

La intimidad homosocial en *Memorias de un tolstoyano* de Fernando Santiván

Homosocial intimacy in *Memories of a tolstoyan* by Fernando Santiván

HÉCTOR DOMÍNGUEZ RUVALCABA

Universidad de Texas en Austin
E-mail: hectordominguez@mail.utexas.edu

RESUMEN

El objetivo de este artículo es discutir el texto autobiográfico del escritor chileno Fernando Santiván, *Memorias de un tolstoyano* (1955), enfocándose en las relaciones homosociales y el subtexto homoerótico, así como sus implicaciones éticas y estéticas. En el análisis nos importa destacar que una de las mayores virtudes retóricas de este texto es lograr una representación socialmente aceptable de las relaciones entre Santiván y su mentor e íntimo amigo Augusto D'Halmar, sin llegar a mencionar explícitamente el homoerotismo pero dejando huellas innegables de ello.

Palabras claves: Colonia Tolstoyana, Augusto D'Halmar, Fernando Santiván, decoro, homoerotismo, homosociedad.

ABSTRACT

This article aims to discuss the autobiography *Memories of a tolstoyan* by the Chilean author Fernando Santiván (1955), focusing on homosocial relationships and the homoerotic subtext, as well as ethical and aesthetic implications. In the analysis I want to stress that one of the most important rhetorical qualities of this text is to achieve a socially acceptable representation of the relationship between Santiván and Augusto D'Halmar, his mentor and intimate friend, without explicitly mentioning their homoeroticism although traces of it cannot be denied.

Key words: Tolstoyan Colony, Augusto D'Halmar, Fernando Santiván, decor, homoeroticism, homosocial.

Recibido: 15-09-2006. *Aceptado:* 15-11-2006.

LA COLONIA Tolstoyana trató de emular el proyecto misionero de León Tolstoy, el cual se proponía mejorar la calidad de vida de los campesinos

rusos. Con este propósito, hacia 1904 se reunió un grupo de escritores jóvenes y artistas en Santiago, dirigidos por Augusto D'Halmar. Para Fernando Santiván esto significaba el inicio de su carrera literaria. En *Memorias de un tolstoyano* la Colonia Tolstoyna se presenta como la propuesta de un experimento social que termina en una aventura de jóvenes idealistas. Pero tales aspiraciones no llegaron a ser más que un gesto público. Los periódicos de Santiago colmaron de notoriedad la partida del grupo hacia el sur de Chile. Tras el fracaso en aquella región, debido sobre todo a la incapacidad de los jóvenes para llevar una vida rústica, la Colonia se estableció en el pueblo de San Bernardo (en las cercanías de Santiago). Los intelectuales, periodistas, artistas y políticos llegaban a visitarlos continuamente. Estos jóvenes eran un espectáculo, incluso para sus vecinos. A pesar de la publicidad y el apoyo de las élites políticas e intelectuales chilenas, la Colonia duró menos de un año. En su efímera existencia, la Colonia se desarrolló sobre la superficie de lo teatral. El libro es un recuento de los vicios y simulacros de los colonos, siempre ajustándose a los marcos de lo narrable, y manteniéndose a una distancia irónica de lo narrado.

Santiván empezó a escribir este libro en 1930, después de un periodo de enfermedad que le hizo sentir "la mano helada de la muerte en mi cuello" (1955, p. 25), aunque no fue publicado hasta 1955, tres años después de recibir el Premio Nacional de Literatura. Una de las preocupaciones que expresó al escribirlo fue la de no hacer literatura sino decir la verdad; sin embargo, como él mismo se da cuenta, es imposible evitar la opacidad retórica del lenguaje, la hegemonía poderosa de la institución literaria que ha formado su expresión, a despecho de su contricción y su cometido de salvar del pasado los hechos de la vida (Santiván, 1955). La interpelación católica prescribe la confesión a quien pisa el umbral de la muerte. La confesión es una forma discursiva en la cual narrar la autobiografía supone una norma de enunciación sujeta a las reglas sociales dominantes. El modelo de sexualidad heterosexual que tales reglas imponen es uno de los puntos más problemáticos a lo largo del texto. En consecuencia, *la práctica textual de Santiván no solamente conlleva valores religiosos y tolstoyanos sino también la inserción de una estética que le permite incluir un subtexto homoerótico.*

Un eje de nuestra lectura lo constituye la relación entre el comentario a la Colonia Tolstoyana y las descripciones de una cercanía problemática e irrenunciable entre D'Halmar y Santiván. La superposición de estos dos planos diegéticos permite reconocer una continuidad alegórica entre la historia de una experiencia intelectual y la disputa moral que subyace a la ironía irritada con que el narrador expone sus querellas. En este sentido es que la confesión parece deslizarse entre el texto ideológico-moral intencionado y el subtexto que escapa a los marcos de la convención confesional. Los procedimientos retóricos en los cua-

les el tema de la intimidad con D'Halmar aparece a la vez oculto y revelado indican que la homosexualidad en estas memorias es un asunto aludido indirectamente y por lo tanto una concepción estilística y un problema ético y estético, que se mantiene contenida en una retórica del decoro.

La escritura de *Memorias de un tolstoyano* se mantiene regida por las reglas del decoro¹. Tal es su horizonte, su posible verdad, cuya validez se basa en el buen decir (en el sentido de cómo hablar de una manera que no resulte ofensiva). Por ello, este libro ofrece lo que la comunidad literaria de Chile quiere leer. Esta complacencia con la comunidad lectora ha hecho a Santiván merecedor del Premio Nacional de Literatura, lo cual lo eleva a una posición paradigmática en la literatura chilena del siglo XX.

El decoro es uno de los temas estilísticos que aparece ya desde las primeras lecturas de este libro. En 1952, Ricardo Latchman publica una nota en el periódico *El Mercurio*, donde expresa: "... a pesar del realismo general, un tono poético, un realce evocativo de enorme finura, atenúa lo escabroso y evoca siempre lo que en manos menos expertas se habría convertido en explosiva u ofensiva sustancia" (citado en Tzitsikos, 1985: 202). La "ofensiva sustancia" que la escritura de Santiván evita es la obscenidad, la cual, al ser contraria al pudor, resultaría escandalosa por el hecho de ser visible, "por estar en el proscenio" (Enríquez, 1997: 53-54). Las reglas del decoro intentan esconder cualquier exposición del cuerpo sexualizado. Por lo tanto, no se permite que la homosexualidad sea exhibida en público, aunque es una práctica que ocurre en el espacio privado a pesar de la condena social y religiosa. Como un asunto privado, la homosexualidad se considera una enfermedad, una condición vergonzosa y una desgracia.

Una de las tensiones centrales en la confección de este libro es la relación entre los tolstoyanos y el subtexto homoerótico. Aparentemente, esto no llega a remitirse al homoerotismo de Tolstoy (que puede encontrarse en sus escritos autobiográficos referidos a su adolescencia) sino al tema del celibato. Santiván menciona esta relación al hablar de las reglas impuestas por D'Halmar a la Colonia: "[e]l artista debía parecerse, en este punto, a los monjes. Y de este modo se explica, en parte, su adhesión a las ideas de Tolstoy, quien, en la última parte de su vida, realizó una verdadera cruzada contra la sensualidad y los placeres viciosos" (Santiván, 1955: 200). Con la expresión "en parte" Santiván abre el

¹ Eduardo Jaramillo describe cinco estrategias retóricas del decoro en la literatura colombiana de los siglos XIX y XX, que pueden ser un punto de partida útil para estudiar la retórica del homoerotismo. Tales estrategias son: la naturaleza como metáfora, el eufemismo, los puntos suspensivos, los cambios drásticos de focalización y las alusiones mitológicas (Jaramillo, 1994). La mayoría de estas estrategias se cuentan entre los procedimientos retóricos usados por Santiván cuando se refiere implícitamente al homoerotismo.

camino hacia la desviación: D'Halmar se adhiere a la prohibición de Toltoy de contraer matrimonio, pero no explícitamente a la prohibición de la sensualidad: “[s]egún las teorías de Augusto, el artista debería permanecer célibe toda la vida. Aun más, no debería mantener contacto con el otro sexo. El matrimonio trae consigo deberes ineludibles que distraen al artista...” (Santiván, 1955: 199). El celibato como una norma para la comuna se relaciona directamente con el matrimonio. Desde el punto de vista de D'Halmar, un requisito primordial para ser artista es abstenerse de tener contacto con el sexo opuesto. Tal prohibición propicia la construcción de una comunidad homosocial. Al establecerse la colonia de artistas sobre las bases del celibato y de las relaciones homosociales, la práctica sexual parece estar excluida. Sin embargo, existe un vacío en el centro de esta sociedad exclusivamente masculina y que Santiván implícitamente señala: la atracción hacia el mismo sexo es el trasfondo de dicho código de conducta.

El hecho de poder decir la verdad pero sólo en los términos de lo que es decible lleva al libro a sus propios límites, esto es, los límites de su horizonte epistémico. Debemos tomar en cuenta estas limitaciones para leer esos momentos elípticos del libro que a menudo se refieren a la atracción entre hombres. Tales huecos elípticos no simplemente denotan el miedo de hablar de lo prohibido, sino también indican el problema de no contar con un instrumento discursivo que haya sido aprobado por la comunidad de lectores a la que se dirige para representar lo homoerótico.

Sin embargo, este libro muestra las huellas que revelan su motivo oculto: referirse a la sexualidad en la Colonia Tolstoyana. Se trata de una escritura somatizada en la medida que el cuerpo ha dejado sus huellas en la escritura. Ya con el hecho de que el libro haya sido escrito en medio de una seria enfermedad, el cuerpo está puesto al centro de la tensión, estableciendo una relación entre la convalecencia del cuerpo del narrador y la memoria del padecimiento moral de D'Halmar. Por otro lado, al confrontar el problema de lo indecible, el cuerpo, como una entidad sexualizada, resulta un centro discursivo vacío, de manera que el texto está organizado en torno al principio retórico de la elipsis, haciendo visibles en la invisibilidad los indicios de cuerpo extraño². Sin embargo, al dar con estas huellas pasamos del simple descubrimiento al arte del secreto como un proyecto literario.

Este proyecto se enfoca en el secreto de una “desviación” que cuenta con un reducido espacio para expresarse. El espacio del cuerpo, a pesar de las reglas del decoro, se difunde en la cultura, estableciendo una zona perversa, un sitio de

² La lectura que hace Oscar Montero (1998) de la historia de Hilas en *Motivos de Proteo* de José Enrique Rodó señala este centro vacío, la falta de cuerpo, como una estrategia retórica para referirse, mediante el silencio, a lo homoerótico en el modernismo.

excepción en la vida social. Las estrategias del decoro no son suficientes para evitar y disimular la atracción por el mismo sexo. Santiván tiene que implementar las estrategias que ya se han usado para ocultar la sexualidad de los heterosexuales en una biografía que incluye al sujeto homosexual. Además, tiene que dejar al descubierto la naturaleza mórbida de su relación problemática con Augusto D'Halmar, sin ser explícito acerca del “padecimiento” de éste. Esta continua fluctuación entre exposición y ocultamiento lo lleva hasta una voz autorizada para hablar de la enfermedad. Hay un médico amigo de Santiván que le advierte de los peligros de la castidad:

[Escobar] insistía especialmente en los peligros de la castidad. No concebía que hombres vigorosos pudieran vivir sin contacto con mujeres. Según aseguraba, la ciencia preveía los peligros a que se exponen aquellos que contravienen las leyes naturales. Hablábame del onanismo, de homosexualidad, de deformidades sexuales, de vicios crueles como el sadismo y otras perturbaciones, cuyo origen él atribuía a la castidad forzada (Santiván, 1955: 203).

El discurso científico parece ser el autorizado para tratar del aspecto sexual de la Colonia. En su conversación con Escobar, Santiván se siente observado y cuestionado acerca de la vida íntima de los tolstoyanos. Escobar le explica los posibles riesgos que los tolstoyanos pueden correr al ser célibes. Santiván trata de desviar la conversación porque el médico “insistía majaderamente”. Ser majadero, en este contexto, tiene que ver con definir o hacer explícito el secreto de la Colonia.

El cometido de la escritura es hacer imperceptibles a los ojos de los lectores el “padecimiento” y el sexo, y a la vez hacer visibles sus huellas. Tales huellas, de acuerdo con el artículo de Latchman arriba citado, se manifiestan en un tono poético, un lenguaje delicado, capaz de evitar lo escabroso. Latchman, como muchos lectores de su tiempo, pudo ver lo escabroso, pudo decodificar la red discursiva que se tejía detrás de la asepsia retórica. 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 secreto³.

En algunos pasajes, Santiván lee la “enfermedad” de D'Halmar como un sino: “No creo que Augusto sea malo... Si tiene sus rarezas es porque sufre. También es un rebelde. Quiere vengarse de la vida, que ha sido injusta con él”

³ Aquí coincidimos con José Quiroga (1999) cuando comenta el libro de Daniel Balderston *El deseo: Enorme cicatriz luminosa*: “lo homosexual se mantiene precisamente en una ‘huella’, en un ‘rastros’, que apenas llega a la superficie para ser nuevamente consignado a suplementario” (viii).

(Santiván, 1955: 296). En otros momentos la describe como una performance: “Comienzo a sentir repugnancia invencible por Augusto... Quizá me equivoque; pero creo que es un gran comediante y que todos somos un juguete suyo... Mi vida, aquí, es un infierno” (Santiván, 1955: 344). En ambos momentos, Santiván explica el mismo tipo de situación: la irritabilidad de D’Halmar y su conducta tiránica. Tales son las consecuencias de sufrir un destino o soportar este sufrimiento con el fin de manipular a los otros. El despliegue del sufrimiento de D’Halmar implica que trata de borrar la enfermedad. La enfermedad es solamente un instrumento de dominación. Con estas descripciones, Santiván produce las huellas del homoerotismo a través de mostrar lo incierto de su definición. El está presentando un puñado de acciones que tienen que ver con actuar, dirigir, engañar, sufrir y manipular. Con todo esto, está construyendo un personaje peculiar, el artista, implicando una suerte de psicoanálisis del genio. Pero precisamente por estar codificadas de manera indefinida, las huellas de la atracción hacia el mismo sexo sólo permiten atisbar una caracterización fragmentada de este sujeto.

Según Richard A. Reitz, un aspecto del estilo de Santiván es la fragmentación de la historia y el uso de detalles irrelevantes para dar la impresión de “realidad”⁴. La idea de construir personajes con elipsis y saltos cronológicos abre las memorias a una lectura de silencios, una lectura que tiene que atender a lo sugestivo como una forma de representación. Al plantear el juego de lo escondido y lo misterioso, *Memorias de un tolstoyano* presenta las borraduras de otra escritura que está presente a través de su propia ausencia, enterrada bajo la superficie de la narración de momentos irrelevantes⁵.

⁴ Reitz describe esta confección estilística de *Memorias de un tolstoyano* como sigue: “Muchos de estos episodios violan la progresión cronológica de la narrativa en la cual aparecen, dando la impresión de que este trabajo no tenía la intención de ser una autobiografía de las experiencias de Santiván. Pero cuando uno compara la técnica episódica que usa en sus memorias con las encontradas en sus novelas, los dos métodos parecen ser similares. Las pequeñas viñetas que Santiván emplea son piezas con las que construye su propia caracterización en sus memorias, y, en un sentido secundario, el retrato de otras figuras que fueron importantes en su vida. Cada episodio o anécdota contribuye con un poco de información para completar el retrato de Santiván en la mente de los lectores, exactamente como en los episodios ficcionales que en sus novelas ayudan a formar sus personajes” (Reitz, 1970: 232, traducción mía).

⁵ En referencia a *La pasión y muerte del cura Deusto* de D’Halmar, Alfredo Villanueva-Collado anota: “[L]os textos escritos por homosexuales tienden a funcionar como palimpsestos, con un significado superficial que oculta otros significados en estratos textuales ‘sepultados’. Usualmente el significado superficial se ajusta a convenciones literarias que reflejan normas sociales de conducta, y necesita ‘borrarse’ para que aparezca la segunda capa de sentido, generalmente contradiscursivo” (Villanueva-Collado: 1996, 4).

En San Bernardo, la Colonia atrajo la atención de los vecinos. Ellos espiaban todas las actividades de ese extravagante grupo de hombres que no tenían mujeres y que realizaban los quehaceres domésticos por ellos mismos. Los incidentes de los vecinos espiando y burlándose de ellos se presentan como detalles insignificantes de la vida cotidiana; sin embargo, implican el señalamiento de la desviación de las conductas esperadas en los hombres. Tal es el caso de una vecina cuya curiosidad se describe en el siguiente diálogo:

- ¡Buenos días vecino! –gritaba.
- ¡Buenos días, señorita!
- ¿Hizo ya el aseo?... Ahora irá al mercado...
- ¡Qué raros son ustedes!
- Es cierto. Somos raros.

Esta conversación puede parecer suplementaria a los ojos del lector interesado en las actividades de la Colonia: sus proyectos, sus discusiones, sus aportaciones intelectuales; pero Santiván no pone especial atención en los asuntos relevantes. Cuando llega a referirse a tales temas es para hacer notar la vanidad e inutilidad de las actividades de D'Halmar y los otros, sus conversaciones superficiales y los momentos conflictivos debidos a sus diferencias. En cambio, *Memorias de un tolstoyano* se refiere constantemente a encuentros insulsos con gente regular. Los juicios anodinos como “¡Qué raros son ustedes!” podrían hacer que el lector decida pasarlos por alto por considerarlos insignificantes. El diálogo citado es legible, no obstante, en términos de una confrontación entre las reglas sociales que distribuyen los papeles de género, de manera que el significado de la palabra “extraño” encuentra un sentido en tal contexto. 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.

En la escritura de Santiván está presente una tensión entre esconder la enfermedad y presentar los fragmentos de una personalidad especial, las peculiaridades de los que están arraigados en una conducta sexual sugerida. Con el fin de hacer este texto legible, elige el modelo confesional más que el de testimonio. Santiván opta por un tipo ambiguo de enunciación donde el secreto se ubica en el espacio público. Como él mismo dice: “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” (Santiván, 1955: 227). La escritura confesional no es reivindicativa en el

sentido que John Beverly (1996) define el testimonio⁶. Santiván no está comprometido a testificar sobre una injusticia social incluso cuando usa una forma realista para representar los personajes populares. Aunque la utopía tolstoyana, que es una de las más importantes bases de esta obra, haya tenido que ver con asuntos sociales, *Memorias de un tolstoyano* se enfoca en expresar cómo la Colonia ha ido más allá de un proyecto reivindicativo.

En una especie de contraste quijotesco entre el caballero ilustrado y la gente del pueblo, *Memorias de un tolstoyano* hace ver la distancia que imposibilita la comunicación entre los colonos y sus “beneficiarios”. En su primer intento de encontrar un sitio para establecer la comuna, los tolstoyanos viajaron hacia el sur del país, donde un pariente de Santiván había ofrecido un predio boscoso que habría de ser convertido en una finca al servicio de los pobres (en concordancia con la doctrina de Tolstoy de elevar la calidad de vida de los campesinos con el fin de mejorar la nación y de esta manera practicar una especie de religión social). El narrador describe a los tolstoyanos en el tren con su atuendo urbano de clase media y exhibiendo modales “civilizados” en contraste con la rudeza y simplicidad de los campesinos. La mayoría de las escenas describen la falta de interés que los colonos mostraban en ayudar a los pobres, así como la extravagancia desplegada por los tolstoyanos ante los ojos de los oriundos. La curiosidad de los vecinos en San Bernardo muestra qué poco tenían que ver los colonos con los principios reivindicativos de Tolstoy. Al ofrecer evidencias de esta falta de compromiso social, el libro hace visible la futilidad y sinsentido de la actitud tan esteticista como “inmoral” de D’Halmar y sus seguidores. Lo confesional del libro consiste en exponer el fracaso del proyecto artístico social al señalar la ausencia de esto último. Esta confesión tiene el sentido de delatar, corregir falsas ideas y minimizar la leyenda de la Colonia Tolstoyana.

Al establecerse en San Bernardo, lugar que D’Halmar consideraba ideal para la comuna artística y filantrópica por ser “civilizado” y cercano a Santiago, Santiván acude a un criterio genérico para expresar su preferencia por el salvaje sur: “Claro está que yo hubiera preferido la Frontera, con sus luchas y peligros... ¡Esa es tierra de hombres!” (Santiván, 1955: 133). Santiván describe a continuación la reacción de D’Halmar: “Augusto se volvió para mirarme con impertinente curiosidad. Pero nada dijo. Y su réplica quedó suspendida en el aire claro de la mañana” (ídem). De esta manera, cuando la historia bordea las alusiones al homoerotismo, el silencio y el misterio detiene el flujo narrativo. El

⁶ De acuerdo con Beverly, “la situación de la narración en el testimonio tiene que plantearse como una urgencia comunicativa, un problema de opresión, pobreza, subalternidad, reclusión, lucha por la sobrevivencia, etcétera, implicados en el acto mismo de la narración” (Beverly, 1996: 24; traducción mía).

proyecto utópico en la mente de Santiván es una tarea de hombres, y D'Halmar carece del poder simbólico de la virilidad. Mientras que en la concepción de Santiván, la Colonia tiene que orientarse hacia las tareas de bienestar social, para D'Halmar se trata más bien de una comunidad contemplativa y ritual donde se practica una especie de misticismo estético. Tales rituales se describen como falsos y amanerados. Santiván satiriza todas las escenas histriónicas de la Colonia, revelándonos la artificialidad tanto en un sentido genérico como en un sentido artístico. Si D'Halmar y los otros quedan excluidos de la categoría de "hombres", carecen de lo que la ideología dominante considera natural, así que tendrán que ritualizar la vida cotidiana para llenar tal vacío.

Es a través de la ritualización que D'Halmar consolida su liderazgo de la Colonia. Uno de estos rituales es la ceremonia de despedida al sol al atardecer en una "colina sagrada": "...[L]legó a producirme irritación la teatralidad siempre renovada de Augusto y el servilismo con que lo seguían los colonos. La despedida del sol llegó a convertirme en símbolo de lo superficial, de lo amanerado, de lo insincero..." (Santiván, 1955: 209). Uno de esos días, Santiván no soportó más la ceremonia. Cuando Augusto y los colonos exclamaban "¡Qué bello crepúsculo! ¡Oh sol!", Santiván reaccionó de la siguiente manera: "Me oculté detrás de unos matojos, al pie del grupo que formaban mis compañeros, y, bajándome los pantalones y adoptando la clásica actitud de los que dan expansión a la más repugnante de las necesidades orgánicas, entre pujos y sonidos explosivos, exclamé en alta voz: ¡Qué bello crepúsculo!... ¡Qué bello crepúsculo!" (Santiván, 1955: 210). La fecalidad ante la inmaterialidad del ritual estético tiene el sentido de revelar el propósito oculto de la Colonia: construir una comunidad homosocial y elitista.

La perspectiva que Santiván ofrece acerca de la Colonia Tolstoyana –en la cual era el miembro más joven– subraya el contraste entre la utopía estoica y humanitaria de Tolstoy y la necesidad de D'Halmar de formar una especie de familia alternativa⁷. De acuerdo con Santiván, la utopía de la simplicidad y el trabajo armonioso, la filantropía cristiana que justificaba la existencia de la comuna, se convirtió en el escenario donde D'Halmar estableció su propio imperio. El libro insiste en describir la manera en que D'Halmar ejercía su dominio en los otros. Después de la colonia, Santiván y su hermana se fueron a vivir con

⁷ Este contraste es aún más evidente cuando los delegados de una colonia anarquista cuya sede se encontraba en la calle Pío IX de Santiago visitaron a los tolstoyanos. El objetivo de esta delegación era establecer un enlace con otra asociación supuestamente afín. D'Halmar los recibió descortésmente y con falta de interés, los otros dos miembros de la Colonia reaccionaron con indiferencia y, finalmente, Santiván fue el único que los atendió. La comuna de Pío IX tenía más relación con las doctrinas de Tolstoy que los propios tolstoyanos.

D'Halmar y su familia, compuesta por su abuela y sus dos hermanas, formando así una familia extensa. *Memorias de un tolstoyano* finaliza en el momento en que D'Halmar por fin decide no influir más, deja de exigir los servicios de esta familia que él mismo había formado y emprende su partida de Chile.

Memorias de un tolstoyano no solamente expone el liderazgo despótico de D'Halmar sino también la fascinación que Santiván tiene por él. Incluso cuando ya estaba casado con Elena, la hermana de Augusto, Santiván dormía en el cuarto de éste. Tener una familia basada en reglas que propicien la atracción homoerótica constituye la narrativa del poder implícita en el texto. Se trata de enunciar una propuesta de comunidad que garantice la relación entre hombres, dejando el dominio en manos del sujeto homosexual. El protagonista de este libro es sin duda D'Halmar, mientras que en su postura de narrador, el personaje Santiván se dedica a leer el cuerpo y las acciones de aquél. A través de rituales extravagantes y reglas de conducta familiares, incluso en detalles como el hecho de que Santiván y D'Halmar escribían artículos en coautoría, firmándolos con un nombre inventado, lo que D'Halmar está haciendo es construir su identidad a expensas de escamotear la de los otros. Sylvia Molloy ha propuesto que la idea de autoconstrucción se basa en la necesidad de una ficción homoerótica. Ella hace hincapié en que en el caso de D'Halmar esta autoconstrucción se da a través del pseudónimo, relacionado con la sustitución del deseo homoerótico (Santiván 1955: 270-271). La producción del yo es una empresa estética que tiene que ver con fijar la identidad homosexual. La ideología esteticista es un instrumento para proveer de poder al discurso homoerótico en términos de la nobleza de lo bello. Este aspecto es quizá la posición más antitolstoyana que D'Halmar haya tomado y el punto más conflictivo entre él y Santiván.

Antes de establecerse la Colonia, Augusto D'Halmar había publicado la novela *Juana Lucero* (1902), primera y única novela de la serie *Los vicios de Chile*, la cual abandonó durante el período tolstoyano. Este proyecto se dirigía a desarrollar los principios naturalistas del arte, considerando los vicios como enfermedades sociales y subrayando la decadencia como un diagnóstico de la nación. *Juana Lucero* se basa en la idea del compromiso social de la literatura. El autor atiende al determinismo en la construcción de los personajes a la luz de una agenda política. El hecho de que D'Halmar haya renunciado a su proyecto durante el tiempo de la comuna para emprender una escritura íntima y simbólica muestra que su Colonia Tolstoyana había abandonado tal utopía social y se había abierto hacia una concepción esteticista de la escritura, la construcción literaria de otra utopía, la del espacio interior individualista.

Memorias de un tolstoyano conlleva una narrativa autorreflexiva en términos de *ars poetica*. De la manera en que Paul de Man observa que en la autobiografía se realiza una alegoría de la lectura, podemos anotar que la autobiografía de

Santiván es una alegoría de la escritura, el relato de un proceso de escritura. Esto no significa que *Memorias de un tolstoyano* sea una especie de *bildungsroman* donde se narra el proceso de convertirse en escritor. Más que escribir una narrativa progresiva acerca del aprendizaje, Santiván hace hincapié en los problemas de la escritura y sus implicaciones morales. Más que una narrativa a lo Goethe o Bunyan, *Memorias de un tolstoyano* resalta una discusión estética y moral, en la medida que no está buscando la ejemplaridad sino la problematización de las categorías morales y estéticas que determinan un compromiso de “el dejarse llevar por lo puro demoníaco [en el sentido griego de *dáimon*]”, como Pierre Klosowsky ve la moralidad estética de Gide (38). Esta autobiografía conlleva el problema de ocultar la identidad homoerótica detrás de la discusión estética que se da entre D’Halmar y Santiván.

El *ars poetica* de D’Halmar aleja a la narrativa de la concepción social tolstoyana para establecerse en un ámbito individual y sublime. Por ejemplo, Santiván nos da a conocer los intereses de D’Halmar en cuanto a la lectura: “El *Halvard Sonless* de Ibsen, que a los ojos penetrantes e irrespetuosos de Tolstoy es una de las mayores majaderías dramáticas del pasado siglo, para Augusto significaba un abismo de sugerencias estéticas y simbólicas como jamás se han escrito” (Santiván 1955: 313). El objeto de interés de D’Halmar al elegir estas lecturas es lo misterioso, lo cual le permite adquirir uno de los mecanismos de hacer sublime a la sexualidad, como puede leerse en sus novelas *La lámpara y el molino* (1914) y *La sombra del humo en el espejo* (1924). Estas novelas presentan una transformación radical con respecto a *Juana Lucero*. Al establecer un abismo de sugerencias simbólicas, estas novelas responden a las necesidades de abordar una dimensión discursiva donde se puede insertar lo homoerótico⁸. Lo sublime, ese momento que, de acuerdo con Kant, va más allá de la armonía de la belleza, y es más grande que la capacidad humana de representación, se colapsa con el orden moral de la sociedad. Tal es la orientación que toma la dimensión moral en *La lámpara y el Molino*: “–El bien... el mal... –profirió el maestro, como tratando de recordar... Y él comprendía que para los que han probado el fruto prohibido, aquéllas no son sino palabras; fronteras imaginarias en el reino invisible del espíritu” (D’Halmar, 1970: 840). La obra literaria se dedica a la construcción de esta dimensión sublime, aboliendo las diferencias morales; el homoerotismo (sugerido en la expresión “fruto prohibido”) habita lo sublime.

En la novela más conocida de Santiván, *Ansía*, encontramos la controversia entre D’Halmar y Santiván de una manera más explícita. Ricardo, el *alter ego* de

⁸ Guillermo Núñez observa que esta exclusión de la homosexualidad del discurso produce un valor estético: “Tal actitud ha propiciado una imaginación encantadora y juicios memorables, terrores magníficos y vitalidad avasalladora” (Núñez, 1999: 10).

Santiván, y Guillermo, descrito aquí con los mismos términos que Santiván usa en su *Memorias de un tolstoyano* para describir a D'Halmar, discuten sobre el arte:

-Si eres perverso, tu obra será perversa también, y, por consiguiente, malsana -decía al maestro.

Guillermo Boris se encogía de hombros.

-¿Y qué más da que la obra sea malsana? ¡Lo importante es que sea bella!

Ricardo replicaba:

-Y qué es la belleza sino bondad? ¿Concibes un monstruo hermoso?

-¿Por qué no?... Y, además, toda inquietud que se provoque al espíritu humano, aunque sea perversa, es saludable. Por reacción, produce el perfeccionamiento.

-Pero si se pueden producir agitaciones sanas, ¿por qué emplear las monstruosas?

-Cada cual debe actuar según su temperamento.

-Si es así, sería conveniente convertirse en asesino para producir belleza trágica -concluía el joven sarcásticamente.

-¿Por qué no? (Santiván, 1965: 536)⁹

Guillermo-D'Halmar considera que lo perverso y lo sublime son equivalentes en este pasaje. Ambos rebasan los principios morales. Este diálogo implica que la moral determina la enfermedad. Así, la "enfermedad" homosexual deja de ser considerada enfermedad si se le ubica en la dimensión sublime. Esto nos remite a la concepción de Slavoj Žižek sobre lo sublime: "Si la belleza es el símbolo de lo bueno, ¿qué evoca lo sublime? No hay sólo una posible respuesta: lo no-patológico, lo no-ético, la dimensión suprasensible..." (Žižek, 1993: 47). Al escapar a lo moral para establecer una dimensión suprasensible a través de superar la definición patológica, el sujeto homosexual se considera estético y utópico al mismo tiempo.

En *Memorias de un tolstoyano*, el discurso utópico tanto como el discurso estético, es un medio de descargar al homoerotismo de la exclusión de las reglas hegemónicas, de manera que se convierte en un proyecto homosocial comprometido con la empresa artística, con la pretensión de formar un estilo de vida

⁹ La posición de Santiván se basa en la propuesta estética de Tolstoy, la cual está relacionada con el pensamiento religioso. Para Tolstoy, el arte burgués europeo es perverso: "Esta perversión del arte ha debilitado al arte mismo y casi lo ha destruido. El primer gran resultado fue que el arte ha sido privado de su asunto religioso que le es propio, el cual es infinito, variado y profundo. El segundo resultado es que, teniendo a sólo un pequeño círculo de gente en mente, perdió su belleza de forma y se convirtió en afectado y oscuro; y su tercero y más importante resultado fue que ha dejado de ser natural o incluso sincero y se convirtió totalmente en artificial y cerebral" (Tolstoy, 1962: 149).

único. La lectura de Santiván de la Colonia Tolstoyana, y de la figura de D'Halmar específicamente, implica que el cuerpo extraño se representa por, y es inscrito en, un discurso elitista único. Esta forma exclusiva de ser requiere de una personalidad singular. Santiván fluctúa entre el diagnóstico médico y la descripción de la personalidad artística en términos románticos. Si el problema de representar lo homoerótico es fundamentalmente discursivo, ¿se trata de una entidad especial o de una desviación?, ¿es único o patético?, ¿debemos considerarlo una enfermedad o una bendición? Con estas preguntas, tratamos de llamar la atención hacia uno de los principales problemas en la formación del discurso homosexual en Latinoamérica: la exclusión de lo religioso (que lo considera una perversión) y de lo científico (que ve a la homosexualidad como una enfermedad). En la controversia D'Halmar-Santiván acerca de lo moral y lo sublime, la estética, el espacio de la representación, y el cuerpo mismo como una parte del mundo simbólico, constituyen la utopía gay. Vivir bajo la mirada artificial de lo estético sobre el cuerpo convierte a lo perverso en elitista y a lo enfermo en único, refiriéndose no a un sujeto marginal, sino a un sujeto posicionado en el centro. El artista creó objetos con significado en los cuales la cualidad artística consiste no en “salir del *closet*” como la agenda política gay contemporánea prescribe, sino en hacer del *closet* una utopía literaria¹⁰.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Beverly, John. 1996. “The Margin at the Center: On *Testimonio*”. En Georg Gugelberger, ed. *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Durham: Duke University Press, 1ª edic.
- D'Halmar, Augusto. 1970. *Obras escogidas*, Santiago: Editorial Bello, 1ª edic.
- Enríquez, José Ramón. 1997. *Pánico escénico*. México: UNAM, 1ª edic.
- Jaramillo Zuluaga, Eduardo. 1994. *El deseo y el decoro*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1ª edic.
- Klosowsly, Pierre. 1980. *Tan funesto deseo*. Madrid: Taurus.
- Molloy, Sylvia. 1999. “Dispersiones del género: Hispanismo y disidencia sexual en Augusto D'Halmar”. *Revista Iberoamericana* LXV: 187, pp. 297-280.
- Montero, Oscar. 1998. “Modernismo y homofobia. Darío y Rodó”. En Daniel Balderston and Donna J. Guy, eds. *Sexo y sexualidades en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 1ª edic.

¹⁰ De acuerdo con Radolph Trumbach (1989), alrededor de 1700 apareció en Europa una subcultura homoerótica; este modelo es afeminado y exquisito, lo cual implica una actitud elitista y una consideración de ser especial. Esta subcultura puede ser reconocida como un prototipo de la concepción de este modelo esteticista descrito en la obra de Santiván.

- Núñez Noriega, Guillermo. 1999. *Sexo entre varones. Poder y resistencia en el campo sexual*. México: UNAM-Porrúa-El Colegio de Sonora, 2ª edic.
- Quiroga, José. 1999. "Prólogo". En Daniel Balderston. *El deseo, enorme cicatriz luminosa*. Caracas: Ediciones eXcultura. 1ª edic.
- Reitz, Richard A. 1970. Middle-Class View from the Ivory Tower: The Works of Fernando Santiván. Lexington: University of Kentucky (tesis de doctorado).
- Santiván, Fernando. 1955. *Memorias de un tolstoyano*. Santiago, Chile: Zig-Zag, 1ª edic.
- . 1965. *Obras completas de Fernando Santiván*. Santiago, Chile: Zig-Zag, 1ª edic.
- Tolstoy, Leo. 1962. *What is Art? and Essays on Art*. Traducción de Aylmer Maude, Londres: Oxford University, 1ª edic.
- Trumbach, Randolph. 1989. "Gender and the Homosexual Role in Modern Eastern Culture: The 18th and 19th centuries compared". En Dennis Altman *et al.*, *Homosexuality, Which Homosexuality?* Londres: GMP Publishers, 1ª edic.
- Tzitsikos, Helene. 1985. *Fernando Santiván, humanista y literato*. Barcelona: Puvill Libros, 1ª edic.
- Villanueva-Collado, Alfredo. 1996. "El puer virginal y el doble: Configuraciones arquetípicas en *La pasión y muerte del cura Deusto*, por Augusto D'Halmar". *Chasqui. Revista de Litteratura Latinoamericana*. 25: 1, pp. 3-11.
- Zizek, Slavoj. 1993. *Tarrying with the Negative. Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*. Durham: Duke University, 1ª edic.