecto a la capacidad simbólica de los personajes éstos se involucran en problemáticas de la historia pasada y reciente en el ámbito nacional y regional.

La mitificación del personaje Darío surge ante la necesidad de una figura que represente el patriotismo y ante ese requerimiento se inserta la imagen del Darío diplomático que pugna por la realización del Canal interoceánico para salvar a Nicaragua de su atraso y así evitar la injerencia extranjera. Esta remitificación también atiende el

rasgo del personaje pacificador, que piensa que para desarrollar el país se necesita crear condiciones armónicas en la región. Esas condiciones políticas internas y más las globalizantes, según *La puerta de los mares* de Mayorga, son las que empujan a Darío a realizar una prédica por la paz en su paso por Estados Unidos, mientras le embargaba un sentimiento de desencanto adjudicado al fracaso de sus gestiones de diplomático y que, en el fondo, según el texto, se debió al inadecuado manejo de la política y de los intereses nacionales a favor de caudillos y a la actitud arribista de potencias extranjeras. El texto también sugiere que los intereses personales y las actitudes mezquinas de los grupos de poder imposibilitaron la construcción de una nación sólida. En este caso, Rubén Darío resulta victimizado entre las relaciones con el *campo político*.

A partir de la muerte de Darío el relato acentúa lo identitario. Es decir, el contexto de las exequias del personaje que ha concluido su vida, activa el discurso de la memoria histórica al tratar los orígenes y la identidad. Ahí el interdiscurso ideológico participa de la crítica a los vicios del poder institucionalizado y a los falsos nacionalismos. Se introducen en ese contexto las figuras de resistencia (Sandino y Zeledón) a favor de un patriotismo y de abandonar posiciones acomodaticias. A su vez, el ritualismo religioso provoca evocaciones en torno a personajes de la historia indígena nacional y del siglo XX, para inducir al lector a ver a un Darío que inspiró el amor patrio a Sandino. Es como una sutil parodia del Darío transmitiendo el numen poético a Quirón.

### **Acerca de la recepción**

Las obras estudiadas han merecido una recepción crítica (o reproductiva) y productiva interesante en la relación recepción-producción. A partir de los textos autobiográficos darianos se observan mecanismos de recepción productiva asociados a formas intertextuales, que como ya se adelantaba, funcionan complementando un discurso

que proyecta la imagen de *sí* o, también, funciona despertando el interés en otros autores quienes incorporan al personaje Rubén Darío. Este tipo de recepción ha favorecido a los escritores “adaptar” la imagen del personaje a problemáticas diferentes a las que vivió o que articuló en sus textos, logrando nuevos sentidos y orientaciones temáticas. Entre las variantes del personaje inserto en condiciones diferentes a las originarias están la imagen consagrada, la contraimagen, la parodiada o bien la del poeta-diplomático, ejemplo del intelectual moldeado al orden civil y civilizador.

La recepción-producción ha asegurado un lugar de Darío en la literatura centroamericana y esto constituye una forma particular de medir la presencia del autor canónico. Asimismo, se ha asentado la idea de que la actualización o co-realización del lector es medible a través de la escritura productiva; es decir, cuando las *indeterminaciones* son resueltas gracias a la capacidad imaginativa plasmada en la escritura, lo que asegura no atenerse al mero lector interior o implícito. De esta manera se aprecia que el propio Rubén Darío resuelve diversas perspectivas esquematizadas (entre la *Autobiografía* y *El oro de Mallorca*) aunque a veces abre nuevos *vacíos*. Recuérdese que de los dos textos autobiográficos originalmente publicados en capítulos de empresas periodísticas, un texto da referencias del otro, también está el intento de editoriales que con ayuda de paratextos pretenden solventar los *vacíos* del texto y del personaje.

La novela *20 rábulas en flux y uno más* de Flavio Herrera es un texto que temáticamente trata de llenar *vacíos* en torno a la presencia de una bohemia marginal, que hace uso de ironías y voces rumorosas y bromistas que si bien insertan la imagen del personaje Rubén Darío, también acusan los conflictos del *campo político* en Guatemala. El paratexto es aclaratorio en este sentido, pues refiere que la novela es una ofrenda de Flavio Herrera para los que “iniciaron la revolución de Guatemala que triunfó el 20 de octubre de 1944”. Asimismo, se ha definido que los mecanismos de inserción del personaje en la

fabulación de la nación guatemalteca involucraron las pretensiones de la instrumentalización política a través de un Rubén Darío que en las páginas asignadas en la novela se torna ambivalente, gracias a los códigos del texto paródico. No olvidar que la relación transtextual en la obra puede rediseñar la personalidad del poeta, de la época, de un grupo (el caso de la bohemia). De ahí que el texto de Herrera (incluso el de Arévalo Martínez titulado *Hondura*) acuñan la idea de que tales sucesos registrados en la crítica literaria y periodística no gozaron de la debida certitud de lo sucedido, por lo tanto ahora cumplen con el cometido de llenar *vacíos* y así complementar la biografía. Y aunque el texto de Herrera no pretende ninguna versión absoluta al respecto, muestra que había una *indeterminación* en el registro de los eventos biográficos sobre Darío en Guatemala.

Se ha tomado en cuenta que la recurrencia del intertexto y su proyección palimpséstica se habría insertado con pleno dominio en la literatura del Modernismo en América Latina y se ha venido implementando progresivamente en textos más recientes acorde con nuevos matices otorgados por las teorías literarias y los eventos de carácter socio-políticos asumidos por los autores literarios. Este proceder se nota más en el texto de Sergio Ramírez, sólo para mencionar un autor aquí estudiado. Entre las obras de Ramírez y Mayorga existe una variante del horizonte de la imagen del personaje en la literatura. Mientras en Ramírez está la voz desde abajo, rumorosa, bromista, irónica, popular, que saca al personaje sus intimidades biográficas para tornarlas públicas; en cambio, en Mayorga, se asiste a una lectura del Darío diplomático, serio, sobrio, disciplinado, atendiendo las directrices de Estado-nación. Es decir, Mayorga intenta la reconstrucción de un *horizonte de expectación* de la imagen del primer Darío que dio ciertas respuestas a los destinos de la Nación en su labor de diplomático, y esto es una vuelta a los orígenes y quizá un anacronismo.



La novela de Ramírez demanda que en el proceso de lectura-escritura desempeña una función especial la historiografía y la biografía. En este respecto, Ramírez ocupa el espacio de ficción para realizar una crítica a los esquematismos en el registro biográfico y para instar a producir y transmitir conocimientos de una manera "atractiva". No son fortuitos los llamados del narrador y de los personajes de la mesa maldita (evocación de la bohemia) acerca de este tipo de asuntos en el momento mismo de participar en la reinvencción biográfica de Darío. Esta participación hace eco de la imaginación colectiva que logra proyectarse en las ocurrencias de dichos personajes e inculca en el lector la posibilidad de tomar en cuenta que las verdades absolutas son cuestionables y no acabadas, pues ahí existe una fuente de ficción.

La lectura de las obras seleccionadas demuestra que la imagen de Rubén Darío ha pasado por un proceso de ficcionalización a través del cual el personaje que se concibió *con* biografía resultó atractivo para la ficción literaria. Esto es una paradoja del texto autobiográfico "apresurado" y de la novela fragmentaria. La mitificación la han realizado autores a través de distintas realidades recreadas con distintos recursos y con problemáticas más allá de motivaciones propiamente biográficas y literarias, pues tocan asuntos nacionales y colectivos en el orden cultural, ideológico y de poder. En las novelas el personaje aparece contrastando su dimensión simbólica con la de personajes inmersos en el poder político. De acuerdo con las variantes de mitificación y desmitificación, los textos de Herrera, Ramírez y Mayorga hacen deducir que otros textos no abordados aquí podrían continuar con esta tendencia de incorporar lo lúdico, lo paródico y lo dramático, como una manera de insertar al personaje en el proceso histórico y cultural de la región. En efecto, la imagen del artista o del intelectual en América Central parece tener mayor presencia y valor simbólico de la que hasta ahora apenas se le reconoce.

## Relaciones transtextuales: intertextualidad y paratextualidad

Otra orientación de esta tesis corresponde a las relaciones transtextuales, en particular la intertextualidad y la paratextualidad. Respecto a la intertextualidad se ha corroborado que la ficción sobre la imagen de Rubén Darío corresponde a una reescritura palimpséstica ajustada a las condiciones socioculturales de momentos donde se pugna o se arriesga la función del artista y el caso más visible es a partir de la *Autobiografía* y dicha imagen se proyecta en la novela de Herrera, de Ramírez y de Mayorga. En la *Autobiografía* el procedimiento intertextual, además de expresar la filiación literaria y cultural del personaje-autor-narrador, también muestra la capacidad de sobreponer fragmentos de otros textos propios, discursos y géneros como una manera de lograr la productividad del intertexto: ahí aparecen el discurso del cronista, del articulista, el del narrador fantasioso, el comentario político, el mito, la leyenda y, en menor grado, el discurso de la poesía (éste mediante la citación marcada). Todos ellos se insertan y entrecruzan y hacen postular aquí que el texto presumiblemente de elaboración somera, queda articulado por una red intertextual y autointertextual que difícilmente puede ser producto de la improvisación antojadiza; a su vez, se determina que esa actitud integradora constituye el soporte de la escritura a través de la implementación de matices de la imagen de *sí* y tópicos en función del discurso y de la diégesis. De ahí que la *Autobiografía* tenga en su reescritura esa compenetración e hibridación discursivas con la cual define la imagen del personaje-narrador "universalizado" porque, asimismo, dicha obra está atravesada por experiencias culturales que hacen interactuar lo europeo con lo latinoamericano, incluso al involucrar conflictividades nacionales.

En la articulación de vida y escritura los distintos fragmentos autobiográficos previos a la *Autobiografía* confluyen en ésta y se convierte en *hipotexto*. *El oro de Mallorca*, de posterior escritura también tiene apoyatura intertextual en la *Autobiografía*.

Aunque esta reescritura parece atenerse a una relación de complementariedad articulada por los sucesos y por la semántica afines entre los textos, por el ejercicio de la paratextualidad y formas de edición. Este proceder del discurso de la vida en esta obra, asimismo, se debe a lo inconcluso del asunto, al tipo de personaje y a su significación para la comunidad lectora. Estas formas y factores alientan una lectura más allá de lo planteado en cada texto. Actualmente siguen vigentes las aspiraciones de editoriales y de estudiosos de la obra de Darío por subsanar partes del texto fragmentado, incorporando para ese propósito textos literarios afines y valoraciones críticas, ambas formas de discurso en una misma edición.

Cuando el autobiógrafo realiza de modo más concreto cierta transformación que transita de la *Autobiografía* a la novela *El oro de Mallorca* él asume un inventario de imágenes, experiencias y pasajes que movilizan un imaginario biográfico de acuerdo con el deseo de trascendencia. Este tipo de relación intertextual entre obras del propio autor guía la lectura y permite notar la confluencia tanto de elementos formales como de la semántica, de tal manera que los rasgos de dicho personaje (heroico/ mítico/ sagrado/profano/ virtuoso/ nostálgico/ viajero cronotópico) están en correspondencia con la imagen sugestiva presente en los textos autobiográficos darianos. Se ha producido una transformación de la vida en literatura y un trasvase de fragmentos de un texto a otro, que hace que en el nivel semántico se observe un intento por preservar la imagen de rareza pero con cierto estatus real que en la cultura requiere el personaje para mantenerse en el imaginario del lector.

A diferencia de la *Autobiografía* dariana donde se aprecia el recorrido de la vida con sus distintas etapas, en *20 rábulas en flux* de Herrera sobresale el regreso o mitema del retorno del héroe Rubén Darío. Éste se inspira en antecedentes biográficos incorporados a través de la reescritura, además de la documentación periodística de la época cuando por



última vez llega Darío a Guatemala. Esta imagen de Rubén Darío en *20 rábulas...* ahora se plantea con fórmulas de rebajamiento y de exaltación para establecer un ludismo acerca de la imagen mítica y mística. Si bien en la *Autobiografía* y en *El oro de Mallorca* el personaje heroico aparece trascendido, en cambio en Herrera se acusa una doble perspectiva. Por una parte, actúa un rebajamiento mediante la mirada irónica y burlesca a modo de línea desmitificadora, mientras que por otra, funcionan las virtudes. Pero al mezclarse con otros recursos, la imagen de Darío y los sucesos ficcionalizados resultan en una parodia a la mirada de los contertulios y que no niega la labor ni la calidad de tal artista. Esta imagen remitificada que evoca mitos originarios y símbolos esotéricos, estados del cuerpo y del espíritu, también está diseñada para que simbólicamente se asocie con la idea de centro, pues el texto induce a ver que así como se realiza la glorificación literaria, se tenga en cuenta la canonización religiosa, algo que ya se planteaba en la *Autobiografía* y en *El oro de Mallorca*.

Estas formas con las que se crea la imagen de Darío en la novela de Herrera parecen jugar un efecto de dualidad representacional, pues se entrecruzan la versión idealizada e intelectualizada y también la concepción popular y espontánea tendiente a la desmitificación. Las voces que articulan la parodia de los rábulas y la crítica que éstos despliegan en el contexto del regreso definitivo de Darío a Nicaragua, indican que esta visita pudo impulsar el tema de la situación cultural de Guatemala, de acuerdo con distintos pasajes afines planteados en la novela.

En *Margarita, está linda la mar*, de Sergio Ramírez, la información biográfica "autorizada" y las voces rumorosas y marginales efectúan un juego de mitificación/desmitificación mediante el cual resuenan distintas voces y discursos acerca de lo dicho-no dicho. Se puede afirmar que la casi totalidad del discurso narrativo está asentado en un entramado textual polifónico producido por el recurso intertextual. De igual

modo, la visión tragicómica de muchos pasajes acerca del personaje Rubén Darío hace partícipe el entramado dialógico con el cual se van construyendo ambientaciones, contextos y enunciados resemantizados que van llenando los *vacíos* biográficos. En ese proceder los intertextos y el interdiscurso (en este último caso el histórico) desempeñan una función de actualización de la imagen de Rubén Darío al involucrarlo con eventos de etapas que calzan con la historia reciente de Nicaragua como una prolongación de las implicaciones problemáticas del personaje y la nación.

La novela de Sergio Ramírez plantea que la versión en serio o canónica se introduce para realizar la versión provocativa ya que lo transformado son la rigidez y los estereotipos biográficos. Con la rearticulación de los intertextos se transforma el sentido de las experiencias del viajero primigenio, de las etapas de su vida, donde la llegada o el recibimiento en la tierra natal es un evento que rebasa la percepción de lo individual para proyectarse en símbolo y expresión colectiva. El uso intertextual está presente también en la parodia de la llegada del héroe y se convierte en un dispositivo de la narración dialógica que despliega nuevos sentidos en el lector atento, de tal modo que muchos enunciados adquieren carácter ideológico, por ejemplo al denunciar debilidades del Estado-nación. Por eso, el pasaje que refiere el monumento construido por la comunidad y para la comunidad que venera al poeta y que luego tal objeto fue olvidado en algún puerto centroamericano, es muestra del gesto colectivo y popular, frente al rechazo a los valores culturales por parte del Estado que “no estima” la imagen del poeta.

Ante la imagen canónica y rígida del Darío dado a conocer por la oficialidad, corresponde a la versión culta, sobria, protocolaria, aburrida y monumentalizada, ahora la (nueva) versión de los personajes y del narrador de esta novela de Ramírez se torna lúdica, popular y carnalizada, constituyéndose en parodia que trata de conquistar la atención del lector. Con la propuesta de este suplemento el texto pugna por introducir esta nueva forma

de centralidad, en una actitud deconstructiva. Pero en el juego textual y lúdico el texto causa provocaciones en cuanto a que no son concluyentes las partes enfrentadas en la deconstrucción. La resedimentación de pasajes hace que los valores indicados por la historia contada, al convertirse en jerarquía, se reinscriban en una nueva cadena con nuevas configuraciones. Se borran diferencias y a la vez se violentan, se abren nuevas fisuras de lo que se creía estable porque el centro creído inmutable se torna frágil y de esa manera es que el texto deja *indeterminaciones*. En este respecto, hay que acentuar que las voces marginales introducen microhistorias de distintos personajes, las cuales se entrecruzan en el tejido discursivo sobre Rubén Darío.

Por su parte, la intertextualidad de *La puerta de los mares* es un poco rígida al basarse en textos asociados a datos históricos y a textos de Darío y sobre él, incluso a pasajes rumorosos del personaje dipsómano. Así el tema del fracaso de la construcción del Canal y la suspensión del encuentro amoroso del personaje —como experiencias del viaje— lo sumergen lastimosamente en un pesimismo y en una nostalgia que sólo encuentra refugio en el alcohol y la droga. Sin embargo, en esos pasajes no hay bromas ni parodias que desajusten la jerarquía del personaje; antes bien, el relato refiere la efusividad y admiración que le muestra la comunidad nicaragüense cuando el poeta regresa a su patria, como había quedado registrado en diferentes textos. Ahí, la percepción colectiva no deja de fundir la visión mítica de humano y sagrado del personaje. Al final surgen pasajes ambivalentes que entre la mitificación y la desmitificación atenuada enrarecen la imagen del personaje; aunque, por otra parte, el texto muestra pasajes tristes y dolorosos de la debilidad del ser humano en sus últimos días de vida. De paliativo la novela postula que la nación necesita de líderes que la conduzcan por mejores rumbos y para ello debe fijarse en intelectuales, como el poeta diplomático Rubén Darío.

Finalmente, hay que subrayar que el personaje Rubén Darío en esta novela de Mayorga continúa sobre la reescritura y el palimpsesto a partir de los textos autobiográficos del poeta modernista. Asimismo, se ha visto que el interdiscurso y el intertexto se compenetrán a favor de la imagen primigenia aunque a veces estereotipada del personaje, articulando reenvíos de lectura hacia mitos originarios y fundacionales para interpelar el destino de la patria.

### **Cronotopismo y dialogismo**

La escritura autobiográfica de Darío incorpora elementos espacio-temporales asociados a la experiencia del viaje. Esta experiencia del hombre en la vida y en la escritura es dialógica e inconclusa, pues la autobiografía según Bajtín encierra una conciencia que transmite tonos y voces dentro del concierto colectivo, integrando muchas veces los pensamientos de otros. En la *Autobiografía* y en *El oro de Mallorca* los personajes Darío (literato) e Itaspes (músico) logran expresar esa dialogía. En ambas obras se formula la realización artística, mientras la experiencia íntima y sentimental de sus vidas queda frustrada y sólo encuentran lugar en la melancolía y en la dipsomanía. Pero son vivencias que no dejan de expresar los conflictos de la subjetividad del latinoamericano en contacto con la cultura de la modernidad capitalista que les correspondió enfrentar, pues dichas obras a la vez que proyectan la figura emblemática del personaje con un sentimiento de soledad e incompreensión, asimismo, lo refractan con efectos de dualidad entre lo profano y lo sagrado.

Las etapas de la vida del personaje Itaspes en la novela evidencian un cronotopismo negativo debido a la falta de realización espiritual y amorosa. Cuando Itaspes entra en contacto con el ambiente cultural de la modernidad él se muestra asediado por una conciencia que lo angustia pues, además, presupone que los conocimientos y lecturas le

hacen dudar de la fe religiosa, a la vez que se recrimina haber vivido entre el hedonismo y el problema del misterio divino.

Pese al reconocimiento del éxito artístico, según los textos autobiográficos, los personajes Darío/Itaspes no experimentan el gozo de la fama y más bien se ven atormentados por la incapacidad de no alcanzar el heroísmo de la divinidad como corolario de sus destinos. Por eso, la catarsis sentimental mostrada en *El oro de Mallorca* es, a la vez, una toma de conciencia de los efectos negativos del mundo materialista y pagano, que hacen que el personaje aparezca urgido de fe. En ese valor biográfico reside uno de los espacios de la fragmentación simbólica del personaje automitificado en las dos obras autobiográficas estudiadas al inicio de esta tesis. El recorrido geográfico y cultural que realizan Darío e Itaspes de la periferia hacia el centro -llámese París, Madrid o Mallorca- funciona como espacio argumental asociado a los distintos tópicos de las subjetividades.

El cronotopo articulado en *El oro de Mallorca* manifiesta que los distintos motivos y etapas del recorrido por la vida de Itaspes son altamente sugestivos alrededor de su imagen presuntamente predestinada, esto como una forma de inculcar la imagen en la conciencia del lector. Así, la salida de casa o del país natal indica las razones que lo atormentan (con prioridad en el orden amatorio -y que constituye un valor autobiográfico) y su compromiso habría sido el de asumir el arte como vía de realización personal. Esta visión romántica hace aparecer al músico Itaspes (alter ego de Rubén Darío) inmerso entre seres que creídos de alma superior sufren dramáticamente en su empeño de asumir la relación arte y religión. Ahí el motivo cronotópico del encuentro correspondiente a las marcas del recorrido geográfico-cultural que realiza Itaspes en la novela y Rubén Darío en la *Autobiografía* está asociado a los protagonistas de las obras modernistas que involucraban a los artistas en el centro de los conflictos. Para este tipo de personaje, contrariado social y sentimentalmente, la imagen de la mujer es una musa; por eso Itaspes

es nostálgico en ese orden amatorio, tanto en la experiencia de su presente como la de su pasado. Incluso, su regreso a la patria es nostálgico, pero según el discurso de *sí*, adquiere una proyección sublimada gracias al retorno triunfante del héroe cultural que supo convertir las pulsiones negativas en estímulos para su realización artística.

Se ha apreciado, asimismo, que los textos autobiográficos dejan ver que ambos personajes (Darío/Itaspes), imaginativos y errantes, son seducidos por el estereotipo literario y cultural de las ciudades como París, Madrid o Buenos Aires. También en dichas obras se admiten la heroicidad y el orgullo del intelectual que ha hecho para sí y para los latinoamericanos la experiencia cultural de la modernidad. La *Autobiografía* trata de recobrar la importancia del autor-personaje en el universo referencial de los contrincantes en el ámbito de la producción estética. De modo similar, se subraya que el personaje se afianza de la línea *mitógena* alimentada por el arsenal encontrado en el recorrido de la vida, de los recuerdos y de las lecturas y enunciados que se entrecruzan. La búsqueda de la experiencia trascendente también contribuye a generar una introspección hacia lo espiritual-religioso y de ese modo el espacio de sacralización (ubicado próximo del final de la *Autobiografía*) destaca la experiencia sagrada y existencial que sirve de punto de congruencia temático-discursiva con *El oro de Mallorca*; es donde evidentemente lo dialógico se asocia a las *indeterminaciones* y llenado de *vacíos* de los textos. Es decir, el discurso de *sí* atiende a la transformación del personaje hacia un visible camino interior. Pero son las etapas y motivos del cronotopismo del camino de la vida las que se proyectan en las obras *20 rábulas en flux*, en *Margarita, está linda la mar* y en *La puerta de los mares*.

El texto de Herrera asume una voluntad dialógica con el tema de las bohemias europeas, hispanoamericanas y de Guatemala, insertando un discurso a favor de la imagen deseada del líder cultural, no sin antes introducir tonos diversos entre los cuales está la

ironía, la burla, la risa, el doble sentido, entre otros, procurando la interpelación. Precisamente, la llegada de Darío a Guatemala moviliza la atención de esos contertulios y convierte la llegada en fuente especulativa de la misteriosa imagen del personaje Darío. Es cuando los rábulas sienten que el mismo ambiente se transforma, que el tiempo se suspende ante la presencia del poeta. El texto es versátil en ese punto, pues en la congregación de voces y enunciados los rábulas expresan la carencia, la de un tiempo echado a perder y de ahí deviene la interrogación acerca de una salida a la intrascendencia del estado de la cultura local, manida en lo provinciano. Es decir, el motivo cronotópico de la llegada y el encuentro alerta la posición de los bohemios en el transcurso histórico. La capacidad del texto también está en rediseñar la imagen de Darío en un espacio social y cultural muy distinto pero que en las evocaciones e interdiscurso lo recuerdan como personaje real. La novela *20 rábulas en flux*, gracias a la parodia, al ludismo, a la llegada del héroe y al carácter de los personajes o grupo alrededor de la bohemia, constituye el antecedente narrativo e intertextual más aproximado de *Margarita, está linda la mar* de Sergio Ramírez.

En *Margarita, está linda la mar* también se encuentran presentes motivos mitémicos en torno al viaje del héroe cultural. Lo cronotópico se presenta en distintos momentos de la historia contada a través de motivos como la despedida, el encuentro y la llegada del personaje Rubén Darío. Estas experiencias del viajero involucran aspectos de la condición humana al transcurrir su vida entre lo privado y lo público, ahí la novela hace converger lo temporo-espacial a través de dos sucesos relevantes para la historia nacional como son la llegada de Rubén Darío a Corinto, proveniente de España el 27-10-1907 ante un recibimiento apoteósico y el arribo de Somoza a León para reelegirse en la presidencia en 1956; y no menos cierto es que los motivos mitémicos y cronotópicos aparecen en función de reacentuar y reevaluar cierta concepción de los discursos de acuerdo con las

interpelaciones de la historia reciente. Se involucran la actitud irónica, burlesca y el tono carnavalesco de expresiones y eventos tanto para discrepar como para refuncionalizar.

A diferencia de la propuesta de Ramírez de carnavalizar personajes, discursos y eventos en torno a Rubén Darío, *La puerta de los mares* de Francisco Mayorga por su parte, está concebida sobre el criterio de relectura de documentos y de la Historia nacional para esclarecer o desmitificar eventos que pudieron tener implicaciones serias en el contexto de la modernización incipiente de los países de la periferia latinoamericana finisecular del Siglo XIX e inicios del XX. Ahí la presencia de Nicaragua adquiere interés mundial gracias a las pretensiones geopolíticas de las naciones desarrolladas, las cuales promovían la imagen exitosa del progreso capitalista pero que en el caso de Nicaragua – según esta novela- profundizaron el trauma de la nación al ver imposibilitada su oportunidad de consolidar el Estado-nación. Sobre esa orientación, la novela diseña la participación de las figuras de Darío y Zelaya, pero de tal modo que la mitificación del primero va en detrimento de la desmitificación del segundo, lo que permite a Mayorga redefinir personajes capaces de aglutinar la voz de la refundación del Estado-nación. En ese marco de referencia de la historia contada, Rubén Darío es un poeta-diplomático que como intelectual orgánicamente comprometido tiene su contraimagen en José Santos Zelaya (como ya Ramírez había concebido en *Margarita está linda la mar* que la contraimagen de Darío era Somoza). Todo hace indicar que la escritura y reescritura de la imagen de Darío es un palimpsesto que no deja de refractar las problemáticas sociales y políticas tematizadas en la trayectoria literaria en países de la región centroamericana.

### **Una visión de conjunto de tres novelas**

De este recorrido que ha reunido las conclusiones de cinco obras analizadas, es posible ofrecer ahora una visión más interrelacionada y de conjunto de ciertos aspectos de



las novelas *20 rábulas en flux*, de *Margarita está linda la mar* y de *La puerta de los mares*. Las tres novelas atienden un trasfondo político y cultural que interfieren en las acciones y mentalidad de sus protagonistas, dinamizando así el espacio discursivo dedicado al tema de la imagen del artista en contacto con la sociedad. Los componentes estructuradores del espacio social han ofrecido cierta presencia debilitada de los *campos literarios* nacionales debido a la naturaleza problemática de su funcionamiento a lo largo del tiempo; más bien se ven integrados en un *campo cultural* abarcador. El *campo cultural* de donde emerge la novela *20 rábulas en flux* refracta el enfrentamiento entre las nuevas generaciones de escritores que asumen una toma de posición al recibir con beneplácito la llegada de Darío a Guatemala debido a que éste significa el modelo intelectual, capaz de ejercer la motivación para lograr estructurar un *subcampo* nacional.

Asimismo, el *campo* nacional de donde surge *Margarita, está linda la mar* es compartido con el *campo cultural* y artístico globalizante e internacional. Ramírez se posiciona en el espacio de la gran producción sostenida por el éxito literario y comercial de sus obras, muy diferente a los otros autores estudiados. Dentro del *campo nacional* también surge *La puerta de los mares* de Francisco Mayorga, como una apuesta en la lucha por la denominación de Darío en la historia, con la particularidad de que este *agente* (Mayorga como autor) no cuenta con una trayectoria construida dentro de ese *campo* y su condicionamiento social lo emplea para proponer una visión inaplicable a las problemáticas actuales y recientes de la nación. En cambio, Sergio Ramírez actúa desde el interés literario y del político y las voces y tonalidades de su texto evocan el *habitus* que le ha permitido producir el texto apropiándose del arsenal de la narrativa de autores diversos y de ingredientes culturales de variada índole y con una versión desprejuiciada de los fenómenos sociales, políticos y discursivos.

Desde el punto de vista receptivo, las novelas integran discursos diversos y, entre éstos, el discurso biográfico alcanza una semántica que en las novelas de Ramírez y Mayorga se torna más recurrente y estructurante. Es de destacar que el intertexto y el interdiscurso aportan ingredientes de la constitución de las voces dialogantes que construyen al personaje oscilante entre el micromundo de la bohemia y los círculos de poder. En el caso de *20 rábulas en flux* la imagen del personaje Rubén Darío parte del prejuicio del misticismo de la genialidad del personaje, sin embargo incorpora los efectos irónicos y humorísticos; en *Margarita, está linda la mar* esos efectos se potencializan y las voces articulan problemáticas de personajes marginales para asociarlos con la vida de Darío, a fin de que su mito se vea desde el eje discursivo de lo privado y lo público, logrando así mayor amplitud dialógica y escudriñamiento de lo oculto; en *La puerta de los mares* prácticamente se elude el efecto humorístico para el lector y, antes bien, existe la intención de que el personaje sea percibido desde el lado de la subjetividad política, enmarcado en la imagen pragmática del *agente* político al servicio de la diplomacia y de la nación. Aunque las voces participantes no logran flexibilizar totalmente el referente de la imagen del personaje diplomático.

Desde el punto de vista cronotópico, es interesante advertir la manera en que la vida del personaje y su experiencia de cronista logran insertarse en la escritura como una huella de la experiencia de la vida. En la escritura de las tres novelas están incorporados distintos motivos cronotópicos del viajero: En *Margarita, está linda la mar* y en *La puerta de los mares* el motivo de la llegada del personaje aparece como un evento ubicado al inicio o cerca de él para que luego el discurso sobre el personaje se vuelva una constante; en *20 rábulas en flux* el motivo de la llegada se ubica en un capítulo central del texto. En los casos estudiados se nota la expectación de grupos o de la colectividad ante la llegada del

héroe y es el punto por donde comienza la remitificación en los textos que, curiosamente acuden a la parodia en diversas modalidades.

En todo caso, se ha corroborado una práctica intertextual sobre Darío que tiene basamento en sus propios textos, lo cual muestra una resonancia de su actitud por verse incluido. Son los resultados del personaje *con (auto)biografía*.

Al llegar a este punto de nuestra exposición, nos resta sugerir la realización de estudios similares estableciendo diálogos entre textos, autores y momentos de la cultura centroamericana. Para ello es digno reasumir nociones provenientes de la nueva sociología de la literatura, de la estética de la recepción y, en particular, de la recepción productiva.

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. OBRAS LITERARIAS

- Aguilar, Rosario (1968). Rosa Sarmiento. En *El Pez y la Serpiente. Revista de Cultura* 9, 55-71.
- Arévalo Martínez, Rafael (1959). *Hondura*. Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública.
- Argüello, Jorge Eduardo (2002). *El cerebro de Rubén Darío. Tragicomedia en tres actos*. Managua: Pavsá.
- Coronel Urtecho, José (1993). Oda a Rubén Darío. En *Pol-la dánanta Katanta Paranta Dedójmia Telson. Imitaciones y traducciones*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua (pp. 95-99).
- Darío, Rubén (1950). *Obras completas (t. II)*. Madrid: Ediciones de Afrodisio Aguado.
- \_\_\_\_\_ (1950). Impresiones y sensaciones. En Darío, Rubén. *Obras Completas (t. I)*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- \_\_\_\_\_ (1976). *Autobiografías*. Prólogo de Enrique Anderson Imbert. Buenos Aires: Marymar.
- \_\_\_\_\_ (1978). *La isla de oro/ El oro de Mallorca* (Edición y prólogo de Luis Maristany). Barcelona: La novela corta.
- \_\_\_\_\_ (1990). *Autobiografía. Oro de Mallorca*. Introducción de Antonio Piedra. Madrid: Mondadori.
- \_\_\_\_\_ (1994). *Los raros*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- \_\_\_\_\_ (1988). *Historia de mis libros*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua.
- \_\_\_\_\_ (1998). *España contemporánea* (Edición, introducción y notas de Noel Rivas Bravo). Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua.
- \_\_\_\_\_ (2001). *El oro de Mallorca. Prosas fantásticas*. Madrid: De la luna...
- \_\_\_\_\_ (2001) *El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical*. Managua: Distribuidora Cultural.
- \_\_\_\_\_ (2002) *Autobiografía*. Estudio preliminar de Roberto Aguilar: Managua: Distribuidora Cultural.
- De la Selva, Salomón (1975). *La Dionisiada*. Managua: Fondo de Promoción Cultural, Banco de América.

- Del Valle-Inclán, Ramón (1971). *Luces de bohemia. Esperpento*. Madrid: Espasa Calpe.
- Espinosa, Germán (2003). *Rubén Darío y la sacerdotisa de Amón*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- García Márquez, Gabriel (1975) *El otoño del patriarca*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Gibson Ian (2002). *Yo, Rubén Darío. Memorias póstumas de un rey de la poesía*. Madrid: Aguilar.
- González, Arquímedes (2002). *La muerte de Acuario*. Managua: Distribuidora Cultural.
- Guardia, Gloria (1999). *Libertad en llamas*. México: Plaza y Janés Editores.
- Herrera, Flavio (1965). *20 rábulas en flux y uno más*. Guatemala: Ministerio de Educación.
- Leyva, Josefina (2000). *Las siete estaciones de una búsqueda*. Florida: Ponce de León
- Mayorga, Francisco (2002). *La puerta de los mares*. Managua: LEA.
- Ramírez, Sergio (1998). *Margarita, está linda la mar*. Madrid: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ (2004a). *Mil y una muertes*. Cali: Alfaguara.
- Rivas Novoa, Gonzalo (1975). *Morado. Poesía bufa*. Managua: Editorial Chilo.
- Steiner, Rolando (1977). La agonía del poeta. En *El pez y la Serpiente. Revista de Cultura*. 19, 111-163.

## 2. OBRAS BIOGRÁFICAS Y SOBRE LO BIOGRÁFICO

- Arévalo Martínez, Rafael (1983). *Ecce Pericles. La tiranía de Manuel Estrada Cabrera en Guatemala*. San José, C.R. : Educa
- Arévalo, Teresa (1971). *Rafael Arévalo Martínez. Biografía de 1884 hasta 1926*. Guatemala: Tipografía Nacional de Guatemala.
- Batllori, Miguel (1950). Rubén Darío en Mallorca. *Eca. Estudio Centro Americano*. 40, 10-12.
- Bran Azmitia, Rigoberto (1967a). La huella de Rubén Darío en Guatemala. *Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano*, 18 (87), 37-40.

- \_\_\_\_\_ (1967b). El correo de la tarde. Herencia de Rubén Darío en Guatemala y joya preciosa de la Hemeroteca Nacional. *Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano*, 18 (87), 40-42.
- Cabezas, Juan Antonio (1944). *Rubén Darío (Un poeta y una vida)*. Madrid: Edición Morata.
- De Pedro, Valentín (2001). *Vida de Rubén Darío*. Managua: Colección Fondo Editorial CIRA y Programa de Textos Escolares Nacionales.
- Díaz Plaja, Guillermo (1930). *Rubén Darío*. Barcelona: Sociedad General de Publicaciones.
- Díaz Rodríguez, Manuel (1976). De alma de viajero. En *Antología crítica de la prosa modernista hispanoamericana*. Selección, introducción y bibliografía de José Olivio Jiménez y Antonio R. de la Campa (179-182). Madrid: Torres Library of Literary Studies.
- García Márquez, Gabriel y Apuleyo Mendoza, Plinio (1983). *El olor de la guayaba*. Bogotá: La Oveja Negra.
- Ghiraldo, Alberto (1943). *El archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires: Losada.
- Gómez Carrillo, Enrique (1976). De la psicología del viaje. En *Antología crítica de la prosa modernista hispanoamericana* (Selección, introducción y bibliografía de José Olivio Jiménez y Antonio R. de la Campa (pp. 195-199). Madrid: Torres Library of Literary Studies.
- Huezo, Francisco (1962). *Últimos días de Rubén Darío*. Managua: Ediciones Lengua.
- Macaya Laman, Enrique (1969). Rubén Darío en Mallorca. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 212,213, 490-505.
- Martínez, Juan José (1916). *Consideraciones sobre el cerebro y la personalidad de Rubén Darío*. Managua: Tipografía Alemana de Carlos Heuberger.
- Montiel Argüello, Alejandro (1984). *Rubén Darío en Guatemala*. Guatemala: (s. n.).
- Muñoz Carrasco, Olga (2000). La vida de Rubén Darío contada por él mismo: poesía como autobiografía. En *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, 29, 165-177.
- Oliver Belmás, Antonio (1960). *Este otro Rubén Darío*. Barcelona: Aedos.
- Olivera, Otto (1967). El Correo de la Tarde (1890-1891) de Rubén Darío. *Revista Iberoamericana*, 64, 259-280.
- Pérez Grijalva, Salvador (1976). *El cerebro de Rubén Darío está en...* León: (s. n.).
- Soto Hall, Máximo (1925). *Revelaciones íntimas de Rubén Darío*. Buenos Aires: El Ateneo.

- Sureda, Juan (1950). Noticias sobre la obra y la vida de Rubén Darío en Mallorca. *Eca. Estudio Centro Americano*, 40, 13-23.
- Torres, Edelberto (1966). *La dramática vida de Rubén Darío*. Barcelona: Ediciones Grijalbo.
- Torres Bodet, Jaime (1966). *Rubén Darío-Abismo y Cima*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Fondo de Cultura Económica.
- Uhrhan Irving, Evelyng (1968). Rubén Darío en Guatemala. En *Estudios sobre Rubén Darío*. Compilación y prólogo de Ernesto Mejía Sánchez (266-278). México: Comunidad de Escritores/ Fondo de Cultura Económica.
- Watland, Charles (1976). *Poeta errante: una biografía de Rubén Darío*. Michigan: University of South Carolina.

### 3. OBRAS TEÓRICAS

- Bajtín, Mijaíl (1986). *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Arte y Literatura.
- \_\_\_\_\_ (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_ (1988). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_ (1990). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- \_\_\_\_\_ (2000). *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*. Selección, traducción, comentarios y prólogo de Tatiana Bubnova. México: Taurus.
- Bajtín, Mijaíl (Voloshinov, V.N.) (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Beck, Ulrich (1998). *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Barcelona: Paidós.
- Bohórquez, Douglas (2006). Novela de formación y formación de la novela en los inicios del siglo XX en Venezuela. *Cuadernos del CILHA*, 7-8, 3-21.
- Bourdieu, Pierre (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.

- \_\_\_\_\_ (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bobes Naves, María del Carmen (1993). *La novela*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Bruss, Elizabeth (1991). Actos literarios. *Suplementos Anthropos*, 29, 62-79.
- Burgos, Fernando (1992). *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Camarero, Jesús (2002). Comparatismo y teoría literaria. En *Revista Anthropos. Huellas del conocimiento*, 196, 127-137.
- Carlyle, Thomas (1985). *Los héroes*. Barcelona: Ediciones Orbis.
- Cirlot, Juan Eduardo (1997). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Cros, Edmond (1994). Sociología de la literatura. En Perus Françoise (edit). *Historia de la literatura*, (188-221). México: Instituto Mora.
- De Peretti, Cristina (1989). *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Derrida, Jacques (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- \_\_\_\_\_ (1997). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- De Rivas, Enrique (1989). *El simbolismo esotérico en la literatura medieval española (Antología)*. México: Trillas.
- Díaz, Esther (1999). *Posmodernidad*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Duch, Lluís (1998). *Mito, interpretación y cultura*. Barcelona: Herder.
- Durand, Gilbert (1982). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arqueología general*. Madrid: Taurus.
- Eagleton, Terry (1994). *Una introducción a la teoría literaria*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, Umberto (1987). *Lector in fábula*. Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_ (2001). Autor y lector modelo. En Sullá, Enric (edit). *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, (238-241). Barcelona: Crítica.



- Estébanez Calderón, Demetrio (1999). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ette, Otmar (2003). *Literatura on the Move*. Amsterdam-New York: Rodopi.
- Gálvez Acero, Marina (1999). Reflexiones sobre lo posmoderno 'avant la lettre': un problema de hermenéutica. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, 211-226.
- García Canclini, Néstor (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- García Peinado, Miguel (1998). *Hacia una teoría general de la novela*. Madrid: Arco Libros.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_ (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI Editores.
- Gómez Redondo, Fernando (1994). *El lenguaje literario. Teoría y práctica*. Madrid: Edaf.
- Grimm, Gunter (1987). Campos especiales de la historia de la recepción. En Rall, Dietrich (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* (291-311). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gusdorf, Georges (1991). Condiciones y límites de la autobiografía. *Suplementos Anthropos*, 29, 9-18.
- Hamon, Philippe (2006). La construcción del personaje. En Sullá, Enric (edit). *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX* (130-136). Barcelona: Crítica.
- Hauser, Arnold (1976). *Historia social de la literatura y el arte (t. II)*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación
- Ianni, Octavio (1997). *Teorías de la globalización*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Iser, Wolfgang (1987a). La interpretación texto-lector: algunos ejemplos hispánicos. En Rall, Dietrich (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* (351-368). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- \_\_\_\_\_ (1987b). La estructura apelativa de los textos. En Rall, Dietrich (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* (99-119). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Jauss, Hans Robert (1976). *La literatura como provocación*. Barcelona: Ediciones Península.

- Jofré, Manuel (1990). *Teoría literaria y semiótica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Kris, Ernst (1962). *Psicoanálisis y arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Kundera, Milán (2000). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Larrosa, Jorge (1998). *La experiencia de la lectura. Estudios sobre Literatura y Formación*. Barcelona: Alertes.
- Lejeune, Philippe (1991) El pacto autobiográfico. *Suplementos Anthropos*, 29, 47-61
- Lesser, Simon (1973). La fuente de la culpa y el sentido de la culpa (El proceso de Kafka). En Ruitenbee, Hendrik (editor), *Psicoanálisis y Literatura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- López, Juan D. (2003). Dialéctica de la globalización: entre capitalismo y comunismo (Ensayo heterodoxo de interpretación marciana). *Imágenes*, 8 (11), 37-62.
- Lotman, Iuri (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_\_ (1998). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Cátedra.
- Llorens, Mireia (2004). *Autobiografía y ficción épica. Lectura de T. E. Lawrence*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Mardones, José María (2000). *El retorno del mito*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Martínez, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra.
- May, Georges (1982). *La autobiografía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Miroux, Jean-Philippe (2005a). *La autobiografía. Las escrituras del yo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- \_\_\_\_\_ (2005b). *El personaje en la novela. Génesis, continuidad y ruptura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Moog-Grünwald, María (1987). Investigación de las influencias y de la recepción. En Rall, Dietrich (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* (245-270). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ortiz, Renato (1995). Cultura, modernidad e identidades. En *Nueva Sociedad*, 137, 17-23.
- Peña Vial, Jorge (2002). *La poética del tiempo. Ética y estética de la narración*. Santiago de Chile: Editorial Biblioteca Nueva.

- Pla, Xavier (2004). Prólogo. En Llorens, Mireia. *Autobiografía y ficción épica. Lectura de T. E. Lawrence (7-12)*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Pozuelo Yvancos, José María (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- Pozuelo Yvancos, José María y Aradra, Rosa María (2000). *Teoría del canon y Literatura española*. Madrid: Cátedra.
- Ramírez Sergio (2001). *Mentiras verdaderas*. México: Alfaguara.
- \_\_\_\_ (2004b). *El viejo arte de mentir*. México: Fondo de Cultura Económica-ITESM
- \_\_\_\_ (2008). La pasión crítica (Los intelectuales ante el espejo de su tiempo). *Encuentro*, 79, 36-47.
- Said, Edward (1996). *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós.
- Santana Martínez, Pedro (1997). *Semántica de la ficción. Una aproximación al estudio de la narrativa*. Logroño: Universidad de La Rioja.
- Savater, Fernando (1992). *La tarea del héroe. Elementos para una ética trágica*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Schaeffer, Jean-Marie (1988). Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica. En Garrido Gallardo, Miguel (comp.). *Teoría de los géneros literarios (155-179)*. Madrid: Arco Libros.
- Tejada, José Luis (1998). *Las fronteras de la modernidad*. México: Plaza y Valdés Editores.
- Todorov, Tzvetan (1988). El origen de los géneros. En Garrido Gallardo, Miguel (comp.). *Teoría de los géneros literarios*. (pp. 31-48). Madrid: Arco Libros.
- Villegas, Juan (1973). *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Villoro, Luis (1998). *Estado plural y pluralidad de culturas*. México: Paidós.
- Villanueva, Darío (1991). Historia, realidad y ficción en el discurso narrativo. En *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 15 (3), 489-501.
- Weintraub, Karl (1991). Autobiografía y conciencia histórica. *Suplementos Anthropos*, 29, 18-33.
- White, Hayden (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.
- Zavala, Iris (1991). *La posmodernidad y Mijaíl Bajtín. Una poética dialógica*. Madrid: Espasa Calpe.

Zimmermann Bernhard (1987). El lector como productor: en torno a la problemática del método de la estética de la recepción. En Mayoral, José Antonio (comp.). *Estética de la recepción* (39-58). Madrid: Arco Libros.

Zubiaurre, María Teresa (2000). *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica.

#### 4. OBRAS CRÍTICAS E HISTORIOGRÁFICAS

Acereda, Alberto (1997). Música de las ideas y música del verbo. Versolibrismo dariano. *Revista Anthropos. Huellas del conocimiento*, 170-171, 81-89.

Acevedo, Ramón Luis (1982). *La novela centroamericana (Desde el Popol-Vuh hasta los umbrales de la Novela Actual)*. Río Piedras: Editorial Universitaria.

Aguilar Leal, Roberto (2002). Rubén Darío: Autobiografía. Estudio preliminar y guía de trabajo. En Darío, Rubén. *Autobiografía* (v-xvi). Managua: Distribuidora Cultural.

\_\_\_\_\_ (1993). Estudio preliminar. En Darío, Rubén. *Cantos de vida y esperanza* (5-24). Managua: Distribuidora Cultural.

Aguirre, Erick (2005). *Subversión de la memoria. Tendencias en la narrativa centroamericana de postguerra*. Managua: Centro Nicaragüense de Escritores.

\_\_\_\_\_ (2006). *Las máscaras del texto. Proceso histórico y dominación cultural en Centroamérica*. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua.

Aguirre, Joaquín (1996). Héroe y sociedad. El tema del individuo superior en la literatura decimonónica. *Espéculo. Revista literaria*, 3. Versión electrónica. En <http://www.ucm.es/info/especulo/numero3/heroe.htm> (10 enero, 2007).

Albizúrez Palma, Francisco y Barrios, Catalina (1982). *Historia de la literatura guatemalteca (t.2)*. Guatemala: Editorial Universitaria.

Alvarenga Venutolo, Patricia (2006). Historia y literatura en el futuro próximo: ¿disolución de la historia en la literatura o profundización de un intercambio fructífero entre ambas? En Malavassi, Ana Paula (comp.). *Historia: ¿ciencia, disciplina social o práctica literaria?* (23-33). San José, C. R.: Editorial UCR.

Anderson Imbert, Enrique (1976). Prólogo. En Darío Rubén, *Autobiografías* (9-28). Buenos Aires: Marymar.

Arellano, Jorge Eduardo (1996). *Los raros. Una lectura integral*. Managua: Instituto Nicaragüense de Cultura.

\_\_\_\_\_ (1997). *Literatura nicaragüense*. Managua: Distribuidora Cultural.

- \_\_\_\_\_ (2002). Introducción. En Darío, Rubén. *Cartas desconocidas de Rubén Darío (1882-1916)*, (11-18). Managua: Fundación Vida, Colección Cultural de Centro América.
- \_\_\_\_\_ (2004). El canal, Darío y Zelaya en la primera novela de Francisco j. Mayorga. En *Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación*, 124, 115-116.
- Arias, Arturo (1998). *La identidad de la palabra. Narrativa guatemalteca del siglo veinte*. Guatemala: Editorial Artemis-Edinter.
- Arriaga Flórez, Mercedes (2001). *Mi amor, mi juez. Alteridad autobiográfica femenina*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Ayerdis, Miguel (1999, 18 de septiembre). Margarita está linda la mar, una aproximación a los personajes desde la recepción. *Nuevo Amanecer Cultural*, p. 2.
- \_\_\_\_\_ (2005). La fiesta nacional dariana de 1914 o la canonización de la cultura oficial. *Istmo*, 10. En <http://www.denison.edu/collaborations/ismo/n10/articulos/fiesta.html> (4 dic. 2006).
- Balseiro, José Agustín (1967). *Seis estudios sobre Rubén Darío*. Madrid: Gredos.
- Baquero Goyanes, Mariano (1963). *Proceso de la novela actual*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Barrantes, Ana Cacilia (1997). *Buscando las raíces del Modernismo en Costa Rica. Cinco acercamientos*. Heredia: EUNA.
- Blandón, Erick (2003). *Barroco descalzo. Colonialidad, sexualidad, género y raza en la construcción de la hegemonía cultural en Nicaragua*. Managua: Uraccan.
- Boccanera, Jorge (2003). Entrevista con Sergio Ramírez. La historia de América Latina no está contada. En [http://www.lainsignia.org/2003/enero/cul\\_044.htm](http://www.lainsignia.org/2003/enero/cul_044.htm) (5 enero 2007).
- Bonilla, Mayra (2002). *Elementos existenciales en seis obras de teatro de Rolando Steiner*. Tesis de maestría no publicada. UNAN- Managua: Managua.
- Bravo, Alejandro y Miranda, Nelly (1995). Literatura, identidad y conciencia nacional. En Kinloch Tijerino, Frances (ed.). *Nicaragua en busca de su identidad* (117-135). Managua: Instituto de Historia de Nicaragua, Universidad Centroamericana.
- Browit, Jeffrey (2001). Literatura nacional y el ocaso del discurso de la nación-estado en Centroamérica. En *Istmo*, 1. <http://www.denison.edu/collaborations/istmo/n01/articulos/ocaso.html> (15 agosto 2006)

- \_\_\_\_\_ (2002). Exorcizando los fantasmas del pasado nacional: ¡Got seif de Cuin! de David Ruiz y Margarita, está linda la mar de Sergio Ramírez. En *Istmo*, 3. <http://www.denison.edu/collaborations/istmo/n03/articulos/fantasmas.html> (20 julio 2006).
- Campos Ruiz, Ignacio (1991). Redes estructurales y expresividad poética en 'Pierrot y Colombina' de Rubén Darío. *Decenio*, 10, 25-32.
- \_\_\_\_\_ (2004). El cronotopo del camino de la expiación: entre el miedo, el gozo y la gloria en El oro de Mallorca. En *Lengua. Revista de la Academia Nicaragüense de la Lengua*, 28, 118-131.
- Carilla, Emilio (1967). *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en Argentina)*. Madrid: Gredos.
- Carpentier, Alejo (1977). Habla Alejo Carpentier. En *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. La Habana: Casa de las Américas.
- \_\_\_\_\_ (1985). *Entrevistas. Alejo Carpentier*. Compilación, selección, prólogos y notas de Virgilio López Lemus. La Habana: Letras Cubanas.
- Cherem, Silvia (2004). *Una vida por la palabra. Entrevista con Sergio Ramírez*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cifuentes, Juan Fernando (2002). *El cometa. Generación literaria de 1910*. Guatemala: Editorial Palo de Hormigo, Colección Tres Katunes.
- Coloma González, Fidel (1988). *Nota previa*. En Darío, Rubén. *Historia de mis libros* (13-30). Managua: Editorial Nueva Nicaragua.
- Contardi, Sonia (1994). Los raros y otras crónicas literarias de Rubén Darío en los periódicos de Buenos Aires. Linaje y pensamiento literarios hispanoamericanos. En Darío Rubén. *Los raros* (7-36). Buenos Aires: Editorial Losada.
- Delgado, Leonel (2002). *Márgenes recorridos. Apuntes sobre procesos culturales y literatura nicaragüense del siglo XX*. Managua: Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Cartografías del yo. Escritura autobiográfica y modernidad en Centroamérica, del modernismo al testimonio*. Tesis doctoral no publicada. University of Pittsburg, Pittsburgh.
- Estrada, Ricardo (1960). *Flavio Herrera y su novela*. Guatemala: (s.n.).
- Franco, Jean (1985). *La cultura moderna en América Latina*. México: Grijalbo.
- Fuertes Manjón, Roberto (1997). La obra novelística de Rubén Darío y la narrativa centroamericana. *Revista Anthropos. Huellas del Conocimiento*, 170-171, 114-117.

- García, Óscar (2004). La narrativa de Horacio Castellanos Moya: posboom, posmodernismo, postestimonio. En [http://www.ispla.su.se/gallery/bilagor/oG%ADa\\_MagUppsats.pdf](http://www.ispla.su.se/gallery/bilagor/oG%ADa_MagUppsats.pdf) (20 abril 2007).
- González, Aníbal (1987). *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos.
- González Duro, Enrique (1999). *La máscara de los poderosos*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- González, Martha Leonor (2002, Agosto, 17). Francisco Mayorga entre La puerta de los mares. *La Prensa Literaria*, P.3
- Guardia, Gloria (2002). El último juego y Libertad en llamas. La búsqueda de la identidad nacional a través de la deconstrucción del discurso colonial. *Ístmica*, 7, 110-120.
- Jarque, Vicente (1996). Charles Baudelaire. En Bozal, Valeriano (edit). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas (t. I)* (312-318). Madrid: Visor.
- Jrade, Cathy L. (1986). *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (2005). Rubén Darío y su contexto: El mundo modernista. En Urbina, Nicasio (edit). *Miradas críticas sobre Rubén Darío*, (49-67). Managua: Pavsá
- Leal, Luis (1967). *El cuento hispanoamericano*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Liano, Dante (1997). *Visión crítica de la literatura guatemalteca*. Guatemala: Editorial Universitaria.
- Loveluck, Juan (1967). Rubén Darío, novelista. En Loveluck, Juan (comp.). *Diez estudios sobre Rubén Darío*, (219-242). Santiago de Chile: Editorial Zigzag.
- Lozano, Carlos (1978). *La influencia de Rubén Darío en España*. León: Editorial Universitaria UNAN.
- Mackenbach, Werner (2002). La nueva novela histórica en Nicaragua y Centroamérica. En *Centroamérica*, 10, 7-25.
- \_\_\_\_\_ (2004). Después de los pos-ismos: ¿desde qué categorías pensamos las literaturas centroamericanas contemporáneas? *Istmo*, 8. [http://www.denison.edu/collaborations/istmo/n08/articulos/pos\\_istmo.html](http://www.denison.edu/collaborations/istmo/n08/articulos/pos_istmo.html) (20 noviembre 2006).
- \_\_\_\_\_ (2005). Historia y ficción en la obra novelística de Sergio Ramírez. *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal*. 19, 149-166.

- Mancebo Perales, Paco (2001). El poeta como personaje y como motivo poético en la obra de Rubén Darío. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 30, 183-204.
- Maristany, Luis (1978) Introducción. En Rubén Darío. *La isla de oro/ El oro de Mallorca* (7-17). Barcelona: J.R.S, Editor.
- Márquez Rodríguez, Alexis (1990). *Historia y ficción en la novela venezolana*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Martínez, José María (1997). Introducción. En Rubén Darío, *Cuentos* (9-59). Madrid: Cátedra.
- Mejía Sánchez, Ernesto (1994). Nota a la primera edición. En Rubén Darío. *Cuentos completos* (17-20). Managua: Editorial Nueva Nicaragua.
- Méndez, Lucrecia (2002). Libertad en llamas: paralelismos de encuentros y desencuentros. *Ístmica*, 7, 132-168.
- Menton, Seymour (1960). *Historia crítica de la novela guatemalteca*. Guatemala: Editorial Universitaria.
- \_\_\_\_\_ (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina, 1997-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (2002). Margarita, está linda la mar, una Nueva Novela Histórica en la época posrevolucionaria: 1989-2000. *Istmo*, 3, <http://www.denison.edu/collaborations/istmo/n03/articulos/margar.html> (27 agosto 2005).
- Merquiour, José Guilherme (1972). Situación del escritor. En Fernández Moreno, César (coord.). *América Latina en su Literatura* (372-388). México: Siglo Veintiuno Editores.
- Meyer-Minnemann, Klaus (1991). *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Molloy, Sylvia (2001). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: El Colegio de México/ Fondo de Cultura Económica.
- Monguió, Luis (1974). El concepto de poesía en algunos poetas hispanoamericanos representativos. En *Estudios críticos sobre el modernismo* (83-117). Madrid: Gredos.
- Palacios Nydia (2003). Darío como personaje en Gabriel García Márquez e Ian Gibson. En Arellano, Jorge Eduardo (ed.). *Rubén Darío y su vigencia en el siglo XXI. Memoria del primer simposio internacional celebrado en León, Nicaragua, del 18 al 20 de enero del 2003* (179-189). Managua.



- \_\_\_\_\_ (2004). La presencia de Darío en Siete estaciones de una búsqueda, novela de Josefina Leyva. En *Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación*, 124, 117-122.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Nuevos asedios a Rubén Darío (1988-2007)*. Managua: Ediciones 400 Elefantes.
- Payró, Roberto J. (1931). Rubén. En *Siluetas*. Buenos Aires, (s.n.).
- Paz, Octavio (1991). *Cuadrivio*. Barcelona: Seix Barral.
- Pérez, Brignoli, Héctor (1990). *Breve historia de Centroamérica*. Madrid: Alianza Editorial.
- Phillips, Allen (1967). El oro de Mallorca: Textos desconocidos y breve comentario sobre la novela autobiográfica de Darío. *Revista Iberoamericana*, 64, 449-492.
- \_\_\_\_\_ (1974). Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo. En *Estudios críticos sobre el modernismo* (118-145). Madrid: Gredos.
- Perilli, Carmen (1995). *Historiografía y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- Polit, Gabriela (2000). Autobiografía, historia nacional y política. *Nueva Sociedad*, 170. En [http://www.nuso.org/upload/articulos/2929\\_1-pdf](http://www.nuso.org/upload/articulos/2929_1-pdf) (28 abril 2007).
- Pons, María Cristina (1996). *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Pupo Walker, Enrique (1978). El cuadro de costumbres, el cuento y la posibilidad de un deslinde. *Revista Iberoamericana*, 102-103, 1-15.
- Rama, Ángel (1970). *Rubén Darío y el modernismo (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- \_\_\_\_\_ (1984). *La ciudad letrada*. Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte.
- \_\_\_\_\_ (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- \_\_\_\_\_ (1989). Epílogo. En Darío, Rubén. *Poesía* (593-363). La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Ramos, Julio (2003). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago: Editorial Cuarto Propio. Ediciones Callejón.
- Rivas Bravo, Noel (1998). Introducción. En *España contemporánea* (8-69). Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua.

- Rivera, Melba (2004). Epílogo. Los escritores: ángeles guardianes de la memoria. En Ramírez, Sergio. *El viejo arte de mentir* (129-137). México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey y Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez, Ana Patricia (2002). Memorias del devenir: Belli, Cardenal y Ramírez recuentan la historia nacional en Centroamérica. *Istmo*, 3. <http://www.denison.edu/collaborations/istmo/no3/articulos/globalización.html> (20 marzo 2007).
- Rodríguez, Ileana (2006a): Globalización y gobernabilidad: Desmovilización del gestor social nacional en Centroamérica. *Istmo*, 13. En <http://www.denison.edu/collaborations/n13/articulos/globalización.html> (15 abril 2007).
- Rodríguez, Isolda (1999). *Una década en la narrativa nicaragüense y otros ensayos*. Managua: Centro Nicaragüense de Escritores.
- \_\_\_\_\_ (2006b). *En el país de las alegorías. Ensayos sobre literatura nicaragüense*. Managua: Centro Nicaragüense de Escritores.
- Rojas G., Margarita (1995). *El último baluarte del imperio*. San José: Editorial Costa Rica.
- Ross, Waldo (1992). *Nuestro imaginario cultural. Simbólica literaria hispanoamericana*. Epílogo de Andrés Ortiz-Osés. Barcelona: Anthropos.
- Rosa Rivero, Alberto; Billelli, Guglielmo y Bakhurst, David (2000). Representaciones del pasado, cultura personal e identidad nacional. En Rosa et al (edit.), *Memoria colectiva e identidad nacional* (41-87). Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Salgado, María A. (1989). Félix Rubén García Sarmiento, Rubén Darío y otros entes ficción. *Revista Iberoamericana*, 146-147, 339-362.
- Salomon, Noël (1978). América Latina y el cosmopolitismo de algunos cuentos de Azul... *Actas del simposio internacional sobre las literaturas hispánicas*, (13-37). Budapest: Akademia Kiadó.
- Sánchez, Luis Alberto (1976). *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*. Madrid: Gredos.
- Sánchez, Edwin (2000). *La deuda pendiente con Darío. Los ojos del enigma*. Managua: Instituto Nicaragüense de Cultura.
- Sarrailh, Michele (s.f.). *En torno a Rubén Darío y García Márquez*. París: Ediciones Hispano-Americanas.

- Schmigalle, Günter (1998). *Ge Erre Ene y sus parodias de Rubén Darío. "Dichoso el asno que es apenas sensitivo..."*. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua.
- Schulman, Iván (1974). Reflexiones en torno a la definición del modernismo. En Castilla, Homero (introducción y selección). *Estudios críticos sobre el modernismo* (325-357). Madrid: Gredos.
- \_\_\_\_\_ (2002). *El proyecto inconcluso. La vigencia del modernismo*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Serrano Caldera, Alejandro (1997). En busca de la nación. Seminario sobre política, cultura y sociedad en Centroamérica. Siglos XVII-XX. En Kinloch, Frances, (Ed). (3-16). Managua: Instituto de Historia de Nicaragua, Universidad Centroamericana.
- Szmetan, Ricardo (1989). El escritor frente a la sociedad en algunos cuentos de Rubén Darío. *Revista Iberoamericana*, N° 146-147, 415-423.
- Urbina, Nicasio (1995). El mito del canal interoceánico en la literatura nicaragüense. <http://www.tulane.edu/~urbina/NicasioHome.CritArt.Calini.html> (7 nov. 2006)
- \_\_\_\_\_ (1999). Rubén Darío y la miticidad en la literatura nicaragüense. *Decenio Revista Centroamericana de Cultura*. 7, 21-25.
- \_\_\_\_\_ (2004). Violencia y estructura en Margarita, está linda la mar de Sergio Ramírez. *Revista Iberoamericana*, 207, 359-370.
- Valle-Castillo, Julio (1993). Darío narrador. *La Universidad. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua*. Vol. 2, N° 5, 3-7.
- \_\_\_\_\_ (1998, 18 de abril). Sergio Ramírez habla sobre su novela Margarita está linda la mar. *Nuevo Amanecer Cultural*, pp. 1-2.
- Vargas, José Ángel (2005). Sergio Ramírez: poder y desencanto. *Revista Pensamiento Actual*, 6, 49-54. En versión electrónica <http://www.hiddenwaterfalls.com/pnsac001-05.pdf> (12 abril 2007).
- \_\_\_\_\_ (2006). *La novela contemporánea centroamericana. La obra de Sergio Ramírez*. San José, C.R.: Ediciones Perro Azul.
- Vargas, Óscar René (2000). Entre Pedrarias y una nueva cultura política. En Malespín Jirón, Alfonso (comp.) *La transformación en Nicaragua: políticas y estrategias* (95-103). Managua: UCA.
- Veiravé, Alfredo (1994). *Literatura hispanoamericana. Escrituras. Autores. Contexto*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Weinberg de Magis, Liliana (1997). Poesía pura: Rubén Darío y el campo de las letras. *Revista Anthropos. Huellas del conocimiento*, 170-171, 59-63.

Zavala, Magda (2001). Globalización y literatura en América Central: escritores y editoriales. En [http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/zavala\\_Magda.pdf](http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/zavala_Magda.pdf) (8 febrero 2007).

Zavala, Iris (1989). Introducción. En *Rubén Darío. El modernismo y otros ensayos*. Madrid: Alianza.

\_\_\_\_\_ (2001). *El rapto de América y el síntoma de la modernidad*. Barcelona: Montesinos.



**SIDUNA**



\*FI18618\*