

D'Halmar antes de *Juana Lucero*

En 1900 la revista *Instantáneas de luz y sombra* publica, en la sección “Nuestros colaboradores”, una rápida presentación de Augusto G. Thomson¹. Está firmada por “Nadir”, seudónimo del periodista Miguel Angel Gargari, y hay a su lado un retrato al carbón de Thomson perteneciente a su primo, el pintor Manuel Thomson O. En esa página se nos dice que el novel escritor cuenta con 18 años de edad; que es autor de cuentos como “Lo temido”, “Sin hogar”, “La brega por el pan” y de “artículos sentimentalistas” como “La abuelita”, “La profesora” y “La noviecita”; y, finalmente, que prepara una recopilación de sus relatos con el título de *Esquisses*, más dos novelas que verán la luz muy pronto, *Carne de esclava* y *Sed de gloria*. Con la típica manera de un literato de entresiglos, agrega “Nadir”:

“Thomson, descendiente de artistas y de heroes, ha querido que su nombre no se pierda entre las brumas transitorias de la vulgaridad y para conseguir su objeto ha puesto en juego su talento. (. . .)

Augusto Thomson es artista, y basta cambiar con él dos palabras, para convencerse de ello.

Su fisonomía siempre alegre, con sus ojazos abiertos como acechando la idea y su cabellera enmarañada le dan, en verdad, un aspecto de poeta, de músico, de pintor”.

Efectivamente: entre 1899 y 1901 escribe Augusto Thomson sus primeros fragmentos literarios. Antes de la novela que iniciará su fama (*Juana Lucero*, 1902); antes de convertirse definitivamente en d'Halmar, el escritor adolescente lleva a cabo una abundante actividad intelectual, no exenta de imperfecciones, pero muy sugestiva para conocer su desenvolvimiento más temprano. Junto a sus crónicas propiamente periodísticas (las de hechos sociales y de salones de pintura); junto a las semblanzas de artistas chilenos que empieza a publicar con el título, más tarde conservado para otros ídolos extranjeros, de *Los 21*², hay lo que por ahora nos interesa, es decir, sus relatos en sentido estricto, su prosa de ficción.

Thomson comienza a publicar este tipo de pequeñas obras justo a los 17 años. Nacido el 23 de abril de 1882, su primer trabajo del cual hay constancia data del 24 de abril de 1899. Proclive a las cábalas, ligado siempre a la superstición de los números, el muchacho debió, es fácil imaginarlo, proyectar deliberadamente esta

¹ Núm. 28, del 30 de setiembre de 1900.

² Desde el 17 de marzo de 1901.

coincidencia cronológica. Augusto Thomson empieza, pues, su carrera literaria al día siguiente de su nacimiento. A los 17 años, transforma esa fecha definitiva de su destino en un proyecto personal: la voluntad de ser escritor.

Sus colaboraciones las entrega Thomson preferentemente a *Los lunes de la tarde* y a la revista *Instantáneas de luz y sombra*. Tanto en el suplemento semanal del diario balmacedista como en la revista literaria que continúa el rumbo trazado por *Luz y sombra*, ahora bajo la dirección de don Alfredo Melossi, va apareciendo con regularidad lo que probablemente el escritor quiso reunir bajo el nombre de *Esquisses* y que "Nadir", no sin acierto, califica como "artículos sentimentalistas". Estos cuentos tienen, por de pronto, mucho de esbozos, de bocetos narrativos; diseñan, insinúan ambientes y personajes, sin redondear ni definir las anécdotas. Más que relatos son, entonces, artículos, pues no elaboran las circunstancias ni perfilan con nitidez los caracteres. A diferencia del artículo de costumbres, sin embargo, estas pinceladas narrativas no van encaminadas a ser cuadros ambientales, sino a expresar emociones, una vida sentimental que a veces bordea o sucumbe a lo melodramático. De ahí que sea plenamente ajustada la designación de "artículos sentimentalistas". "Nadir", por lo demás, compañero de trabajo de Thomson y amigo suyo muy cercano, debía conocer íntimamente los propósitos que animaban al cuentista y es posible suponer que Thomson compartiera esa caracterización de sus más tempranos escritos.

El contenido de los cuentos se ambienta, casi proporcionalmente, en Francia y en Chile. Retazos de un París literario asoman en estas páginas que descubren, así y a menudo, su filiación modernista. No obstante, la precoz orientación realista de Thomson determina que, aun en los relatos de marco parisino, estemos ante vivencias y conflictos de índole nacional. Nos preocupa, por el momento, analizar estas prosas como germinaciones que son, como tanteos de un escritor que busca constituirse, en plena adolescencia, y que expresa a través de ellos su situación personal, su situación de grupo y su situación de clase.

II

¿Quién es Thomson a la altura de estos escritos?

Tres contradicciones lo definen en el momento en que comienza a escribir. En primer término, está la anomalía familiar. El muchacho vive con su abuela materna, Juana Cross de Thomson, y con dos hermanas menores, Estela y Elena, hijas de Manuela Thomson—ya muerta—y de Ernesto González. Una abuela, el nieto, dos hermanitas: la familia del niño resulta anormal, aberrante. Sin padre, que ha abandonado al hijo aun antes de nacer; sin madre, que muere a edad muy temprana de Augusto, la entidad doméstica carece de su principal fundamento. Falta el principio viril, falta la base real de todo afecto. El hogar no tiene columnas. Más aún: anormal, aberrante, esta familia es casi monstruosa por la convivencia que en ella se da de edades extremas. ¿No hay algo sombrío en esta coexistencia de los más

tiernos años con la vejez y la ancianidad? Thomson hará más tarde de la senectud un signo de nobleza; las canas serán para él blasón plateado³. Queda, sin embargo, el hecho, de que una vida en ocaso proyectó sobre su carácter un sentimiento desalentado de las cosas, una sensación de existencia en retiro. El viaje a la India, el refugio en el puerto de Etén (provincia de Lambayeque, Perú) serán quizás manifestaciones de ese temple. Además, hay otra tensión: mientras la prolongada experiencia de la abuela lo hunde en la puerilidad, sus hermanas menores lo convierten en adulto prematuro. Párvulo y protector, tales son los sellos antinómicos que le imprime su familia. Anormal, aberrante, monstruosa, de estructura irregular, sí; pero de esa misma familia hará Thomson su reino singular, una constelación de luz personalísima sembrada para siempre en el alma del infante. En segundo lugar--y éste es un dato válido para muchos desarrollos biográficos verificables en nuestro suelo--está la contradicción ideológica. Thomson se educa sucesivamente en un colegio católico--el Seminario Conciliar--y en otro laico y racionalista, el Liceo Amunátegui, de Santiago. Se impregna, entonces, en sus años escolares, de la dualidad característica de la sociedad chilena en esa época, que lleva a todo estudiante a oscilar entre la fe y la ironía, la liturgia y el descreimiento, entre Dios y la Razón. Su primera infancia coincide, por lo demás, con el clima de odios y división desatado por las reformas laicas del gobierno de Santa María, todo lo cual preparó a la sensibilidad colectiva para el estallido violento de 1891. Entre 1882 y el año de la guerra civil, esa contradicción debió ser más acentuada y patética que en cualquier otra coyuntura. No sólo vestigios, sino toda la obra de d'Halmar dará cuenta de este vaivén primitivo a que fue sometida su conciencia. Más tarde, ya miembro de la Masonería, escribirá *Pasión y muerte del cura Deusto* (1924), centrada en el amor perverso y sacrílego de un sacerdote. No es, pues, ni lo será nunca Thomson un librepensador racionalmente ateo. No pensará nunca *libremente* de sus complejos y de sus traumas; seguirá emocionalmente ligado a encrucijadas religiosas. Y obsérvese cómo repercute, sobre esta segunda antinomia vital, la anterior. Es la novela del padre Deusto; y Deusto casi rima con Augusto, es un disfraz fonético de su nombre. El en persona es ese sacerdote pervertido y sacrílego: el sacrilegio que novela es un auto-atentado. En tercer lugar, salido ya del colegio, sobreviene su contradicción profesional. No sabemos con precisión hasta qué año cursó Thomson las Humanidades. Hay indicios para sospechar que dejó inconclusos, en su etapa superior, los estudios secundarios⁴. Lo cierto es que, a los 17 años, el ex liceano debe ganarse la vida en faenas esporádicas, casi todas de tipo periodístico. Que dedique su primera gran novela, *Juana Lucero*, a Alfredo Melossi, no es un azar; revela bien lo precario de ese mecenazgo que lo protege. Se sumerge, pues, en labores periodísticas

³ "Es mi mejor escudo heráldico - solía decir Augusto, refiriéndose a ella [la abuela]". Fernando Santiván: *Memorias de un tolstoyano* (Santiago, Chile: Zig-Zag, 2a. ed., 1963), p. 93.

⁴ A los 14 años todavía está en el Amunátegui; a los 16 años, o cerca, trabaja como secretario de un martillero público.

y busca aliarlas con su proyecto básico de creación literaria; siente, sin embargo, lo forzado de esa alianza, pues el suyo es un trabajo forzado. De ahí que por sobre su anomalía familiar y en conexión con la dicotomía ideológica, empiece a brotar en él una conciencia cada vez más explícita de su posición como escritor en medio de la sociedad. Huérfano de padres: de padre por abandono, de madre por la muerte; huérfano de altares, de ritos y de creencias, por la expoliación ideológica que sobre él ejerce el espíritu de análisis; huérfano de seguridad material para sí, hará de su arte un altar, un rito, una creencia fanática; hará de su creación una paternidad substitutiva, *creándose en ella como padre e hijo a la vez*; hará de su obra el don generoso por excelencia. Su arte será el medio para superar la orfandad, será el timbre de su legitimación social. Por eso para Thomson, cuando comienza a escribir, la sociedad no es otra cosa que el punto de encuentro de esas tres contradicciones fundamentales. Es la que lo exila de su seno por la reglamentación que impone a las filiaciones y a los parentescos; es la que levanta una Iglesia para corroerla ipso facto de anti-clericalismo; es la que lo obliga a ganarse la vida como un esclavo para tener el derecho a la libertad de crear, de ser artista. *Carne de esclava, Sed de gloria*: estos títulos tempranos, yuxtapuestos, marcan bien los primeros pasos de Thomson en su carrera literaria con una mezcla dolorosa de ideales y prostitución.

En las oficinas de redacción de diarios y revistas, "Nadir" y Volney son sus compañeros de trabajo que más se le unen. Miguel Angel Gargari, periodista; Oscar Sepúlveda⁵, poeta: en sus mismos amigos experimenta Thomson posibilidades divergentes de realización. Deberían estudiarse con detenimiento las relaciones entre este trío de jóvenes. Entre ellos hubo un intercambio constante de ideas, de propósitos, que los llevó a compartir gustos, prácticas y a adoptar incluso un temperamento afín. La inclinación, por ejemplo, a las reuniones espiritistas, es común a los tres. Volney: "Una sesión de espiritismo"⁶; "Nadir": "El espiritismo"⁷, y Thomson manifiesta a las claras esta preferencia en su novela de 1902. En él, por lo demás, la práctica ancla en los conflictos ya descritos. Porque ese conjuro a los fantasmas, ¿qué es sino un pobre *ersatz* del padre desconocido, de la madre difunta? ¿Qué es, en otro plano, sino una resurrección de intereses religiosos afincados en su niñez? ¿Y qué es, en último término, sino un ocio para-artístico, una especie de ejercicio mágico y misterioso semejante a la creación literaria? De este modo, el espiritismo enlaza en Thomson con el eje triple de su situación. Además, el tema de las fiestas finales del año, tan reiterado a lo largo de toda la obra de d'Halmar, tiene también un preludio y un eco en artículos de "Nadir". Así: "La Pascua"⁸ y "Año Nuevo (Boceto)"⁹. Hay allí más de un enigma en la historia del

⁵ Ver Domingo Melfi: "Oscar Sepúlveda", en *El viaje literario* (Santiago, Chile: Nascimento, 1945), pp. 178-185.

⁶ *La tarde*, 5 de agosto de 1901.

⁷ *La tarde*, 5 de noviembre de 1901.

⁸ *La tarde*, 25 de diciembre de 1901.

⁹ *La tarde*, 31 de diciembre de 1901.

grupo, que se hace difícil adivinar. ¿Se trata de una influencia unilateral, de Thomson sobre "Nadir", o más bien de un fondo común de obsesiones surgido al calor de los contactos y la conversación? La Navidad, el Año Nuevo son las festividades familiares por antonomasia, aquéllas en que la familia se reúne y muestra su integridad y cohesión. Cada Pascua, cada Año Nuevo, es fácil imaginarlo, debió significar para Thomson una escena traumática más, una reedición de su trauma original. Es el mismo sentido que habita parcialmente los fragmentos periodísticos de "Nadir": Pascua y Año Nuevo son ceremonias absolutas de la soledad. Pero no termina aquí esta conjunción de sentimientos. La seducción por los carnavales, la crítica al Congreso y a los políticos en general, el desprecio por los militares, la afición por una clase particular de bromas o de chistes, son atribuibles a cualquiera de los tres literatos. Hé aquí unas líneas del artículo "Máscaras", firmado por "Nadir": "El general Körner llegó como a las dos de la mañana, a caballo en un rocín frutillero. Hacía una tristísima figura. (. . .) Don Arturo Alessandri, vestido de concuna de choclo, se paseó toda la noche con un señor gordo disfrazado de araña peluda."¹⁰ El sarcasmo contra Körner, bastante repetido en "Nadir", hay que entenderlo como complementario a la admiración de Thomson por la figura de Balmaceda y responde también al opresivo clima de militarismo que Chile comienza a vivir en el gobierno de Errázuriz Echaurren. El alfilerazo contra Alessandri debe incluirse en la campaña de estos jóvenes frente a la alta burguesía nacional y a su expresión política¹¹. Finalmente, la anécdota contada por "Nadir", de una estatua proveniente de la Isla de Pascua que era por un lado mujer y por el otro hombre, remite más a la fantasía de Thomson que a la del propio articulista. De ahí que la camaradería de estos adolescentes ejemplifica bien cómo surge y se elabora en el grupo una serie de formulaciones ideológicas, que llega a impregnar el inconsciente de todos sus miembros. En oposición a los políticos, a diferencia de los militares, por el uso del chiste corrosivo o del humor artístico, el grupo literario empieza a definir su especificidad social, signada antes que todo por la noción de talento. Muy pronto conocerá Thomson a Diego Dublé Urrutia y a Samuel A. Lillo; un poco más tarde intimará con Carlos Pezoa Véliz y con Manuel Magallnes Moure; cinco años después dirigirá la aventura tolstoyana, en que participarán Fernando Santiván y Julio Ortiz de Zárate. Mientras tanto, hacia 1900, Augusto Thomson germina en el grupo constituido por Gargari, Sepúlveda y por él mismo. A esta fase de su evolución pertenecen los tres *Esbozos* que analizamos a continuación.

III

Vida de cómicos (Escenas de teatro) es el primer texto publicado en *Los lunes de la tarde*¹². Un tenor de zarzuela cae de las alturas de su fama a la peor abyección. Casado en tiempos de esplendor con la segunda tiple del conjunto, ve progresar a ésta, ascender en categoría, mientras él se ve rebajado y finalmente marginado.

¹⁰ *La tarde*, 2 de enero de 1902.

¹¹ Ver "Abolengos". *La tarde*, 11 de setiembre de 1902.

¹² Aparecido el 24 de abril de 1899.

Celoso del nuevo tenor, a quien considera rival también en los sentimientos de su esposa, hace a ésta la vida imposible, recriminándola y violentándola. No hay escena más patética que cuando va, en medio de la noche, a esperar a su mujer a la entrada del teatro, antes escenario de sus triunfos.

La minúscula prosa es sugestiva en varios planos. Primero, por el desplazamiento artístico que impone desde la partida a la obra de d'Halmar. No la ópera, sí la zarzuela: esto significa instalar, en el interior de la esfera del arte, las mismas jerarquías de la experiencia social. La zarzuela, piensa Thomson, es un arte inferior al de la ópera, pero tiene sus ventajas. Sobre toda una: el calor inmediato que provoca en el público, cuya recepción no es fría ni estirada como en el caso del *bel canto*. Contra la musa sagrada y oficial, levanta Thomson la musa plebeya de un arte menor. El hecho es significativo, en cuanto la ópera es el gran arte del cual se siente excluido el escritor por su nacimiento y su estatuto social. Es, hablando en los términos materiales de Santiago, el Teatro Municipal, al cual definirá tres años después como el "templo de la aristocracia"¹³. Recordemos la fantasía morbosa del niño expósito, dejado en las gradas del imponente edificio. Esta mancha sobre el mármol--deseo de profanar el lugar de la clase alta--reproduce un sentido inconsciente ya esbozado en *Vida de cómicos*. Aquí el tenor, al perder su prestigio como cantante, deviene expósito. En el desenlace del cuento, el hombre espera, en medio del frío y de la noche, puertas afuera del teatro.

Lo que determina este flujo y reflujo de las vidas es una jerarquía múltiple, una estratificación que se desdobra internamente en numerosos sistemas. Primer tenor, él; ella, segunda tiple: los peldaños pertenecen a escalas diferentes. Y esta pluralidad de gradaciones se complica aún más por el factor de la edad. El descenso del primer tenor coincide con su envejecimiento; el desprestigio del nuevo cantante arraiga en su juventud. De este modo, las jerarquías del arte se distancian de las que pueden parecer sus afines, el orden militar o el escalafón burocrático. En la vida artística, aunque rígidas e insuperables, las dependencias y subordinaciones ostentan la frescura y naturalidad de los procesos biológicos, un ritmo generacional que se identifica con la eternidad.

Hé aquí el mundo de d'Halmar, tal como es posible ingresar en él por primera vez. Definido por un diagrama riguroso de categorías, trasunta no sólo clasificaciones objetivas, sino las inclinaciones y rechazos más íntimos del autor. Ya lo vimos excluirse voluntariamente de la ópera y preferir la zarzuela. Acepta su puesto en la sociedad, lo asume con actitud desafiante. Tal es el condicionamiento real. Pero, desde otro ángulo, lo mismo tiene que ver con sus deseos más profundos.

¹³ Cf. *Juana Lucero* (Santiago, Chile: Nascimento, 5a. ed., 1969), p. 231.

“Nací comediante. . .”, dirá más tarde el escritor; y la frase no es una referencia banal a una vocación no consumada, sino que, literalmente, quiere decir esto: al nacer fui comediante, mi nacimiento fue una comedia. A este foco natal remite, en última instancia, la energía más dinámica del texto. D’Halmar actor cuando muchacho: la leyenda, fomentada por el mismo d’Halmar y sus amigos, ha acentuado más bien la cualidad prodigiosa de su memoria, al retener por completo una pieza teatral luego de una sola audición¹⁴. En verdad, en él como actor rebotan y se condensan todos sus conflictos. La escena de su nacimiento lo irrealiza para siempre, definiendo su vida como un trance sostenido de sonambulismo. La actuación--en los juegos, en representaciones propiamente tales, en recitales o en conferencias--es versión artística de rituales religiosos y, junto a ello, superación ilusoria de sus contradicciones materiales. Nacimiento, religión y condiciones reales de vida, todo ello se registra y pulsiona en su primitiva pasión por los escenarios. Así, *Vida de cómicos*, en medio de un vulgar melodrama entre gente de zarzuela, configura un movimiento que se arremansa, finalmente, en el arranque de la vida del escritor. Contra la corriente de su existencia vivida, las obras de d’Halmar serán siempre reconstituciones de un delito original. Teleología del nacimiento, santificación empecinada del mismo, la creación entera de Augusto Thomson irá a consumarse a Bretaña, el suelo de su padre--Tierra Santa de su origen y de su destino.

En el mismo cuento hallamos un segundo tema, también profundamente d’halmariano, el tema del sacrificio. Un sujeto--una mujer, un padre, una hija--se sacrifica calladamente por otro. Es éste, hasta cierto momento en la evolución del escritor, el nexo más entrañable que puede unir a dos seres, la relación de amor en sentido eminente. Amar significa, para d’Halmar, sacrificarse por. . . Este sacrificio es casi siempre material, pues ayuda a quien con él se beneficia a subsistir o a progresar. Impera en él, en principio, algo así como la conservación de la energía: una vida se desgasta, otra crece; una se humilla, otra vida triunfa. *Alguien se desvive para hacer vivir a otro*, tal podría ser la fórmula química de este proceso de transubstanciación. Es evidente que en esta versión perfectamente terrenal del sacrificio anida, sin embargo, un viejo núcleo religioso. La víctima, es claro, no se ofrenda en el acto, la sangre ha dejado de ser fulguración instantánea. Prolongado, dilatado, abarcando muchas veces la extensión de su vida, el sacrificio existe a pesar de todo, pues una sangre va alimentando a otra mediante su propia persistente destrucción. Es obvio que esta concepción del amor nace en d’Halmar por oposición a los vínculos carnales, quiere deshacer el nudo ciego del parentesco. Es, en él, una exigencia patética que se la impone su mismo sufrimiento. No obstante, su tematización nunca se aleja completamente del marco familiar, lo bordea las más de las veces. Hay una franja fronteriza entre la familia propiamente tal y el espacio del

¹⁴ Fernando Santiván, *op. cit.*, p. 91.

sacrificio que hace que, sin ser congruentes, estén casi siempre superpuestos. Piénsese en sus mejores cuentos: *Sebastopol*, en que el padre ahorra en las salitreras para que sus parientes vivan ostentadamente en la capital; *Mama Dotea*, en que la vieja criada es la mártir del hogar; *En provincia*, donde el padre carnal debe reprimir sus sentimientos por dictamen de la familia legal. Sin desprenderse del ámbito familiar, la puesta en práctica literaria del tema del sacrificio lo excede ligeramente, tiende a sobrepasar sus límites, constituyendo un territorio donde sobresalen estructuras arcaicas soterradas tras la forma familiar (la mamá, el padrino, la tía. . .).

En *Vida de cómicos* la mujer mantiene al marido, lo cuida, lo perdona; en *La vieja tía*¹⁵ una anciana solterona, hermana mayor del padre, envía desde Suecia, a sus sobrinos que viven en la Argentina, toda su fortuna, sus haberes y sus medios de subsistencia, yendo a terminar su vida en un hospicio; en *Lo temido*¹⁶, la madre trabaja en una *boîte* nocturna para permitir la carrera literaria del hijo. Vemos en qué medida bordeamos la substancia de tanto melodrama. Y es que el fundamento social del tema no es otro que posibilidades de vida real existentes en los estratos más pobres de la pequeña burguesía, en las capas medias menesterosas. Pues, ¿qué determina que la ayuda deba canalizarse de ese modo, que los beneficios obtenidos por un miembro se desplacen a otro o al resto del conjunto? El hecho primario es aquí la necesidad, la escasez, la insuficiencia. El sacrificio, entonces, en lo que toca a las capas medias, pertenece a su economía, en el doble sentido de ahorro y de regulación de las necesidades y los bienes; es un sistema de intercambio interno a las familias menesterosas. D'Halmar nos hace tocar aquí la vergüenza más secreta de la pequeña burguesía, su llaga más sangrante. Estamos en el centro de la vida privada. Con razón se la llama así: *es una vida privada. . .de vida*.

Hay una manifestación complementaria del sacrificio, la ingratitud. Sacrificio e ingratitud constituyen un par característico de nuestra literatura chilena en los primeros años del siglo. El beneficiario del sacrificio es un ingrato. Lo vemos en *Sebastopol*, lo vemos en *Mama Dotea*, lo vemos en el cuento *En provincia*. El ingrato desconoce el sentido del sacrificio, anula su trascendencia y con ello devalúa, sin imaginárselo, la naturaleza verdadera del acto. Concebido como acto de amor por d'Halmar sobre la base de su experiencia personal, el sacrificio se manifiesta, socialmente considerado, como una simple y pura inversión: la madre invierte en el hijo para que éste surja y progrese, para que avance y ascienda en la estratigrafía social. Pequeña empresa, la familia se constriñe y ahorra para verse después, en el hijo, menos pobre, menos desamparada, más arriba en la estimación de los demás. Se ve hasta qué punto el sacrificio no es otra cosa que vehículo de arribismo y desclasamiento. Mientras el arribismo burgués--así, con *v*, a lo Balzac y a la manera

¹⁵ *Los lunes de la tarde*, 1 de mayo de 1899.

¹⁶ *Ibid.*, 24 de julio de 1899.

que lo practicaban los hombres de la Monarquía de Julio (1830-1848)--reposa en la fuerza y en el esfuerzo de la voluntad, este arribismo de las capas medias se hace inofensivo, se repliega para sus adentros, se disfraza y se embebe de ternura sentimental. De ahí el baldón implacable que cae sobre el ingrato, que recibe la condena quejumbrosa de los suyos. Es que no sólo ha cometido una falta moral, sino un delito ideológico, el más maléfico de todos, al desnudar la esencia social del sacrificio, su carácter en bruto de hecho infraestructural. De ahí la singular importancia del fenómeno, ya que puede decirse con razón que el sacrificio es, en la literatura de las nuevas capas medias chilenas, la primera forma en que se percibe la explotación social. En el marco indeciso de la familia, bajo una cobertura sentimental, la práctica del sacrificio nos muestra en verdad--en el que se sacrifica y en el ingrato--al explotado y al explotador tales como se los vislumbra por primera vez. Superpongamos los dos temas que hemos visto--el del arte y éste--y veamos qué explosión hacen ellos, cómo nos ilumina su chispa. El artista se sacrifica, el público es un ingrato. El escritor es un explotado social. Bastan estas dos proposiciones para comprender que hemos tocado fondo, pues estamos en el corazón de la ideología de los escritores provenientes de las capas medias durante todo este siglo. Si no hubiera otras razones, bastaría ésta para conferir a d'Halmar toda su relevancia en nuestras letras nacionales. El está en el origen del sistema, él lo proyectó, interiorizándolo y confrontándolo con su propia singularidad. Figura del sacrificio, símbolo de la economía artística, Augusto Thomson--d'Halmar para los demás y para siempre--se estatuye como el padre generoso de sus libros y como la víctima no retribuida de su público, de toda una sociedad.

