

## *Darío en Chile: «La canción del oro»*

LUIS ÍÑIGO-MADRIGAL  
Université de Genève

*La oscura existencia de Rubén Darío en la capital [chilena] no nos permite ser más expresivos para indicar el empleo que de sus horas pudo hacer en ese tiempo.*

Raúl Silva Castro  
«Rubén Darío a los veinte años».

*Tan compleja es la realidad, tan fragmentaria y tan simplificada la historia, que un observador omnisciente podría redactar un número indefinido, y casi infinito, de biografías de un hombre, que destacarán hechos independientes y de las que tendríamos que leer muchas antes de comprender que el protagonista es el mismo.*

Jorge Luis Borges  
«Sobre el Vathek de William Beckford».

En el primero de los tres capítulos de *Historia de mis libros*, Rubén Darío recuerda y juzga, a veinte años de su primera publicación, algunas de las composiciones de *Azul...* Allí, tras unas líneas dedicadas a «El velo de la Reina Mab», escribe:

«La canción del oro» es también poema en prosa, pero de otro género [que «El velo de la Reina Mab»]. Valera lo califica de letanía. Y aquí una anécdota. Yo envié a París, a varios hombres de letras, ejemplares de mi libro, a raíz de su aparición. Tiempos después, en «Le Panthée», de Peladán [sic], aparecía un «Cantique de l'or» más que semejante al mío. Coincidencia posiblemente. No qui-

se tocar el asunto, porque entre el gran esteta y yo habría resultado, a pesar de la cronología, el autor de «La canción del oro» plagario de Péladán<sup>1</sup>.

No es la única vez que el gran nicaragüense esboza una protesta, teñida de curiosa modestia, sobre las expoliaciones que cree han sufrido sus obras: es, sí, la más significativa. El decir que «a pesar de la cronología» la posteridad creerá que él, Darío, fue plagario de Péladán —y no a la inversa— parece revelar una patética (o irónica) inseguridad de juicio del gran poeta americano sobre el valor general de su propia obra y del valor de ella con respecto a la del prolífico francés. Pero al tiempo, según veremos, permite eludir cualquier mención sobre las circunstancias en que fue compuesto el texto a que alude.

Porque Joséphin Péladan, autor de una «etopeya», cuyo plan preveía treinta o cuarenta novelas —de las que llegó a escribir diecinueve—; de muchos miles de páginas sobre el arte moderno; de obras dramáticas de envergadura; de una teoría del planetarismo; de una Ética en tres volúmenes. Péladan, que fue —para continuar citándolo, como sin duda se habrá adivinado que estoy haciendo— novelista, crítico de arte, historiador, autor dramático, arqueólogo y filósofo; en una palabra: discípulo de Leonardo. Péladan, digo (que se firmaba Sar Péladan, donde Sar quiere decir «prête de l'idée, chevalier du Graal, envoyé de Monsalvat»), a pesar de sus pregonados méritos y de la notoriedad que en vida logró a favor de su vocinglera insolencia, ha sobrevivido mal al paso de los tiempos y su nombre es hoy casi universalmente ignorado<sup>2</sup>. Por ello, la improbable figura de un lector de Darío que fuera, a la vez, lector de Péladan (o a la inversa), no ha producido —hasta la fecha— una acusación de plagio contra el poeta americano.

La «Canción del oro», como se sabe, había sido publicada, antes de su aparición en la primera edición de *Azul...* (1888), en la *Revista de Artes y Letras* de Santiago de Chile, el 15 de febrero de 1888 y en *El Heraldo* de Valparaíso el 1º

<sup>1</sup> Cito por Rubén Darío, *Obras completas*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1950, 5 vols.; I, «Crítica y ensayo», pág. 200.

<sup>2</sup> Señalemos una excepción: Enrique Lihn, en *La orquesta de cristal*, Buenos Aires, Sudamericana, 1976, 153 págs., menciona a Péladan en diversas ocasiones; v., págs. 48, 53 y 59 y notas 29, 39 y 46 de esa novela. Lihn se refiere exclusivamente a *Le vice suprême*, primera novela de *La décadence latine. Étopée*, de Péladan, cfr. infra, n. 4.

de junio de ese mismo año; el texto se reprodujo sin variantes en la edición guatemalteca de *Azul...* (1890) y antes de esta segunda edición en libro, en *La República* de San José de Costa Rica, el 13 de enero de 1889<sup>3</sup>. «Le cantique de l'or», por su parte, es el apartado I del «Prélude» de *Le Panthée* (una de las novelas integrantes de la etopeya *La décadence latine*), publicada en París por E. Dentu, editor, el año de 1892 y ocupa las páginas 3-7 del libro<sup>4</sup>; no consta, ni es probable, que se hubiera publicado previamente por separado. Los datos bibliográficos reafirman, pues, la prioridad del texto de Darío. La prioridad, pero no su influencia sobre «Cantique de l'or». Las diferencias entre ambas obras son muchas y se inician por el género en que se inscriben. «La canción del oro» es un cuento, a pesar de que su autor lo calificaría posteriormente de poema en prosa. El texto de Péladan es el prelude del prelude de una novela, y tiene por función presentar el leit-motiv que se repite a lo largo de ella.

El texto de Darío (que para Valera sería el mejor y el más elocuente de todos los cuentos de *Azul...* «si no emplease en él demasiado una ficelle, de que se usa y de que se abusa muchísimo en el día»<sup>5</sup>) presenta a un personaje «un harapiento, por las trazas un mendigo, tal vez un peregrino, quizás un poeta» que, a las puertas de un palacio y asumiendo la voz de todos los desposeídos, entona un canto —«mezcla de gemido, dítirambo y carcajada»— en alabanza al oro; concluido el canto pasa a su lado una limosnera a quien el personaje entrega lo único que posee: su último mendrugo. Así resumido parece una ñoña contraposición del egoísmo y la solidaridad, con un mínimo hilo argumental; pero se trata de uno de los textos de *Azul...* que más dicen sobre la experiencia vital de Darío en Chile y sobre el probable influjo que esa experiencia tuvo en la literatura del nicaragüense.

<sup>3</sup> Tomo estos datos de Rubén Darío, *Cuentos Completos*, edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez, estudio preliminar de Raimundo Lida, México, F. C. E., Colección Popular 263, 1983 [1ª, Biblioteca Americana, 1950]. «La canción del oro» figura allí entre las páginas 142-146, y la primera nota de Ernesto Mejía Sánchez a este texto incluye los datos mencionados y hace mención de la observación de Darío en *Historia de mis libros*.

<sup>4</sup> Joséphin Péladan, *La décadence latine. Étopée, X. Le Panthée, couverture de Séon*, vernis mou de Knopf, Paris, E. Dentu, éditeur, Libraire de la Société des gens de lettres, 1892. 324 págs.

<sup>5</sup> Juan Valera, «Carta a Rubén Darío», fechada el 22 de octubre de 1888 y que, como el resto de las Cartas americanas del escritor español, fue publicada originalmente en Madrid, en «Los Lunes» de *El Imparcial*; Darío la reprodujo en la segunda ed. de *Azul...* Cito por Rubén Darío, *Azul... Cuentos. Poemas en prosa*, México, Aguilar, 1976; la «Carta» de Valera en las págs. 15-39.

Añadamos que el recurso o triquiñuela reprochado por Valera que se repite en el texto, en palabras del escritor español, es el de «crear algo por superposición o aglutinación y no por organismo», recurso retórico cotidiano y común del que da tres ejemplos malignos y brillantes<sup>6</sup>. Las composiciones escritas según este método retórico —agrega Valera— tienen la ventaja de que se pueden acortar y alargar, *ad libitum*, y de que se pueden leer al revés lo mismo que al derecho, sin que apenas varíe el sentido.

Es evidente que lo dicho por Valera no puede aplicarse al texto de Darío. Lo que hay en éste de «acumulación o aglutinación» forma parte de la elevación gradual, en el discurso, de lo dado por naturaleza (esto es, de la *amplificatio*, que es, como se sabe, el centro de gravedad del género epidíctico<sup>7</sup>), y, puesto que ello conlleva la ampliación de la expresión, hay también en el texto dariano reiteración de diversas figuras, en particular de figuras *per*

<sup>6</sup> A saber, I: el «juego infantil de apurar una letra. «Ha venido un barco cargado de». Y se va diciendo (sí, v. gr., la letra es b) de baños, de bazos, de bolos, de berros, de bromas»; II: el de «una madre, joven, linda y apasionada, con un niño rubito y gordito y sonrosado, de dos años, que está en sus brazos. Mientras ella le brinca y él le sonríe, ella le dirá natural y sencillamente interminable lista de nombres, de objetos, algunos de ellos disparatados. Le llamará ángel, diablillo, mono, gatito, chuchumeco, corazón, alma, vida, hechizo, regalo, rey, príncipe y mil cosas más. Y todo estará bien, y nos parecerá encantador, sea el que sea el orden en que se ponga»; III: el de la letanía de la Virgen, en que «La Virgen es puerta del cielo, estrella de la mañana, torre de David, arca de la alianza, casa de oro, y mil cosas más en el orden que se nos antoje decirlas».

<sup>7</sup> Las cuatro variantes principales que de la *amplificatio* distingue Quintiliano (*incrementum*, *comparatio*, *raciocinatio* y *congeries*) pueden ejemplificarse en los veintisiete versículos que se encuentran en la «Canción del oro»: 1) Hay *incrementum* (designación del objeto que se amplifica a través de una serie de sinónimos de creciente intensidad) p. ej., en el versículo 2: «Cantemos al oro, rey del mundo, que lleva dicha y luz por donde va, como los fragmentos de un sol despedazado»; 2) Hay *comparatio* (comparación con un suceso que es superado por el objeto panegirizado) p. ej., en el versículo 21: «Cantemos al oro, purificado por el fuego, como el hombre por el sufrimiento; mordido por la lima, como el hombre por la envidia; golpeado por el martillo, como el hombre por la necesidad; realizado por el estuche de seda, como el hombre por el palacio de mármol»; 3) Hay *raciocinatio* (amplificación indirecta que parte de las circunstancias que acompañan al objeto mentado) p. ej., en el versículo 5: «Cantemos al oro, porque de él se hacen las tiaras de los pontífices, las coronas de los reyes y los cetros imperiales; y porque se derrama por los mantos como un fuego sólido, e inunda las capas de los arzobispos, y refulge en los altares y sostiene al Dios eterno en las custodias radiantes»; 4) Y hay *congeries* (acumulación de términos y oraciones sinónimos) p. ej., en el versículo 23: «Cantemos al oro, dios becerro, tuétano de roca misterioso y callado en su entraña, y bullicioso cuando brota a pleno sol y a toda vida, sonante como un coro de tímpanos; feto de astros, residuo de luz, encarnación de éter».

*adiectioem*. La más llamativa de esas figuras en el escrito que nos ocupa (pero por cierto no la única) es la anáfora; el versículo 1 del conjunto «¡Cantemos al oro!» se repite como inicio de los versículos 2 a 24 y vuelve a aparecer, aislado, en el que cierra la composición.

Recordemos ahora el texto de nuestro olvidado Péladan. También aquí los recursos de la *amplificatio* pueden ejemplificarse abundantemente: pero las figuras más frecuentes no son las mismas que en el cuento de Darío; un sólo ejemplo, el de los epítetos<sup>8</sup> que se descubren en uno y otro. En la «Canción» de Darío, en un total de 806 palabras no hay sino —y esto generosamente— 24, esto es un epíteto por cada 33, 583 palabras. En las 760 palabras del «Cantique» de Péladan hay 41, es decir, uno por cada 18, 563 palabras. De suerte que la *dispositio* de ambas obras es semejante (y ello puede atribuirse a las características generales del género epidíctico), pero su *elocutio* es diversa, aunque hay algunas coincidencias menores en este terreno, como, por ejemplo, la de una de las ampliificaciones darianas:

Cantemos al oro, que cruza por el carnaval del mundo, disfrazado de papel, de plata, de cobre y hasta de plomo [versículo 15],

lejanamente semejante a la de Péladan:

or qui enfermes tout, tu n'es rien par toi-même qu'une convention!  
tu simplifies l'achat, l'échange et rien de plus; impersonnel objet, or,  
chose neutre [VII, § 2];

sin embargo, ni este caso, ni otros semejantes que pudieran invocarse, bastan para hablar de influencias de un texto sobre otro.

Otra cosa ocurre, en cambio, si se considera las obras de manera más general; aquí hay, por lo menos, tres puntos comunes a ambas: el que se trata de alabanzas, y aun de alabanzas de un mismo objeto; el que revisten la forma de un cántico (esto es, de alabanza a un personaje sacro); el que la voluntad semántica efectiva no coincide con el tema interno de la obra.

Conviene aclarar que en el interior de esta última semejanza existen diferencias entre el texto de Darío y de Péladan. Efectivamente, mientras en el

---

<sup>8</sup> Esto es complementos atributivos (adjetivos, aposiciones sustantivas o aposiciones perifrásticas) del sustantivo «oro».

primero el *ductus subtilis* (es decir, aquel en que se simula en primer plano una opinión con la intención, en segundo plano, de conseguir en el público un efecto contrapuesto a esta opinión) se mantiene a lo largo de todo el texto, y hace que éste cobre su fuerza desgarrada (la que surge de la alabanza del oro en boca de los «miserables, beodos, pobres de solemnidad, prostitutas, mendigos, vagos, rateros, bandidos, pordioseros, peregrinos, y vosotros los desterrados, y vosotros los holgazanes, y sobre todo, vosotros, oh poetas»), en Péladan se oscila entre diversas posibilidades de relación entre lo que se dice y lo que se quiere decir, lo que contribuye a que el texto tenga, sin duda, menor efectividad que el de Darío.

Es aquel particular desgarramiento de la «Canción» dariana el que hace que, a pesar de que la construcción de ella esté hecha a partir de los recursos de la amplificación y de la acumulación, escape al destino que Valera dice es común a las composiciones homólogas; y es por ello, también, que el juicio del crítico español, al señalar que, aunque,

«La canción del oro» es letanía, y letanía infernal, ... es de las más poéticas, ricas y enérgicas que he leído. Aquello es un diluvio de imágenes, un desfilar tumultuoso de cuanto hay, para que encomie el oro y predique sus excelencias. La composición es una letanía inorgánica, y sin embargo, ni la ironía, ni el amor y el odio, ni el deseo y el desprecio simultáneos que el oro inspira al poeta en la inopia (achaque crónico y epidémico de los poetas), resaltan bien, sino de la plenitud de cosas que dice del oro, y que se suprimen aquí por amor a la brevedad.

es plenamente justificado.

Digamos todavía que el nicaragüense no pudo ignorar que el motivo fundamental de «La canción del oro» —esto es, el rechazo de la codicia<sup>9</sup>— era

---

<sup>9</sup> Equivocada, o al menos ambiguamente, Andrés González-Blanco, en su temprano y extenso estudio sobre Darío (*Rubén Darío, Obras escogidas*, Madrid, Librería de los sucesores de Hernando, 1910, 2 vols., cdxiv+317 págs.; el primero está íntegramente dedicado a un «Estudio preliminar»), escribe: «Con asunto tan averiado y gastado en nuestros días como el canto al dinero (canto que, más o menos velado, hemos entonado todos), Rubén Darío ha compuesto una maravilla de ritmo. La concepción es bien poco nueva, pero la ejecución es originalísima, propia sólo de un gran poeta como el que ya se anunciaba (aunque no desarrollado por completo) en el autor de *Azul*» (pág. cccvii).

viejo como la literatura misma<sup>10</sup>, y que los rasgos que ese motivo revestía en la «Canción...» (a saber, la contraposición de la miseria —en la cual militan los poetas— y la opulencia) tenían también numerosos antecedentes<sup>11</sup>. Entre esos antecedentes se cuenta un libro del francés Jean Richepin (1849-1926), *La chanson des gueux*, que Darío conoció, y al que dedica buena parte del capítulo sobre su autor en *Los raros*. Se trata, por otra parte, de la más famosa obra de Richepin, cuya publicación en 1876 le valió al escritor un proceso —en el cual fue condenado a treinta días de prisión— y la fama. Una segunda edición, revisada y aumentada, apareció en 1881<sup>12</sup>. Poeta, novelista y dramaturgo, Richepin estudió en la Ecole Normale Supérieure y tuvo una vida agitada y aventurera. En *La chanson des gueux*, los excluidos de la sociedad —marginales, mendigos, parias— cantan y son cantados. La primera parte está dedicada a los «gueux des champs», los vagabundos rurales. La segunda a los «gueux» de París, muchedumbre urbana y variopinta. La tercera y última, «Nous autres gueux», subdividida en tres apartados, incluye en el último de ellos —«Nos gloires»— desde François Villon hasta a amigos de Richepin, y, en general, a bohemios, artistas y poetas. Pero dejemos la palabra a Darío:

*La chanson des gueux*, fue la fanfarria que anunció la entrada de ese vencedor que se ciñó su corona de laureles en los bancos de la policía correccional. *Mon livre n'a point de feuille de vigne et je m'en flatte*. Voluntariamente encanallado, canta a la canalla, se enrolla en las turbas de los perdidos, repite las canciones de los mendigos, los estribillos de las prostitutas; engasta en un oro lírico las perlas enfermas de los burdeles; Pindaro «atorrante», suelta las alondras de sus odas desde el arroyo. Los jaques de Quevedo no vestían los harapos de púrpura de esos jaques; los borrachos de Villón no cantaban

<sup>10</sup> Sin contar con los numerosos ejemplos bíblicos, se inicia en la literatura clásica con el virgiliano *quid non mortalia pectora cogis. Auri sacra fames* (Eneida, III, 57), se extiende por la literatura española a partir de la copla 99 del *Laberinto* de Mena, y, en lo que respecta a la literatura hispanoamericana, tiene su primer ejemplo en el exordio del Canto III de *La Araucana*.

<sup>11</sup> Para un luminoso ensayo sobre el particular, v. el capítulo «La pobreza» del libro de Walter Muschg, *Historia trágica de la literatura*, traducción española de Joaquín Gutiérrez Heras, Mexico, F. C. E., 1965 [1ª ed. en alemán, 1948], págs. 414-468.

<sup>12</sup> Cito por esta edición: Jean Richepin, *La chanson des gueux*, édition définitive, Illustrée d'un portrait de l'auteur par E. de Liphart, Paris, Maurice Dreyfous, 1884, 285, págs.

más triunfantemente que esos borrachos. Cínica y grosera, la musa arremangada baila un *chahut* vertiginoso; vemos a un mismo tiempo el Moulin Rouge y el Olimpo; las páginas están impregnadas de acres perfumes; brilla la tea anárquica; los pobres cantan la canción del oro; el coro de las nueve hermanas, ya en ritmos tristes o en rimas joviales, se expresa en argot; la Miseria, gitana pálida y embriagada, danza un prodigioso paso, y de Orión y Arturo forma sus castañuelas de oro. La creación tiene su himno; las bestias, las plantas, las cosas, exhalan su aliento o su voz; los jóvenes vagabundos se juntan con los ancianos limosneros; el son del pifferaro responde a la romanza gastada del organillo. Oíd un canto a Raul [sic] Pouchon<sup>13</sup>, valiente cancionero de París, mientras rimando una frase en griego de Platón, se prepara el juglar a disculparse de su amor por las máscaras, apoyado en el brazo de Shakespeare<sup>14</sup>.

Conviene recordar que, aunque publicados en 1896, los más de los ensayos de *Los raros* fueron escritos, según su autor, algunos años antes, en Buenos Aires, y, por cierto, muchos años antes de *Historia de mis libros*. No deja de ser curioso, con todo, que, en el texto que acabamos de citar, Darío diga que, en *La chanson des gueux*, «los pobres cantan la canción del oro» (sobre todo porque en esa obra no hay, explícitamente, ninguna canción de esa naturaleza) y que en *Historia de mis libros*, al recordar su propia «Canción del oro» e insinuar el plagio de Péladan, no recuerde los poemas de Richepin.

Porque es muy probable que el joven Darío leyera *La chanson des gueux* durante su permanencia en Chile, y que el libro del francés tuviese cierta influencia en *Azul...*<sup>15</sup>. Esa influencia se manifiesta de diversas maneras y

<sup>13</sup> Se trata de Raoul Ponchon (y no Pouchon, como dice —sin lugar a dudas por una errata de imprenta— el texto citado, en todas sus ediciones), escritor y poeta nacido en 1848 y muerto en 1937; bohemio sistemático, fue amigo inseparable de Richepin, con quien fundó el grupo de los Vivants. En *La chanson des gueux* hay dos composiciones dedicadas a Ponchon: el soneto «A Raoul Ponchon» (págs. 97-98 de la edición citada) y la «Ballade Ponchon» (págs. 248-249) que ninguna edición de *Los raros* reproduce, a pesar del anuncio de Darío.

<sup>14</sup> Rubén Darío, «Jean Richepin», *Los raros*, cito por la edición de *Obras completas*, ed. cit., Tomo II, Semblanzas, págs. 333-334. Vid. también R.D., «Richepin» en *Semblanzas* (1912).

<sup>15</sup> Que Darío conocía en esa época otras obras de Richepin es indiscutible. Raúl Silva Castro (*Rubén Darío a los veinte años*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 2ª ed. corregida y aumentada, 1966, 447, págs.), se detiene en una carta enviada por Darío al escritor chileno



con diferentes grados de intensidad. Es casi directa en algunas —pocas— ocasiones, como por ejemplo en la que une la estrofa inicial de la «Ballade du Roi des gueux» (poema inicial, a su vez, de *La chanson...*), con uno de los versículos de «La canción del oro»; los versos de Richepin dicen:

Venez à moi, claquepatins,  
Loqueteux, joueurs de musettes,  
Clampins, loupeurs, voyous, catins,  
Et marmousets, et marmousettes,  
Tas de traîne-cul-les-housettes,  
Race d'indépendants fougueux!  
Je suis du pays dont vous êtes:  
Le poète est le Roi des Gueux.

mientras Darío escribe, con lenguaje menos arrabalero:

¡Eh!, miserables beodos, pobres de solemnidad, prostitutas, mendigos, vagos, rateros, bandidos, pordioseros peregrinos, y vosotros los desterrados, y vosotros los holgazanes, y, sobre todo, vosotros, ¡oh poetas!

Y, más allá de esas relaciones puntuales, el influjo del libro de Richepin puede advertirse en la serie de textos de *Azul...* en que se presenta uno de los temas fundamentales de esa obra y del entero modernismo: la autocomprensión de la situación del poeta y del artista en la época de institucionalización de la burguesía en América Hispánica<sup>16</sup>. La plasmación de ese tema en Darío

---

Narciso Tondreau (1861-1949), el 7 de marzo de 1888, en que el nicaragüense elogia la traducción hecha por Tondreau de unas fragmentos de *La Mer* de Richepin, diciendo: «Usted sabe que Richepin es hermoso y lo ha traducido hermosamente». El propio Silva Castro cita unos párrafos del prólogo que Darío escribió para *Asonantes*, libro de Tondreau (que no llegó a publicarse), en los cuales se lee esta frase «Acababa de leer *La Mer* de Richepin y le remití (a Tondreau) ese libro admirable» (Silva Castro, *op. cit.*, págs. 104-105). Aprovecho esta nota para evitar cualquier malentendido, subrayando que la obra de Silva Castro, enormemente documentada, es indispensable para cualquier estudio sobre la permanencia de Darío en Chile.

<sup>16</sup> Esto es: «El pájaro azul» (publicado originalmente en *La Época*, Santiago de Chile, el 7 de diciembre de 1886), «El velo de la reina Mab» (*ibid.*, 2 de octubre de 1887), «El rey Burgués (cuento alegre)» (*ibid.*, con el título de «Un cuento alegre», 4 de noviembre de 1887), «La canción del oro» (v. supra), y «El sátiro sordo» (*La Libertad Electoral*, Santiago de Chi-

está, sin duda influido (a más de por Richepin), por multitud de otros autores, y entre ellos, sin duda, por muchos franceses<sup>17</sup>. Pero las influencias no explican nada acerca una obra, sino que, por el contrario, deben ser explicadas. Y en este caso, para intentarlo, conviene recordar la etapa de la vida del nicaragüense en que éste escribe los textos que habría de recoger en la primera edición de *Azul...*

El inicio de esa etapa puede documentarse histórica y literariamente. En junio de 1886 Rubén Darío viaja a Chile, en lo que es su primer salida más allá de Centro América. En las páginas del nicaragüense que corren con el nombre de *Autobiografía*<sup>18</sup>, se describe brevemente, pero no sin inexactitudes, su arribo a Valparaíso e, inmediatamente después, su viaje a Santiago y su llegada a la estación ferroviaria de la capital chilena. En ella espera ser recibido por un personaje para quien trae una carta de recomendación; pero en la estación parece no esperarlo nadie. Cuando el lugar va quedando desierto se le acerca un «señor todo envuelto en pieles, tipo de financiero o de diplomático» que le pregunta, incrédulo, si él es Rubén Darío. Ante la respuesta afirmativa el inquiriente parece desilusionado:

---

le, 15 de octubre de 1888; este texto fue escrito por Darío —según anota Mejía Sánchez— «cuando ya había publicado la primera edición de *Azul...*»); el tema recorre toda la obra de Darío y es uno de las claves fundamentales para su comprensión histórica y la del modernismo en general. V. sobre el particular Raimundo Lida, «Los cuentos de Rubén Darío», en *Letras hispánicas*, México, FCE, 1958, especialmente, págs. 216-227; Jaime Concha, *Rubén Darío*; Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*. Circunstancia socio-económica de un arte latinoamericano, Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*. Tal vez convenga agregar que ese tema se desarrolla acabadamente en la producción cuentística del nicaragüense durante su permanencia en Chile, y que tiene —cronológicamente— su cenit en «La canción del oro».

<sup>17</sup> En los libros clásicos sobre el tema (Erwin K. Mapes, *L'influence française dans l'œuvre de Rubén Darío*, Paris, Librairie Ancienne Edouard Champion, 1925; Max Henríquez Ureña, *Les influences françaises sur la poésie hispano-américaine*, Paris, Institut des Etudes américaines, 1938; Marie-Josèphe Faurie, *Le modernisme Hispano-américain et ses sources françaises*, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1966), apenas se menciona a Richepin. Raimundo Lida, *op. cit.*, pág. 217, señala que «“La canción del oro” revela claro parentesco con ... los románticos franceses y muy en particular con aquella impetuosa tirada que en *La première maîtresse*, de Catulle Mendès, dirige Straparole al protagonista, Evelin Gerbier... (Libro II, in fine)»; la novela de Mendès, fue publicada en 1887 (Paris, G. Charpentier), por lo que su influencia sobre «La canción del oro» pudo ser posible, pero inmediata.

<sup>18</sup> Esto es, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Barcelona, Maucci, s. d. [1914], 287 págs. Cito por esa edición. El nombre con que se conoce habitualmente el libro parece provenir de los titulillos de sus páginas: «Rubén Darío», «Autobiografía».

Me envolvió en una mirada —cuenta Darío—. En aquella mirada abarcaba mi pobre cuerpo de muchacho flaco, mi cabellera larga, mis ojeras, mi jacquecito de Nicaragua, unos pantaloncitos estrechos que yo creía elegantísimos, mis problemáticos zapatos, y sobre todo mi valija. Una valija indescriptible actualmente, en donde, por no sé qué prodigio de comprensión, cabían dos o tres camisas, otro pantalón, otras cuantas cosas de indumentaria, muy pocas, y una cantidad inimaginable de rollos de papel, periódicos, que luchaban apretados por caber en aquel reducidísimo espacio. El personaje miró hacia su coche. Había allí un secretario. Lo llamó. Se dirigió a mí. —«Tengo —me dijo— mucho placer en conocerle. Le había hecho preparar habitación en un hotel de que le hablé a su amigo Poirier. No le conviene».

Son muchos los que han citado y comentado ese párrafo. Jaime Concha indica que con él comienza «la experiencia sensible del capitalismo —no racional, sino inmediata—» del nicaragüense<sup>19</sup>. Ya Valentín de Pedro, con el mismo pie, había argumentado de manera semejante: algunos días de navegación por el Pacífico, a lo largo de la costa, hacia el sur, le han llevado a otra nación de su América donde la vida se desenvuelve de otra manera. Se encuentra no sólo con un nuevo escenario, sino también con personajes distintos. Como distintos son sus modos políticos y su economía. El sistema capitalista se ha constituido en fundamento de la sociedad, entronizando en ella al burgués. Comprenderá ahora Rubén lo que eso significa. En realidad, él no tenía otro conocimiento del burgués —en su acepción de «filisteo» ignorante y refractario a las manifestaciones artísticas— que el que hasta entonces le había llegado a través de la literatura francesa. Y acaso no alcanzara a discernir bien el significado del odio que por él sentían un Flaubert y un Baudelaire. Ahora iba a conocerlo. Empezó a conocerlo aquel día de su llegada a Santiago, en la estación<sup>20</sup>. Con ese episodio (novelesco, le llaman algunos biógrafos del nicaragüense), comienza la etapa de la «historia del alma» de Darío a que queremos referirnos. Volvamos, pues, a las palabras del

<sup>19</sup> Jaime Concha, *Rubén Darío*, Madrid, Júcar, Colección Los Poetas, 1975, 206 págs. Concha señala la diferencia entre el «mundo todavía colonial, relativamente aldeano» de que procedía el poeta y el país a que llega en 1886, «sociedad que ha dado pasos acelerados en el desarrollo del capitalismo».

<sup>20</sup> Valentín de Pedro, *Vida de Rubén Darío*, Buenos Aires, Fabril, Los libro del Mirasol, 1961, 231 págs.; la cita en la página 86.

poeta y detengámonos en el curioso adverbio de la curiosa frase «una valija indescriptible actualmente». En esa frase podemos leer que, por las fechas en que Darío escribe el párrafo citado (en los últimos años de su vida), la valija está ya olvidada: ha conocido muchísimos países, ha desempeñado cargos diplomáticos, es famoso y admirado; no es rico, pero de alguna manera ha logrado lo que candorosamente anhelaba en su juventud «una buena posición social»: aquella maleta que le acompañó en su primer viaje importante está, ahora, tan lejana que no se puede describir. Pero también podemos leer aquella frase de otra manera: la valija es indescriptible actualmente, pero alguna vez no lo fue; alguna vez fue descrita: Luis Orrego Luco, en un artículo publicado en *Pacífico Magazine*<sup>21</sup>, en enero de 1921, habla de «una maleta vieja, remendada y con clavos de cobre», en la cual se sentó en el cuartucho del poeta, en la buhardilla de *La Época*, el día que le conoció; esa maleta es, en otro artículo publicado por el novelista chileno en *Atenea*, y recogido después en sus *Memorias*, una simple «vieja maleta», sobre la cual Darío está sentado en la misma ocasión<sup>22</sup>. Ese objeto de burla no era el único: sobre todo la valija, pero también su «jacquecito de Nicaragua», sus «pantaloncitos estrechos», sus «problemáticos zapatos», ponían a Darío en situación ridícula, no ya frente al potentado que acudió a recibirle a la estación, sino frente a los que de alguna manera podríamos llamar sus pares: los jóvenes escritores santiaguinos. No hay artículo de recuerdos escrito por los que conocieron a Darío en los tiempos de su llegada a Chile, que no mencione la indumentaria del poeta. El más significativo (el más errado) de esos recuerdos es, también, de Luis Orrego Luco:

Estábamos en plena bohemia. Al llegar a Chile nuestro amigo Darío vestía un traje tan inverosímil que la gente se detenía a contemplar su pantalón a cuadros plomos [i. e., grises] y su chaqueta café. El poeta se figuraba ingenuamente que era el homenaje de

<sup>21</sup> Citado por Raúl Silva Castro, ed. cit., pág. 52.

<sup>22</sup> Luis Orrego Luco, *Memorias del tiempo viejo*, Santiago de Chile, Universitaria, 1984, 647, págs.; la cita en la pág. 89. Orrego Luco escribió varios artículos sobre el nicaragüense, no siempre bien intencionados. Francisco Contreras, en *Rubén Darío, su vida y su obra*, Madrid, Agencia Mundial de Librería, 1930, 319, págs., califica uno de esos escritos, publicado en las fechas en que Darío dejó Chile («Rubén Darío», *La Época*, Santiago de Chile, febrero de 1889), como «mordaz hasta la crueldad» (pág. 62); el propio Orrego Luco en las *Memorias* citadas, anota: «Pase largos años sin verle y hasta creo que anduvo algo enojado conmigo por unos artículos mal interpretados, pues siempre le admiré y le quise», *op. cit.*, pág. 102.

admiración a sus primeros artículos. Creía, con la fe del carbonario, en la bohemia de Murger, en Mimí y en Rodolfo, el de la fastuosa melena. Halló, con sorpresa, en Chile, que los intelectuales jóvenes tenían horror a la melena, llevaban frac y corbata blanca, andaban elegantísimos, fumaban Águilas Imperiales, derrochaban el dinero junto con el ingenio y contemplaban la vida sonriendo. De la bohemia de Murger sólo teníamos dos cosas: el amor y los veinte años.

La primera diligencia de Alfredo Yrarrázaval, cuando le presentaron al gran poeta que tanto admiraba, fue ponerlo en relaciones con su sastre, e iniciándole [sic] para que le dejaran presentable. Ya no existía la bohemia de corte antiguo<sup>23</sup>. Orrego Luco parece no imaginar siquiera que el atavío del nicaragüense no era un homenaje a los protagonistas de *Scènes de la vie de bohème*; que su renuencia a ir elegantísimo, fumar «Águilas Imperiales» y derrochar el dinero, pudiera deberse a que, justamente, no tenía dinero; mejor dicho, a que era pobre de solemnidad.

Hay suficientes testimonios para creer que, durante largo tiempo, Darío mereció el aristocrático desdén de algunos «intelectuales jóvenes» chilenos; por más que ese desdén fuese compensado por la sincera amistad que otros le prodigaron. Darío ha empezado a trabajar en el diario *La Época*, no bien llegado a Santiago; vive en un miserable cuartucho del mismo periódico, pero en los lujosos salones de él y en su sala de redacción conoce a muchos escritores chilenos de aquel tiempo:

La mayoría de aquellos escritores lo recibieron con indiferencia o con cierta ironía, pero algunos, como Vicente Grez, Alfredo Yrarrázaval, Narciso Tondreau, S. Ossa Borne lo acogieron simpáticamente, y dos: Manuel Rodríguez Mendoza, Pedro Balmaceda hijo del Presidente de la República, fueron en seguida sus buenos y fieles compañeros. Un hombre político, Carlos T. Robinet y un joven periodista, Pedro León Medina, serían luego también sus amigos a toda prueba<sup>24</sup>,

resume Francisco Contreras, en lista a la cual probablemente podrían agregarse algunos nombres. Sin embargo, más allá de simpatías o diferencias, todos esos «intelectuales jóvenes» guardaban con Darío diferencias notorias:

<sup>23</sup> Luis Orrego Luco, *Memorias del tiempo viejo*, ed. cit., pág. 99.

<sup>24</sup> Francisco Contreras, *op. cit.*, págs. 51-52.

no sólo estaban en su patria, protegidos por el tejido social de la sociedad a la que pertenecían, sino también, casi sin excepción, por sus encopetadas familias.

A esos señoritos trata Darío de asemejarse. Cambia su vestuario («Mr. Pinaud... acababa de confeccionarle un largo y elegante levitón forrado de seda y el «gabachito» Dumas... coronaba este conjunto impresionante con un esplendoroso sombrero de copa»<sup>25</sup>); dilapida su escaso sueldo en costosas cuchipandas («donde el pobre Rubén se creía, durante unas cuantas horas, Lúculo o Nabab»<sup>26</sup>); sólo para constatar que esos excesos momentáneos no lo acercaban al círculo de los elegidos, sino que, por el contrario, subrayaban sus diferencias con ellos. Ha abandonado el cuartucho de *La Época* («un poco más estrecho que esos en que se guardan los perros bravos en las haciendas» como recuerda, con lenguaje de terrateniente, Orrego Luco<sup>27</sup>), en que vivió durante algún tiempo, y se ha trasladado a una modesta pensión, pero sus haberes continúan siendo miserables. Una anécdota que Manuel Rodríguez Mendoza contó a Federico Gana, y que este reproduce en un artículo publicado en la santiaguina revista *Zig-Zag*, el 2 de diciembre de 1916, puede ilustrar lo dicho:

Como usted comprende —agregaba Manuel—, con este sistema de gastar el dinero, y no era mucho el que Darío ganaba en *La Época*, su situación era siempre precaria. Pedro Balmaceda y yo éramos sus confidentes, sus amigos íntimos; escuchábamosle continuamente lamentarse de su pobreza, de las dificultades que solía tener con la dueña de casa de pensión donde se hospedaba. En cierta ocasión, Darío hacía cinco o seis días que no iba a la imprenta y nadie había visto por el centro. Temimos con Pedro que estuviese enfermo y juntos fuimos a visitarlo. La patrona de la casa nos dijo que estaba bien porque no le había oído quejarse de mal alguno, pero que hacía seis días que estaba en cama y no se levantaba, y agregó:

—Es muy raro este caballero. Ahí se lo pasa acostado, rodeado de libros y de papeles, hablando solo a ratos. No me llama sino para pedirme de comer.

<sup>25</sup> Emilio Rodríguez Mendoza, «Rubén Darío en Chile», en *Remansos del tiempo*, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, Mundo Latino, 1929, págs. 53-92; la cita en la pág. 53.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pág. 56.

<sup>27</sup> Cit. por Raúl Silva Castro, *op. cit.*, pág. 52.

Pedro Balmaceda interrogó a la señora sobre cuánto pagaba el poeta por la pensión y si debía algo. La señora contestó que, efectivamente, ese día venía el mes y expresó la cantidad. Entonces Pedro, con una rápida mirada, echó mano a la cartera. La señora al observar el ademán, agregó:

—Aún debe más, caballeros, porque todos estos días he tenido que darle algunos extras que aumentan la cuenta, y estos son muchos pichones que se ha comido, que he tenido que mandarlos buscar afuera, porque desde que está en cama, éste ha sido su único alimento.

Ud. comprende nuestra hilaridad. Naturalmente, entre Pedro y yo tuvimos el placer de pagar el mes de pensión y los famosos pichones!<sup>28</sup>.

La patética figura del poeta paupérrimo que come pichones que no puede pagar, enfrentada a la de los dos amigos que juzgan divertidísima la situación y pagan «con placer» y como algo nimio las deudas del excéntrico, componen un mínimo cuadro que resume buena parte de la vida de Darío en Santiago de Chile. Que esa vida no fue siempre placentera puede seguirse, además, en multitud de textos del nicaragüense, datados tanto durante su permanencia en Santiago como mucho tiempo después. *Abrojos*, el primer libro publicado por Darío, que sale a la luz en 1887, y del cual algunas composiciones habían aparecido en *La Época* en los últimos meses del año anterior, contiene ya muestras del sentimiento de malestar de Darío durante su permanencia en Chile. Se trata —como anota Enrique Anderson Imbert— de coplas circunstanciales, versificaciones de anécdotas de la vida santiaguina, reflexiones rimadas sobre temas de la vida común, con un tono cáustico, amargo, cínico y, de tanto en tanto, enternecido por una ráfaga lírica. Pero a pesar de que su lenguaje y su métrica son anticuados, esos «abrojos», por primera vez, revelan experiencias ya viriles. Rubén Darío, solitario, pobre, decepcionado, herido y extranjero, en una ciudad compleja, no se deja arrebatar ahora por un pesimismo retórico, sino que describe al aguafuerte pormenores de su desilusión<sup>29</sup>. Tal desilusión tiene, sin duda, numerosas motivaciones, entre las cuales no es la menor la que proviene de la situación descrita en los párrafos anteriores:

<sup>28</sup> Cit. por Raúl Silva Castro, *op. cit.*, pág. 125.

<sup>29</sup> Enrique Anderson Imbert, «Rubén Darío, poeta. Estudio preliminar», en Rubén Darío, *Poesía. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa*, edición de Ernesto Mejía Sánchez, México, FCE, 1952, págs. vii-li; la cita en la, pág. xi.

Puso el poeta en sus versos  
todas las perlas del mar,  
todo el oro de las minas,  
todo el marfil oriental;  
los diamantes de Golconda,  
los tesoros de Bagdad,  
los joyeles y preseas  
de los cofres de un Nabab.  
Pero como no tenía  
por hacer versos ni un pan,  
al acabar de escribirlos  
murió de necesidad<sup>30</sup>.

se lee en la vi de las composiciones del libro; y el «Prólogo» en verso del volumen, dedicado a Manuel Rodríguez Mendoza, comienza con una estrofa, citada a menudo, que más allá del tópico, da cuenta del ánimo del nicara-güense por aquellas fechas:

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<sup>31</sup>.

Algunos años después, cuando el poeta está en Buenos Aires, le escribe a Emilio Rodríguez Mendoza (hermano de Manuel), que le ha solicitado un prólogo para su primer libro:

...en lo desagradable de mi memoria chilena, la figura de Manuel y algunos dos más, son las únicas que miro con tintes claros de mi afectuosa recordación. Por lo demás, a veces me figuro que he tenido un mal sueño al pensar en mi permanencia en ese hermoso país. Eso sí, que a Chile le agradezco una inmensa cosa: la iniciación en la lucha de la vida<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> Rubén Darío, *Abrojos*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1887; cito por Rubén Darío, *Poesía. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa*, edición de Ernesto Mejía Sánchez, México, FCE, 1952, pág. 127.

<sup>31</sup> Id., *ibid.*, pág. 123.

<sup>32</sup> Carta de Darío fechada en Buenos Aires, el 10 de febrero de 1895, cit. en E. Rodríguez Mendoza, «Rubén Darío en Chile», en *Remansos del tiempo*, págs. 80-81.



Los ejemplos podrían multiplicarse. «Penas y agravios» ese es el resumen que Darío hace de su vida en Santiago. Poco importa que la fórmula corresponda a la verdad o no; lo que importa es que el poeta la siente como verdadera. Siente su pobreza como una humillación y una injusticia. Se ve a sí mismo como un mendigo sentado a la mesa de los reyes, y a las veces, como compensación o como burla, intenta revertir la situación, y convertirse en el Rey de los Mendigos:

Supe después —cuenta Emilio Rodríguez Mendoza—, cuando los años y la carne me pusieron en situación jurídica de imponerme de cosas tan trascendentales para las letras y la historia moral de aquella época, deliciosamente bohemia, que más de una vez y cuando ya se daba a Darío por definitivamente desbarriado, se le encontraba redimiendo flaquezas en alguna calleja del Santiago negro. Allí estaba rodeado de un auditorio mixto y nada tranquilizador, al cual recitaba, cerrando los ojos al armonioso son de alguna arpa babilónica, el «Cantar de los cantares», o algunas de las estrofas destinadas a quedar retenidas entre las espinas de «Abrojos», su primer libro, es decir, la primera aparición de una gloria desnuda y sollozante<sup>33</sup>.

Darío decide abandonar definitivamente Santiago, para trasladarse a Valparaíso (el más importante puerto chileno) en el verano austral de 1887; sean cuales fueren las razones del traslado, no puede dejar de pensarse que también el desasosiego que producía al poeta su vida santiaguina tuvo parte en la decisión. Tampoco en Valparaíso (donde ha sido nombrado «guarda inspector» de la Aduana portuaria) su vida va a transcurrir tranquilamente: nombrado en marzo de 1887, y tras reiteradas ausencias, pide licencia médica en julio; concluida la licencia no se presenta al trabajo y es finalmente despedido de él en agosto del mismo año. «Valparaíso, para mí, fue ciudad de alegría y de tristeza, de comedias y de drama y hasta de aventuras extraordinarias», recuerda el poeta en su *Autobiografía*, sin dar demasiados detalles<sup>34</sup>. Y aunque sabemos que su labor literaria es, durante ese tiempo, de gran intensidad (escribe en diversos periódicos; obtiene el primer premio, ex æquo, en el Certamen Varela; publica *Azul...*) no sabemos demasiado de su vida cotidiana. Tras un viaje a Santiago, regresa a Valparaíso, para dejar definitivamente Chile, el 9 de febrero de 1889.

<sup>33</sup> Emilio Rodríguez Mendoza, «Rubén Darío en Chile», en *Remansos del tiempo*, pág. 58.

<sup>34</sup> Rubén Darío, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, ed. cit., pág. 75.

Es fama que entonces —escribe Raúl Silva Castro— el poeta erró por las colinas de Valparaíso, no ya «en busca de cuadros» para sus composiciones, como había hecho antes, sino en malas compañías. La población de esos cerros suele contener sucuchos bohemios, mancebías de corto vuelo y rincones por donde pasan los transeúntes sin que nadie les pregunte de dónde vienen ni por qué han acudido precisamente a esos sitios en que toda incomodidad y toda mugre tienen asiento<sup>35</sup>.

Tal vez esas malas compañías no eran, todas, tan malas. El diario *La Libertad* de Santiago, informaba por esas fechas que: «Con motivo de la partida de Rubén Darío, los obreros de este puerto le obsequiaron anoche con un espléndido té en el salón de la Sociedad Filarmónica de Obreros. En medio del entusiasmo de los asistentes se brindó por el feliz arribo a su país del joven y ya ilustre poeta»<sup>36</sup>. «Alejado de las amistades aristocráticas<sup>37</sup>», rodeado de maleantes o de obreros, Darío pasaba —como en sus efímeras escapadas santiaguinas— de ser «un pobre diablo» sentado a la mesa de los ricos, a ser un «vagabond triumphant». Uno y otro personaje entonaban, quizá con diverso acento, «La canción del oro» que el poeta había compuesto en precisas circunstancias que merecen párrafo aparte.

Samuel Ossa Borne, como testigo privilegiado, reveló el motivo de inspiración y el proceso de composición de «La Canción del oro»<sup>38</sup>; resume sus amenos recuerdos muy brevemente: estamos en Santiago de Chile, una noche de, probablemente, 1887; un grupo de amigos (entre los que se cuenta el propio Ossa, Pedro Balmaceda, Alberto Blest Bascañán, Rubén Darío y otros), recalán tras una agitada comida en un lugar discreto y acogedor de la capital chilena; allí beben, rien, cantan, hasta que un acontecimiento inesperado los obliga a retirarse; a la mañana siguiente, Darío muestra a Ossa el original de la «Canción», que «fue escrita en unas pocas horas de un día, puede decirse sin exagerar que al correr de la pluma»<sup>39</sup>. La inspiración, asevera Ossa, proviene de uno de los fragmentos del *Fausto* de Gounod que Alberto Blest cantó, acompañándose en el piano, durante la noche anterior. Se trata, sin duda,

<sup>35</sup> Raúl Silva Castro, *op. cit.*, pág. 304.

<sup>36</sup> Cit. por Raúl Silva Castro, *op. cit.*, pág. 314.

<sup>37</sup> Raúl Silva Castro, *op. cit.*, pág. 307.

<sup>38</sup> Samuel Ossa Borne, «La historia de la Canción del oro. Recuerdos de Rubén Darío», *Revista Chilena*, Santiago de Chile, tomo 11, 1917, págs. 368-375.

<sup>39</sup> *Id.*, *ibid.*, pág. 374, nota.

de la canción entonada por Mefistófeles en una fiesta de aldeanos, soldados y estudiantes, una de cuyas estrofas sirve de epígrafe al artículo de Ossa Borne:

Le veau d'or est toujours debout!  
 On encense sa puissance, On encense sa puissance,  
 D'un bout du monde à l'autre bout!  
 Pour fêter l'infâme idole,  
 Rois et peuples confondus,  
 Au bruit sombre des écus,  
 Dansent une ronde folle.  
 Autour de son piédestal!...  
 Autour de son piédestal!...  
 Et Satan conduit le bal!  
 conduit le bal!  
 conduit le bal!  
 [...]  
 Le veau d'or est vainqueur des dieux!  
 Dans sa gloire dérisoire,  
 Dans sa gloire dérisoire.  
 Le monstre abject insulte aux cieux!  
 Il contemple, ô rage étrange!  
 A ses pieds le genre humain.  
 Se ruant, le fer en main,  
 Dans le sang et dans la fange.  
 Où brille l'ardent métal!  
 Où brille l'ardent métal!  
 Et Satan conduit le bal!  
 conduit le bal!  
 conduit le bal!

Que todos contestan coreando el estribillo:

Et Satan conduit le bal!  
 conduit le bal!  
 conduit le bal!<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Charles Gounod, *Fausto*, libreto de Jules Barbier y Michel Carré, Acto II. La ópera de Gounod, estrenada en el Théâtre-Lyrique de París en 1859, tuvo en un comienzo un éxito discreto, pero a partir de su representación en la Ópera de París (1869) se convirtió en una de las obras más difundidas del género lírico.

Nada nos cuesta imaginar la escena: en el ambiente eufórico y alcohólico de aquella noche de camaradería, Alberto Blest Bascañán (hijo del gran novelista chileno Alberto Blest Gana), interpreta al piano el fragmento del *Fausto*, marcando exageradamente el ya marcado ritmo de la canción. Rodeándolo, sus compañeros de francachela y de letras, improvisan, *in crescendo*, un ruidoso coro. En un rincón, el joven Darío (que según es fama, era más bien retraído y triste, sobre manera bajo el dominio de los alcoholes) contempla la escena, con sonrisa apenas insinuada, acaso ausente.

Ese «veau d'or» del libreto de J. Barbier y M. Carré, el bíblico «becerro de oro» que Aarón hizo adorar a los judíos, no sólo es el desencadenante del texto dariano, sino que se le menciona explícitamente en el versículo 23 («Cantemos el oro, dios becerro...»). Y el texto de Péladan, en el segundo párrafo de su primer apartado dice:

Vainement les Mosché iront sur les hauts lieux recevoir la divine parole: toujours, voeu d'or, tu seras l'invoqué, et ta loi courbera comme un ajoug adoré, les âmes de ce monde.

donde «veau d'or», que aparece resaltado gráficamente en el original, remite inequívocamente, por una transparente *annominatio*, a «veau d'or».

La lectura de esa perífrasis debe haber retrotraído a Darío a la velada en que Blest cantó las estrofas del *Fausto* y revivido en él el puntual proceso de gestión de «La canción del oro», haciéndole así susceptible al descubrimiento de otras afinidades entre su texto y el de Péladan.

Olvidaba, con no sorprendente ambigüedad, las circunstancias vitales en que había escrito el texto; olvidaba que en Chile se había iniciado «en la lucha por la vida», esto es, había aprendido que la literatura no era ya el más alto menester del espíritu, sino una mercadería mal pagada; olvidaba las penas y agravios sufridos por su condición de «pobre diablo»; olvidaba —o fingía olvidar— que para escapar a ellos, «voluntariamente encanallado», había soltado «las alondras de sus odas desde el arroyo»; olvidaba (probablemente) *La chanson des gueux* de Richepin, u otras obras semejantes de escritores franceses de finales del xix, que quizá habían influido en «La canción del oro»; olvidaba o no podía comprender, que su dolorosa experiencia en Santiago, con todo y ser individual, era —cambiando lo que hubiera que cambiar— la experiencia común de poetas y artistas de todo Occidente en el lento paso de la sociedad tradicional a la sociedad moderna.