



Atenea

ISSN: 0716-1840

lgaravil@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

Cánovas, Rodrigo

Hubo una vez... En torno a las Memorias de un tolstoiano, de Fernando Santiván

Atenea, núm. 512, julio-diciembre, 2015, pp. 247-267

Universidad de Concepción

Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32843533014>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# HUBO UNA VEZ... EN TORNO A LAS MEMORIAS DE UN TOLSTOIANO, DE FERNANDO SANTIVÁN\*

ONCE UPON A TIME... NOTES ON FERNANDO SANTIVÁN'S *MEMORIAS DE UN TOLSTOIANO*

RODRIGO CÁNOVAS\*\*

## RESUMEN

Este trabajo analiza las identidades individuales y familiares desplegadas en *Memorias de un tolstoiano*, del escritor Fernando Santiván, privilegiando el código sexual dispuesto en una retórica del decoro. Se pondrá énfasis en el estudio de los viajes emprendidos por los personajes y muy particularmente, en las funciones que ellos cumplen en las casas que habitan y cómo se distribuyen físicamente en sus distintas piezas; lo cual nos permitirá conjeturar sobre sus relaciones afectivas y literarias.

*Palabras clave:* Colonia tolstoiana, autobiografía, Fernando Santiván, Augusto D'Halmar, sexualidad.

## ABSTRACT

This work analyzes the individual and family identities present in Fernando Santiván's *Memorias de un tolstoiano*, giving priority to the sexual code which is expressed in a rhetoric of decorum. We emphasize the journeys taken by the characters, especially in the roles they play in the house they inhabit and how they distribute themselves in

\* Este trabajo forma parte del Proyecto FONDECYT N° 1130002 "Relatos (auto)biográficos chilenos (1991-2011): nuevas y antiguas señas de identidad", del cual soy Investigador Responsable.

\*\* Ph.D. Literatura Hispanoamericana, The University of Texas at Austin. Profesor Titular Depto. Literatura Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile. Correo electrónico: rcanovas@uc.cl

its different rooms; which will allow us to make conjectures about their affective and literary relations.

*Keywords:* Tolstoian Colony (Chile), autobiography, Fernando Santiván, Augusto D'Halmar, sexuality.

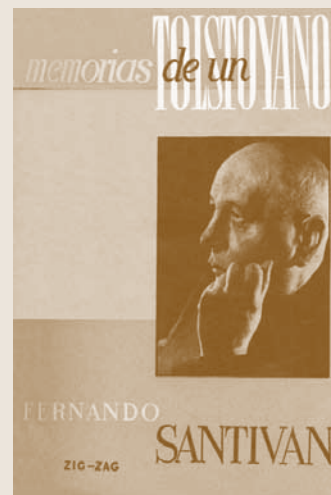
Recibido: 04.12.14. Aceptado: 29.10.15.

**L**EYENDO *Fantasmas literarios. Una convocatoria* de amigos literarios ya idos de este mundo, realizada por el escritor chileno Hernán Valdés en el año 2005 desde su exilio en Alemania, he vuelto a revisar un texto confesional publicado justo medio siglo antes: las *Memorias de un tolstoiano*, de Fernando Santiván. Uno lleva al otro, emparentados por los ruidos masculinos que conforman la familia literaria. En Valdés, es la mirada afablemente agresiva sobre sus padres espirituales (el esteta Luis Oyarzún y el poeta Teófilo Cid) y hermanos rivales (en especial, Enrique Lihn, compañero de andanzas) en espacios alternos al de la casa familiar, principalmente, en cafés y restaurantes donde se reunía la bohemia artística santiaguina en los años '50 y '60. Mirada actual de Valdés, realizada con suficiencia, que quizás compense una figuración secundaria en el pasado evocado. En Santiván, es un ajuste de cuentas, pasado mucho tiempo, sobre la famosa colonia tolstoiana y, en especial, sobre su figura rectora Augusto Thomson (más conocido por su seudónimo, Augusto D'Halmar): "Soy el contradictor y, quizás, el asesino de la fantasía que creó acontecimientos y héroes que nos enaltecen colectivamente" (273). Será una confesión íntima, que incluye un asesinato de imagen, la del gran escritor D'Halmar; y acaso una liberación final de ese fantasma.

Como se sabe, Fernando Santiván (1886-1973) comenzó a escribir este texto en 1930, a un cuarto de siglo de las vivencias tolstoianas, luego de haber estado al borde de la muerte. Como indica la frase inaugural: "Hace tres años tuve una enfermedad que me hizo sentir una mano helada sobre el cuello y escuché una voz, como soplo de invierno, que me decía: 'Es la hora Fernando, es la hora'" (p. 25). Así, desde el sentimiento de finitud de la vida, emprende una escritura que refunda su existencia. Ahora bien, estas memorias no fueron publicadas hasta 1955, un cuarto siglo después de iniciarse su escritura. Al respecto, recordemos que consta de tres partes: una centrada en su niñez y adolescencia (genealogía básica de sus progenitores: hijo de inmigrante de Castilla la Vieja, quedando huérfano de madre a los ocho años); otra en la colonia tolstoiana (todo el cogollo de artistas, Fernando teniendo dieciocho años y Augusto veintitrés); que es sustituida,

en la tercera parte, por un nuevo grupo (la familia Thomson, presentándose su biografía de modo detallado, con Fernando y su hermana Ascensión anexados). No tenemos noticias de cómo fue compuesto el manuscrito y de sus supuestas interrupciones en el tiempo; sí podemos conjeturar que el material anudado en torno a la colonia tolstoiana, pegada al nombre del maestro y amigo Thomson, era tan denso (la segunda y tercera parte se comen casi todo el libro) que necesitó un desenvolvimiento cronológico *en ralenti*.

En el inicio de este nuevo siglo, estas memorias han vuelto a ser visitadas por la crítica desde un trabajo de reconstrucción de archivos de la vida literaria de comienzos de 1900 (especialmente, en torno a la colonia tolstoiana y a la colonia anarquista de la calle Pío IX) y también desde el interés actual por estudiar la biografía íntima, es decir, aquella que escenifica la modulación de los afectos<sup>1</sup>. Ligada a esta modulación, acaso la novedad mayor es la inquisición por los modos de enunciación del homoerotismo, generalmente en referencia a la vida y obra de Augusto D'Halmar. De especial interés es el estudio de la retórica del decoro que permite la presentación de una obscenidad que no es claramente legible (como si en muchos pasajes de la obra se escribiera con mala letra)<sup>2</sup>. Privilegiando el código sexual, hemos emprendido un trabajo de taller (textual y signifiante, material y citacional) centrado en el diseño de los espacios interiores que habitan los tolstoianos, que permite conjeturar sobre sus identidades individuales y familiares.



## MEMORIAS CONFESIONALES

Sorprende la clara conciencia que tiene Fernando Santiván de la escritura autobiográfica como un género singular (auto/bio/grafía), donde los he-

<sup>1</sup> Para una presentación de la colonia tolstoiana como un cruce de tendencias literarias y culturales en pugna (la vía del arte y la creación de un proyecto social) y de la figura de D'Halmar como una singular síntesis del cosmopolitismo y el color local, remitimos al artículo de Jaime Galgani (2005). Por su parte, Darío Osés (2014) inquiriere sobre los desplazamientos del *yo* en estas confesiones íntimas, distinguiendo la perspectiva temporal del texto, que significa reconocer un descalce entre las reflexiones de Fernando Santiván (narrador) y el joven Santiván (personaje).

<sup>2</sup> Daniel Balderston (2011), por ejemplo, se detiene en el sentido particular que adquiere el amor fraternal en las memorias de Santiván (éste resiente la divergencia en su maestro entre utopía y realidad, entre lo ideal y lo enfermizo). En el ámbito de las figuraciones retóricas, Héctor Domínguez (2006) visibiliza los procedimientos que permiten una representación socialmente aceptable de la intimidad del discípulo y su mentor: "No existe precisamente un problema oculto sino un código para presentar la obscenidad censurada de una manera implícita pero no evidente. Los silencios son también signos legibles. La confesión de Santiván presenta las cicatrices del cuerpo enfermo como signos suplementarios que indican lo secreto" (45).

chos de la vida y la perspectiva de quien los cuenta no coinciden y más aún, si éste es un escritor que sabe que el lenguaje es figurado<sup>3</sup>. *Bios*: sus memorias hacen que su vida fluya, mostrándose tal cual es: “La memoria es una confesión íntima, una introversión a los profundos repliegues del ser. Su objeto principal es mostrar la naturaleza humana, en su verdad tan misteriosa como desconcertante” (p. 176). *Autos*: quien escribe sobre sí mismo desvía el curso de la vida (es la ley): “Por otra parte, es difícil decir la verdad sobre uno mismo, aunque se ponga el mejor empeño. La natural tendencia del individuo es justificar hasta sus acciones abominables” (p. 176). El pacto que nos propone Santiván es confiar en él, en la misma medida en que confiamos de nosotros mismos: “Pero, en fin, en lo que a nosotros concierne, baste a nuestra conciencia la intención de proceder con valiente e inquebrantable veracidad al referirnos a nosotros mismos y a los que nos rodean. Es la única manera de ofrecer un documento humano digno de consideración” (pp. 176-177).

Es un *yo* (autobiográfico) cartesiano, pues aún en sus incertidumbres sabe que la verdad está a su alcance. Y aún así, en este ejercicio confesional, aparece el gesto ‘des-sublimante’ de la *graphé*: la figurabilidad del lenguaje. En efecto, luego de escribir las primeras líneas del relato de su vida, indicándonos que ha sentido el llamado de la muerte, vuelve sobre sus pasos y subraya sus dichos ante un supuesto ingenuo lector: “La ‘mano helada’ y el ‘soplo de invierno’ son figuras retóricas ... Quisiera hacer invisible el lenguaje y que el dolor se viese como en un acuario, la vida verdadera en transparencia de aguas y cristales. ¡Orgullosa pretensión!” (p. 25).

Santiván pretende ser veraz; pero eso no lo priva de un constante goce retórico, como si eligiera cuidadosamente la vestimenta para cada ocasión. Así, sus primeras visitas a la casa del maestro en el barrio Yungay (“cuando penetré por primera vez en el santuario”, p. 111) y sus encuentros con la costurera Hortensia, en especial el de la reconciliación (“—¡Te quiero, Hortencia!— dije enlazándola con violencia y estrujándola apasionadamente”, p. 201), son alegres pastiches donde se presenta como un perfecto estilista.

Una autobiografía. Y sin embargo, es también una biografía de un capítulo de la vida de Augusto Thompson. Es como si el escribiente (Fernando,

<sup>3</sup> Para una revisión de los textos canónicos de las escrituras del *yo* (en su tradición francesa y anglosajona), remitimos al dossier preparado por Ángel Loureiro (1991). Consúltese también con provecho el libro de Sidonie Smith y Julia Watson (2001), donde se ensaya una historia de la crítica autobiográfica, presentándose también una guía para su clasificación. Una buen síntesis de la discusión sobre la autobiografía, en el texto de Lorena Amaro (2009), que puede ser usado también como un material de taller.

que dice *yo*) no pudiera concebirse sino a través de la mediación de otro. La instancia de la colonia tolstoiana los reúne como seres pegados, siendo la anécdota la dolorosa historia del corte. Extrañamente, publica esta historia cincuenta años después y recién habiendo obtenido el Premio Nacional de Literatura, dejando constancia que el *yo escribiente* avanzará por fin ya libre de escollos después de cerrado el libro. Recordemos también que estas memorias pretenden explícitamente guiar a la comunidad lectora en la interpretación de la obra de Augusto D'Halmar, teniendo como supuesto que la literatura es una autobiografía encubierta. Así, en las páginas finales se nos confiesa: “Es tarea ingrata relatar la vida íntima de un artista como Augusto. Pero el autor de *La lámpara en el molino* permanecería desconocido en su calidad de hombre integral si alguien no mostrara junto a sus excelsitudes las flaquezas, acaso determinantes en la gestación de su obra” (p. 263). Entonces, estamos en presencia de una posible y deseada *ejecución literaria*, mediante una descalificación de imagen.

## TRAYECTOS LITERARIOS, TRAYECTOS DE VIDA

Nos interesa abordar el sentido de la colonia tolstoiana, acudiendo a los viajes locales en tren (medio moderno de la época) que emprenden los personajes para avanzar en el curso de sus vidas, pues les permiten atravesar límites sociales, culturales y geográficos.

Hay dos trayectos en el relato, contruidos con cierta rima y consonancia. Recién iniciada la Primera Parte, siendo colegial, Fernando emprende un viaje desde Chillán a Santiago, junto con su amigo Víctor Batista (quien conoce a un hombre de letras en la capital), fijando su destino final en la Ciudad Luz –pretenden embarcarse en Valparaíso como grumetes o fogoneros. Y en los inicios de la Segunda Parte, que relata la aventura de la colonia, aparece el trío tolstoiano en un vagón de tercera viajando desde Santiago hacia un lugar remoto en la Frontera, para realizar allí, en medio de bosques vírgenes y en contacto con las gentes del lugar (los nativos), una obra de edificación social, siguiendo el ejemplo del venerable apóstol de Yasnía Polonia. Fernando, de dieciocho años y su amigo Julio Ortiz de Zárate (músico, hijo de un compositor que vive en París) siguen al maestro mágico Augusto Thomson, un ya consagrado escritor a la temprana edad de veintitrés años. En este viaje al recóndito sur no llegarán más allá de la ciudad de Concepción, para luego volver a Santiago, instalándose en una parada cercana anterior: el pueblito de San Bernardo.

En esta línea horizontal de la vida del ferrocarril, marcaremos sus estaciones, los personajes allí implicados y sus alegorías. El viaje colegial se inicia en Chillán, sede de aristocracias locales de provincia, donde vive nuestro héroe, ávido de conocer el mundo. En Santiago, los amigos ubican a un diletante intelectual, Ignacio Herrera, escribiente de oficina que vive en una pensión infecta. Este pequeño maestro da noticias de autores franceses y rusos, que desplazan la tradición decimonónica española (arraigada en la atrasada provincia). El muchacho Víctor resulta ser un tunante y descarta los planes de seguir a París (lo cosmopolita); ante lo cual nuestro héroe toma el tren de vuelta, bajándose primero en una parada anterior a Chillán: es Parral, donde vive su padre con su nueva familia –Parral, sumida en el regionalismo criollista, tan lejos del París de la *Belle Époque* y ya vanguardista: no olvidemos que Santiván escribe estas memorias en pleno reinado de las Novelas Americanas de la Tierra y del Vanguardismo; para finalmente llegar a la casa chillaneja.

El segundo viaje –inaugural para la colonia tolstoiana– va desde la capital (Santiago de Chile), en dirección sur, traspasando Chillán, para llegar a Temuco (ciudad-fuerte, recién fundada como bastión republicano frente a la población mapuche). Luego, se supone que continúen a caballo... (ocuparán unos terrenos vírgenes, pertenecientes a un pariente del joven Fernando, que cuenta con ciertos parientes ilustres y adinerados). Hacen una parada a medio camino, en Concepción, donde caminan por los alrededores en busca de un antiguo conocido de Thomson, de apellido Guerrero. Lo encuentran en Talcahuano y se hospedan en su casa. Hombre estafalario, apóstol de la limpieza, los obliga al día siguiente a salir disparados, pernoctando en un hotel-pocilga, donde son picados por las chinches. Ya Augusto –acometido de bascas en el tren por los olores, adquiriendo su rostro un intenso color azafranado– ha propuesto una parada anterior a la Frontera, más civilizada, Arauco, donde Fernando también tiene parientes con tierras. Éste, sin embargo, le hace de inmediato una aclaración de orden económico: “No es lo mismo solicitar terrenos cultivados y de gran valor [cercanías de Arauco], que pedir montañas vírgenes e inexploradas [remota región de Los Lagos]” (p. 89). De vuelta en tren hacia la capital, Thomson propone instalar la colonia en un pueblito donde es alcalde su amigo el poeta Manuel Magallanes Moure (la esposa de éste es la dueña de los terrenos del lugar). Desilusión para el joven Santiván: “¡San Bernardo!..., ¡un arrabal de Santiago!...” (p. 108). Y allí se quedarán.

Cartografía de la modernidad cultural chilena, compiten aquí las visiones regionalistas en su variante nativista y exótica (La Frontera: “¡Bosques, indios, temporales apocalípticos!”, p. 108, comenta paródicamente Santi-

ván a decenas de años de distancia de las emociones vividas) con una visión citadina metonímica (pues se sitúa al lado de la ciudad, cerca de ella), marca de una modernidad periférica, con una urbe todavía infartada de campo (San Bernardo, un arrabal).

Uniendo los dos viajes, desde Valparaíso se avizora la mirada trasatlántica hacia París; mientras que la Frontera marca el otro extremo. Si la colonia tolstoiana se hubiera situado en Arauco, la impronta nativa y el corte con la ciudad hubieran sido su sello. Recordemos que allí nació Fernando y que la casa materna de Viña del Mar (al lado de Valparaíso) fue armada en la selva araucana y en esfuerzo titánico llevada al centro del país. Pero la radicación de la colonia en San Bernardo la emparenta con una urbe que quiere soñar con París sin perder el descanso de los atardeceres pueblerinos. Este retroceso en la línea hacia la Frontera genera una temprana alusión a la sexualidad equívoca de Thomson: San Bernardo, “un pueblito hermoso” (p. 110), opuesto al lugar primario elegido (y dicho en voz alta por Fernando: “¡Ésa es tierra de hombres!”; p. 110). Una literatura con muchos remilgos estilísticos, poco enraizada en el paisaje americano.

Dos trayectorias hermanadas, con funciones que se reiteran. Extrañamente, hay dos que buscan o siguen a un maestro, sólo que uno resulta ser un simple pobre aficionado (Ignacio Herrera, “medio poeta, medio bohemio, medio aristócrata”, p. 32), sin techo, mientras que Augusto Thomson es un apóstol de las letras y su casita del barrio Yungay, un verdadero santuario. Así, uno es la parodia del otro, su doble disminuido. De los dos discípulos, hay uno que flaquea, bloqueando el plan de acción: Víctor, el petimetre, que no se embarca en la aventura a París y el joven Ortiz de Zárate, que abandona la colonia sanbernardina sin dar explicaciones (¿pensando quizás en París desde donde le escribe su padre?). Se dan también otras combinaciones, que demuestran que los hechos de vida ocurren aquí desde una lógica del relato. Así, el deambular de los tolstoianos por Talcahuano para ubicar a un anfitrión (Guerrero), remite al deambular de los dos colegas por las calles santiaguinas en busca de un guía espiritual (Herrera: conste que los apellidos casi coinciden). Y en otra vuelta de esta relación de personajes (donde como en los sueños, uno puede ser varios), Guerrero, un hombretón tuerto de ideas fijas y de malas pulgas, que le gusta pontificar, se presenta en el contexto como un doble degradado del mismo Thomson, un alma tirana, que predica un credo literario artificioso. A muchos años de distancia, Santiván escribe gozoso: “Guerrero siguió hablando de higiene y de preceptos de vida; de la bondad de la gimnasia y del aire puro. Todo parecía en su boca algo de su exclusivo conocimiento” (p. 90).



A. D'Halmar, F. Santiván,  
J. Backhaus y M. Magallanes, en 1906  
(Fuente: Memoria Chilena)

Un trío: dos personas reunidas y un tercero excluido. Este esquema se repite también en estos dos viajes, en la distribución de camas en los hospedajes. En efecto, en la mísera pensión de Ignacio (el maestro diletante), éste comparte su camastro con Víctor, mientras que Fernando duerme en un desvencijado sillón aledaño. Más adelante, con otros actores, en una hospedería de mala muerte en Concepción, la pieza cuenta con sólo dos camas (donde duermen Thomson y Ortiz de Zárate), con Fernando acomodándose nuevamente en un viejo sillón unido a los bultos de equipaje. Esta situación (de exclusión de la unidad) es desplegada en diversas variantes en las casas habitadas por los tolstoianos y luego por la familia Thomson, como veremos más adelante.

## LA MIRADA DE LOS OTROS



F. Santiván

Viajar, atravesar el país, cruzar límites. Desde el presente de la escritura, Santiván inquiere sobre los tolstoianos, reflexionando paródicamente sobre sus ilusiones pero también fijándose en la mirada del otro: cómo son concebidos por el bajo pueblo, acaso los referentes empíricos más cercanos de los nativos a quienes se suponía iban a educar y con quienes iban a compartir sus faenas agrícolas. Así, cuando nuestro escritor hace deambular a la *troupe* por los alrededores de Concepción (otorgándonos una geografía marítima muy difusa), algunas gentes de las caletas los confunden con inmigrantes árabes que ofrecen sus mercaderías: los *faltés*, que *llevan peines*, los que venden *tuto a cuarenta*; de seguro teniendo en cuenta sus estrafalarias figuras<sup>4</sup>. Pero al entablar diálogo con unos pescadores borrachos, descritos como muy mal agestados, éstos los califican como *jutres pobres*, lo cual se aclara más adelante, es una gran descalificación. Instalados en San Bernardo, terreno más hospitalario (más cerca de la capital y al amparo del alcalde), se podría especular que esas miradas pueblerinas podrían captar mínimamente el espíritu e ilusiones de estos jóvenes tolstoianos. Asimilándolos al conventillo donde viven por un breve tiempo, una joven mujer confunde a Fernando y Ortiz de Zárate con músicos de circo pobre (Ortiz

<sup>4</sup> No se nos dice que son los *turcos* (así llamados porque los provenientes de la Gran Siria tenían pasaportes del imperio turco otomano); sólo se les nombra por los objetos que venden y cómo los vocean. Son recién llegados, que deambulan por sectores aún no ocupados por el comercio local. Lo mencionamos, porque esta alusión puede pasar inadvertida a un lector del siglo XXI. Para el examen de la mirada prejuiciosa sobre estos árabes, especialmente en el marco de la celebración del Centenario de la República, consúltese el artículo de Antonio Rebolledo (1994).

es un violinista eximio); mientras que Augusto pasa ante los lugareños por un *gringo*, es decir, por un absoluto extranjero errante –lo cual pudiera halagar a este performático personaje<sup>5</sup>. Si la alusión al circo ridiculiza a una mujer del pueblo; lo cierto es que la vecindad se mofa de ciertas costumbres de los habitantes de la casa tolstoiana, definiéndolos como fuera de marco: las abluciones matinales en el patio, las funciones de dueña de casa que asumen los acólitos de Thomson; en fin, el corro masculino sin mujer<sup>6</sup>.

A medio siglo de lo vivido, Santiván resalta la absoluta incomunicación entre grupos de diversa condición social. En realidad, la imposibilidad que los demás muestran de poder situarlos recalca la ceguera de los mismos tolstoianos sobre su entorno vital. A la distancia, se esboza también una crítica zumbona hacia esa supuesta arcadía que es San Bernardo, al descubrirse allí los miserables conventillos, que sostienen la casa señorial del pueblo: “Pasamos de nuevo al salón y allí terminamos la velada escuchando versos de Magallanes Moure, bellamente recitados por Augusto, música de Mozart y de Beethoven, ejecutada al piano por Amalia, y delicados poemas de Maeterlinck, puestos en melopeya por Ortiz de Zárate” (p. 113). En este sentido, la identificación de nuestro héroe con los trabajos manuales (estudió en la Escuela de Artes y Oficios) lo hace receloso de quienes sólo cultivan el espíritu<sup>7</sup>. Es obvio que, pasado el tiempo, nuestro héroe considera que su proyecto de obra social inspirado en Tolstoi estaba más cercano al de la colonia



A. D'Halmar



J. Ortiz de Zárate

<sup>5</sup> Ante semejante palabra, Santiván nos otorga de inmediato una disquisición antropológica social: “Pero el extranjero [sinónimo de *gringo*] no es para ellos, necesariamente, un enemigo y aun puede ser un hermano de miseria. Otra cosa habría sido si nos hubiesen llamado ‘jutres’. Eso significa separación de castas, odio y rencor para hombres que los explotaron y menospreciaron” (p. 129). Recuérdese que en las caletas cercanas al río Bío-Bío, ya los habían calificado de *jutres*, pero venidos a menos: *jutres pobres*.

<sup>6</sup> El crítico Héctor Domínguez otorga claros ejemplos sobre diálogos aparentemente insulsos de los lugareños con los tolstoianos –como el caso de una curiosa vecina: “¿Hizo ya el aseo?”; “Ahora irá al mercado”; “¡Qué raro son ustedes!”– que señalan una desviación de la norma en el ámbito de los roles tradicionales asignados al hombre en esa comunidad. Domínguez acota: “La extrañeza se refiere a la diferencia que implica la desviación ante las señas de identidad genérica y algo más, el vacío, el código misterioso legible solamente fuera de tales reglas. La palabra ‘extraño’ está a la vez cubriendo y señalando la capa subterránea que se refiere a lo homoerótico” (47).

<sup>7</sup> En más de una ocasión, la visión que se presenta del poeta benefactor Magallanes Moure es patética. Así por ejemplo, el poeta les ofrece a los tolstoianos una casa de su propiedad que resulta ser, según palabras de Santiván, una *pocilga*, por la cual solía cobrar renta, desconociendo el estado insalubre en que estaba. El narrador acota: “A Manuel, con esa despreocupación por los negocios propia de los artistas, jamás se le ocurrió indagar el origen de su renta, y con ello no hacía más que seguir el ejemplo de innumerables hombres de situación económica y social” (122). Desde la figuración del recuerdo, al preguntarle los jóvenes Fernando y Julio Ortiz cuánto iba a costar el arriendo (Augusto está ausente de esta escena), el poeta entonces reacciona: “Su rostro pálido enrojeció levemente, como si le hiciéramos una proposición vergonzosa” (122). A los de la colonia no se les cobra: no llegará ningún cobrador de arriendos a exigirles cuentas. Y allí se quedarán.

anarquista (de la calle Pío IX), de composición social más transversal y con mayor sensibilidad social: “Eran ilusos, tolerantes y bondadosos” (p. 166).

#### FAMILIAS CHILENAS. LA *FAMILIA NÁUFRAGA*

Es extraño repasar en la actualidad la composición familiar (genealogías, matrimonios, parentelas) presentada por Santiván, que uno consideraría, usando una metáfora coloquial, de cuello (de botella) estrecho. El abuelo materno de nuestro héroe, al quedar viudo, se casa con su sobrina; el padre, al quedar viudo, se casa con Clarisa, criada como hermana de la muerta (Clarisa será la mamá de Fernando). Y al enviudar nuevamente se casa con una joven mujer que trae a sus dos hermanas menores a vivir con ella. Conste que hay un sino trágico en la rama materna del héroe (en vida, Fernando enviudará también tempranamente, dato que se omite en estas memorias). Por su parte, el poeta Magallanes se enamoró de su joven prima siendo un niño, cuando andaba en pantalones cortos. En fin, los rasgos incestuosos (con diferencias de edades con uno y otro sexo) registran aquí una composición vivida naturalmente hace un siglo.



M. Magallanes

Notemos de inmediato que la casa Thomson (el hogar concebido por Augusto, una vez disuelta la colonia) constituye una hipérbole de ese modelo y también su agotamiento y perversión. Por de pronto, Fernando y él se casarían con las hermanas del otro simultáneamente —un incesto de hermano con hermana atenuado y desplazado. Fernando corteja primero a la hermana menor; pero luego sigue el curso normal y se casa con Elena, la mayor. Como sólo uno de los matrimonios ocurre, el paralelismo se desarma. La tiranía que ejerce el magno Augusto sobre las hermanas (sólo hermanas por parte de madre) corresponde a los ejercicios paternos de la familia tradicional (del cual tenemos un ejemplo en la golpiza que recibe Fernando de su padre español, hombre de buenos sentimientos, aunque muy arrebatado, pues está a punto de asesinar a su hijo); agravado por el hecho que se ejerza sobre mujeres.

En breve, el casamiento de Fernando y Elena (que no es replicado en la pareja Augusto-Ascensión), además de interrumpir el incesto de hermano con hermana, también despeja y expulsa la combinación hermano-hermano. Así, en términos retóricos, lo que aparece censurado (y a la vista) es la figura del quiasmo (la ordenación cruzada de los elementos paralelos), que intersecta a sujetos del mismo sexo<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Lázaro Carreter (1953) define el término filológico quiasmo como: “ordenación cruzada de

Existe otro rasgo definitorio de la familia, la bastardía, aludida de modo muy explícito en estas memorias, cuando se nos refiere la biografía familiar de Augusto Thomson –muy conocida: un joven francés, Augusto Goemine, seduce a doña Juanita Cross, se compromete y luego desaparece en el horizonte marítimo; meses después nace el que se autonominaría muchos años después D’Halmar. La confesión del maestro lo convierte en un niño, generándose un lazo fraternal, por cuanto ambos sufren el infarto de la orfandad.

Desde la perspectiva de Fernando, es la reinención de una familia: “Si era huérfano, ahora tengo familia, hermano, hermanas...” (p. 232). Como guacho, Augusto puede ser un hermano; aunque no es ésa la única ni la más decisiva relación que mantiene con él. Marquemos, por ahora, una identidad familiar aunado desde la carencia: “el proyecto de reunir, en un solo haz, los restos de nuestras familias náufragas” (p. 206). Esta orfandad primigenia dará origen en nuestro héroe a un amor de migajas hacia las mujeres. Estela, la hermana menor, le enrostra: “¡Me quieres como si me tuvieras lástima!” (p. 230). Y al preguntarle, algo incrédula, si quiere sólo por compasión a Hortensia (una costurera viuda, pobre y con hijos pequeños, con quien tiene amores), Fernando responde con sinceridad: “también se puede sentir felicidad contribuyendo a la dicha de los demás” (p. 232). Y de Elena, la hermana mayor, con quien se casará, nos confesará: “Sus actitudes eran como caricias de madre a hijo o de hermana a hermano” (p. 259).

Amores huérfanos, asistenciales, pasivos. Por ello es rechazado por Estela, antagonista en el relato, considerada como la rebelde, quien se enamora de una persona de una condición social inferior, pero que se entrega a ella: “Me quiere por mí misma” –y a renglón seguido agrega una frase escandalosa en el ánimo de los amores náufragos: “¡Yo lo adoro!”, p. 246.

## ERAN TRES. QUEDAN DOS

La Segunda Parte de estas memorias contiene la experiencia de la colonia tolstoiana, desde la partida (el viaje en tren con destino al remoto sur), la instalación en San Bernardo y su disolución. Con gran precisión formal y simbólica, esta experiencia parece transpuesta a la relación personal en-

---

los elementos componentes de dos grupos de palabras, contrariando así la simetría paralelística” (281). Nuestra traducción es la siguiente: si la ordenación normal es masculino-femenino, el cruce es masculino-masculino; todo en la variante incestuosa de relación entre hermanos.

tre Augusto Thomson y nuestro héroe con dos frases, a saber, la de inicio: “Éramos tres. Nada más que tres” (p. 77) y la de cierre: “Quedamos solos Augusto y yo” (p. 190). Así, en el transcurso de esta sección Fernando pasa de ser un tercero excluido (aparte de Augusto y Ortiz de Zárate) a incluirse en una unidad; lo cual coincide con el reconocimiento de su maestro de considerarlo escritor y de incluirlo en la familia Thomson.

La sensación de exclusión puede ser seguida de modo concreto y didáctico en el reparto de piezas y camas, que revela quiénes son los preferidos (como cuando los niños compiten por un lugar para acostarse con sus papás en el dormitorio matrimonial en días festivos). Si en el hospedaje por una noche en un lugar de mala muerte en Concepción, Ortiz de Zárate y Thomson duermen en cama y Fernando en un sillón; en la casa de los tolstoianos, la pieza es también para el escritor y el violinista, mientras que el artesano ocupa siempre un cuarto que sirve de pasadizo, como si fuera criado o portero. Así, cuando viene de visita una embajada artística desde la capital, son cinco los que duermen en la pieza (se agregan los pintores José Backaus, Pablo Burchard y Rafael Valdés), que se quedarán allí por un largo tiempo, siguiendo Fernando en el cuarto-pasadizo. El primero en abandonar la casa es el violinista (que estaba desde el inicio, conformando el grupo de los tres), siguiéndoles Burchard y Valdés; quedando nuevamente tres, bajo el nombre dado por Augusto de *los tres señores de la Casbah* (*Casbah*, citando a Loti). Pero Fernando sigue siendo el postergado, pues Backaus ocupa naturalmente el cargo segundo vacante. Hasta que quedan, por fin, los dos.

La colonia tolstoiana es concebida por Thomson como una *familia de artistas*, donde sus miembros (todos hombres) se dedican exclusivamente al ejercicio del arte, logrando gran productividad: largas horas de estudios de violín, cajones con apuntes de pinturas (acuarelas, impresiones al óleo), muchos cuentos y artículos; y hasta el mismo Santiván muestra un cuento que lo legitima como un obrero de las letras. En el caso de Thomson, tiene una clara visión de la situación del artista en el mercado, logrando entradas económicas por sus textos publicados en la recién inaugurada revista *Zig-Zag*, patrocinada por Agustín Edwards, dueño de *El Mercurio*: un escritor teniendo una mercancía que ofrecer a los ciudadanos gracias a poderosas redes de distribución y consumo cultural. Son los nuevos tiempos.

Desde el arco temporal de los años 1930-1950 (etapa de escritura de estas memorias), Santiván parodia por cierto su caro proyecto de amparo social, educativo y cultural hacia los campesinos; pero defiende el trabajo manual como base de una ética; a la vez que rehúsa la subordinación de la

vida a la actividad artística. Gran vitalista, desde el presente de la escritura, se inclina por el quehacer de los inmigrantes artesanos, emparentados con la colonia anarquista, y también muy grotescos festivos en su vida sexual.

Sin duda es la sexualidad el código más subordinante de esta composición familiar; pues atraviesa todas las memorias, desembocando en la Tercera Parte del texto en la reconstitución del hogar de los Thomson en el mismo San Bernardo, con Fernando y su hermana incluidos en el ruedo. La regla impuesta por Augusto para la familia tolstoiana es el celibato, pues asegura la potencia artística: “Y si Augusto, con su ejemplo, nos inducía a la abstinencia sexual, *suponíamos que lo hiciera sólo con el propósito* de contribuir al mejor éxito de su carrera artística” (p. 179; nótese la sorna en la parte subrayada por nosotros y en realidad en toda la frase). Ésta se opone a las prédicas de Alejandro Escobar y Carvallo, un aficionado a la poesía que se presenta como médico naturista, quien considera que la castidad es causa de conductas desviadas: onanismo crónico, homosexualidad y sadismo (para él está prohibido el pan, salvo que se prepare sin levadura y con harina de grano). La casa de éste es opuesta a la tolstoiana: vive con su esposa Rosa, muy sensual (“con movimientos ondulantes de mujer oriental”, p. 180) y la hermana de ésta, fea, pero que tenía “cierta actitud de sobona complacencia que tenía la facultad de irritarme” (p. 181)<sup>9</sup>. En un extraño capítulo, el joven Fernando aparece durmiendo en esa casa ondulante, compartiendo la pieza con las dos hermanas (el confiado homeópata lo ha dejado a cargo, por urgente viaje a la capital), ocupando un diván, sufriendo las tentaciones de un *menage à trois* en una escena en claro-oscuro. Es, por supuesto, una variante de aquel motivo de “Éramos tres” o si se quiere, su carnavalización, por la inclusión de la mujer, reduplicada<sup>10</sup>. Desde su génesis, la familia tolstoiana aparece graciosamente registrada en la imagen pública como una empresa que omite a las mujeres. Citando un diario de la tarde (atribuyéndose la

<sup>9</sup> A propósito de las vestimentas en el espacio cotidiano de la casa, recordemos que Augusto circula con vestimentas de una sola pieza, que años después en sus diarios de viaje por Oriente, serán asimiladas a un supuesto modo oriental. Santiván recuerda así la tarde en que una comitiva de la colonia anarquista los visita: “Era un día de fiesta. Nuestros pintores descansaban tendidos en sus lechos, mientras Augusto circulaba entre ellos, cubierto, como de costumbre, solamente por su largo camisón de dormir. Yo reposaba en la pieza contigua” (166). Y nuevamente Fernando deja en claro que se aloja en la pieza del lado (el segregado cuarto-pasadizo).

<sup>10</sup> En medio de su delirio (en su recuerdo se supone que volaba de fiebre), ante la visión de una hilera de bichos negros, evoca una escena anterior: “Vaga y angustiosamente recordé la noche pasada en un obscuro burdel de Concepción en compañía de Julio y Augusto” (183). Suponemos que se refiere a aquella noche pasada en un hotel de mala muerte en una pieza llena de chinches. Pero aquí hay un misterio: era un hotel y no un burdel. ¿Olvidos, desconcentraciones de la memoria?

cita a Nadir), leemos: “Es de lamentar que Eva haya sido excluida de esta comunidad; seguramente los colonos habrían tenido ocasión de formar, con ella, moralizadores cuadros plásticos...” (p. 84; preguntamos: ¿habrá guardado este recorte Santiván durante todos los años transcurridos o sólo es una cita aproximada?). Por su parte, la colonia anarquista (a la cual pertenece Escobar y Carvallo), obviamente más popular y de *medio pelo*, tiene una reputación de relajo sexual: “Allí se admitía al bello sexo, y, según las pícaras murmuraciones, no faltaban neófitos que interpretaban las teorías de Reclus despojando los ‘camaradas’ de los útiles de casa y de sus mujeres, como de ‘objetos’ pertenecientes a la comunidad” (p. 85).

Siendo hombre ya mayor (alguien está escribiendo sobre hechos lejanos ocurridos en su juventud), Santiván hace transitar a su héroe desde una sensibilidad (la colonia tolstoiana) a otra (la colonia anarquista) en el pueblo de San Bernardo, al recordar su trabajo como zapatero junto al francés Lemire, quien sacó a su joven mujer de un lenocinio (de noche, Fernando vuelve a dormir a la casa tolstoiana); amén de hacerlo delirar en casa del naturista confiado. Lo cierto es que los anarquistas cobran peso cuando se escriben los recuerdos: en ellos podría haber encontrado un amparo menos tiránico, tenido la oportunidad de emprender una obra social, gozado sexualmente con una mujer de pueblo (cercana a la tierra).

Y aquí aparece Hortensia, una modesta costurera, viuda con hijos, otro hogar posible; pero demasiado pobre, gastado y culposo (por la carga religiosa que consume a esta mujer). La presentación de Hortensia es cruelmente piadosa y sigue el formato de un pastiche literario; así, la escena de reconciliación amorosa es una joya retórica aprendida en páginas literarias francesas de fines del siglo XIX. En realidad el refugio en la cofradía masculina tolstoiana colma más su orfandad que Hortensia; aunque con ella se roza más con su proyecto original: con el cultivo de la tierra, de hortalizas (de hortensias)<sup>11</sup>.

Acaso el personaje de Hortensia adquiriera mayor dignidad y trascendencia, al interpretarla como un injerto y saludo a los textos de realismo social escritos tempranamente por Augusto Thomson; en especial *Juana Lucero*,

<sup>11</sup> No olvidemos que el narrador se mantiene muy atento a los nombres; recién iniciado el relato, nos otorga el retrato de un muchacho del colegio: “Se nombraba Oliva, y la suavidad de su apellido la tenía en su cutis y en sus modales” (30). En cuanto a la cercanía de Hortensia con las hortalizas, él mismo propone la relación en dos frases que deben leerse teniendo en cuenta la función poética de Jakobson: “Con profunda vergüenza pasé un día, acompañado de Hortensia, frente al terreno que cultivamos en compañía de Julio. Las soñadas hortalizas se habían convertido en leves pavesas” (160).

donde la madre de la muchacha protagonista es una costurera, quien muere tempranamente. En esta nueva versión, esta viuda costurera aparece más dignificada, pues hay un joven que está dispuesto a sacrificarse por ella<sup>12</sup>.

#### UN APARTE: FOUCAULT DIXIT

En un juego intertextual, teniendo presente el clásico texto de Michel Foucault (2008) sobre la sexualidad, podríamos especular sobre los argumentos a los cuales podrían haber acudido los personajes en caso de haberlo leído. Thomson ya sabe que el cristianismo considera que la abstinencia sexual otorga acceso a una experiencia espiritual de verdad y amor más plena (Foucault, 2008: II, pp. 26-27); quizás le agradaría saber que también las tradiciones griega y romana tienden a atribuir efectos positivos a la abstinencia (se aconseja moderación, por sus efectos en el funcionamiento biológico; II, pp. 48-50). Aún así, en los casos de melancolía, Galeno considera que la actividad sexual es un excelente remedio, pues la evacuación de esperma es buena para el alma cuando ésta está perturbada y necesita ser purgada (III, pp. 111-112); lo cual hubiera dejado muy contento a nuestro médico amateur Escobar. Más aun, éste estaría admirado de comprobar que la medicina dietética tiene fundamentos pitagóricos, en tanto establece una relación muy estricta entre la alimentación y los órganos (II, pp. 110-112). Al respecto, recordemos su prohibición de comer pan: “Lo hemos eliminado como perjudicial a la salud; provoca fermentaciones pútridas en el intestino” (p. 177).

Sin embargo, conjeturamos que la enseñanza central para Augusto estaría centrada en la tradición griega en la relación entre un adulto y un adolescente: el hombre debería convertir su amor en amistad (*philia*), es decir, una afinidad que conlleva mutua benevolencia. Es verdad que Thomson y Santiván tienen poca diferencia de edad, pero la diferencia de estatuto es notable: uno ya es un hombre de letras, que juega un rol activo a nivel social

<sup>12</sup> En la novela de D'Halmar, Catalina Lucero, madre de Juana, es una guacha que a su vez engendra una guacha, no recibiendo apoyo del señorito que la sedujo. En el texto de Santiván, Hortensia es viuda con hijos y es ella quien aparta ambiguamente al joven (llena de escrúpulos le recuerda que es mucho mayor, es pobre, que vive de la caridad cristiana). Ahora bien, hay un sino trágico en esta costurera, como si llevara el peso del personaje literario anterior. En efecto, cuando el narrador se anima a relatar las circunstancias en que se involucró sexualmente con Hortensia, las enmarca así: “La joven viuda era suave y sumisa. ‘Carne de esclava’ la habría llamado Augusto en algún libro del tiempo de *La Lucero*” (168).

y moral; mientras que el otro se define por estar necesitado de asistencia, consejo y apoyo.

La amistad queda supuestamente sellada en el episodio de la fuente, cuando Augusto le confiesa la humillación de ser un bastardo. El pasaje es largo; copiemos su final: “En la sombra proyectada sobre nosotros, mi mano se unió a la del amigo. El la estrechó nerviosamente, agradecido y angustiado. En su rostro se marcaban ojeras y sombras de fiebre, mientras en la fontana se escuchaba una canción regocijada y triunfal...” (p. 217).

Compárese esta situación –análoga pero no idéntica– con la explicación de Foucault para *philia*: “Es ese nacimiento y ese trabajo de la amistad indefectible en el amor que describe Jenofonte cuando hace el retrato de dos amigos que se contemplan el uno al otro, conversan, se dan mutua confianza, se alegran o entristecen juntos ante los éxitos y los fracasos y velan el uno por el otro” (II, p. 219). Pero Thomson no se adscribe enteramente a los mandamientos morales griegos y sigue otra lógica. En cuanto a Fernando, su propuesta no sería la conversión de amor a amistad, sino más bien de orfandad a familia. Desde el presente de la lectura, conjeturamos que Augusto se sale del marco familiar al actuar sin ninguna moderación como buen jefe de familia (en realidad, siempre ha sido un tirano) y al tratar de imponer sus términos a su tutor; lo cual sería censurado por la moral griega antigua (II, pp. 78-80).

## A CADA QUIEN SU PIEZA

Nos detendremos ahora en la Tercera Parte del libro, donde se exhibe una nueva familia formada por Augusto Thomson (*cabeza de familia*), su abuelita Juanita Cross, sus dos medias hermanas Elena y Estela, más Fernando y su hermana Ascensión; todos viviendo en una nueva casa arrendada en San Bernardo, pueblito tranquilo, de buen clima para la abuelita y cercano a la capital. Mencionaremos cómo se presenta la imagen del *árbitro supremo* de la casa y el uso del apellido D’Halmar para una firma de autor conjunta; para luego describir el juego de afectos y emociones desde la distribución de piezas en este nuevo espacio, que evoca anteriores distribuciones en otros espacios.

La retórica realista, que funciona por oposiciones binarias, aparece ejemplarmente dispuesta en el retrato y acción de las dos hermanas: Elena, la mayor, hogareña y pasiva, opuesta a Estela, rebelde y de mal carácter. Santiván pone en boca de Estela las descalificaciones más grandes sobre

Augusto Thomson, un despiadado reyezuelo: “Era malo, era malo... teníamos que permanecer encerradas en casa, vagando tristemente por las habitaciones... ¡Cuántos azotes debía recibir por mi rebeldía!” (p. 218). Es notable: a medio siglo de distancia, pasado toda una vida, Fernando se escuda tras otra voz para otorgar datos de la vida íntima familiar. Es como si se nos dijera: no lo digo yo, es la confidencia de su hermana (que él corrobora con ejemplos más tenues).

Esta nueva casa genera un enlace de escritura: Thomson y Santiván escriben cuentos y artículos con el nombre de Augusto y Fernando D’Halmar. Es como un matrimonio (literario), donde se lleva el nombre del esposo. Hay, eso sí, un desliz: el apellido D’Halmar es el de un antepasado de Thomson, el cual puede ser inventado —en el despeje de los blasones se nos dice que Augusto: “adoptó voluntariamente el seudónimo D’Halmar, en recuerdo de su bisabuelo Joaquín, barón de esa apellido, según él” (p. 213, nosotros subrayamos). En todo caso, un nombre de pluma, un vacío que ampara un nuevo génesis.

Como en un juego de tablero, esta nueva casa familiar tiene varios casilleros (las habitaciones de las casas), ocupados por distintos actores, que intentan desplazarse y ocupar otros casilleros, para romper la inmovilidad inicial. Quien jugó ese juego sin conocer sus reglas (hechos vividos por Fernando), ahora lo estudia, reconstituyendo su código.

Reconocemos al menos cinco instancias que cambian el sentido espacial (la relación entre moradores y piezas, según el contexto). Primero, a la llegada, el jefe de hogar (indiscutiblemente, Augusto) realiza una distribución por género y edad. Hay tres piezas: en una se sitúa a la abuelita, en otra a las *chiquillas* y en la siguiente a los *hombres*. En esta instancia, Fernando cita a Hortensia a la pieza compartida por los hombres y allí son sorprendidos yaciendo en cama por Augusto (que llega por azar). Hortensia desaparece de escena sin mayores escándalos.

Segundo, con el fallecimiento de la abuelita, la repartición de piezas queda así: una vacía (la de Juanita Cross), la de las *chiquillas* y la de los *hombres*. Esta distribución se mantiene luego, a pesar del matrimonio de Fernando y Elena —“No tuvimos viaje de novios” (p. 260), se nos acota.

En la siguiente instancia, con la partida de Augusto (“Me echan de esta casa... Soy aquí un estorbo”, p. 262), cambia el escenario y la escenografía: la pieza vacía se transforma en *nuestro cuarto*, que cuenta con *camas gemelas*; luego la pieza de las *chiquillas* sigue igual y finalmente la pieza de los *hombres* pasa a ser habitada sólo por Fernando. Es decir, Fernando no duerme en una misma pieza con su esposa Elena (“Era absurdo, pero de-

beríamos resignarnos, para evitar molestias mayores”, p. 263). No obstante, acota: “Pudimos arrullarnos mi mujer y yo” (p. 263).

Luego, con la vuelta de Augusto (como se ve, se niega a salir de la escena), la distribución queda así: *nuestro cuarto*, el de las *chiquillas* y la pieza de los *hombres*, que ahora ocupa sólo Thomson. Finalmente Fernando se autoexpulsa de la casa, llevando a vivir a su esposa Elena y a su hermana Ascensión a Santiago. En la antigua casa quedan Estela y Augusto; es decir, habrá una pieza vacía (mortuoria), la pieza de la *niña* (en singular) y la del *árbitro supremo* (sin compañía).

La casita de los Santiván en una *cité* santiaguina tiene tres piezas. De nuevo aparece el número tres, como si hubiera un elemento que perturba la unidad de la pareja o que se constituye como un tercero excluido. Aquí se nos indica que una pieza es para Ascensión. Luego, Elena abandona por cuenta propia la casa, para ir a cuidar a su hermano a Concón, quedando Fernando en una pieza y al frente, separada por un pasillo, su hermana. Sobra una pieza (la pieza vacía), que no sabemos si fue ocupada o no cuando estaba Elena.

¡Qué puzzle familiar! Como se sabe, sólo el terremoto del 16 de agosto de 1906, con epicentro en Valparaíso (al lado de Concón), permitirá salir de un espacio compartimentalizado, que gira en redondo, para el feliz reencuentro de la pareja: el héroe al rescate de la víctima, atrapada en las garras del dragón. Pues el hecho de tener *nuestro cuarto* con *camas gemelas* en la casa de los Thomson y luego una casa para la familia Santiván (con una distribución que amenaza con ser simétrica a la anterior: piezas seguramente separadas por sexo), no asegura la unión matrimonial, ni menos la unión sexual.

*Pero... Aquel grito...*

Nada más apacible y desapasionada que la relación de Fernando y Elena: no hay lenguaje en común, cuerpo ni erotismo. El relato no le da la palabra a Elena, como si no la mereciera. Es silente, es pasiva, vive en función de otro, está para servir a los hombres de la familia, mayores y menores<sup>13</sup>. Y sin

<sup>13</sup> Esta actitud silente de la mujer (un hombre hablando por ella) aparece de modo paradigmático en la novela mexicana *Santa* (1904), de Federico Gamboa, donde se pone en escena a la Naná hispanoamericana en una gran urbe de principios del siglo XX: Ciudad de México. Aquí, la prostituta, denominada Santa, sólo toma la palabra en el prólogo de la novela (estando ya muerta), para pedirle al escritor que cuente su historia, para reivindicarla más allá de sus vicios. Para un excelente comentario de ese prólogo, que sitúa a la mujer como un cuerpo subordinado en el marco de la Modernidad, consúltese el texto de Debra Castillo (1994-1995), citado en las referencias bibliográficas.

embargo desde ese rincón, se abre una brecha en el relato, encaminándolo a un final feliz. El matrimonio, que nada cambia (no hay viaje de novios, se arregla una pieza para la pareja pero no se ocupa), aparece removido por dos instancias: una anterior, cuando Elena es salvada de las aguas del canal, y una posterior, cuando Fernando va a su rescate una vez ocurrido el terremoto.

La escena clave del apego definitivo de Fernando al cuerpo de Elena, y una de las más bellas del libro, por su carácter implosivo, es aquella en que la heroína (única oportunidad en que lo es con plenitud) cae al agua, en un paseo nocturno por la orilla del canal de las hermanas con Fernando: “Un ruido, como el que produce un cuerpo pesado al caer en el agua, seguido de un grito angustioso que rompió la quietud de la noche, me despertó del ensimismamiento doloroso” (p. 257).

Un ruido (una piedra, hundiéndose como cuerpo muerto), un grito (“¡Fernando! –gritó la voz”, p. 257) y una respuesta al llamado: “Me erguí bruscamente... Bajo un lampo de claridad reconocí el rostro de Lena, pálido, angustiado, deslizándose sobre la movable superficie” (p. 257).

El cuerpo recuperado se ofrece así a nuestra mirada: “Lena, chorreando agua, ceñidas al cuerpo las ropas, que dibujaba sus formas, con los cabellos aplastados a la cabeza y las mandíbulas contraídas por el frío y el terror, enlazó sus brazos a mi cuello y se echó a llorar con angustia” (p. 258). Un cuerpo gótico, cargado de eroticidad letal, lejos del cuerpo naturalista (que adivinamos gastado) de Hortensia.

Con este episodio, la imagen de Elena se corta en dos en el pensamiento de Fernando: “Una inmutabilidad imperturbable envolvía sus actos. No se manifestaba en palabras. Sus actitudes eran caricias de madre a hijo, o de hermana a hermano. Pero... Aquel grito...” (p. 258). Entre líneas, esta retórica retorcidamente eufemística, abre un boquete en nuestra lectura: aguas aparentemente quietas, almas prisioneras, un silencio sobrecogedor (frases textuales de la escena del canal, fosa de agua) sostienen un amor suicida... La alusión es sorda, como conteniendo una censura recién rota: por fin, el cuerpo ha hablado, que precipita el enlace nupcial.

Y sin embargo, es la única vez que ese cuerpo habla. Será así asistida, protegida, salvada; pero de inmediato vuelve a sus tareas asistenciales con su hermano Augusto. El rescate final, por voluntad propia del héroe, viene con la búsqueda y reencuentro definitivo, cuando Fernando se reúne con Lena en Concón, luego de la sacudida telúrica. Estamos en los últimos párrafos de estas memorias, a medio siglo de distancia y con la esposa Elena muerta en la vida real hace ya muchos años (pero aquí vuelta a la vida e inmortalizada en la escritura):

Aquellos días pasados en Concón fueron nuestra verdadera luna de miel. Dormíamos en el suelo, en colchones, desgarrados que se extrajeron de los escombros, o en pallasas de hojas de maíz crujientes, olorosas a campo. Pero una dicha inefable llenaba nuestro corazón. Salíamos a la playa desde temprano, nos bañábamos, trepábamos a las rocas, recogíamos mariscos y algas de mar. Y nos abrazábamos, por primera vez, con entera libertad (pp. 271-272).

¡Qué lejos estamos de la atmósfera pueblerina de San Bernardo! Aquí se vive el desborde de la naturaleza en paisajes que se acercan a los imaginados de Arauco y Los Lagos. Un alma suicida vuelta a la vida, un acto sexual retardado. Aquí parece ser que se consuma sexualmente el matrimonio – *nuestra verdadera luna de miel*–; amén de descartar la presencia física de Augusto (los tiránicos cuidados para cada uno de ellos)<sup>14</sup>. Sí, pero...; pero no su impronta, pues si bien Augusto D’Halmar se transforma en una figura errante, su fantasma seguirá habitando en la casa antigua chilena.

#### REFERENCIAS

- Amaro, L. (2009). *Vida y escritura. Teoría y práctica de la autobiografía*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Balderston, D. (2011). “D’Halmar: el sagrado amor fraternal”. *Taller de letras*, 48, 21-28.
- Castillo, D. (1994-1995). “Meat Shop Memories: Federico Gamboa’s *Santa*”. *Inti*, 40-41, 175-192.
- Domínguez, H. (2006). “La intimidad homosocial en *Memorias de un tolstoyano* de Fernando Santiván”. *Acta literaria*, 33, 41-54.
- Foucault, M. (2008). *Historia de la sexualidad*. 3 vols. Traduc. del francés por Ulises Guinazú (vol. 1) y Martí Soler (vols. 2 y 3). Bs. As.: Siglo XXI Editores Argentina.
- Galgani, J. (2005). “La colonia tolstoiana: síntesis de las tendencias artísticas de inicios del siglo XX”. *Acta literaria*, 32, 55-69.
- Lázaro Carreter, F. (1953). *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos.
- Loureiro, A., ed. (1991). *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Anthropos.

<sup>14</sup> Tanto el intento de suicidio como la consumación sexual tardía del matrimonio constituirían parte de la programación del texto y ejemplifican la retórica pudorosa de todo el libro en relación con el cuerpo y la sexualidad. Debo estos aciertos de lectura a un comentario de Felipe Toro en una clase dedicada a esta obra en un curso sobre relatos autobiográficos que dicté en mi universidad en el año 2013, desempeñando él la función de Ayudante del curso. En mis primeras lecturas, no acerté a despejar estas incógnitas propias del lenguaje figurado de Santiván.

- Oses, D. (2014). “En ‘el parque abandonado de mi existencia’ Fernando Santiván, memorialista”. *Anales de literatura chilena*, 19, 159-181.
- Rebolledo, A. (1994). “La ‘turcofobia’. Discriminación antiárabe en Chile, 1900-1950”. *Historia*, 28, 249-272.
- Santiván, F. (1997). *Memorias de un tolstoiano*. Santiago: Universitaria.
- Smith, S. J. Watson (2001). *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Valdés, H. (2005). *Fantasmas literarios. Una convocatoria*. Santiago: Aguilar.