

**LA LÁMPARA EN EL MOLINO DE AUGUSTO D'HALMAR,
LA PRIMERA NOVELA VISIONARIA CHILENA¹**

LA LÁMPARA EN EL MOLINO OF AUGUSTO D'HALMAR,
THE FIRST CHILEAN VISIONARY NOVEL

JAIME GALGANI

Doctor en Literatura. Investigador responsable proyecto 1230658.
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago de Chile,
jaime.galgani@umce.cl, ORCID: 0000-0002-0051-332X.

MACARENA SILVA CONTRERAS

Doctora en Literatura. Co-investigadora del Proyecto 1230658.
Miembro del Núcleo de investigación en Prácticas Lectoras y Escritura Científica (PLEAC)
y académica de la Carrera de Pedagogía en Castellano,
Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago de Chile,
msilvac@ucsh.cl, ORCID: 0000-0002-8814-4505

Resumen: El escritor chileno, Augusto D'Halmar (1982-1950), anunció en las páginas que anteceden a su novela *La lámpara en el molino* (escrita entre 1904 y 1906) ser un “precursor” entre los escritores de su tiempo. En efecto, no solo es precursor de un proyecto social que agrupa a artistas e intelectuales, sino también de estéticas de escritura que se adelantan a las producciones literarias de la vanguardia y que permiten posicionar a esta novela como un relato visionario con respecto a lo que sería la literatura chilena décadas más tarde. Este carácter visionario se advierte en el uso de elementos asociados a creencias esotéricas y en la apropiación que el autor realiza de movimientos o sensibilidades prevanguardistas como el Impresionismo y el Simbolismo, alejándose con ello del realismo, naturalismo y criollismo predominantes en el contexto latinoamericano de su época.

Palabras clave: Augusto D'Halmar, prosa visionaria, Esoterismo, Impresionismo, Simbolismo.

Abstract: The Chilean writer, Augusto D'Halmar (1982-1950), announced in the pages preceding his novel *La lámpara en el molino* (written between 1904 and 1906)

¹ Artículo asociado al proyecto de investigación FONDECYT regular 1230658, “Prosas visionarias en la literatura chilena (1900-1950)”, financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo.

that he was a “precursor” among the writers of his time. Indeed, it is not only a precursor of a social project that brings together artists and intellectuals, but also of writing aesthetics that anticipate the literary productions of the avant-garde and that allow this novel to be positioned as a visionary story with respect to what it would be Chilean literature decades later. This visionary character is evident in the use of elements associated with esoteric beliefs and in the author’s appropriation of pre-avant-garde movements or sensibilities such as Impressionism and Symbolism, thereby distancing himself from the realism, naturalism and criollismo predominant in the Latin American context of his work.

Keywords: Augusto D’Halmar, Visionary prose, Esotericism, Impressionism, Symbolism.

Recibido: 16.09.2024 . Aceptado: 05.11.2024.

yo no enuncio, sino anuncio,
y todas mis palabras,
desprovistas a veces de sentido,
esconden lo doble y son otras tantas anticipaciones.

(“El reportaje que nadie nos hace nunca”,
Augusto D’Halmar)

A partir de 1900, gran cantidad de obras literarias sale a la luz. La generosidad productiva de escritores pertenecientes a la generación del cambio de siglo coincide con un proceso que se da en otros países y que responde a varios factores que terminan por inaugurar una fase importante en la formación del campo literario chileno. Entre ellos: autonomización del sector con la consecuente profesionalización del oficio de “escritor”, participación de exponentes de distintas capas de la sociedad en la creación literaria, incipiente pero progresiva complejización del público lector, surgimiento de la crítica especializada, desarrollo de vasos comunicantes entre la producción literaria y la prensa escrita (Catalán, 1985; Promis, 1977; Subercaseaux, 2011). Como efectos de esta conjunción de elementos, solo en las dos primeras décadas del siglo, se publica un número significativo de obras en prosa de escritores como Mariano Latorre, Luis Orrego Luco, Baldomero Lillo, Eduardo Barrios y Joaquín Edwards Bello, entre otros.

El conjunto de esta producción da cuenta de los esfuerzos de la literatura chilena por apropiarse de estéticas vinculadas al realismo y al natu-

ralismo, cuando no a un cierto romanticismo tardío. Se trata de novelas, cuentos y relatos varios que, en su conjunto, cumplían con el rol de representar el rostro de Chile, sus rincones, sus personajes, sus conflictos; todo un material, en suma, que apuntaba a producir placer, entretención e información y, en algunos casos, a denunciar situaciones problemáticas. Aquel era el signo con que este renovador movimiento literario saludaba los inicios del siglo XX. El mismo Augusto D'Halmar, quien comienza esta serie de producciones de “nuevo cuño”, estrenó, con su *Lucero* (1902), una trilogía de novelas que pensaba publicar y que llevaría el nombre de “Vicios de Chile”. Sin embargo, tanto la mala recepción que tuvo esta obra como los giros narrativos que se observan al interior de ella, terminaron por alejarlo de su tentativa “naturalista” y acercarlo a otras corrientes europeas que inspiraron la mayor parte de su producción posterior. Y vino a darse que el mismo fundador del naturalismo en Chile fue quien, pocos años después, se entretendría en escribir un extraño relato simbolista que, para efectos de este análisis, viene a ser la primera novela visionaria chilena: *La lámpara en el molino*.

Escrita entre 1904 y 1906, pero publicada en 1914, esta novela puede ser leída en relación con lo que la crítica Selena Millares (2023) ha denominado “relato visionario”, un tipo de narración cuyas características anunciarían lo que más adelante se halla en textos de vanguardia y otras corrientes. Se trata de escrituras que, algunas más o menos experimentales, se aproximan a lo onírico y surrealizante, muestran los procesos de ensoñación contemplativa, exponen la desrealización y disgregación del individuo, hacen uso de la primera persona para favorecer las introspecciones psicológicas, indagan en la psicología –a menudo por medio del viaje vertical (espiritual o físico)–, exploran en los terrores del subconsciente y en la ausencia de armonía del ser humano en el mundo contemporáneo, y expresan una fe por lo impuro, lo insólito y lo absurdo, entre otros.

El carácter visionario de *La lámpara en el molino* resulta, en cierta medida, prefigurado por la crítica literaria de la época, cuyas variadas opiniones demostraron, en una primera revisión, que no fue comprendida. En tal sentido, Arriagada y Goldsack (1963), los principales observadores de la historia crítica de esta novela, informan que “Nathanael Yáñez Silva le aplicó, sin mayores consideraciones, el cartabón del sainete y dijo que este “cuento” peca por oscuro, por vago, por falta de interés...” (p. 62), mientras

que Eduardo Barrios señala tajante que “en muchas partes, esa obra ya no es arte porque no se comunica” (p. 62) y Alone, en 1915, la sitúa entre una lista de libros “[a]burridos, terribles y largamente aburridos” (p. 62). Por el contrario, quienes la valoran de un modo positivo, destacan en ella su capacidad para realizar “el prodigio de infiltrarnos la emoción de las cosas, sin hacer esa copia precisa, minuciosa e inútil que algunos entienden por descripción” (p. 63) y, con esto, posibilitar otro tipo de conocimiento.

Arriagada y Goldsack (1963) valoran esta segunda novela de D’Halmar por cuanto resulta una síntesis con la que ha de apreciarse el horizonte de expectativas que orienta el proyecto literario del autor hacia 1906:

La lámpara en el molino revela, para empezar, la profunda desconfianza de D’Halmar hacia la razón como forma de conocimiento, y hacia la voluntad como fuerza realizadora. Preconiza, en cambio, las excelencias de la fe, pero no de la fe religiosa, sino de cierta zona virgen del espíritu, donde la verdad se da en violentas llamaradas, al estilo de los presagios o las intuiciones. En otras palabras, creía en las mágicas virtudes del conocimiento poético, antítesis del conocimiento intelectual. Por eso, para él era más importante el mensaje recogido en el sueño que el dato proporcionado por los sentidos o la pretendida evidencia de los razonamientos. (p. 76)

Si los críticos relacionan el carácter “preconizador” de *La lámpara en el molino* con una suerte de religión del espíritu, habría que agregar que también resulta iluminadora otra afirmación de los mismos críticos que, consideramos, es clave para comprender la posición precursora que ocupa D’Halmar en la historia de la literatura chilena y que se relaciona con las fechas de aparición de textos de poetas reconocidos dentro del contexto nacional:

Tanto por su factura como por el mundo inédito que ella revela, *La lámpara en el molino* debe ser considerada como el antecedente más antiguo de esa misteriosa fuerza de renovación que dinamiza la evolución de la lírica chilena durante este medio siglo, singularizándola y convirtiéndola en el fenómeno colectivo más importante de las letras hispanoamericanas. En efecto, los hitos que siempre se citan para establecer el itinerario de la poesía nueva en Chile son todos muy posteriores a la creación de D’Halmar. *Los sonetos de la muerte*, de Gabriela Mistral, datan de 1914. *Los pájaros errantes*, de Pedro Prado, y *Las manos juntas* de Án-

gel Cruchaga Santa María, de 1915. Los primeros poemas de vanguardia de Pablo de Rokha fueron popularizados en *Selva Lírica*, en 1917, y *Los gemidos* aparece solo en 1922. (Arriagada y Goldsack, 1963, p. 73-74)

La cita invita a aportar más antecedentes al estudio de la genealogía de la vanguardia en Chile y a otorgarle al autor un lugar privilegiado como precursor de la renovación literaria en Chile. En efecto, esta novela, por su carácter híbrido, adelanta cambios tanto en la lírica como en la narrativa. Lo hace a través de un lenguaje subjetivo que, por momentos, toma elementos del poema en prosa, como lo son, por ejemplo, “la sugerencia y el misterio [ligados] a la evocación de la palabra o la recreación de lugares, paisajes y situaciones extrañas”, junto con la “la sinceridad y el fondo subjetivo” (Utrera Torremocha, 1999, p. 12-14).

La lámpara en el molino, en este sentido, marca un hito en la producción del autor, quien en lo sucesivo la considera como su primera obra literaria, olvidando para siempre su *Juana Lucero* (1902), a pesar de la importancia que esta tuvo en el canon literario nacional. Testimonio importante de esta valoración es la dedicatoria que el mismo D'Halmar escribió el 23 de abril de 1940, cuando, con ocasión de un almuerzo de celebración de su propio cumpleaños, regaló a su amigo Isauro Santelices un ejemplar de la editorial Ercilla que reunía sus novelas *La lámpara en el molino* y *Mi otro yo*. En ella dice: “A Isauro Santelices: Yo empecé verdaderamente mi vida literaria con este “Molino” y concluí mi vida de viajes –por ahora– con “Mi otro yo”. Así, tú tienes y retienes la síntesis de mis libros y de mi vida” (s.p).

El más esotérico libro de la literatura chilena

El crítico Jaime Galgani (2006) señala que, en la Colonia Tolstoyana, fundada en San Bernardo por Augusto D'Halmar en 1904, se encontraron y enfrentaron dos preocupaciones estético-culturales que fueron, en parte, causa del colapso de la misma, a inicios de 1905: “Por un lado, estaba la fidelidad a ultranza al proyecto social de Tolstoy por parte de Santiván y Ortiz de Zárate y, por otro, los flirteos estéticos de D'Halmar con los simbolistas, con Maeterlinck y Pierre Loti” (p. 56). Santiván, en particular, se sentía muy atraído por llevar adelante los ideales comunitarios que repre-

sentaba la experiencia tolstoyana en Yásnaia Poliana y, cuando se entusiasmó con el proyecto d'halmariano, estaba muy ilusionado con llevar una vida en común, austera y al servicio de la comunidad en la que estaba inserta. Poco tardó en defraudarse con respecto a los verdaderos intereses de D'Halmar, puesto que su preocupación no era verdaderamente social, sino casi exclusivamente estética. Buscaba una vida retirada, llena de belleza y de solaz contemplativo, lo cual explica que las páginas de *La lámpara en el molino* hayan encontrado, en ese contexto, su principal “inspiración”. En efecto, cuando habla de la casa que ocuparon en San Bernardo durante la experiencia de la Colonia, cuenta que allí había un molino que

había de inspirar a Cristián² esa su *Lámpara en el molino*; porque hasta sus viñedos y sus alamedas llegaban en sus correrías, viendo convertirse los Andes, con los crepúsculos, en canteras de piedras preciosas; viendo teñirse las hojas de las vides, con toda la gama aurífera, desde el oro-verdín, pasando por la gualda rutilante, hasta el oro a fuego. Todo ese paisaje quedó en las descripciones enteramente subjetivas de *La lámpara*, acaso el más esotérico libro de nuestra literatura. En la cubierta de su primera edición, aparecía la imagen de lo que fue ese molino, cuya desaparición inminente pesaba sobre él y sus moradores como una muerte próxima. (D'Halmar, 1975, p. 246)

Sucede entonces que, mientras acontecía aquel proyecto que ha quedado en el imaginario nacional como una “experiencia social” –la colonia tolstoyana de D'Halmar–, en el vientre mismo de lo que se ha creído era una de las aventuras con que el anarquismo chileno desplegaba sus alas disidentes, se gestaba “el más esotérico libro de nuestra literatura”. Con esto, la sensibilidad d'halmariana, poco a poco, iba demostrando que su camino se separaría muy pronto del que todavía varios escritores, en Chile, seguirían transitando. No es posible afirmar a ciencia cierta cuál es el significado de “esotérico” en las líneas recién citadas, pero sí puede pensarse que, vagamente, alude a una dimensión espiritual donde el positivismo no podía llegar. Lo esotérico atiende a las fuerzas incontrolables de la existencia con las que se cree vivir, las mismas fuerzas que vinculan con lo divino y

² Cristián Delande es el nombre que D'Halmar se da a sí mismo en su libro de memorias *Recuerdos olvidados* (1975).

lo demoníaco, los fantasmas y las visiones. Se trata de la convicción de que hay una vida desmaterializada que transita, paralela o simultáneamente, a la vida material.

Esotérica es la experiencia de quien percibe tener comunicación con una vida onírica que se desplaza sobre el delgado filo que divide el imperio de los sueños con el de la realidad, a la manera en que lo hace un sonámbulo. Un esoterismo entendido de ese modo es el que algunos intelectuales de la época buscaban en las sesiones espiritistas, en los viajes a oriente, en la lectura de pensadores alucinados que flirteaban con la religión, la filosofía y la psicología, lo mismo que con las leyendas al uso sobre muertos y aparecidos. Para D'Halmar, ese camino fue un punto de partida fecundo en casi toda su producción literaria y, hay que agregar, un camino que, durante un largo lapso, recorrió lejos, pues, en 1907, con 25 años de edad, emprendió un largo período de viajes por India, Perú, Argentina, Francia y España, entre otros; casi tres décadas fuera de Chile. Lo llamarían “el hermano errante”; algunos por su espíritu viajero y otros por pensar que poseía una “identidad errada” (Brizuela, 2001). A cambio de esas pérdidas, de sus soledades y dudas personales, ganó la suerte de pertenecer a una cofradía intelectual que también participaría de esas búsquedas místicas. El pintor Waldo Vila destaca, entre este grupo de artistas e intelectuales, al poeta y filósofo Pedro Prado, al pintor Juan Francisco González, al músico Alfonso Leng, al escritor y escultor Alberto Ried, al pintor y escritor Julio Ortiz de Zárate, al poeta y periodista Magallanes Moure y, por supuesto, a Augusto D'Halmar, de quien dice que “impregnado de esoterismo de la India, [...] hablaba hondo a su refinado espíritu” (Cit. por Zegers, 1981, p. 196).

El dominio de los espíritus

El punto de separación de *La lámpara en el molino* con la literatura naturalista está precisamente en aquello que la hace “esotérica”; a saber, el protagonismo que adquiere lo espiritual por sobre la dimensión estrictamente material de la realidad. Los sujetos que circulan en la novela lo hacen desplazándose en un plano intermedio entre lo escondido y lo manifiesto, entre la luz y la sombra. Son seres de niebla que parecen confundidos con los efectos que producen los espejismos crepusculares, llegando a exhibir

una existencia en donde, salvo ciertas apreciaciones generales, el reino de los espíritus invisibles ocupa un lugar preponderante.

Es en este contexto donde se desarrolla la vida cotidiana de Lot y Germana, dos hermanos que habitan en una casa al costado de un viejo molino inactivo y que viven su vida bajo el amparo tutelar de la figura de su madre muerta. Ambos personajes pasan sus días entre silencios y remembranzas de un pasado familiar ya inexistente, unidos por un amor impreciso y encerrados en una secreta intimidad lejos de la mirada y los rumores del pueblo. En una primera instancia, antes de la llegada de un personaje que rompe su equilibrio, su vida gira en torno a rituales que los unen a la madre: conservan el luto, dan paseos “lentos [...] y silenciosos, como si alguien más, invisible, caminara con ellos interviniendo en su silencio” (D’Halmar, 1935, p. 17); le guardan un sitio entre ellos durante la cena y atesoran su retrato en el cuarto-taller situado en la parte superior del molino. Dentro de este último espacio, significativa resulta la presencia de un espejo y un reloj, en tanto el primero muestra la identificación especular no solo entre los personajes vivos sino también entre estos y la difunta, es decir, su unión con lo suprasensible; y, en tanto el segundo, objeto que “siempre marcaba la misma hora” (p. 21), sitúa a los hermanos anclados en un presente y no en un tiempo histórico.

Lo fantasmático, entendido como la forma en que se plasma la escisión entre lo oculto y lo visible (Agamben, 2006), se muestra en la relación familiar donde las fronteras entre los planos material y espiritual se disuelven en un perpetuo presente por medio de alusiones que reflejan, como un espejo, las similitudes entre los personajes: “la pareja lo pasaba en la vasta cámara que encerraba el retrato de la madre muerta, el retrato de la hermana hecho por Lot y que parecía su propio retrato, y los retratos de los antepasados” (D’Halmar, 1935, p. 18), “Si con algo se les hubiera podido comparar, habría sido con un espejo” (p. 21), “Lot era tan igual a su hermana, que el retrato que había en el “taller” hubiera podido ser suyo” (p. 23-24). Asimismo, en ese cuarto-taller, los hermanos atraviesan la experiencia esotérica de vivir en un estado de ensueño que los acerca a la muerte: “sus visiones no eran sino muy incoherentes, inaprehensibles como el eco de una música oída entre sueños y que se aleja una vez más; se escapaban, se escapaban y con ellas el tiempo y la vida...” (p. 19).

La muerte aparece como horizonte cercano, no solo a través del retrato de la madre y del ensueño sino también como presencia que envuelve la atmósfera de estos personajes que pasan sus días fantaseando recuerdos que no vivieron. Dice el narrador: “ellos mismos eran como dos muertos que evocaran sus vidas” (D'Halmar, 1935, p. 19). La imagen del sonámbulo, atribuida a estos dos personajes que sueñan despiertos y que poseen los atributos de “lo imaginario [...] y la clarividencia” (p. 21), permite a D'Halmar conectarse anticipadamente con una estética y una sensibilidad literaria propias de la corriente espiritualista de vanguardia que desarrollaría su perfil singular hacia la década de 1920 (Subercaseaux, 1998).

En *La lámpara en el molino*, destaca la forma en que el narrador retrata el mundo interior de los protagonistas y con ello devela sus pulsiones afectivas, las cuales vagan hacia la dimensión espiritual como marco vital preferente. La dimensión espiritual sirve, asimismo, para expresar, por medio de la ensoñación diurna, los deseos insatisfechos de los personajes, cuyas imágenes emergen como fantasmas que anticipan el origen de un conflicto. Lot, en sus sueños, desea la presencia de lo masculino que estuvo ausente durante su infancia, presencia concretada a través de la figura de un “hermano menor que debía completar su vida” (D'Halmar, 1935, p. 20), pues “con eso hubiera sido otro y aquella fuerza que encerraba el molino, no yacería entonces inerte... le faltaba el discípulo, el amigo, el colaborador” (p. 20), y más adelante añade: “soñar es incubar la realidad; formular un deseo, es haber comenzado a satisfacerlo” (p. 34). Germana, por su parte, también oculta un deseo no confesado, hubiese querido que Lot fuese “su amado, su prometido, su esposo” (p. 20).

El carácter visionario de la propuesta d'halmariana se muestra en la forma de composición de estos personajes –para quienes el mundo del sueño se cuela a través de la fantasía– y en la creación de una literatura que a través de su temática y los modos de narrar se separa del realismo, el cual, al contrario de esta novela de D'Halmar, se caracteriza por ser “una literatura que se limita al mundo de los vivos, actual, orientada hacia el presente” (Beltrán Almería, 2009, p. 14). Asimismo, su carácter visionario en relación con una sensibilidad esotérica que se aleja del canon nacional se anuncia en el epígrafe que antecede la lectura del libro, donde la voz del autor señala:

Me acusáis de no pintar la vida que vivimos, sino otra que vive en mí y Dios mío ¿acaso no basta? Si toda obra es un sueño balbuceado que puede encerrar una revelación, si por abiertos que parezcan los ojos del artista, las imágenes del mundo exterior pasan por ellos como sombras y sus miradas están constantemente vueltas hacia adentro, dejadme también a mí y tened presente el peligro de despertar a un sonámbulo. (D'Halmar, 1935, p. 13)

Esta cita posiciona a su autor no solo como víctima de acusaciones que le reclaman haberse apartado de estéticas en boga a comienzos del siglo XX en Chile, sino que también lo sitúa en un espacio de tránsito que prefigura una directriz subjetivista (Yurkievich, 1988) que cruzaría a las vanguardias. Asimismo, se refiere a la función del artista representada por la figura del “sonámbulo”, quien hace 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)” (Galgani, 2008, p. 216). La obra se presenta como un producto que encierra un misterio y el artista como un ser que transita entre dos estados y que, de ser despertado, corre el peligro de caer en la locura.

El trazo impresionista y la subjetividad

En *La lámpara en el molino*, la actitud antipositivista ligada a la visión espiritualista propuesta por el autor se percibe en la presentación de las descripciones de espacios y personajes. Estos últimos se dibujan espectrales en medio de paisajes crepusculares, nocturnos, fríos, la mayoría de las veces difuminados por la niebla que vuelve vagas las descripciones y que impide cualquier tipo de imagen realista, a pesar de la dominante presencia de la naturaleza. Se trata de una opción estética relacionada con la visión que D'Halmar tiene de la figura del artista y la creación, y que explica en “Del misterio en el arte”, breve texto que antecede a la novela:

Que en general los artistas son superiores a su público es una afirmación admitida casi por ambas partes; mientras tanto, cuando entro a campo traviesa en la literatura, por ejemplo, y me salen al paso legumbres monstruosas o malsanas flores, me subleva que se llame Arte a aquellos cultivos; aquí o acullá el alma podría entresacar un poco de ternura [...].

También en la feria cada uno pregona vocinglero sus obras, como hacen las gallinas a cada postura.

¡No, aquellos no son seres superiores; es más, se necesita cierta dosis de trivialidad para expresar lo que se siente! Cuando el sentimiento es grande, embarga al hombre y el que verdaderamente comprende desdeña la palabra.

[...]

Para que se pueda develar una vida, es preciso que sea tan intensa que todavía reste la mitad en silencio y preciso que lo que se dice esté de tal suerte condensado que sin perder su claro oscuro, llegue a sugerir el doble. (D'Halmar, 1935, p. 7-8)

Es clara la posición de D'Halmar. Se adentra en el “campo de la literatura” y lo que encuentra son elementos de la naturaleza horrendos, sin emoción ni delicadeza. Su noción de “Arte” (con mayúscula) excluye al artista que, creyéndose superior, produce este tipo de obras y se jacta, cual mercader, de su pobre creación. Con la alusión a la “feria” también se infiere una crítica hacia el arte como mercancía.

En contraposición a lo criticado, el autor valora otro tipo de construcción literaria donde la palabra expresa el sentimiento de modo sugestivo y el silencio adquiere un nuevo valor. Lo no dicho también puede revelar el alma humana, lo cual explica por qué en la novela el silencio tiene una presencia importante. Pareciera que D'Halmar traspasa directamente su visión del arte a sus personajes: “Sus conversaciones triviales y siempre las mismas, eran tan breves que se anegaban en el gran silencio; pero, en cambio, sostenían entre ellos una muda inteligencia; disfrutaban la sensación de compartirlo todo, de conocerse” (D'Halmar, 1935, p. 21-22). Por otra parte, en la novela abundan pasajes que describen el ambiente de manera imprecisa, descripciones en que el uso de la luz disuelve las formas concretas:

Esa transición del crepúsculo en que no se discierne si la luz declina o despunta, hora indecisa que no entraña bastante tiniebla para la noche ni claridad suficiente para el día, la pareja lo pasaba en la vasta cámara que encerraba el retrato de la madre. (D'Halmar, 1935, p. 18)

Reinaba una neblina densa, de esas que hacen parecer sombras los objetos, sombras más recargadas, pero sin realidad ninguna; era como si un sueño lo inmaterializase todo; los árboles proyectaban en la atmósfera su silueta y de sus hojas se desprendían gotas pesadas como un chaparrón de verano. (D'Halmar, 1935, p. 55)

Las descripciones anteriores recuerdan los trazos pictóricos de los impresionistas, cuyas representaciones buscan captar la fugacidad e indefinición de ciertos momentos. En el Impresionismo, corriente que surge en el contexto materialista de la ciudad pero que reacciona al vertiginoso ritmo del hombre moderno y al avance de la técnica, se disuelven las formas estables. En sus representaciones, la realidad se muestra imperfecta, no acabada, subjetiva, lo que se logra por medio de:

La representación de la luz, del aire y de la atmósfera, la descomposición de las superficies de color en manchas y puntos, la disolución de los colores locales en valores de expresión atmosféricos y perspectivistas, el juego de las reflexiones de la luz y las sombras iluminadas [...] y la pincelada abierta, suelta, libre [...] con su dibujo rápido, abocetado, el aspecto fugitivo, aparentemente descuidado y el descuido virtuosista de la reproducción. (Hauser, 2002, p. 422)

De forma similar, se presentan los personajes, cuyas vidas transcurren en medio de cosas “intangibles, fugaces, que pudieron ser y el destino dejó en suspenso” (D’Halmar, 1935, p. 19-20). Casi todos los capítulos, además, comienzan o transitan hacia la oscuridad de la noche y hay varias escenas en que destaca el contraste entre esta oscuridad y la luz de la lámpara, creándose una oposición que dialoga con la doble faz de Lot y Germana, quienes, a pesar de mostrarse casi “idénticos” físicamente, poseen un mundo interior que permanece velado. Además, el contraste lumínico pone en evidencia la oposición entre Lot y el forastero, cuya relación transita entre el deseo y el rechazo.

Si el naturalismo incrementó los medios técnicos y los motivos de la representación, el Impresionismo, al contrario, la redujo a los elementos de su visualidad o de aquello traducible a la mirada. La actitud en la imagen impresionista, tanto en lo que respecta a su vertiente pictórica como literaria, vuelve estética una “actitud pasiva y meramente contemplativa frente a la vida” (Hauser, 2002, p. 435), cuyo fundamento deriva de las posturas teóricas de Schopenhauer, quien “define el arte como la liberación de la voluntad, como el sedante que reduce al silencio los apetitos y las pasiones” (Hauser, 2002, p. 435). Las ideas del filósofo alemán son relevantes debido a que influyen

en el proceso de deslegitimación de la razón científico-técnica que la filosofía había tomado a partir de Descartes y la Ilustración; en el proceso de secularización vivido desde finales del siglo XIX y en los primeros movimientos vanguardistas en las artes y la literatura del siglo XX. (Barreto Acevedo, 2005, p. 143)

En la perspectiva pesimista de Schopenhauer “la concepción estética del mundo juzga y valora toda existencia desde el punto de vista de este arte sin voluntad ni apetitos” (Hauser, 2002, p. 435) y el conocimiento inmediato solo se encuentra al interior de los sujetos y no en la identificación de estos con elementos externos, vale decir, el mundo existe solamente como representación en el plano sensible, como apariencia y percepción. Esta postura se encuentra en *La lámpara en el molino*, ya sea por el rechazo hacia las estructuras convencionales como por la actitud contemplativa de ambos hermanos frente a su existencia y su entrega al mundo del ensueño, así como también por la actitud y las reflexiones de Lot frente al forastero, además del cauce que le da, en un comienzo, a su deseo y, por último, a la mirada que ofrece ante su propia creación.

Con respecto al rechazo a las estructuras convencionales, en primer lugar, habría que señalar que los personajes en la novela de D'Halmar no son rebeldes en el sentido de criticar u oponerse explícitamente a fuerzas o condiciones impuestas por estas estructuras. Sin embargo, esta rebeldía aflora, en un comienzo, por la decisión de los hermanos de aislarse del pueblo y mantener una relación al parecer incestuosa, de la que el narrador solo da algunos indicios. Hasta antes de la llegada del forastero, Lot y Germana no pensaban que “alguna otra potencia [más que la muerte] pudiera separarles, no se les había ocurrido y apenas si pensaban en la Vida” (D'Halmar, 1935, p. 24). Posteriormente, con la llegada del forastero (más adelante transformado en discípulo) y la confesión del amor de este último por Lot, la rebeldía aparece al final de la novela, cuando los personajes masculinos, luego de la muerte de Germana, se unen para vivir en el molino, con lo que se insinúa la concreción del deseo homoerótico.

En segundo lugar, el rechazo a las estructuras de la modernidad se escenifica en la figura del molino, elemento que en el texto permite ver rasgos de un tiempo que se abstrae al tiempo del consumo. Ya no se trata solo del reloj detenido en el taller sino del significante que ejerce como directriz de lectura a partir del título de la novela y que, a nivel de la trama, se convierte

en el espacio que reúne a los personajes cuando ya el forastero entra en sus vidas. Este molino, en cuyas alturas se encuentra el taller donde Lot ha pintado los retratos familiares, se encuentra inactivo, a pesar de que aún circula por su estructura un caudal de agua: “de quién sabe qué hombres [...] le tendieron aquel extenso cauce de madera [...] para que fuese a impulsar la rueda gigantesca del molino; [que] ahora está paralizada, el molino no muele, y, sin embargo, el agua corre y vuelve a saltar” (D’Halmar, 1935, p. 29). Por otra parte, esta rebeldía implícita también puede interpretarse desde el trabajo artístico de Lot, cuya obra es solo un par de retratos. El personaje no pinta obras con fines mercantiles, el retrato de la madre –como forma realista de expresión– queda finalmente olvidado y solo se observa su creación en el plano mental. Desechados también quedan los proyectos del discípulo para reactivar y dar nueva vida al molino.

El caso del retrato de Germana es diferente y en él entra en juego la liberación de la forma producto de la subjetividad del artista. Inicialmente, en la novela, este retrato es un espejo de Lot. Sin embargo, a medida que el conflicto avanza, su rostro se desfamiliariza en dos momentos:

A su regreso, una tarde, Lot volvió a hallarse con el molino vacío y respiró con fuerza. Subió al “taller” con la lámpara, alumbró el retrato de la prófuga; no había reparado, él que lo había hecho, en la dolorosa perplejidad que vagaba por su boca, o era que había aparecido después. (D’Halmar, 1935, p. 47)

Lot volvió a coger la lámpara y aproximándose al muro lo levantó en alto; el cuñado se había acercado y miraba por encima de su hombro; en silencio, él miraba también sorprendido; no había visto el retrato de su hermana, desde mucho antes de su muerte; le parecía cambiado [...] su boca sonreía con dulzura, y esta sonrisa, más que la lámpara, iluminaba su rostro; ella parecía haber comprendido por fin... (D’Halmar, 1935, p. 57-58)

Es en la mirada hacia este retrato, por parte de Lot, donde las ideas de Schopenhauer se cruzan de manera más clara con las ideas de los impresionistas, pues, en ambos, es la visión del artista la que condiciona la representación del mundo externo o de la imagen. Así, en la novela, vemos cómo este retrato cambia a los ojos de Lot en relación con su subjetividad y en cómo este vive momentáneamente su relación con la Germana real o la de la pintura, a la cual le asigna una emoción negativa o positiva que depende

de la incomprensión o aceptación de ella a la posible relación homoerótica entre él y el forastero.

***La lámpara en el molino* como novela Simbolista**

El Impresionismo, como movimiento que alcanza también lo literario, produce personajes abstractos, separados de realidades inmediatas y de actividades prácticas, “formas que inevitablemente han de parecer más extrañas e ininteligibles a la mayoría del público” (Hauser, 2002, p. 443). Los imaginarios del nuevo artista bohemio o del que se refugia en países exóticos lejos de la civilización occidental trascienden hacia la literatura de fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX y, a su vez, vuelcan su mirada hacia el irrealismo y el individualismo romántico y postromántico, ahora transformados por la experiencia de la modernidad. Es en este contexto donde surge el Simbolismo como tendencia artística³ que supera al movimiento anterior y que establece algunos vínculos con el Parnasianismo y el Decadentismo. Con el primero, pues el Parnasianismo se preocupa por la belleza de las formas y promulga el valor del “arte por el arte” en lugar de un arte con compromiso social⁴, valor ya anunciado por Charles Baudelaire y Théophile Gautier. Con el segundo, puesto que el Decadentismo se opone a los valores culturales burgueses y a las normas establecidas por la institucionalidad, desdeña el utilitarismo y el pensamiento racional, y sondea en lo misterioso, oscuro e irracional.

Como síntesis, el Simbolismo sustituye la realidad exterior de la poesía por la idea. El poema expresa la voz interior del poeta –la voz verdadera– y su compromiso solo se da en relación con él “y no a algo exterior a él, lo que no necesariamente implica un alejamiento de las realidades cotidianas de cualquier tipo que estas sean, sino que interesarán en cuanto que afecten a los sentimientos íntimos del yo” (Urrutia, 2015, p. 3). El concepto

³ Si bien hay discusiones críticas sobre el carácter de moda del Simbolismo dentro de la historia literaria, pasaremos por alto estas discusiones para comprenderlo como una tendencia artística que trascendió los límites de su contemporaneidad.

⁴ Sin embargo, el Simbolismo rechaza del Parnasianismo su racionalidad y formalismo excesivos. En el caso del Romanticismo lo que se rechaza es la excesiva emoción y el uso convencional de la metáfora.

que establece, el de “poesía pura”, “surge del espíritu irracional y no conceptual del lenguaje, que se opone a toda interpretación lógica” (Hauser, 2002, p. 449). En este sentido, la poesía es la expresión de las relaciones y correspondencias –entre lo material e inmaterial, lo concreto y lo abstracto– creadas por el lenguaje, correspondencias que “permiten adivinar los lazos invisibles entre el mundo sensible y el mundo inteligible” (Juszezak cit. en Cabello Andrés, 2020, p. 54; nuestra trad.).

En el caso de *La Lámpara en el Molino*, el vínculo más directo con esta estética se puede rastrear en una de las obras dramáticas de Maurice Maeterlinck (1862-1949). El escritor belga, vecindado en París a partir de 1866, entra en contacto con los simbolistas y lleva sus ideas al ámbito teatral. Es por esto que propone una escena en que sus personajes “se mueven a través de un mundo onírico del que únicamente saldrán en momentos puntuales con el fin de observar nuestra reacción o, en la medida de lo posible, alcanzar la orilla de alguna otra realidad” (Aguirre, 2013, párr. 4). Maeterlinck es el “principal exponente del teatro simbolista [...] un teatro donde no hay conflicto, no existe drama ni acción y donde el silencio es un personaje más. Teatro estático que pretende presentar emociones o ideas a través de símbolos” (Beltrán, 2015, párr. 1). De sus tres obras simbolistas: *La Intrusa* (1890), *Los ciegos* (1891) e *Interior* (1895), es la primera la que señala importantes aspectos a identificar en la novela de D’Halmar. De ella, Vanessa Martínez, directora escénica de uno de sus montajes, señala que:

es un “psicotriller” que cuenta la historia de una familia degenerada por su endogamia, compuesta de espectros, ausencias y personajes desconcertantes. [...] Una invitación de Maeterlinck para la reflexión: no mirar con los ojos, no quedarse en la acción visible, no escuchar sólo las palabras sino también los silencios. Lo que [...] seduce es que lo que sucede no se ve fácilmente, hay que indagar en la intrahistoria familiar. [*La Intrusa*] es un viaje al corazón del miedo y la disfuncionalidad. [...] “la historia transcurre en el tiempo presente”. Los personajes, como el espacio que habitan, son bastante atemporales. No es una metáfora social, “habla de una capa más interna de todas las que forman al ser humano: de lo trágico cotidiano, de la incapacidad para ver al otro, para afrontar la muerte o percibir la realidad”. (cit. en Beltrán, 2015, párr. 2)

La apropiación de los elementos de esta obra dramática y de la estética simbolista, por parte de D’Halmar, es clara en la reescritura que resulta ser

la novela *La lámpara en el molino*. En primer lugar, encontramos la “endogamia” como resultado de historias familiares decadentes, concentradas en sí mismas o afectadas por un trauma común como puede ser la orfandad (la madre está muerta y el padre no se menciona). En segundo lugar, hallamos una acción que, no teniendo muchas señales funcionales, indica vacíos que esperan ser, en narrativa, su correspondiente al silencio en el drama. En tercer lugar, nos topamos con personajes atemporales, sin signos que los incardinan en un tiempo determinado, sin patria específica, época o mundo circundantes. Por lo tanto, personajes que no insinúan “metáfora social alguna”. Finalmente, descubrimos que “lo que sucede no se ve fácilmente, hay que indagar en la intrahistoria familiar” y, para el caso de D'Halmar, más aún, en la biografía del escritor, quien no tiene conflicto para insertar sus propias experiencias en la vida de sus personajes.

Hasta ahora, la crítica no ha ahondado mayormente en la relación que existe entre estos dos escritores que, pese a las distancias, vivieron en una misma época. Solamente Héctor Domínguez Rubalcava (2001) reconoce, brevemente, dicho nexo:

Esta segunda novela [*La lámpara en el molino*] desconcierta por su vaguedad, no se precisa un lugar, la narración se mantiene en un ambiente de extrañeza logrado con recursos aprendidos de Maeterlinck y los autores nórdicos del fin de siglo XIX. La historia carece de la complejidad de las novelas realistas y naturalistas y el énfasis está puesto en la descripción que, por su lirismo, puede muy bien remitirse a la escritura de Darío en *Azul*. (p. 40)

Recapitulando, entre 1902, fecha de publicación de *La Lucero*, y 1904-1906, periodo de redacción de *La lámpara en el molino*, Augusto D'Halmar, pasó de Zola a Maeterlinck, de la novela social a la novela simbolista, de la crítica a “los vicios de Chile” a las insondables regiones del espíritu, del determinismo social al estado anímico de personajes gobernados por la azarosa voluntad de espectros cuya existencia sigue influyendo más allá de la muerte. Su molino se transforma, entonces, en el símbolo material que permitirá acceder al plano inmaterial y oculto de los personajes a través del acceso al cuarto taller que se encuentra en este espacio, desplazamiento ascendente que, tal como lo indica Millares (2023), señala una característica del relato visionario.

Por otra parte, el Simbolismo no solo muestra una inclinación por lo hermético asociado a perspectivas o creencias esotéricas, donde lo secreto, inefable, onírico, nebuloso y espectral adquieren valor en sí, rasgos que Millares indica como propios del relato visionario. Como estética, el Simbolismo también propone una comprensión del ser humano escindido, visión que dialoga con el desgarró al que se refiere Baudelaire cuando señala la división original del hombre entre un 'yo' y un 'otro' y de su lugar entre Dios y Satán⁵.

En el caso de *La lámpara en el molino*, esta división se vuelve central. La figura del doble, presentada por el narrador a través de la pareja de hermanos, del parecido de estos con la madre muerta e incluso de estos con el forastero, no es algo desconocido para la literatura de la época. En 1796, el alemán Jean Paul Richter había creado el término *Doppelgänger* para referirse a esta imagen. Se trata de un mito ya existente en la cultura occidental, asociado con las ideas del alma y sus diversas manifestaciones y con el mito de los gemelos. Durante el Romanticismo y, sobre todo a lo largo del siglo XIX a través de la denominada literatura fantástica, la presencia del doble se vuelve recurrente, por lo que no resulta extraño que el escritor chileno haya valorado su presencia, ya que, a través de ella, se recuperan viejas supersticiones, elementos mágico-místicos y motivos populares, cercanos a las creencias dominantes en los círculos que adherían al espiritualismo de vanguardia.

Sin embargo, más que en su trama, es en las páginas que anteceden la lectura de la novela donde el tema del doble sufre un giro que, si bien se conecta con las estéticas ya mencionadas, sin duda, resulta inusual y visionario en las letras nacionales. Nuevamente nos referimos a "Del misterio en el arte", un texto autorreferencial, de marcado carácter Simbolista, en el que el autor señala:

Yo mismo vago junto a un yo que me conduce y del cual apenas distingo los pasos; yo respiro para él en la superficie, él sondea lo insondable y yendo al parecer al lado mío, marcha sin embargo por el doble fondo de

⁵ Si bien Baudelaire aborda esta escisión en su ensayo "De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas" (1855) para referirse al desdoblamiento que se produce en la risa, sus ideas son extensibles, en su época, a la estética referida.

la creación: nos orientan ecos de voces y hay lampos de luz que irradian los desconocidos silenciarios.

D'Halmar.

San Bernardo, 12 del X, de 1906. (D'Halmar, 1935, p. 9)

D'Halmar amplía los alcances literarios de la imagen del doble y lo sitúa fuera de la ficción, pues usa su voz autorial como estrategia de autorrepresentación e incluso firma y sitúa el texto en su presente. Además, ya no le atribuye a este el carácter demoníaco, angustiante o sombrío que la literatura de la época le había asignado. El autor se apropia de este tema y le resta negatividad. No se trata ya de una lucha entre figuras que escenifican la rivalidad entre el bien y el mal, sino complementos en que incluso es la figura del espectro la que guía y permite el acceso al conocimiento oculto. D'Halmar autor y su doble, su fantasma errante, caminan a través de la luz.

Conclusiones

La lámpara en el molino, la segunda novela de Augusto D'Halmar, se trata de una obra visionaria en la literatura chilena, pues no solo se adelanta por medio del uso de un lenguaje subjetivo, próximo a la prosa poética, a un tipo de lírica nacional que se sitúa en los albores de la vanguardia, sino que también es precursora de un tipo de narrativa que explora en las experiencias subjetivas de los personajes y que se aleja de las modas literarias del momento, ancladas en estéticas realistas, naturalistas y criollistas. Su carácter visionario se muestra en el uso de elementos asociados a creencias esotéricas y en la apropiación que el autor realiza de movimientos o sensibilidades prevanguardistas como el Impresionismo y el Simbolismo, con todos los cruces estéticos que se conjugan en la historia de cada uno de ellos. De hecho, uno de los críticos de su época ya advertía que “[el] símbolo oculto en la novela podría ser la filosofía de este artista, que parece ver en las cosas de la vida algo como una representación alegórica de lo subjetivo” (Ernesto Montenegro cit. en Arriagada y Goldsack, 1963, p. 75).

En el caso del esoterismo, destaca la presencia de la muerte real y la muerte deseada, así como también la importancia de lo espiritual manifestado por medio del ensueño y la figura del artista como sonámbulo. Por

otra parte, a través del uso de técnicas provenientes del trazo impresionista, D'Halmar moderniza la forma en que presenta el tema literario, el cual, si bien aún se enmarca en medio de la naturaleza, ahora se dibuja con la mirada subjetiva del narrador y se aleja de toda pretensión documental. Asimismo, recoge las ideas simbolistas de la dramaturgia de Maeterlinck y revaloriza la figura del doble no solo desde el trabajo con la trama sino también desde posición como creador real, restándola así de su carga negativa.

La belleza verbal, la contemplación y la pintura subjetiva de lo que nos rodea y de lo que existe en nuestro interior, junto con la idea que el artista tiene de sí y de lo desconocido, mundo dominado por el misterio en el que flotan los seres y las cosas, son lo que vuelve a esta novela visionaria y lo que le permite afirmar, con convicción, a su autor, en el texto que la precede: “Yo soy el precursor: acorredme, porque he de anunciar al súper-hombre” (D'Halmar, 1935, p. 9).

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2006). *Estancias*. Valencia: Pre-Textos.
- Aguirre, G. (2013). El universo suspendido de Maurice Maeterlinck. *El Genio Maligno. Revista de Humanidades y Ciencias sociales*, 13, s.p. <https://elgeniomaligno.eu/el-universo-suspendido-de-maurice-maeterlinck-guillermo-aguirre-martinez/>
- Arriagada, J. y H. Goldsack. (1963). *Augusto D'Halmar. Tres Ensayos Esenciales y una Antología*. (Tomo I). Santiago de Chile: Ministerio de Educación Pública.
- Barreto Acevedo, L.A. (2005). Arthur Schopenhauer: voluntad, inconsciente, estética y literatura en la cultura occidental del siglo XX. *Revistas de Artes y Humanidades UNICA*, 6(12), 141-152.
- Beltrán Almería, L. (2009). Simbolismo y Modernismo. *Connotas. Revista de crítica y teoría literaria*, 10, 10-29.
- Beltrán, J. (24 de abril de 2015). La gran ceguera de Maeterlinck. *La Razón*. <https://www.larazon.es/cultura/teatro/la-gran-ceguera-de-maeterlinck-DF9531995/>
- Brizuela, N. (2001). Desplazamientos del yo: mirada y masculinidad en al-

- gunos viajes de Augusto D'Halmar. *Anales de Literatura Chilena*, 2, 81-101.
- Cabello Andrés, N. (2020). *Símbolo y mito en el movimiento simbolista francés: Henri de Régnier*. *Revista de Filología*, 42, 51-69. Doi: <https://doi.org/10.25145/j.refiull.2020.41.03>
- Catalán, G. (1985). Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile entre 1890 y 1920. En J. J. Brunner (Ed.), *Cinco estudios sobre cultura y sociedad* (pp. 69-175). Santiago de Chile: FLACSO.
- D'Halmar, A. (1935). *La lámpara en el molino*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla.
- D'Halmar, A. (1975). *Recuerdos olvidados*. Santiago de Chile: Nascimento.
- Domínguez Rubalcava, H. (2001). *La modernidad abyecta: formación del discurso homosexual en Hispanoamérica*. (1a. ed.). México: Biblioteca Universidad Veracruzana.
- Galgani, J. (2006). La Colonia tolstoyana: síntesis de las tendencias artísticas de inicios del siglo XX. *Acta Literaria*, 32, 55-69.
- Galgani, J. (2008). *Augusto D'Halmar. Un proyecto cultural y literario a comienzos del siglo XX*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez.
- Hauser, A. (2002). *Historia social de la literatura y el arte*. (Tomo II). Madrid: Debate.
- Millares, S. (2023). *Prosas hispánicas de vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Promis, J. (1977). *La novela chilena actual*. Santiago: Fernando García Cambeiro.
- Subercaseaux, B. (1998). Espiritualismo de vanguardia y feminismo aristocrático. *Genealogía de la vanguardia en Chile*. Santiago de Chile: LOM Ediciones. <https://archive.org/details/genealogiadelava0000osube/page/n7/mode/2up>.
- Subercaseaux, B. (2011). *Historia de las ideas y la cultura en Chile*. (Volumen II). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Urrutia, J. (2015). Simbolismo. En M. A. Garrido Gallardo (Dir.), *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales*. Madrid: Unión Académica Internacional / Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.
- Utrera Torremocha, M. V. (1999). *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.

Yurkievich, S. (1988). Los avatares de la vanguardia. En C. Goic (Ed.), *Historia y crítica de la Literatura Hispanoamericana III* (pp. 51-57). Barcelona: Crítica.

Zegers de la Fuente, R. (1981). *Juan Francisco González, maestro de la pintura chilena*. Santiago de Chile: Ayer.