

Escribir es re-escribir los motivos: Transtextualidad en la narrativa de Daniel Belmar¹

Gloria Sepúlveda V.

INTRODUCCIÓN

Las relaciones dialógicas presentes en las novelas de Daniel Belmar permiten advertir la presencia de una intertextualidad restringida; esto es lo que Oelker (1998) propone a partir de Dällenbach (1976) como “las relaciones intertextuales entre textos de un mismo autor” (Oelker, 1998: 81). La transtextualidad presente en *Roble Huacho*, *Coirón* y *Detrás de las máscaras* se extiende al resto de las novelas del autor. En ellas se concentran los espacios del sur, la pampa y la urbe: Territorios disímiles que cobijan al ser humano. Belmar traza un retrato acabado de la dimensión psicológica y espacial donde se desarrolla la acción.

La transtextualización presente en la narrativa de Belmar es la propuesta que Gerard Genette postula en las cinco categorías que se desprenden de la Transtextualidad (Intertextualidad, Paratexto, Metatextualidad, Architextualidad, Hipertextualidad). La primera de ellas, Intertextualidad, corresponde a una “relación de copresencia entre dos o más textos”, esto es “la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989:10). Una de las manifestaciones de la intertextualidad es la *alusión*, que consiste en “un enunciado

¹ Este trabajo forma parte de la tesis de magíster “Escribir es conservar y liberar la memoria: Transtextualización y Metalepsis en la narrativa de Daniel Belmar” (2015) dirigida por el profesor Dr. Edson Faúndez Valenzuela. Universidad de Concepción.

cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” (*Ibíd.*). La *alusión* o “huella” es la manifestación eidética de una idea que el novelista transmite ya sea a partir del narrador o en el diálogo de los personajes. A continuación revisaremos cómo se produce este diálogo eidético en la obra de Belmar.

a) El tren

Tanto en *Roble Huacho* como en *Coirón* prima el anhelo de abandonar el territorio que se habita: el campo y la pampa, respectivamente. Francisco Ríos detesta la aldea, pero una fuerza superior le impide marcharse. El pequeño Rafael reconoce en la madre el deseo de retornar a Chile, que para ella se traduce en la contemplación de un carro obsequiado, cuando la familia de Gustavo Délano decide regresar:

Comprendí lo que para su deseo de volver significaba un carro: ruedas sobre el camino; desplazamiento, regreso, que no sería tal sino la continuación de un viaje interrumpido, rumbo hacia la esperanza ahora, hacia lares añorados, aun cuando atrás quedara el triste jalón de dos tumbas abandonadas (C.,174).

Rafael tampoco escapa a la fascinación que produce el vehículo de rieles: “Pero nada ha podido impresionarme con tal intensidad, después, como esa pequeña locomotora de Neuquén” (C, 192). De forma similar, el tren en *Roble Huacho* es el movimiento; Francisco Ríos, invalidado por su altruista práctica farmacéutica, advierte en el tren que cruza el pueblo la posibilidad de partir:

Por otro lado, la línea del ferrocarril entrega su promesa de viaje, de traslado físico hacia lejanos lugares, hacia distantes ciudades ignoradas en que viven hombres felices, donde hermosas mujeres alivianan la vida y su tormento inexplicable (R.H., 35).

Sin embargo, en el caso del boticario, el desánimo que lo afecta pasa por el esfuerzo realizado en sus años de estudiante cuyo fruto ve truncado. Esto se manifiesta como una íntima decepción. El estancamiento que experimenta el personaje contrasta con esta fijación en el tren:

No sé bajo qué signo he nacido; siempre llego tarde a los lugares que me pertenecen. Mi vida es como un andén abandonado por el que pasan los trenes sin detenerse. Así la fortuna; así el amor (R.H., 118).

Más adelante, el deseo de partir se materializa cuando conoce a Solveig, la joven sobrina de la señorita Laura que está de visita en la casa de la tía. Se desarrollará entre ellos una historia de amor que se ve escindida por el chismorreo de las señoras del lugar:

He escuchado mil veces la conmoción que produce la pasada del tren, tanto que ya ni siquiera lo advertía. Pero hoy todo ha cambiado bruscamente. Un deseo impreciso, un anhelo de partir, de irme, de cortar las amarras con el tiempo caído, crece inconteniblemente, como una ola negra, dentro del corazón. Irme, sí irme (R.H, 115).

Hacia el final de la novela, el estancamiento se resuelve con el incendio que afecta a la farmacia. En ese momento, al quedarse con catorce pesos piensa y decide: “Es bastante para llegar a Temuco” (R.H., 220). Perdido el amor, el hogar y el trabajo, Francisco Ríó por fin crea movimiento.

Michel Foucault, en el ensayo “Los lugares otros” (1967), se refiere a los espacios heterotópicos² (distribuciones espaciales) y heterocrónicos (distribuciones temporales) a partir de los planteamientos de Bachelard. Foucault afirma que el desplazamiento y las relaciones que surgen de él crean otro espacio por el que el sujeto se desliza. El ferrocarril, escribe el crítico francés, es “una extraordinaria haz de relaciones, por cuyo medio uno va, asimismo, permite desplazarse de un sitio a otro y él mismo también se desplaza” (2010: 68- 69). La importancia del tren radica en el desplazamiento que los personajes anhelan, pero que están imposibilitados de ejecutar. He ahí la fascinación con este transporte.

b) El rostro de los niños

En *Ciudad Brumosa* y *Los túneles morados* Belmar presenta dos situaciones en las que los personajes experimentan una *agnición*³ a partir del encuentro con el rostro de los niños. Cuando Gastón Luna descubre detalles del pasado de Amalia pasa la noche bebiendo y recorre diversos tugurios hasta que una mujer lo conduce a su casa, Gastón “se deja llevar

² Foucault puntualiza la funcionalidad del ferrocarril en el transcurso de la historia humana: “ya se trate de las resistencias que producen, de las transformaciones en la población o de los cambios en la actitud de la gente” (2010: 90). El ferrocarril fue creado con la expectativa de comunicar a las personas, pero hizo más fácil la guerra.

³ Al igual que los personajes trágicos, los personajes de Belmar experimentan un cambio, en tanto pasan de un estado de ignorancia a uno de conocimiento.

como una criatura” (C.B., 255). Cuando entran en la habitación se produce el contacto con el rostro que despierta en el hombre la responsabilidad ética:

En un rincón, un camastro. La mujer llevó hacia allá la luz, y el hombre vió agitarse las míseras cubiertas: Un niño lo miraba, un infante de tres o cuatro años de edad, arrebujado, friolento, y despavorido [...] Algo se levantó y se abrió en el alma del hombre, algo potente y violento que encendió de repente su conciencia. No podía apartar los ojos de esas pupilas asombradas y temerosas, de esa carita tierna, pura y suplicante (C.B., 225)

Lo que Gastón Luna vislumbra en el encuentro con el niño es la bondad; en ese momento, cambia de estado, de la *hybris* pasa a la *sophrosyne*, la medida. A partir del encuentro con el rostro del otro, diremos con Levinas⁴, se produce tal colisión de los sentidos que Gastón Luna “ahogó un aullido. Abrió la puerta, y se perdió en la bruma, corriendo, tropezando, cayendo y levantándose. Huyendo” (C.B., *Íbid*). Terror y bondad se funden en el encuentro con el otro: un niño.

De modo similar ocurre en *Los túneles morados*. El Chino Domínguez busca desesperadamente a su amigo el Oso, quien, azotado por una crisis paranoica, huye del bar en el que festejan los amigos. Domínguez empieza la búsqueda en un clandestino atendido por el “Moroco” - “*es muy caballero, muy buena persona*”-, quien acoge a madres adolescentes que se prostituyen al alero de este “buen hombre”. Tratando de evitar multas -

⁴ En *Dios, la muerte y el tiempo* Emanuel Levinas afirma que la responsabilidad ética es “Ser responsable en la bondad es ser responsable antes o al margen de la libertad. La ética se desliza en mí antes de la libertad. Antes de la bipolaridad del Bien y el Mal, el yo se halla comprometido con el bien en la pasividad de soportar. El yo se ha comprometido con el Bien antes de haberlo escogido (1993: 211).

porque el Chino Domínguez es inspector municipal-, el Moroco lo invita a ver la habitación en la que duermen los hijos de la niñas, “la mayoría lactantes envueltos en ráidos chales” (T.M., 95):

Uno de ellos despertó de pronto, un infante de dos o tres años. Sentóse en la cama, mirando con ojos atemorizados y pensativos a los dos hombres parados en el umbral [...] El niño despierto, tranquilizado al parecer por la inmovilidad de los dos hombres, rebuscó algo bajo la almohada. Apareció un mendrugo entre las manitas. Y empezó a roerlo, vorazmente, sin apartar la mirada de las taladrantes pupilas (T.M., 95).

Al igual que Gastón, el Chino quedó estupefacto: “le entró de pronto frío terror, y huyó entonces, casi corriendo, hacia abajo, hacia los iluminados lupiterios” (*Ibíd.*). La revelación causa pavor en ambos hombres, lo que se desencadena por el golpe de realidad acontecido en la mirada de los niños, despojada de todo mal. Daniel Belmar sabe esto y recurre al rostro de los niños en *Coirón*, *Sonata* y *Detrás de las máscaras*.

f) Animales en la narrativa de Daniel Belmar

Otro elemento reiterado en la narrativa del autor es la referencia a los animales. La distancia entre el hombre y la bestia se desliza por límites difusos, la condición humana se ve seducida por la violencia animal y se fascina en ella. Daniel Belmar siente una particular atracción por el mundo animal, al que muestra desde una perspectiva violenta y grotesca y, por otro lado, deja en evidencia la entereza de las criaturas minúsculas que habitan la tierra. En este sentido, es interesante cómo los personajes observan con atención el

comportamiento animal, así sucede cuando Francisco Ríos se detiene, detalladamente, en la actividad de una mosca sobre la balanza de la botica:

Me quedo inmóvil, con el frasco en la mano. Me inclino al cabo de un instante y acerco los ojos a la balanza. La mosca se ha entregado de pronto a un laborioso manejo; pasa ágilmente las nerviosas y delgadísimas patas delanteras por encima de los hinchados ojos, una y otra vez, como tratando de desprender algo que no alcanzo a advertir. Frotas las patitas en seguida una contra otra, en un rápido floreo, en un asalto de flexibles espaditas chocando, temblando nerviosamente. Repite la operación con las patas posteriores; después, los ágiles cepillos recorren la transparente superficie de las alas de gasa (R.H, 178).

El boticario cambia de objetivo en cuanto entra Solveig. Sin embargo, la observación aguda del insecto se relaciona con la idea planteada al inicio de la novela: percibir todas las manifestaciones de vida latente. Eso implica observar la naturaleza y sus manifestaciones en medio de la cotidianidad. Sin embargo, en un momento de la novela, Francisco y Solveig disparan un riflecito a orillas de un río. El boticario yerra un tiro a un lloica: “Ahí permanece, tranquila, hinchando el rojo pechito: es como una flor viva y rutilante en lo alto del seco ramaje” (R.H., 183), hasta que Solveig toma el arma y le dispara desplomándola de su sitio: “unas ligeras plumas rojas flotan un instante en el aire” (*Íbid.*). La joven muestra su arrepentimiento “estoy bien castigada por mi vanidad” (R.H., 184). Sin embargo, el evento pasa como una casualidad: “Así ocurre a veces, cuando extraemos la felicidad a costa de un dolor ajeno, ¡no lo vuelvas a hacer!” (*Íbid.*). Francisco Ríos siente compasión por el ave cuando no la alcanza con el tiro, pero no expresa verbalmente su gesto.

En *Oleaje* (1950) asistimos a un espectáculo conmovedor. El protagonista, Claudio, “el hombre de los cabellos plateados”, observa con fascinación la acción de un caracol que busca aferrarse a un muro en plena tormenta:

Rabiosas rachas de lluvia y viento azotaban el muro. El agua corría hacia abajo como un fluido y rápido barniz en el que se reflejaban, sesgadas y súbitas, las luces del foco. Y el caracol ascendía imperceptiblemente, heroico y tenaz, luchando contra el agua que amenazaba arrastrarlo a cada instante. Subía guiado por el instinto en busca de alero, de la salvación... Nunca como entonces un tan trivial suceso logró despertar en mi alma tal austera pasión por la vida (O, 61).

En el ejemplo anterior, el animal se aborda desde otro contexto. Si las vidas minúsculas deben sortear inmensos obstáculos para sobrevivir, una racha de lluvia, hambre o sed, el hombre, en cambio, tiene más opciones al momento de sortearlos. Claudio, el hombre de los cabellos plateados, reconoce en ese gesto del caracol toda la potencia vital que creía extinguida en su interior.

También en *Detrás de las máscaras*, el pequeño Camilo observa el comportamiento de una mariposa y una abeja, mientras espera al peluquero:

Por la ventana asomaban las copas de las encinas que bordeaban la plaza. Una mariposa amarilla cruzó fugaz, en nerviosos giros, por el trozo de cielo que enmarcaba la ventana. Luego, el aire soltó una abeja errabunda que se adhirió penosamente a la superficie exterior de un vidrio. Camilo contemplaba tenso y penetrado por cierta vaga angustia las alas inmóviles del insecto, los magnéticos ojos facetados, el curvo abdomen acezoso. De pronto, la abeja, incapaz de sostenerse en la superficie pulida, se desplomó en forma vertiginosa y desapareció (D.M., 38- 39).

Por otro lado, surge el contexto animal que Mario Rodríguez ha leído en *Los túneles morados*: “los devenires presentes en el relato son destructores de lo humano, sin lograr conseguir la libertad espontánea del animal” (1999: 12). Daniel Belmar expresa en su escritura la observación fascinada de los animales y, cómo señala Rodríguez, el pasaje que hay entre el hombre y el animal. Esta mirada permite construir otra comprensión de lo humano. Sobre *Coirón*, Rodríguez afirma que “los personajes centrales al asimilarse al espacio natural, abierto, de la pampa, capturan genes de libertad, belleza y pasión animalescas” (*Ibíd.*), como sucede con Rodolfo.

La presencia del animal en la narrativa de Belmar da cuenta de una alteridad que establece un vínculo con el hombre afectado por el poder. La fragilidad de ambos reinos se visualiza a partir del ejercicio de la violencia. El hombre y el animal comparten el instinto de supervivencia y sus relaciones rebasan la noción del devenir. El hombre ya no deviene animal, sino que logra comprender su propia fragilidad en las criaturas mínimas que lo sorprenden con la resistencia que efectúan por sobrevivir.

Faúndez (2011) denominó “contienda – espectáculo” a los enfrentamientos entre animales condicionados por el hombre para su propio deleite. Allí los animales son combustible para la fascinación de los hombres violentos. Dos episodios aparecen narrados con el mismo objetivo en *Coirón* y *Ciudad Brumosa*. En el primero somos parte de la pelea

entre un toro y un puma que suscita numerosas apuestas. El gentío expectante y alucinado espera ansioso el combate, cuyas escenas son referidas sin escatimo de sangre:

De nuevo, el súbito salto. El novillo giró velozmente, y recibió el puma sobre los cuernos. Uno de los pitones se enterró en el vientre del felino. El toro ladeó la cabeza con formidable impulso y despanzurró al león, abriéndole el vientre. Por la horrorosa abertura vaciarónse los intestinos en un vómito de sangre y humeantes vísceras que se aplastaron en el suelo con agrio golpe (C., 90).

Esta violencia inusitada se traspasa a los humanos y el episodio concluye con una gran pelea entre los asistentes; uno de ellos, un indio, acaba comiéndose sus propias vísceras. El pequeño Rafael experimenta un colapso físico ante la escena: “Sentí un dolor agudo en el estómago. Me sacudieron las náuseas. Vomité encima de la fogata (C., 96). Octavio Paz afirmó en *Inmediaciones* que “los libros hispanoamericanos chorrean sangre verbal: la de substantivos, adjetivos, adverbios y verbos, la sangre incolora de la sintaxis y la prosodia de Castilla” (1979: 31). La sangre verbal desplegada en la descripción de las escenas en primer plano, la reacción de Rafael es, al mismo tiempo, sangre real que se despliega en el texto. Las escenas son referidas con la intención de señalar, elocuentemente, la violencia que retrata.

En *Ciudad Brumosa* se relata similar espectáculo de contienda, cuando se produce el encuentro entre un mástil escuálido y un *bull-dog*, que si bien no supera en tamaño al

primero, sí lo hace en fuerza y ánimo. Todos los habitantes del “Palomar” se congregan a presenciar la batalla mientras se desarrolla el velorio del Longaniza. La pelea consiste en un entrenamiento, porque el dueño del *bull-dog* planea ganar dinero con él:

Por un momento todo fue sino una revuelta confusión de patas, rabos, feroces dentelladas. El mastín había cogido al perrillo por el pescuezo, y lo sacudía brutalmente, haciéndolo girar como un molinete. El mismo, arrastrado por la violencia del impulso, rodaba y giraba, gruñendo, la pelambre erizada por ávida furia (C. B, 91).

El gato “Moscardón”, los perros, “las tres ‘charas’ domesticadas por Rubén” (C., 35) y el ganado constituyen la vida animal del hogar de los Artigas en *Coirón*, luego se sumarán “Cholet” el puma, y “Martín”, el guanaco. En cuanto a las “charas”, el narrador señala que durante el día, los avestruces vagan por la pampa, pero en la noche “se cobijaban junto a los perros, sin temor en una extraña camaradería” (*Ibíd.*).

En otro episodio de la novela, Rafael se encuentra con un “insecto extraño, alado, de grandes dimensiones” (C., 78), al que logra atrapar con su gorra y llevarlo al puesto. Ahí la madre intuye que algo esconde, pero Rafael la evita. Los niños ignoran la preocupación de la madre. Adrián les explica que la “voladora” es “Una plaga terrible. Cada siete u ocho años baja hacia el sur... Viene de muy lejos” (C., 81). La familia debe elaborar rápidamente un plan que evite perder el alfalfal, el alimento o forraje del ganado: Encender bosta es la solución desplegada.

En su calidad de observador mnemónico, Rafael relata: “Era un espectáculo extraño, alucinante” (*Íbid*). Las langostas invaden la pampa y devoran la vida vegetal: pastos, neneos, tallos del coirón. El cerco de bosta no funciona y, de pronto, los humanos observan a lo lejos “la ayuda imprevista: una larga fila de avestruces avanzando de frente” (C., 83) que comienza a devorar a la voladora; luego se les unirían “peludos, ratones, caranchos, zorrinos y zorros” (*Íbid*). La ayuda de los animales produce una alianza con el hombre. La voladora es una fuente de alimento que los animales de la pampa a su vez devoran. La naturaleza resuelve sus conflictos; parece primar la ley del más fuerte, pero las relaciones de fuerza son relativas. El hombre puede matar avestruces, pero es incapaz ante la plaga de un pequeño ser que en masa es letal.

Cierto día aparece el Petiso con “su poncho transformado en una bolsa, con algo adentro, en torno a lo cual se agitaba la nerviosa perrada” (C., 154). Es un cachorro de puma. El hombre señala que es un regalo para Anita. Rosario lo bautiza “Cholet” y permanece tres días escondido en el rincón del fogón: “Así creció “Cholet” tragándose la leche y el invierno” (C., 157). Ya en la primavera es mucho más grande que un gato y sólo juega con los perros que lo acorralan y ladran hasta el cansancio:

Los perros, cansados de ladrar, se dispersaban luego. “Cholet” echaba a andar entonces, lento, cadencioso, luciendo el magnífico desplazamiento de su esbelta y poderosa musculatura. Giraba en torno al fogón, asustando a las gallinas que huían despavoridas. Después se tendía al sol y ronroneaba [...] Había en su actitud una extraña pereza, una dejadez en que se adivinaba [...] embargo, la fuerza acumulada como una caldera en reposo (C., 159).

Rafael reflexiona sobre cómo reprimir el instinto que despierta en Cholet. Moreira, uno de los inquilinos foráneos que ayuda en la esquila de ovejas, sugiere que es mejor castrarlo y que él mismo puede hacerlo. Así elaboran un plan de acción; Moreira, ayudado por un bisturí se apronta a quitar los testículos del animal: “Era un espectáculo de extraño magnetismo” (C., 166). Pasó la primavera y el verano. Cholet había perdido su fuerza: “Se había vuelto casi despreciable” (C., 174). Llega otra vez el invierno; esta vez, es el Zorro, quien atrapa un pequeño guanaco. El pobre animal estaba en muy malas condiciones pero “creció, amamantado por el mismo biberón que salvara a “Cholet” (C., 75).

La presencia de los animales en la novela está delimitada por las relaciones de fuerza y fascinación ejercidas por el hombre; sin embargo, hombres y animales mantienen la misma lucha por permanecer en esa tierra inhóspita. Sobre la cuestión de la animalidad, Jacques Derrida en *Y mañana, qué...* (2001) aborda la violencia contra los animales a partir de la relación hombre - animal:

Representa el límite donde sobre el cual se suscitan y determinan todas las otras grandes cuestiones y todos los conceptos destinados a delimitar “lo propio del hombre”, la esencia y el porvenir de la humanidad, la ética, la política, el derecho, los “derechos del hombre”, el “crimen contra la humanidad”, el “genocidio”, etc (Derrida, 2009: 74).

La “contienda espectáculo”, reconocida por Faúndez (2011), permite establecer ese difuso límite que separa el instinto de la civilización y, posiciona a uno y otro como

elementos indisolubles de la rueda de la vida. El filósofo francés señala, por su parte, que la crueldad (hacer sufrir por placer) ejercida sobre los animales no tiene mayores resonancias sobre “la imagen que tienen los hombres de sí mismos (2009: 75). También añade que no hay sólo un único límite entre ambos reinos, sino más bien “muchas fracturas, heterogeneidades, estructuras diferenciales” (2009: 77). Las relaciones entre el reino de los hombres y el de los animales, en *Coirón*, expresan esa afectación que Belmar experimentó en su contacto con la naturaleza de la que extrajo una documentación que le permite novelar los pliegues de la interacción hombre – animal.

Mario Rodríguez apunta que *Coirón* es la novela que retrata el pasaje entre el espacio de la civilización y la barbarie, allí donde el hombre deviene comportamiento animal. Al ser entrevistados por Martínez, Jaime Giordano afirma: “Cuando se tenga real sentido de nuestra historia loca y haya algo de orgullo regional, su nombre se volverá a repetir y sus novelas se leerán de nuevo” (2009: 172).

g) Confesión

María Zambrano en *La confesión: Género literario* (1995) reúne los antecedentes que dan forma a este particular modo de relato. La filósofa española señala que San Agustín inaugura el género que es el origen de la continua lucha entre la razón y la vida. Zambrano afirma que la confesión es una acción que se ejecuta *con* el tiempo: “es una acción sobre el tiempo, más no virtualmente, sino en la realidad” (1995: 30); más adelante agrega que la confesión es “la máxima acción que es dado ejecutar con la palabra (1995:31).

La confesión se acerca a lo que Foucault denominó *tecnologías del yo*, ya que el sujeto que la ejecuta lo hace con el propósito de cuidar de sí. María Zambrano señala que en la confesión el sujeto realiza un doble movimiento: “el de la huída de sí y el buscar algo que le sostenga y aclare” (1995: 32). En este sentido, reconocemos en la escritura de Belmar el movimiento que plantea Zambrano, en la medida en que los personajes reconocen una crisis (enemistad entre la razón y la vida) y generan un relato que les permite la reconstrucción del proyecto vital. Francisco Ríos, Rafael Artigas, Verónica, Navarro y Bruma recuerdan/relatan los sucesos que los arrastraron a la situación del presente en el que se reconocen.

El relato de Bruma en *Oleaje* se articula sobre la base de una confesión: la mujer agobiada por desconocer la paternidad del hijo que espera recurre a un médico con el propósito de conseguir ayuda. Sentada frente a él, apenas iluminada por la luz del atardecer: “El rostro de la mujer aparecía como una niebla lechosa, transfigurado por la humildad de la confesión” (O., 73).

La carta que escribe Navarro en *Los túneles morados* es otro modo de confesión. El temor a la figura del padre, el primer encuentro sexual sostenido con una tía y cómo conoció a Eliana, la mujer que agoniza a su lado, son parte de los hitos que la carta relata. Esta carta se inscribe en lo que Michel Foucault denominó una *tecnología del yo* (1988), esto es la práctica de ejercicios que:

permiten al individuo efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos o conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad (Foucault: 1990:48).

El joven relata a su hermana que luego que la tía intimara con él comienza a escribir sus primeros versos (T.M., 19). La *correspondencia*, según Michel Foucault, permite que los sujetos lleven a cabo un ejercicio del ánimo que consiste en exponer(se) la historia personal a “la mirada y el examen” (2013: 946) del otro. La situación de Navarro al momento de escribir la carta, por lo mismo, tiene un doble movimiento: La confesión y la escritura de sí.

En *Sonata*, también se produce ese doble movimiento. Cuando Verónica cumple quince años escribe una carta en la que relata su niñez. Esta acción surge por la reciente muerte del padre:

en la quietud de mi cuarto, mi pluma corre animosa enlazando recuerdos, sensaciones, procurando acopiar imágenes difusas o nítidas, separadas o sobrepuestas, elementos esenciales para desentrañar el sentido profundo de esta dura, admirable y misteriosa cosa que es la vida (S., 13).

En la novela se desarrollan los complejos prejuicios sociales de la época frente a una madre soltera y su hija. La carta de la joven expone situaciones de violencia y discriminación: “Sí. Era un extraño mundo aquel. Un mundo singular, despojado de rebeldía y ambición, sumergido en una existencia casi puramente animal” (S., 79).

Nuevamente se evidencia el pasaje entre el hombre y el animal advertido por Rodríguez. Este ejercicio de confesión y escritura de sí es una forma de explicar(se) el mundo. El anhelo por lograr una vida más noble que la del padre como anuncia Ernst Bloch es primordial en los adolescentes.

María Zambrano establece la relación que fluctúa entre la confesión y la esperanza. La confesión permite disolver los tres horrores humanos: aceptar el nacimiento, no sentir espanto de la muerte y permanecer tranquilo ante la injusticia. Allí se descubre algo más allá de la vida, el sujeto “encuentra al fin su figura y deja de ser pesadilla” (1995: 35). Cuando Emmanuel Levinas señala que la esperanza es la espera en el tiempo, se conecta con Zambrano porque ella también sitúa la esperanza en “algo más allá de la vida individual, algo así como la creencia, en unas clara, en otras confusa, de que la verdad está más allá de la vida” (1995: 37- 38). Levinas afirma que el futuro es el otro. La relación con el futuro es la verdadera relación con el otro” (1993:272).

En los ejemplos expuestos, la confesión surge de una desesperación. Navarro, Bruma y Verónica relatan su confesión a partir de una situación crítica; la agonía de la mujer, resolver la paternidad y la muerte del padre son motivos desesperados que incitan a los personajes a exponer su fracaso. De ello surge un aprendizaje que es llevado a la práctica. Es lo que Zambrano considera dejar de ser pesadilla. Cuando el ser humano alcanza un espectro de la vida y comprende su función en ella se resuelve la crisis existencial de la duda. Diremos con la filósofa española que en la confesión se origina un nuevo modo de ser.

La intertextualidad restringida presente en la narrativa de Belmar se produce, pues, en el diálogo eidético entre los textos expuestos y determina que su autor ejerció una escritura que, por medio de variaciones, busca la perfección de la imagen que proyecta. En este sentido, siguiendo a Paul Ricoeur, podemos afirmar que Belmar es “un artesano que trabaja con el lenguaje” (2010: 103). Escribir es reescribir los motivos, todas las posibilidades del acontecer humano; el arte, como laboratorio, permite que la humanidad ensaye sus modos de interpretación. El mismo arte al que se refirió Mariano Latorre y tiene por rasgo fundamental “ajustar las observaciones” (1951:9). Daniel Belmar recoge el mecanismo de la confesión para revelar la liberación que experimentan los personajes; por ello, remitimos a los tres horrores que señaló Zambrano, aceptar el nacimiento, no temer a la muerte y permanecer quieto ante la injusticia.

h) Las vidas mínimas en *Roble Huacho*

Tras la figura de Francisco Ríos, se revela en *Roble Huacho* un abanico de historias que muestra lo mejor y peor del ser humano. Desde las correrías de Sebastián Elgueta, un donjuan pederasta y funcionario público, hasta la conmovedora historia de Lalo, el asistente del boticario o el episodio de la niña alcohólica. En suma, la novela muestra:

Toda la comedia humana, y su drama invisible, sin espectadores, sin aplausos, sin telón. Con un escenario inmutable por donde rueda la vida, pequeña, grande, oscura, misteriosa; donde los días desploman su cansancio angustiado, su tedio de empañadas cenizas (R. H, 60).

En *Roble Huacho* se congregan las “vidas mínimas” que Michel Foucault recoge en *La vida de los hombres infames* (1977), cuando señala que:

la soberanía política se inserta en el ámbito más elemental del cuerpo social; entre sujeto y sujeto –y muchas de las veces se trata de los sujetos más humildes-, entre los miembros de una familia, en las relaciones de vecindad, de interés, de oficio, de rivalidad, de amor y de odio, uno se puede servir, además de las armas habituales de la autoridad y de la obediencia, de los recursos de un poder político que adopta la forma del absolutismo; cada uno, si sabe jugar bien el juego, puede ser para otro un monarca terrible y sin ley: *homo homini rex* (2013: 686- 687).

La cita anterior permite comprender el comportamiento de los personajes que someten a otro, ya sea por la vía del chisme o, derechamente, por la violencia o la locura. Don Rey, el hermano de la señorita Laura, colecciona objetos; Francisco Ríos señala respecto de la habitación del hombre: “Era un museo pintoresco y doloroso, creado por un ente de cerebro trizado en cierta oscura grieta, en cierta misteriosa ranura por donde escapa la unidad del pensamiento, la sutil amarra del yo al mundo exterior” (R.H., 108). Don Rey es la manifestación de una vida al margen.

Sebastián Elgueta y la Vieja Polca alcoholizan con *chufly* (R.H., 198) a una niña virgen que, cuando cae completamente ebria e inconsciente, es tomada por el hombre: “Apenas un frágil tabique separaba esta escena de los oídos de la Polca. La viejecilla

escuchó anhelante los ahogados lamentos de la víctima” (*Íbid*). La degradación moral de los hombres que cometen estos ilícitos, se corresponde con prácticas silenciadas y amparadas por oscuras motivaciones relacionados con el poder.

El caso de la niña alcohólica es otro ejemplo de la irresponsabilidad humana que se ve aumentada por una pobreza recalcitrante. Lo anterior, sumado a la crisis económica que afecta a la zona, no hace más que producir el fracaso de las vidas humanas:

- Sí, señor. Cuando apenas gateaba adquirió la costumbre de beberse los *pocitos* de vino, quiero decir el que se acumulaba en las medidas con el goteo de las espitas. Así se fue enviciando. Yo no podía preocuparme de ella, porque, usted, sabe, señor, la vida del pobre, un chiquillo cada año. Ahora, si no le damos licor llora y se pone trémula. Con el vino se le pasa, todas las noches se acuesta *curadita* (R.H., 176).

Las vidas oscuras son un tópico recurrente en la narrativa del escritor. Es posible advertir personajes que se mueven en la clandestinidad, y como en el caso de la niña de la cita anterior, son víctimas de la irresponsabilidad y falta de juicio ético. Rasgos que el escritor se esmera en posicionar como antecedentes del egoísmo humano y que también funcionan como una radiografía de la idiosincrasia rural chilena.

REFERENCIAS

Bachelard, Gastón. 1975. La poética del espacio. 2da edición. México C.F.: Fondo de Cultura Económica

Belmar, Daniel. 1948. Roble Huacho. Santiago: Editorial Zig- Zag.

_____ 1950. Oleaje. Santiago: Ediciones Flor Nacional.

_____ 1951 Coirón. Santiago: Editorial Zig- Zag.

_____ 1950. Ciudad brumosa. Santiago: Editorial Zig-Zag.

_____ 1955. Sonata (Carta de una adolescente). Santiago: Zig-Zag.

_____ 1961. Los túneles morados. Editorial Universidad de Concepción.

_____ 1962. Evocación de Temuco. Concepción: Taller de la Imprenta de la Universidad de Concepción.

_____ 1966. Detrás de las máscaras. Santiago: Editorial Zig- Zag.

_____ 1979. "Entrevista a Don Daniel Belmar". Revista Vertice. N° 5 (s/p).

Bloch, Ernst. 2004. El principio esperanza [1]. Madrid: Editorial Trotta.

Faúndez, Edson. 2011. "Coirón: Dureza y fragilidad". Revista América sin nombre N° 16 (pp. 141-150).

Foucault, Michel. 2010. El cuerpo utópico. Las heterotopías. Buenos Aires: Nueva Visión

_____ 1990. Tecnologías del yo. Y otros textos afines. Barcelona: Paidós.

_____ 2013. Obras esenciales. Barcelona: Paidós.

Genette, Gerard. 1989. Palimpseptos. La literatura en segundo grado. Madrid: Taurus Alfaguara.

_____ 1997. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". En Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto. Casa de las Américas: Embajada de Francia en Cuba. (pp. 1- 24).

_____ 2001. Umbrales. México: Siglo XXI editores.

_____ 2004. Metalepsis. De la figura a la acción. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Levinas, Emmanuel. 1998. Dios la muerte y el tiempo. Madrid: Cátedra.

Muñoz, Luis y Oelker, Dieter. 1993. Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos. Concepción: Universidad de Concepción.

Oelker, Dieter. 1998. Introducción a la práctica del comentario de textos narrativos. Concepción: Universidad de Concepción.

Paz, Octavio. 1979. Inmediaciones. Barcelona: Seix Barral.

_____ 1993. El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta al laberinto de la soledad. Bogotá: Editorial Fondo de Cultura Económica.

Rodríguez, Mario. 1999. “Los túneles morados. Novela de pasaje entre espacios cerrados”. Concepción: Editorial Universidad de Concepción (pp. 5- 18).

Roudinesco, Élizabéth. 2009. Y mañana qué... Élizabéth Roudinesco y Jacques Derrida. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

Zambrano, María. 2004. La confesión: Género Literario. Ediciones Siruela: España.