

MONOGRAFÍA

Anales de **Literatura Hispanoamericana**

ISSN: 0210-4547

<http://dx.doi.org/10.5209/ALHI.58278>EDICIONES
COMPLUTENSE

La obra de Rubén Darío en el juicio juvenil de Mario Vargas Llosa

Raquel Chang-Rodríguez¹

Resumen. La huella de Darío es lo bastante profunda como para que en la segunda mitad del siglo XX su figura siga siendo revisada por los grandes de la literatura hispanoamericana. Ejemplo de ellos son los comentarios y reflexiones realizadas por el Premio Nobel Mario Vargas Llosa, que ya le mencionara en *El pez en el agua*, donde explica Vargas Llosa cómo descubrió al Darío "esencial y desgarrado, el fundador de la poesía moderna", en un seminario dictado por Luis Alberto Sánchez en 1956.

Palabras clave: Darío; Vargas Llosa; crítica.

[en] The work of Rubén Darío in the juvenile trial of Mario Vargas Llosa

Abstract. Dario's imprint is deep enough that in the second half of the twentieth century his figure continues to be reviewed by the greats of Hispanic-American literature. An example of these are the comments and reflections made by Nobel Prize winner Mario Vargas Llosa, who already mentioned him in *El pez en el agua*, where Vargas Llosa explains how he discovered Darío "essential and torn, the founder of modern poetry" in a seminar given by Luis Alberto Sánchez in 1956.

Keywords: Darío; Vargas Llosa; criticism.

Sumario. 1. Vacilaciones preliminares. 2. Emile Zola y Valparaíso. 3. Semblanza juvenil. 4. Consolidación de una estética. 5. Zola, una presencia permanente

Como citar: Chang-Rodríguez, R. (2017) La obra de Rubén Darío en el juicio juvenil de Mario Vargas Llosa, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 46, 207-216.

Rubén Darío (1867-1916) es el portaestandarte del Modernismo y su más excelso representante en tanto la renovación de la poesía y la prosa escrita en español a finales del siglo XIX y en los comienzos del XX. El pasado año conmemoramos el centenario de su fallecimiento en León, Nicaragua. Mario Vargas Llosa (n. 1936) es uno de los novelistas más admirados y leídos en el ámbito de las letras hispánicas y mundiales. En el 2010, fue galardonado con el Premio Nobel de literatura. Ambos autores comparten un merecido renombre y una urgencia de escribir, de usar la letra para fijar sus ideas sobre personajes y acontecimientos que despiertan su curiosidad, enojo o reflexión. Del primero vale recordar *Opiniones* (1906) donde encontramos justamente eso cuando expone sobre Zola, Gorki o

¹ City College-Graduate Center, City University of New York.
E-mail: rchangrodriguez@ccny.cuny.edu

Isadora Duncan o se expresa sobre el rastacuerismo o las niñas prodigios. En cuanto al segundo, viene inmediatamente a la mente *El pez en el agua. Memorias* (1993), crónica de la campaña presidencial peruana del 1990 donde desfilan personajes corruptos, adulones, oportunistas, figuras de una galería de tipos reconocibles en cualquier latitud y allí retratadas con ironía, humor o despecho por el autor. Teniendo en cuenta la centralidad de ambos letrados y la reciente fecha conmemorativa, me propongo contemplar a Darío por medio de las reflexiones de Vargas Llosa vertidas en su tesis de 1958, presentada en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima para optar el grado de Bachiller en Humanidades. En *El pez en el agua*, explica Vargas Llosa cómo descubrió al Darío “esencial y desgarrado, el fundador de la poesía moderna”, en un seminario dictado por Luis Alberto Sánchez en 1956; su entusiasmo era tal que después de la clase corría a la biblioteca a leer y releer las obras mencionadas en las lecciones (1993: 402).



Ligo a los dos literatos retornando virtualmente al Perú, a la Universidad de San Marcos, a su Patio de Letras, a los años juveniles de Vargas Llosa, y particularmente a la mencionada tesis de 1958 presentada en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de esa casa de estudios cuando el novelista tenía 22 años. Dicho ejercicio de grado se titula *Bases para una interpretación de Rubén Darío* y fue publicado en el 2001 también por San Marcos, cuando el Alma Mater le otorgó a su distinguido exalumno el doctorado Honoris Causa.² Dividida en cinco capítulos seguidos de una conclusión y una bibliografía, la tesis no trata la totalidad de la obra del bardo modernista. Siguiendo la biografía de Darío dada a la estampa por Edelberto Torres (1952),³ esta se concentra en explicar cómo se fija el estilo del autor de *Azul*, destacando juicios contradictorios y cambios de postura. Interesa conocer los principales aspectos de este ejercicio juvenil tanto por lo que el peruano comenta sobre la iniciación literaria del nicaragüense como por lo que podemos deducir de estas observaciones en relación a la propia vocación de Vargas Llosa que, como la de Darío, también surgió muy temprano. Igualmente pertinente

² Mario Vargas Llosa, *Bases para una interpretación de Rubén Darío (Tesis universitaria 1958)*. Cito por la edición de Mudarra Montoya e indico entre paréntesis el número de página. Gracias a su editor por haberme facilitado el libro.

³ Según la bibliografía, MVLI empleó la edición revisada mexicana de 1956 ¿de Grijalbo o de Biografías Ganesa? Hay una octava definitiva, corregida y aumentada (Managua: Editorial Amerrisque, 2010).

es el momento histórico a finales del siglo XIX cuando se afirma la vocación de Darío, notablemente ligada al periodismo y al papel de los rotativos en la profesionalización del escritor y su relación (o no) con el dinero y la sociedad. En este sentido vale notar otra coincidencia en la trayectoria de ambos escritores: los dos se valen de la prensa para presentar ideas y explicar la escena contemporánea.



1. Vacilaciones preliminares

Cuando el novelista peruano comenta la primera etapa artística del vate modernista, correctamente la caracteriza de indecisa. Prueba su aserto indicando el entusiasmo con que Darío acogió tanto en prosa como en verso, estéticas de diferentes tradiciones e idiomas. Entre los principales autores de lengua castellana están Espronceda y Campoamor, y en menor medida, Quintana, Núñez de Arce, Palma y Díaz Mirón; sin embargo, la presencia de todos ellos fue efímera en su obra (52). En esta primera fase y a partir de 1882, Víctor Hugo, Théophile Gautier, François Coppée y Catulle Mendés, están entre los escritores franceses de mayor ascendencia en las lecturas rubendarianas. Vargas Llosa subraya estas vacilaciones trayendo a colación una declaración de Darío de 1886 sobre Gautier a quien entonces consideró “el primer estilista” de Francia. Pero, observa el peruano, Darío olvidó que meses antes había dicho lo mismo sobre los dos últimos, Coppée y Mendés (53-54). En cuanto a Ricardo Palma, el relato de Darío, “Las albóndigas del coronel”, fue escrito bajo la influencia del tradicionista peruano y director de la Biblioteca Nacional⁴ a quien el poeta nicaragüense conoció a su paso por Lima (1888), de regreso a Centroamérica después de su estada en Chile. Nuevamente, Vargas Llosa aprovecha esta temprana admiración para subrayar lo efímero de las predilecciones de Darío quien después observará: [la tradición] al estilo de Palma “es flor de Lima”; imitada por otros “tiene poco perfume, se ve falta de color” (55). A esta época de incertidumbre estilística (1881-1887), explica Vargas Llosa, corresponden relatos muy variados de Darío, por ejemplo, “Mis primeros versos”, de corte autobiográfico, “Historia de un picaflor”, repleto de imágenes, y “El pájaro azul”, marcado por el sentimentalismo.

No es el objetivo del peruano mostrar la influencia de las lecturas de Darío en su obra, sino el drama interior de un autor “principiante” —conflicto seguramente experimentado por el propio Vargas Llosa en esos años formativos— y subrayar la

⁴ Ocupó el cargo hasta 1912.

“intensidad” con la cual el nicaragüense acoge estas lecciones literarias como la prontitud con la cual desaparecen del espectro de sus preferencias (58). Como en esta época Vargas Llosa es también un autor en ciernes, el siguiente comentario de cómo un escritor logra su propio estilo, es revelador de sus ideas y ambiciones: quienes “no superan aquella etapa de simple asimilación de influencias [...] son los que conocemos como poetas menores o mediocres [...] un autor nace cuando deja atrás aquel aprendizaje en el que, a través de su pluma, escriben otros autores, no él” (57-58). Tal juicio no implica el rechazo del ascendiente de otros escritores; al contrario, se pregunta cómo hubiera escrito William Faulkner si no hubiera leído a James Joyce. Afirma, sin embargo, la necesidad de asimilar lo leído, de apropiarse de estas influencias con el propósito de crear un arsenal literario propio. En el caso de Darío —y de otros— esto ocurrirá, según acota el joven crítico, cuando el nicaragüense “asuma una actitud, personal, intransferible, no calcada de ningún autor ni de ningún libro, frente a la realidad” (58).

2. Emile Zola y Valparaíso

Según Vargas Llosa, esta etapa de indecisión continúa y da un vuelco inesperado cuando Darío se muda a Valparaíso en 1887 y allí se familiariza con Zola y el naturalismo. Vale notar que las novedades literarias de Francia llegaban a este puerto del Pacífico sur para después pasar a la capital chilena y otras ciudades importantes. Así nos lo recuerda recientemente Carlos Franz (“La emancipadora”, 2016) en un ensayo sobre George Sand. Nos enteramos de como la políglota escritora chilena Carmen Arriagada (1807-1900), reacciona a la lectura de *Lélia* (1833), la novela de la autora francesa. Siguiendo los pasos de George Sand —recordemos sus misivas a Chopin—, Arriagada le escribe a su amante ausente, el pintor alemán Mauricio Rugendas (1802-1858), largas epístolas detallándole su añoranza y su pasión. Así, por esta vía del comercio transoceánico de libros y también en el intercambio con amigos, Darío conoció la obra de Zola y los postulados del naturalismo. Igualmente central en esta etapa fue su contacto con los trabajadores portuarios y su vida de escasez en Valparaíso. Vargas Llosa califica ambas experiencias de “capitales”, y Darío las recogió poco después en su cuento “El fardo”.

En este relato el escritor nicaragüense acumula los elementos necesarios de una narración naturalista —desde las mugrientas calles del puerto hasta los personajes hambrientos—. Sin embargo, el cuento, en juicio de Vargas Llosa, no logra conmover porque el autor describe ese “medio con la misma frialdad impasible con que el cirujano manipula el cadáver que autopsia [...] [Darío] ve en él sólo un pretexto para escribir” (68). Más adelante, compara este ejercicio de naturalismo con el adiestramiento “tradicionalista” ya citado —en uno imita a Zola y en el otro a Palma—. En “El fardo” y en “Las albóndigas del coronel”, anota el joven crítico, Darío, respectivamente, ha tomado las circunstancias del pescador y su familia, y la leyenda del coronel Arrechavala “con pinzas, como si se tratara de una sanguijuela sin vida, como un simple pretexto para escribir” (70). Seguidamente Vargas Llosa acude a un juicio de Raimundo Lida donde este comenta cómo Darío se aleja de una “inercia idiomática” asociada con el naturalismo y le imprime su propio sello

al cuento. Entonces, para Vargas Llosa “El fardo” dista mucho de su propósito original de denuncia porque su autor no ha podido resistirse al empleo de juegos de palabras y metáforas complicadas que opacan el drama de los pescadores. Tomando todo ello en cuenta, el crítico resume: “la historia del tío Lucas no llega a despertar indignación ni compasión: sólo recrea o entretiene. Y [...] el naturalismo, condenaba a aquella literatura que se proponía sólo recrear, divertir” (72). Sin embargo, por medio de estos escauceos naturalistas, concluye el peruano, Darío afina su vocación y estilo. El vate no puede acercarse a la realidad y auscultarla científicamente como proponen Zola y sus seguidores, porque para él la realidad supone una excusa para escribir y mostrar su dominio de la forma (73). De este modo Vargas Llosa reconoce cómo el encuentro y choque de disímiles influencias literarias puede contribuir a cristalizar la preferencia por la cual se decantará un autor. Lecturas de factura discrepante y contradictoria, advierte el joven crítico, marcan la formación de un autor y contribuyen extrañamente a fijar su estilo.

3. Semblanza juvenil

Vargas Llosa examina la biografía de Darío y las peculiares circunstancias de su nacimiento e infancia mostrándolas como desgarrones en su trayectoria vital tanto como incidentes en el despertar de su vocación. Su madre, Rosa Sarmiento, quedó huérfana tempranamente y fue amparada por su tía Bernarda Sarmiento; la familia la obligó a contraer matrimonio con Manuel Darío García, un primo segundo conocido por su afición al alcohol, las mujeres y las fiestas a quien los parientes esperaban redimir por medio de esas nupcias. Maltratada por el esposo, la joven, ya embarazada, se refugia con los tíos (Bernarda Sarmiento y su marido, el coronel Félix Ramírez Madregil) y da a luz a Rubén. No obstante, más tarde fugará de la casa. Por variadas circunstancias, el infante crece convencido de ser hijo de la pareja y llama padre a su tío, y tío a su verdadero padre. Años después la madre irrumpe en su vida y el niño se entera de la verdad; sin embargo, sigue viviendo y actuando como si no lo supiera. Según Vargas Llosa, el chico “comenzará a ver a los demás y a verse a sí mismo de manera diferente [...] vive una ficción”. Igualmente nota que de estas experiencias nace en Darío el “espíritu sobresaltado y torturado” evidente en muchas partes de su obra (79).

Por medio del estudio de este conflicto no ajeno a su propia biografía y enfrentamiento a un padre que creyó muerto y un día reapareció para tiranizarlo, el joven crítico peruano busca “la explicación del individualismo cerrado, intransigente, [...] característica fundamental de Darío y de su obra” (80). Marcado por estas circunstancias a edad muy temprana, el chiquillo, un tanto enclenque —agrega Vargas Llosa—, se sabe diferente y encuentra refugio en la lectura y en el acordeón; escribe prosa, hace versos y adquiere una reputación de “niño prodigio”. El diario *La verdad de León* lo invita a colaborar y, como es de oposición, señalará después Darío, intenta imitar la retórica del ecuatoriano Juan Montalvo (84). El joven poeta, aclara Vargas Llosa, no escribe por convicción o para señalar el deterioro social; si las circunstancias así lo hubieran exigido, sus artículos y poemas se hubieran amoldado a estas. Curiosamente, aquí hallamos otro

nexo en la trayectoria de ambos autores quienes encuentran refugio a su drama personal en la lectura y la creación.

En esta época de crecimiento intelectual y ampliación de su círculo, Darío, añade Vargas Llosa, perfecciona su habilidad para la métrica, lee profusamente y escribe por encargo sobre temas muy variados. Se convierte a los quince años de edad en el poeta más admirado de Nicaragua (87). En una experiencia también compartida, Vargas Llosa correctamente explica: “La literatura, que lo salvó [a Darío] de la soledad, que consagró su diferencia, llevándolo a ocupar, en un tiempo brevísimo, una posición singular espectacular, diferente, es para él un ejercicio, una preocupación formal” (92). Si bien el poeta no está del todo consciente de ello, sus intereses lo llevan a identificar la excelencia formal con la belleza literaria. En contraste con la visión sartreana y comprometida de Vargas Llosa, para Darío la misión del escritor —según el peruano— se ciñe a dedicar todos sus esfuerzos a lograr la belleza porque el artista es el único capaz de descubrirla, dar cuenta de sus indicios y plasmarlos en su arte. Para Vargas Llosa, Recaredo, personaje de “La muerte de la emperatriz de la China”, caracterizado después por Darío como amante de su arte y por poseer “la pasión de la forma”, ejemplifica la actitud idealista asumida por el poeta modernista (93).

Los escauceos con Zola y el naturalismo ayudarán a Darío, según propone el crítico sanmarquino, a rechazar esas ideas y afirmar una postura literaria esteticista. Corrobora el aserto citando al modernista quien en *El viaje a Nicaragua e Historia de mis libros* (1919) afirmó: “El fardo” fue “reflejo inmediato” de la lectura de Zola; pero como el estilo no correspondía “a mi temperamento ni a mi fantasía, no volví a incurrir en tales desvíos”⁵ (106). De esta forma Vargas Llosa explica cómo la lectura y el ejercicio literario ejemplificados en este cuento, ayudan a afinar la vocación del artista y enrumbar su arte en una dirección preciosista, muy diferente a la admirada por el joven crítico sanmarquino y plasmada después en su primera gran novela, *La ciudad y los perros* (1963).

4. Consolidación de una estética

A partir de mayo de 1887, el escritor nicaragüense comenzó a publicar en diarios chilenos, especialmente *La Época* de Santiago y *El Heraldo* de Valparaíso, en su mayoría relatos —pensemos en “El rey burgués”, “El velo de la reina Mab”, “El rubí”, “El sátiro sordo”—, cuya unidad formal y conceptual muestran un estilo coherente. Volviendo a la idea expresada al inicio de la tesis por Vargas Llosa, ahora “aparece el Darío que conocemos, [...] un escritor, dueño de una convicción, que asume libremente el compromiso que ha adquirido consigo mismo, y que escribe de acuerdo a él, en un estilo admirable” (108). Estas publicaciones recogidas posteriormente en *Azul* (1888), para Vargas Llosa el primer libro “auténtico” de Darío y la “partida oficial” del modernismo, revelan su compromiso con la belleza, excluyen su responsabilidad social y “liquidan” su anterior etapa de titubeo estilístico (108). Añade el peruano: solo Darío es responsable de su elección, “cargaría a costas” su decisión de la misma forma que antes había

⁵ Las cursivas son de Vargas Llosa.

llevado en sus espaldas “su drama de la infancia” (109); junto a su talento, la resolución de este dilema inicial, le dio “unidad y grandeza a su obra” (109). Sin despreciar la poesía —ahí está su admiración por Góngora, por César Moro, su prólogo a los poemas eróticos de Kavafis— Vargas Llosa se decanta por la importancia de la prosa cuando explica que la selección de Darío se efectúa porque en esta modalidad —la prosa— “el escritor está más a la vista”, o sea, puede mostrar claramente su compromiso con una estética (109-10). Según explica, si bien los parnasianos y simbolistas franceses que leyó Darío le ofrecieron recursos técnicos, en *Azul* el contenido, la emoción, la moral, son del nicaragüense, escritor comprometido con una línea donde la forma es lo esencial.

Para Vargas Llosa resulta particularmente revelador el repudio de Darío de *Abrojos* (1887), su primer libro, caracterizado por el propio autor de “poemas vividos” y “desahogos” (111). Por su parte, el joven crítico nota cómo los poemas de esta colección revelan el enfrentamiento del escritor con una realidad marcada por la miseria, la angustia, la escasez, la deshonestidad; un entorno donde la belleza y los ideales perseguidos están ausentes. Este “testimonio del desencanto”, como lo caracteriza Vargas Llosa, le imprime su sello a la colección tal como se evidencia en el prólogo-dedicatoria:

Sí, yo he escrito estos *Abrojos*
 tras hartas penas y agravios,
 ya con la risa en los labios,
 ya con el llanto en los ojos. (112)

Abrojos dista mucho de ser crítica social, acota Vargas Llosa. Más bien en esta colección, Darío vierte “en poesía su experiencia” (116). En *Azul* el poeta ya ha escogido su camino: vive en el mundo pero tiene la opción de ignorarlo, de no referirse a él, contraste evidente con la estética de Vargas Llosa donde predominará la recreación de la realidad con un propósito cuestionador. Por medio del ensueño representado por el color azul, Darío, en su segundo libro, se aparta de lo objetivo.

Cuando este apareció en Valparaíso, el crítico chileno Eduardo de la Barra prologó la colección de dieciocho relatos y siete poemas. Pero hubo un aspecto central de la obra, agrega Vargas Llosa, que ignoró: De la Barra le reprocha al autor la excesiva elegancia de la misma —sus personajes vestían constantemente “de baile”—. Vargas Llosa entonces se pregunta si Darío quiso ser natural; contesta negativamente y nos recuerda la omisión de este prólogo de futuras ediciones de *Azul*. Según especula el autor peruano, estas observaciones de De la Barra disgustaron a Darío por reflejar una falta de comprensión de la nueva estética que promovía la evasión por medio de la imaginación y el lenguaje (121). Como el artista recreaba el mundo, sus situaciones y personajes, por medio de la palabra, el arte dejaba de ser “un conjunto de reglas” y se convertía en una “armonía de caprichos” (124). Cuando reconoce la novedad de *Azul* y el magisterio de Darío, Vargas Llosa pondera la arbitrariedad del arte, y a la vez alaba la libertad creadora —el derecho de cada escritor a moldear la obra a su antojo—.

5. Zola, una presencia permanente

Desconcertado por los sucesos de 1890 cuando un golpe de estado terminó con el gobierno de su amigo y protector el general Francisco Menéndez (1887-1890), presidente de El Salvador, Darío se ve obligado a abandonar el país; entonces, el nicaragüense, explica Vargas Llosa, expresó su deseo de escribir “cuentos nuevos”, con un estilo más apegado a la realidad. En efecto, escribió una media docena de relatos donde critica la traición y la violencia, y condena la guerra; en su conjunto, muestran un esfuerzo último y no muy duradero de reconectarse con la realidad. Por otro lado, la figura de Zola, observa Vargas Llosa, no ha desaparecido de los escritos del portaestandarte del modernismo; al contrario, la recorre por medio de ensayos y comentarios breves sobre su obra y la misión del naturalismo. Así, Darío “nace a la literatura [...] insurgiendo contra Zola, tomando partido contra él, y alcanza su plenitud y su solidez, impugnando o desafiando insolentemente a aquel”; con todo, “íntimamente, secretamente, se mantuvo ligado a él” (152).⁶ Esta ambigua relación culmina en un ensayo escrito a la muerte de Zola en 1902. Cuando este falleció, Darío estaba en París y pudo asistir al sepelio. Fijó sus impresiones en un artículo publicado posteriormente en la colección *Opiniones* (1906) en el cual, en palabras de Vargas Llosa, hizo “el más grande elogio que escribiera nunca sobre otro escritor”, incluyendo autores muy próximos a su visión estética (153). A la vez cronista del entierro y crítico de la obra de Zola, el bardo nicaragüense nota la variedad del público asistente —desde obreros hasta profesionales— y elogia también la personalidad y el arte de Zola, particularmente la dedicación con la cual cumplió sus objetivos. De este modo, en su revelador ensayo, Darío alaba al escritor comprometido y concluye: “Ir a la acción es el deber del verdadero pensador de nuestro tiempo; ir a la acción por las sanas causas y servir a su fe y a su convicción a riesgo de todo” (155). No debemos confundirnos, explica Vargas Llosa: si bien por esta época se observa en Darío una postura más receptiva hacia la realidad inmediata, en su comentario del entierro de Zola el poeta nicaragüense cede a la emoción y el sentimiento; le rinde homenaje a un autor cuya obra fue catalizador importante de su muy diferente línea estética (156).

Escrita con claridad y precisión, la tesis de bachillerato de Mario Vargas Llosa ofrece una mirada discreta y atinada a la etapa inicial en la cual se desarrolla y fija la estética de Rubén Darío. Igualmente nos permite atisbar preferencias del escritor peruano. Estas afirman la centralidad de la lectura de autores disímiles; cómo el descarte o la incorporación de uno y otro ayudan al artista a encontrar su propio camino creativo. Sin embargo, el estilo genuino, afirma Vargas Llosa, se logra cuando el autor asimila influencias y logra fijar su propia voz; de lo contrario, la posteridad lo juzgará como un escritor menor y mediocre. En esta temprana exploración, Darío, como después Vargas Llosa, busca modelos en diferentes tradiciones literarias, particularmente la española y la francesa. Un Vargas Llosa

⁶ Sobre el tema ver Geraldine Rogers, “Émile Zola en los textos porteños de Rubén Darío: una autoimagen de los escritores modernos en la Argentina finisecular” y Susana Zanetti.

mozo comenta cómo el Darío joven muestra varias facetas estéticas por medio de la prosa. Más tarde el autor de *La fiesta del Chivo*, sin depreciar la poesía, privilegiará la narración por lo mucho que, a través de ella, el artista es capaz de representar y abarcar.

Si bien hoy día podemos no estar de acuerdo con la postura un tanto esquemática con la cual Vargas Llosa contrapone la visión esteticista de Darío con la comprometida, conviene recordar que en 1958, año de presentación de la tesis, no habían aparecido aun estudios claves del Modernismo —por ejemplo, los de Manuel Pedro González e Iván Schulman publicados en la década de los años sesenta— donde se prestaba atención al análisis de la forma y el contenido, a la relación entre lo estético y lo ético.

Son notables los planteamientos del joven crítico sanmarquino sobre la libertad creadora y el derecho del autor a escribir a su gusto e ignorar las modas. La intensidad con la cual Vargas Llosa comenta la fijación de la estética de Rubén Darío, sin duda potenció en su momento los escritos del bardo nicaragüense y hoy alienta los ensayos y novelas del premio Nobel peruano. No se le escapa a Vargas Llosa la complejidad de la relación de Darío con el portaestandarte del naturalismo en una época en que se inicia la profesionalización del escritor y se plantea el ejercicio de las letras como oficio remunerado. En esta histórica coyuntura la voz del artista se escucha tanto desde la tribuna periodística como desde las páginas de un libro o de una revista cimentando de este modo la función del intelectual público, puesta en evidencia por el admirado y vilipendiado Zola y desplegada después, en momentos diferentes, por Darío y Vargas Llosa. Así, más allá de su carácter de ejercicio universitario, la relectura de esta tesis del 1958 importa porque desvela precoces vertientes, experiencias comunes y preferencias compartidas por dos figuras señeras de las letras hispánicas y universales, Rubén Darío y Mario Vargas Llosa.

Referencias bibliográficas

- Darío, Rubén. *Obras completas*. Ed. M. Sanmiguel Raimúndez. 5 vols. Madrid: A. Aguado S. A., 1950-1955.
- Franz, Carlos, “La emancipadora”, <http://impresa.lasegunda.com/2016/07/23/A/9T2VKQB5/SE2VLDO7> [Fecha de consulta: 23 julio 2016].
- Rogers, Geraldine, “Émile Zola en los textos porteños de Rubén Darío: una autoimagen de los escritores modernos en la Argentina finisecular”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 39 (2010), pp. 73–189.
- Schulman, Iván A. *Símbolo y color en la obra de José Martí*. Madrid: Gredos, 1960.
- Schulman, Iván A. y Manuel Pedro González. *Martí, Darío y el modernismo*. Madrid: Gredos, 1969.
- Torres Espinosa, Edelberto. *La dramática vida de Rubén Darío*. Ed. definitiva, corregida y aumentada. Managua: Amerrisque, 2010 [1952].
- Vargas Llosa, Mario. *Bases para una interpretación de Rubén Darío (Tesis universitaria 1958)*. Ed. Américo Mudarra Montoya. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2001.
- El pez en el agua. Memorias*. Barcelona: Seix Barral, 1993.

Zanetti, Susana (edc.). *Rubén Darío en "La Nación" de Buenos Aires 1892-1916*. Buenos Aires: Eudeba, 2004.