

CARTAS DE AUGUSTO D'HALMAR A PEDRO PRADO DESDE ETÉN¹

Jaime Galgani
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE)
jaime.galgani@umce.cl

INTRODUCCIÓN

Augusto d'Halmar (1882-1950), después de ocupar un destacado y precoz lugar en el campo literario chileno, especialmente entre los años 1900 y 1907, emprendió un viaje con destino a la India, en donde habría de encargarse del consulado de Calcuta. Esa experiencia fue breve; en primer lugar, por el largo viaje que lo llevó por Europa y Egipto y, luego, por la enfermedad que lo aquejó gravemente, debiendo regresar a Europa en 1909, para ser destinado a un consulado menor, en Etén, Perú. Allí se detuvo hasta 1916, lugar desde el que, nuevamente, después de un breve paso por Chile, viajó a Europa, residiendo dos años en París y casi quince en España. En 1934, regresó finalmente a su país natal, en donde residió hasta su muerte.

De todos los períodos de la biografía d'halmariana, sin duda, el menos abundante en información es el que vivió como cónsul en Etén. Una de sus obras, *Gatita*², permite entender, en parte, el clima espiritual que lo embargaba, marcado por la melancolía, y el estilo literario, con claros tonos exotistas. Aparte de ese documento, pocas cosas más se saben sobre D'Halmar durante ese lapso. Por ese motivo, resulta interesante, revisar siete cartas rescatadas en el archivo de la Biblioteca Nacional, disponible en su formato virtual, y que fueron dirigidas a Pedro Prado, las cuales, ordenadas cronológicamente, están datadas entre el 17 de septiembre de 1912 y el 15 de enero de 1916; en la última de ellas, anuncia su próximo paso por Chile. Dicha correspondencia era motivada por

¹ Artículo asociado al proyecto de investigación FONDECYT REGULAR 1190517: "Origen y formación de la crónica periodística chilena en el siglo XIX (1840-1870)".

² A este respecto se sabe que, durante su estadía en Chile, de paso a Europa, dio a conocer los originales de "Gatita", conjunto de 27 relatos breves, inspirados por una joven peruana, cargados de una honda tristeza y melancolía. Algunos de estos relatos fueron editados en la revista de Los Diez, para luego en 1917 ser publicados en forma completa y en 1935 formar parte de una reedición a la que fueron agregadas otras narraciones breves (Memoria Chilena).

el envío que Pedro Prado hacía, al parecer con deferente regularidad, de cada una de las obras de su autoría: *La casa abandonada* (1912), *La Reina de Rapa Nui* (1914), *Los Diez* (1915), *El llamado del mundo* (1913), *Los pájaros errantes* (1915). Así, pues, agradeciendo D'Halmar esos envíos y comentando brevemente algún detalle que le parecía pertinente, ofrece algunos elementos que resultan interesantes para conocer sus preocupaciones personales y literarias durante su estadía en Etén.

POETA EN PROSA

En la carta fechada el día 25 de junio de 1913, destinada a agradecer el envío de *El llamado del mundo*, D'Halmar comenta: “Todo me agrada en su libro, cada línea y cada página entera. Solamente me sorprende que tanta sinceridad se ajuste a una vaga métrica, siempre artificiosa, pudiendo haberse vestido de la libertad de *La casa abandona*. Ya volverá usted a comprender que, mientras no pueda cantarse en sonidos imprecisos, no hay nada más musical que la poesía en prosa”. No obstante la libertad que felicita con respecto a *La casa abandonada*, ya antes, al comentar precisamente dicha carta, comenta algunos defectos: “frases demasiado técnicas, artificiosas o prosaicas” (15 de enero de 1913). En una carta posterior, comentando *Los Diez*, dice: “[e]n la escala que forma ya su producción, cada peldaño que se añade es ascendente y no es raro que como la de Jacob llegue al cielo. *Los Diez* son su mejor obra; pero, aunque parezca difícil, la futura lo superará. Qué bien ha sabido usted cantar en prosa...” (15 de enero de 1916).

Estos comentarios sobre la obra literaria de Pedro Prado manifiestan las preferencias estéticas del mismo D'Halmar, quien ya había demostrado con su obra *La lámpara en el molino* (escrita en 1906 y publicada en 1912) su propia destreza en el manejo de la prosa poética. Sobre esta obra, Domínguez Rubalcava indica que “el énfasis está puesto en la descripción que por su lirismo puede muy bien remitirse a la escritura de Darío en *Azul*” (40), cuestión que sitúa esta obra d'halmariana en un aspecto que la acerca al modernismo. Más adelante, Domínguez Rubalcava ahonda aún más en este aspecto, al afirmar que “[e]l lenguaje lírico es uno de los componentes más constantes en toda la obra narrativa y la prosa poética de D'Halmar, a la vez que ha sido uno de los aspectos más reiterados en la caracterización de la prosa modernista” (43). A este respecto, cita a Antonio Muñoz, para quien la prosa modernista “adopta una pauta discursiva que informa a menudo desde el símbolo, la metáfora, el símil y otros recursos habituales de la escritura en verso” (43) y a Ramón L. Acevedo, quien “se encarga de estudiar los aspectos poéticos [de la novela *Pasión y muerte del cura Deusto*], considerando las categorías de léxico, lenguaje figurado, sintaxis, epíteto, figuras de pensamiento, para concluir que la prosa de D'Halmar es una ‘prosa problemática’”(43). Estas consideraciones ilustran la gran metamorfosis literaria de D'Halmar desde *La lámpara en el molino* en adelante, transformación que

supuso una suerte de negación con respecto no solo a la temática social que le había preocupado en su obra más conocida, *Juana Lucero* (1902), sino también a su estética escritural. Tal negación llega a constituir, para D'Halmar, una verdadera borradura con respecto a su primera experiencia autorial significativa, cosa que se demuestra en una dedicatoria de un ejemplar de *La lámpara o El Molino* (como gustaba nombrarla generalmente) que regaló a Augusto Santelices con fecha 23 de abril de 1940: “Yo comencé mi verdadera vida literaria con este *Molino* y terminé mi vida de viajes con *Mi otro yo*. He aquí la síntesis de mis libros y de mis viajes”, confirmando así, en la edad madura, lo que había optado por hacer en su juventud. Sin duda que produce extrañeza que la joven promesa del 900' chileno haya abandonado el tono crítico social con que había comenzado su narrativa. *Juana Lucero* no fue una novela por la que recibiera elogios, en un primer momento, pero, sin duda, es la que le ha dado reconocimiento hasta la actualidad, marcándolo con un marbete de naturalista que, a todas luces, rechazó más tarde. Se puede hipotetizar que, al transformar su prosa, por el influjo de Maeterlinck y luego de Loti, el escritor sintió que había descubierto una flor madura, una estética superior que lo alejaba del inmediatismo literatura-sociedad que ya comenzaba a mostrar, en Europa, agotamiento y falta de novedad. Y, claro, el joven Augusto, con los ojos puestos más en Europa que en Chile, dejó crecer su atracción por esas líricas narrativas, olvidando que, en Latinoamérica, aún estábamos anclados a la cuestión social en la literatura. Su opción fue honesta estéticamente, pero fallida desde el punto de vista de su posicionamiento en el campo cultural. Su retiro en Etén, ocupando un puesto diplomático menor, marginado prácticamente de las letras, hace comprensible su admiración por Prado, quien, habiendo optado por una escuela similar, de alguna manera interpreta vicariamente sus ansias: “V. sabe lo que me ha agradado siempre este género de literatura que, entre nosotros, ha encontrado en V. el mejor intérprete”, dice al comentar *Los pájaros errantes*, en su carta del 30 de junio de 1915. Un párrafo más adelante, se refiere específicamente al fragmento titulado “Deseo sin nombre”: “[p]ara mi gusto, –que todavía en otras cosas exige de V. mayor simplicidad, un lenguaje todavía más sencillo– es perfecto ese hermosísimo trozo y tanto me agradecería haberlo escrito que casi me parece mío”; tal es el sentimiento de identificación que D'Halmar experimenta con respecto a la prosa de Prado. Tal honestidad es creíble, puesto que va acompañada de la confianza para manifestarle prácticamente que está retirado de la literatura: “[p]ero yo ya no escribo, salvo de tarde en tarde alguna página de ese estilo”. Y, casi como un pupilo que quiere mostrar a su maestro alguna página que ha escrito, copia una de esas pocas redactadas por él, según declara el 25 del mismo mes (junio de 1915), texto a comentar más adelante.

Regresando a la valoración de D'Halmar por la prosa de Prado, y retomando el comentario que hace a su obra *Los Diez*, se hace presente una irónica alusión al crítico del momento:

Qué bien ha sabido V. cantar en prosa; nada debe probárselo mejor que el sonoro rebuzno que ha arrancado a esa especie de rucio de la crítica, que V. y yo conocemos, y que aunque de espíritu sanchopancesco, no alcanza sino a ser albardín de Sancho. Mi aplauso no vale nada, pero su censura debe significarle mucho. Así, por medios negativos, se aquilatan los méritos y el oro (Carta 15 de enero de 1916).

No se necesita arriesgar mucho para aventurar que el crítico aludido es Hernán Díaz Arrieta (Alone) quien, en 1915, había criticado duramente las producciones de D'Halmar. De hecho, según Arriagada y Goldsack,

Alone mismo, espíritu sutil, afinado hasta el refinamiento por la gracia de sostenidas inmersiones en la mágica atmósfera del simbolismo, se equivocó en 1915. Dice en efecto: “Aburridos, terribles y largamente aburridos, hemos encontrado Crimen Reflejo, Nuestra Sombra, la mayor parte de La Lámpara y Transeúnte” (Arriagada y Goldsack 62).

De ser cierta la hipótesis de que Alone está detrás de ese crítico aludido por D'Halmar, también es cierto que, hacia 1915, no estaba a la altura para comprender el vuelo de esas prosas que, como en *La lámpara en el molino*, según él, no hacen otra cosa que “retorcerse en ideas que no significan nada y que se repiten y dan vueltas para simular que significan algo” (Cit. por Arriagada y Goldsack 62). Un juicio de ese nivel resulta perfectamente compatible con el “sonoro rebuzno” de que habla D'Halmar. Es decir, que D'Halmar tiene, hacia esa fecha, mejor ojo crítico que Alone, puesto que ya aventura con acierto el género literario que desarrollará con mayor perfección el creador de *Alsino* (1920).

En 1935, Alone había cambiado radicalmente su apreciación sobre *La lámpara en el molino*. De su crítica de entonces, aunque marcada por la atención que presta a los elementos simbolistas propios de la estética de Maeterlinck, sí es posible recoger entre líneas, la valoración por una prosa más indicial que funcional (en términos de Barthes):

He aquí la tónica y la gama [dice Alone, comentando las frases iniciales de la novela]; ya tenemos trazado el círculo y afinado el instrumento; nada más que una melodía sutil ejecutada por figuras herméticas podrá brotar de esta obertura en que colaboran tantos elementos indecisos, en que la naturaleza se desmaterializa para ascender al símbolo y los motivos reales se encadenan suavemente a los irreales. Si hay un presentimiento que pueda llamarse la técnica de D'Halmar, aquí lo tenemos aprisionado. Consiste, sobre todo, en el valor de lo que no se dice, en la importancia conferida al silencio, a lo que se deja al margen, a la atmósfera exterior, mediante la influencia prodigiosa del ritmo. La sugestión del asunto y su aire de misterio arrancan, precisamente, de que es

un asunto primordial, desnudo de complicaciones accesorias, y los personajes interesan porque no hacen nada para despertar el interés (Alone, citado por Arriagada y Goldsack 64).

Así, pues, ya pueden recogerse algunos elementos de una prosa poética en la cual se asigna valor a “lo que no se dice”, una prosa de los márgenes, en donde se advierte la importancia del “silencio” por medio de “la influencia prodigiosa del ritmo”³.

No obstante, a pesar de esta comunión entre D’Halmar y Prado con respecto a temáticas y opciones narrativas, hay que decir que ambos fueron afectados por las corrientes exitosas de la primera mitad del siglo XX. En efecto, hubo poco lugar para estas “prosas visionarias” en medio del espacio que lograron alcanzar exitosamente las poéticas de vanguardia, por un lado, y las narrativas sociales, por otro. Quizás valga, en este sentido, la observación de Selena Millares:

Por su carácter inclasificable y su alejamiento de las modas —en especial del realismo social—, así como por las circunstancias sociopolíticas de su momento, las prosas de las vanguardias hispánicas han sido preteridas durante muchas décadas. A su dispersión y olvido contribuyen la escasez de estudios que atiendan las relaciones entre las letras de las dos orillas: españolas e hispanoamericanas. Sin embargo, esos textos presentan un semillero de posibilidades que son la raíz de la gran eclosión del *boom* hispanoamericano en los años sesenta, y también de géneros hoy vigentes, como la autoficción o el microrrelato. Se hace, por tanto, necesaria una tarea de arqueología en esos orígenes olvidados, que tanta luz proyectan sobre las poéticas de la narrativa ulterior (13-14).

UNA ESTRELLA QUE MUERE, OTRA QUE NACE

Durante el período de Etén (1909-1916), Augusto d’Halmar es todavía un hombre joven (entre 27 y 33 años de edad, aproximadamente, y solo cuatro años mayor que Pedro Prado). Sin embargo, el tono de su correspondencia repetidamente da a entender que percibe su carrera literaria como terminada. En la carta del 25 de junio de 1913, escribe: “... se nos figura que los autores no deben de buscar sino el ruido, y uno de ellos manda un ejemplar de su obra tan lejos y a alguien tan oscuro”, “[a]

³ En justicia, hay que agregar que Alone, tanto para D’Halmar como para Prado, tuvo palabras de reconocimiento sobre el valor de sus respectivas producciones. Y, valga decirlo, mucho más que palabras, pues en 1962 publicó un volumen titulado *Los cuatro grandes de la literatura chilena*, en los cuales, junto a Neruda y Mistral, reconoce en ambos escritores un lugar fundacional en las letras del siglo XX.

caso mi propia existencia no se resiente incurablemente de esa comprensión de que ‘en los cielos tan hondos, tan hondos, siempre son tristes y cortos los vuelos’?”. En la carta del 30 de junio de 1915, ya citada, dice: “[p]ero yo ya no escribo, salvo de tarde en tarde, alguna página de ese estilo”. En la carta del 15 de enero de 1913, expresa con mayor claridad que se siente olvidado:

[g]racias por sus buenos deseos, gracias. Si supiera V. qué paz anticipada, qué descanso de muchas preocupaciones sin objeto significa eso de que la generación que se levanta no sepa nada de nosotros! ¿Qué, tampoco, podríamos enseñarle? Olvido es una gran palabra, pero haberlo gustado es un opio al cual no creo que sepan renunciar ya los contemplativos que lo han gustado.

Literariamente, expresa este sentimiento en la página titulada “Todas las noches”, redactada apenas días antes (25 de junio) y que comparte con Pedro Prado en su carta del 30 de junio de 1915, en donde, sintiéndose identificado con algún texto de *Los pájaros errantes*, anticipa ser comprendido por Prado en sus sentimientos:

Todas las noches el sueño me arma caballero con la escafandra y el casco de bronce de los buzos y, mientras mi cuerpo queda en la ribera, mi espíritu desciende a las profundidades.

Y es que tan solo ahí, en el fondo de ese mar de olvido, sobre cuya tranquila superficie sigue bogando nuestro barco, puedo encontrar los restos de mis naufragios, todas las afecciones perdidas, los maravillosos jardines sub-marinos de mis ilusiones, tantas cosas que no surgirán o no refluotarán jamás.

Entre ellas se pasea mi recuerdo como por un campo-santo; ahí está lo que no llegó a nacer y lo que ya no ha de resucitar.

Esa nota biográfico-literaria que, aludiendo a sí mismo como una estrella caída, contrasta con las expresiones ya citadas con respecto a los progresos de Pedro Prado, quien, cada vez más y con señalada precisión, logra crecer tanto en estilo como en figuración y producción literaria. Sin embargo, D’Halmar parece ignorar que lo suyo no es una muerte paulatina, sino una transformación de carácter existencial, quizás iniciada con su enfermedad en la India y continuada en ese desierto que fue para él la estadía en Etén. Quien ha leído su obra posterior, sabe que aquel lugar le dio la oportunidad para el cambio que necesitaba, conectándolo con doctrinas orientales que hablan de la necesaria aniquilación del yo para la construcción de una nueva identidad. Uno de los signos de esa transformación es el tratamiento del nombre propio revelado en las firmas de sus cartas. En 1912, firma como Augusto Thomson, pero con respecto al cuento al “El abuelo”, el cual desea que Prado le ayude a publicar, dice que su autor es “Halmar”. El 15 de enero de 1913, sigue firmando como Augusto Thomson,

pero el 25 de junio del mismo año, termina su carta con “Halmar”, como si de pronto asumiera que la identidad del escritor es la misma que la de la persona biográfica. El 15 de enero de 1916, firma como “D’Halmar”, agregando una “D” a su seudónimo inicial y, cinco días después, como “Augusto”. Parece ser que, poco antes de regresar a Chile, ya se ha producido la transformación definitiva de su nombre: de Augusto Thomson a Augusto d’Halmar, como si el trabajo de hacerse un nombre propio hubiera necesitado de seis años de retiro en Etén para materializarse. Según Jaime Concha, esta transformación tiene una significación que explica la necesidad del sujeto de superar su orfandad (abandonado por su padre antes de nacer); el “huacho” Augusto Thomson, que hasta entonces llevaba el apellido de su madre, construye para sí una nueva nomenclatura, una nueva identidad, un nuevo linaje:

... esta D es una letra íntima, cuya pronunciación solo conoce su inventor. Es el símbolo más sencillo de esta intimidad ostentosa que caracterizará a D’Halmar durante toda su vida. Exhibicionista y privada, esa D es, por sobre todo, un signo matrimonial, un monograma de un enlace legítimo por fin alcanzado. Este sujeto, que no podía firmar sin tener que avergonzarse de su nombre real, inventa un nombre literario en que se desposa consigo mismo, concibiéndose como hijo, madre y padre al mismo tiempo, en una encarnación ilusoria, por obra y gracia de una milagrosa e inmaterial partenogénesis (Concha 26).

De este modo, en el plano simbólico, su primera creación, en el desierto de Etén, es su propio nombre. Su nuevo linaje es eminentemente literario como si, desde ahora, hubiera realizado la operación más delicada de todas, es decir, la de cubrir su cuerpo y todo su ser con esta nueva piel: la letra.

Por eso, los primeros párrafos del texto compartido con Pedro Prado (titulado “Todas las noches”) adquieren un sentido comprensible desde la óptica psicoanalítica. En efecto, habla de “sueño” y “profundidades marinas”, de “ese mar de olvido”, en cuyas aguas se pasea su recuerdo como un “campo-santo”. Agrega, más adelante: “con solo la visita mágica del sueño, logro despertar por un momento esos dominios de la bella durmiente, donde me vuelvo a encontrar mucho más real que a la luz de lo que llaman realidad”, asignando a los sueños un despertar más profundo, como paradoja y desmentido con respecto al conocimiento que la ya manida realidad puede ofrecer. Insiste en esta idea, agregando: “[e]n los sub-conscientes del ingenioso misterio que somos, puedo mostrarme al fin “yo mismo” desligado de toda vana apariencia”, para terminar el párrafo con un comentario que hace pensar en que es necesario romper con algo ya instalado, con ese hábito del alma adormecida, para reencontrarse con la verdad sepultada bajo múltiples capas de negaciones: “[y] es asombroso lo que esta vieja alma mía, tal vez pronta a estallar como una burbuja, es conmovedor cómo se parece en ese momento al alma diáfana de un niño”.

D'Halmar podría quedar ahí, y, con solo eso, señalar la adopción de una estética romántica asociada al “sueño”. Sin embargo, en el último párrafo de ese texto, enuncia el estupor del ser humano que debe despertar del sueño, coincidente con las expresiones de Prado en “Oración del despertar” (*Los pájaros errantes*), no obstante se hable aquí de un sueño hórrido, pero no menos revelador: “[t]engo vacío el hondo espacio que el sueño dejara en mí. Todavía oigo su vago i monstruoso murmullo. Conservan mis ojos un turbio recuerdo de la profunda sombra silenciosa. Mi cuerpo créese aún entre las olas oscuras de ese inmenso mar callado” (Prado 83). Ambos vienen de un sueño, ambos de un mar silencioso, ambos de un espacio de verdad; sin embargo, el despertar de Prado es para encontrarse con el sol del mediodía, divinidad tutelar del equilibrio y de la serenidad: “¿Dónde estabas ¡oh, sol! Cuando yo dormía? ¿Dónde las pálidas luces, los grises caminos, los hórridos pueblos? ¿Dónde los oscuros deseos, las trémulas voces, la honda inquietud de mi nueva conciencia? (Prado 83). D'Halmar, por su parte, en “Todas las noches”, asigna al despertar un signo distinto: “[p]ero suena desde arriba el aviso y es preciso pasar de la translucidez del sueño, de esa noche de esmeralda, a la crudeza, al día. Ha amanecido y ya es tiempo de revestir las ropas que yacían junto al lecho”. Es necesario recuperar la tarea, aunque, después de la revelación onírica, su perspectiva será diferente: “¡De pie hombre de tantos años! Trata de abarcar la vida con tus ojos mal desperezados y, por entre el tumulto hostil, vuelve a pasear tu fantasma de sonámbulo”.

Ni de soñador ni de realista, lo que instala D'Halmar es un camino intermedio: el camino del sonámbulo, haciéndose cargo, con ello, de textos antiguos en donde aparecía ese tipo de pronunciamiento: *Lázaro*, pequeña obra dramática de un solo acto, escrita en 1907 y *La lámpara en el molino*:

... la lectura del drama *Lázaro* permite barruntar que, para D'Halmar, la función del artista, figurada con el símbolo del sonámbulo, consiste en hacer no solo de intermediario entre la esfera sensible de los soñadores (los que viven en la disociación de sus ideales) y la de los vivos (los que se han acomodado al aire nimio y pobre de la realidad), sino también la de enjuiciar la pobreza y mezquindad a la que se han conformado los últimos. Por eso, en su prólogo a *La lámpara en el molino*, ha pedido permiso para no “pintar la vida que vivimos”, sino otra que “vive en él”; ha pedido que lo dejen volcar sus ojos de artista hacia el mundo interior que transita en medio de su subjetividad, en donde las imágenes del mundo exterior discurren como sombras; ha pedido que lo dejen caminar tranquilo sobre el filo que supone el arduo equilibrio entre la realidad y el sueño; ha sugerido que no lo despierten, pues corren el peligro de “despertar a un sonámbulo” (Galgani 216).

En síntesis, se advierte que D'Halmar, pese a las sintonías estéticas y el cultivo de una prosa que los acerca, revela, con su experiencia y con su discurso literario,

caminos que corren paralelos a los de Prado, pero con afirmaciones distintas. En primer lugar, él necesita inventarse un nombre para soslayar su origen vergonzoso, mientras que a Pedro Prado le basta el nombre recibido en la legitimidad de su posición y de su lugar en el mundo. Y, en segundo lugar, mientras el poeta de *Los pájaros errantes* puede caminar lúcidamente despierto a la luz del mediodía, transmitiendo con libertad los juegos reveladores del sueño y de la imaginación, el oscuro cónsul de Etén se reafirma como un resucitado que, como Lázaro, debe caminar, como un sonámbulo, sin perder el equilibrio entre el sueño y la realidad. D'Halmar, con justa razón veía subir la estrella de Prado en el horizonte de esa década literaria, la que va desde 1910 a 1920, que fue la suya, la década de *Los Diez*, la década del manifiesto Jelsé, así como la década anterior le había pertenecido al autor de *Juana Lucero*, al inspirador de la Colonia tolstoyana, al organizador de los “machitones”, al orador prestigioso en las veladas del Ateneo. Sin embargo, se equivocaba al creer que su propia estrella ya estaba declinando; no, lo que estaba sucediendo en Etén, era su transformación, su metamorfosis, su cambio de piel, su encuentro con un nuevo nombre y su identidad de sonámbulo. Revestido de esa nueva apostura, pasó por Chile unos días en 1916, viajó a Europa y residió en Francia durante dos años y quince más en España, probablemente el período más prolífico de su obra literaria.

LA VISIÓN ANTICIPADA SOBRE EL VISIONARIO

En su artículo “Manifiestos y utopías, viajes y videncia: una lectura mística de Pedro Prado” (2012), Patricio Lizama revisa el proyecto que animó a Los Diez, aproximadamente desde 1912, y que tendrá una resonancia especial pocos años más tarde, especialmente hacia 1916, con la publicación del manifiesto “Somera iniciación al Jelsé”:

Distanciados de las corrientes nacionalistas y naturalistas, ellos reelaboran la estética del simbolismo y los aportes del modernismo, se interesan por la propuesta mundonovista abierta a las identidades latinoamericanas y por entender las tendencias emergentes del espíritu nuevo. Al mismo tiempo se preocupan por la “cuestión social” y participan de la Colonia Tolstoyana, iniciativa contrahegemónica y utópica que devela el compromiso ético y el deseo de instaurar nuevas condiciones de vida en el país. Las interrogantes metafísicas no están ausentes, pues Los Diez se abren al espiritualismo de vanguardia y a las enseñanzas teosóficas, búsqueda que en Prado se materializa en un misticismo que si bien se eleva a niveles últimos de realidad, lo que devela su raíz religiosa, no se aparta de la “tierra de hombres”, lo que evidencia su preocupación ética y social (Lizama 161).

No es el propósito de este trabajo profundizar en una lectura de los alcances espirituales y “místicos” de la obra escrita de Pedro Prado, por lo demás ya trabajados

acuciosamente en estudios como el ya citado. La intención es, en otro sentido, dar testimonio de la visión crítica de D’Halmar y las referencias literarias que secundan su propia concepción con relación a este aspecto. Para hacerlo, bastará citar la carta que escribió el 25 de junio de 1913, destinada a acusar recibo de la obra *El llamado del mundo*, de Prado.

El cónsul de Etén se refiere a ese texto como “una música que yo mismo podría haber entonado y que un músico habría sabido trasladar al papel. Los libros así se leen como las cartas nuestras más antiguas y más sinceras que teníamos olvidadas”, comunicando una experiencia de identificación no solamente con los contenidos sino también con su propia trayectoria escritural; de algún modo, D’Halmar percibe que Prado escribe como él lo hace.

Más adelante, en el núcleo central de su carta, señala: “[s]eguramente es V. un místico, pero como lo eran los hombres primitivos, aquella primera pupila de que habla Carlyle, en que se reflejó por primera vez la luz de Canope”, aludiendo a la conferencia del escritor escocés, “El héroe considerado como divinidad”, en donde, refiriéndose a su propio tiempo (siglo XIX), señala que el poeta y el profeta necesitan volver a “enseñarnos el modo de desechar, de despojarnos de todas esas envolturas irreverentes, de esas nomenclaturas y científicas vulgaridades” (Carlyle 38), es decir, de la mentalidad moderna inclinada al entusiasmo por las nuevas verdades y el despojo de su vocación espiritual del “alma antigua, no contaminada por semejante farrago” (38). Carlyle sostiene que el mundo divino, en su época, era privilegio exclusivo de “los escasos hombres dignos de contemplarlo, [mientras que] era divino [antano] para cuantos querían volver hacia él los ojos, mirarle cara a cara y alta la frente” (38). De ahí, entonces, que la vocación poética se relaciona con la profética por cuanto le corresponde conectar el mundo actual con un precedente que lo supera, es decir, con un “visión”. El poeta es un iniciado en el misterio, alguien que puede ver con mirada original, alguien que goza del privilegio de la primera mirada, alguien que es guiado por la luz de Canope:

Canope, alumbrando el desierto con los destellos azuleodiamantinos de su disco (aquel singular resplandor azulado, semejante a un espíritu, mucho más refulgente de lo que nunca podremos presenciar aquí nosotros), penetró seguramente en el corazón del errante ismaelita, a quien guiaba a través del árido desierto (38).

Es posible interpretar que D’Halmar, al ver en Prado a un místico, quiere delegar en él esa función mistagógica poético-profética, admirándose de la versatilidad de aquel hombre a quien había visto en otras situaciones:

[m]e cuesta trabajo ligar el recuerdo de un Pedro Prado que almorzó un día en mi huerta de San Bernardo, con este íntimo al cual no se le podría reprochar sino un renuncio: el que “haga”, ya que pertenece a esa raza infecunda y honda de los contempladores (Carta 25 de junio de 1913).

Así, a los ojos de D'Halmar se va revelando la versatilidad de su amigo escritor, alguien que, perfectamente comunicado con las realidades del mundo cotidiano –la “tierra de los hombres”–, no deja de contar con el privilegio de los poetas y profetas de los que hablaba Carlyle.

CONCLUSIÓN

Al concluir esta lectura y comentario, las cartas de Augusto d'Halmar a Pedro Prado terminan representando un díptico simbólico en el que se asoman las vidas de dos escritores señeros de las primeras décadas del siglo XX. Uno, retirado en una localidad rodeada de desierto y viviendo una época de poca fecundidad literaria; el otro, en pleno proceso de creatividad literaria y cultural. D'Halmar, marcado por la gratitud hacia quien no lo olvida y le envía una a una sus producciones literarias, le escribe con breves comentarios que, de algún modo, contienen una estética, un juicio y, ciertamente, una premonición sobre el próximo y futuro desarrollo de Pedro Prado. Se puede advertir, entonces, que si alguien vio en el que sería más tarde el autor de *Alsino* a un visionario, un místico y un preclaro exponente de la poesía en prosa, esa fue D'Halmar. Quizás lo hizo porque, en su propio desierto de Etén, también había sido guiado por la luz de Canope.

BIBLIOGRAFÍA

Arriagada, Julio y Hugo Goldsack. *Augusto d'Halmar; tres ensayos y una antología*. Santiago: Ministerio de Educación Pública, 1963.

Carlyle, Thomas. *Los héroes*. Trad. Pedro Umberto. Madrid: Sarpe, 1985.

Concha, Jaime. “Juana Lucero: inconsciente y clase social”. *Estudios Filológicos*, 8 (1972): 7-49.

D'Halmar, Augusto. Cartas a Pedro Prado desde Puerto Etén:

27 de septiembre de 1912

15 de enero de 1913

25 de junio de 1913

14 de enero de 1915

30 de junio de 1915

10 de enero de 1916

15 de enero de 1916

—. “Todas las noches”. Manuscrito en prosa anexo a carta del 30 de junio de 1915.

Domínguez Rubalcava, Héctor. *La modernidad abyecta: formación del discurso homosexual en Hispanoamérica*. Veracruz: Biblioteca Universidad Veracruzana, 2001.

Galgani, Jaime. *Augusto d'Halmar. Un proyecto cultural y literario a comienzos del siglo XX*. Santiago: Ediciones UCSH, 2008.

Lizama, Patricio. "Manifiestos y utopías, viajes y videncia: una lectura mística de Pedro Prado". *Revista Chilena de Literatura*, 82 (2012): 159-177.

Memoria Chilena (Web Oficial). "No me ha pasado nada sino la vida. Augusto d'Halmar (1882-1950)". 2 de octubre de 2020.

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3310.html>

Millares, Selena (ed. y prólogo). *Prosas hispánicas de vanguardia. Antología*. Madrid: Cátedra, 2013.

Prado, Pedro. *Los pájaros errantes (poemas menores i breves divagaciones)*. Santiago: Imprenta Universitaria, 1915.