

Así, las palabras que al comienzo pertenecían al plano de la mera visión, se van templando y tensando en la repetición y el encuentro definitivo de los símbolos e imágenes, como, por ejemplo, la manzana de oro que le entregara la Virgen de Atlántico en tierras castellanas, manzana que es el mundo con todo lo nuevo y desconocido, con cada uno de los hombres y acciones que van interviniendo y cumpliendo la empresa.

Entre todos los anuncios de la tierra próxima, hay un elemento ansiado y esperado como ninguno por Colón, el ruiseñor. Pero le llega primero el canto, por lo que los marinos creen que Colón hace hechicerías, ante lo cual los increpa:

“Impíos, almas obesas, toda carne y sebo. Primero nace —sabadlo— el trino del ruiseñor y después el ruiseñor. ¡Ahora, ahora lo veréis...!” (pág. 109).

Pues bien, allí, en el momento de la certeza palpable, los Angeles le anuncian el martirio futuro en las injusticias y desconocimiento de su empresa. Es lo que el Capitán Alonso insinúa a Juan ya antes, pues también tiene la evidencia de la tierra próxima en los fuegos que ha visto en la noche. Este es el otro poder, el de la carne sobre el espíritu.

La obra se cierra con los sollozos de Cristóbal Colón, apartado de la alegría de los demás.

Luis Muñoz G.

<https://doi.org/10.29393/At414-114DMJC10114>

Detrás de las máscaras, de DANIEL BELMAR. Zig-Zag, 1966

Tal vez no se haya subrayado la relación existente entre la función universitaria de Daniel Belmar, en medio de probetas y matraces, y su calidad de autor de ficciones, de esas ficciones veraces que son siempre sus novelas. Mientras los narradores más recientes de nuestro país desempeñan muchas veces tareas burocráticas directamente vinculadas con el negocio editorial, Belmar practica, hasta en su profesión, el lema principal de la escuela naturalista: *novelar es experimentar*. La química social de las conductas humanas, lo mismo que la de los elementos naturales, es su objeto de atención específico, en sus reacciones y, casi siempre, en la gama siniestra de sus colores.

Por otra parte, en Belmar esta aprehensión de las condiciones sociales se ha dado constantemente unida con una actitud testimonial. Esto vale como generalización para todo el grupo de narradores neorrealistas del 38. En ellos, el *testimonio* es un modo de vivificar el venerable concepto zolesco del documento. Casos típicos de esta combinación, que opera a menudo como fórmula de vertebración literaria, son Nicomedes Guzmán, Oscar Castro y, antes como adelantado de esa tendencia, Sepúlveda Leyton.

La nueva novela de Daniel Belmar, *Detrás de las máscaras*, continúa en la misma línea de concepción literaria que se inició con *Roble Huacho* (1947) y siguió posteriormente con *Coirón* (1950), *Ciudad brumosa* y *Los túneles morados*, amén de otras creaciones de diferente orientación. En todas ellas los elementos de circunstancia autobiográfica —el farmacéutico en la primera, el destierro en la segunda y la vida nocturna en la ciudad de Concepción en las dos últimas— actúan en un sentido totalmente diferente al modo como los nuevos novelistas integran los datos de experiencia personal. Piénsese en *Coronación*, *Los últimos días*, etc.... A una insegura universalidad protegidas por débiles claves, ha de oponerse la sapiencia y sencillez testimonial de los autores de la generación anterior.

De esta manera, sin impostación ninguna, el novelista señala los hechos externos que coadyuvieron a su decisión de escribir el presente libro. Son, básicamente, los terremotos de 1960. En relación con el título escogido, nos expresa:

"He mantenido aquel título (*Detrás de las máscaras*), reviviendo el indeciso propósito inicial. Acaso una manera de preservar en parte y en alguna forma cierta inefable relación, la sutil amarra de una infancia a las raíces maternas de los paisajes y las gentes de una tierra sacudida y transformada" (pág. 7).

El cuerpo propiamente tal del relato se escinde en dos partes: una primera, denominada *El tiempo en agraz*, que corresponde precisamente a la descripción del mundo de la infancia, a la tibia fermentación de los impulsos vitales en la criatura protagonista, Camilo; y una segunda, que se basa en el entrecruzamiento de dos planos narrativos, los de *Un rastro en las dunas* y *Detrás de las máscaras*.

Al comienzo de la novela encontramos una situación inicial, que se constituye en signo de toda la obra. Camilo y su hermano menor se aprontan a jugar al volantín. El método de Belmar, siempre cuidadoso en la observación de la más humilde realidad, va sorprendiendo con lentitud la construcción del juguete, la unión de las varillas de madera y de esa otra forma de madera procesada que es el papel. El volantín, como producto del trabajo paciente y contumaz de los muchachos, se eleva finalmente. Veamos cómo describe este movimiento el narrador:

"El volantín. Verde y negro. En las alturas, bajo el profundo cielo de turquesa. Manejado por diestras manos invisibles se empinaba en impulsos latientes, partía el aire, luchaba con el viento, subía. El enemigo transparente eludía de pronto el combate. El volantín cabeceaba entonces, se torcía, picaba hacia abajo en airosa parábola, repetía el ascenso, como jadeando, en acompasadas pulsaciones" (pág. 12).

Esta "airosa parábola" del volantín es parábola más allá de su sentido geométrico. El juguete fábula en el viento, ya durante la infancia temprana, el combate permanente del hombre, la enemistad y el jaleo. El vidrio cortante es ya anticipación de una forma de destino, presidida por la lucha. En el cielo como en la tierra, en los inocentes volantines como en los hombres experimentados, amenaza la herida. Por eso la descripción de la caída del juguete se carga y se puebla de valencias humanas:

"El volantín blanco surgió repentinamente, tal amenazante villano. El *pavo* se replegó en temerosa, veloz, inútil recogida. El halcón blanco, lo cogió desde abajo en tenue contacto de hilos. Un roce apenas, asesino, mortal. Un leve temblor. Y el derrumbe. La hoja muerta planeó por breves instantes, volteó, pareció elevarse, y fue tragada por el cercano horizonte de techos y de árboles" (pág. 12).

De este modo, ya en el pórtico de la novela, se dibuja la señal de un mundo donde habrá caídos y asesinos, derrumbados y triunfantes. Y, en otro sentido, los datos de color convenientemente sembrados preparan la sensibilidad de pintor que poseerá en su vida adulta el muchacho protagonista.

Las dos partes en que se divide la novela presentan distintos ritmos y estructuras temporales. La primera posee un decurso cronológico, suave y lento, en estricta correspondencia con la índole de la materia narrada: la experiencia infantil. De ahí que, pese a su carácter de sucesión de hechos, exhibe una final inmovilidad, en cuanto se muestran situaciones recurrentes, motivos que no valen por su singularidad, sino por sus contenidos representativos. Las transformaciones son, en Camilo, casi insensibles, pues su circunstancia se va constituyendo en la continuidad y en la confirmación de su universo, el del hogar y el de la escuela:

"En torno, el pequeño, cálido, densamente familiar universo hogareño. La lámpara tutelar, la vajilla brillando, los vasos pintados" (pág. 11).

Es en el reconocimiento permanente de los objetos donde la infancia va adquiriendo su sentido de seguridad, de protección, que contrastará más tarde con el desamparo imperante en el alma de los personajes.

Por el contrario, la segunda parte tiene un ritmo vertiginoso; busca la notación elíptica, bosqueja y señala más que describe. Al mismo tiempo —y para hacer perfectamente simétrica la oposición— está regida por bruscos vaivenes temporales, por un tiempo alternante que intercala pasados y tiende a una circularidad definitiva: el círculo de la muerte. En efecto, esta segunda parte se inicia con una muerte por atropellamiento (pp. 79-80) y se cierra con la dilucidación de este hecho en las páginas finales de la novela (pp. 147-151).

No resulta impertinente recordar que la misma configuración narrativa se encuentra presente en la obra de Nicomedes Guzmán, *La sangre y la esperanza* —una de las mejores creaciones del grupo neorrealista. Evidentemente, el rasgo común advierte algo que sobrepasa la afinidad temperamental entre Guzmán y Belmar, afinidad que existió, sin duda, y entrañadamente entre ellos. El rasgo indica más bien una organización natural de la materia narrativa, toda vez que se novela una experiencia con valor testimonial. La historia se arremansa en el tiempo de la infancia y luego se dispara como una flecha rectilínea (*La sangre y la esperanza*) o con una línea quebrada y escenas paralelas (*Detrás de las máscaras*). Hay aquí, por lo tanto, una hermandad que penetra en lo estético —signo de verdadera hermandad; pero que, en definitiva, nos revela un determinado conocimiento de la vida— y esto es ya signo de una verdad fraternal.

Para integrar ambas fases de su narración, Belmar echa mano al recurso de desplegar en la segunda parte lo que en la primera se daba como núcleo humano homogéneo. Así, aquélla está constituida fundamentalmente por la actividad del empresario industrial Markus Samuel y por la búsqueda dolorida y desherrapada del pintor que narra autobiográficamente, el Camilo de antaño. Los que antes en la escuela del pueblo estaban justos y unidos, y se defendían mutuamente, ahora pertenecen a mundos separados. El tímido judío que fuera objeto de las burlas de algunos compañeros es ya un implacable gerente. Está “detrás de su máscara”. Por su fábrica asoma el rostro de su ex compañero, Lucho Bascur, convertido en irrenunciable defensor de los derechos de los obreros. En la fortaleza moral de su adversario, el judío advierte su propia y real inanidad.

Las páginas sobre el arreciar de la enfermedad son aquéllas de las más conmovedoras de la novela. El patetismo da aquí paso a una dolorosa conciencia de lo irreparable, de estar sometido a un oscuro destino de debilidad y desprotección. Del mismo modo, el muchacho que ha llevado una existencia desamparada sin visos de autorredención, termina anónimamente atropellado en una calle, bajo la niebla de una noche invernal:

“Veo menos cada vez. La bruma se cierra delante de mis pasos. Aquí está el cruce. Reconozco el café de la otra esquina... Ay, me enceguece un cruel resplandor. Algo golpea en el costado, una dura masa helada que me tiende en el pavimento lodoso. No siento dolor, pero he perdido mis ojos, mis ojos, qué espanto, he perdido mis ojos... ¿Quién toca esa campana?... Ahora veo un arco iris... el arco iris, madre mía...” (pág. 145).

Así concluye en la visión de Belmar, el destino del miserable pintor que sólo en su muerte pudo contemplar el arco iris que lo obsesionó durante toda su vida. Por eso, unos transeúntes pueden decir:

“Juraría que lo vi sonreír. La muerte no debe ser tan terrible...”
(pág. 154).

•

Daniel Belmar ha calificado su creación como novela social. *Detrás de las máscaras* no desmiente esta definición. A través de sus páginas se nos denuncian las zonas degradadas de la vida social, degradadas por la vulgaridad, por la corrupción, por la miseria, por la prepotente explotación patronal.

Fuera de esta intención básica de denuncia, hay algunos otros elementos que confieren valor al libro que comentamos. Es de notar, por ejemplo, la visión de la oficina de Samuel como zoológico deleznable. Sólo un fragmento:

“Adentro de la señorita Purísima, en una frontera muy lejana, muy imprecisa, bostezo y ruge la leoparda. El bostezo emerge en una lenta, en una felina dejadez bajo la cual arden los deseos. El rugido se escurre en sonrisas metálicas, de antimonio forjado. Ella, la señorita Purísima, parece ser y lo es, una muchacha muy hermosa, fina, de ojos claros y cabellos del color de la miel. Pero es también una leoparda. Sensual. Melancólica. Feroz” (pág. 85).

La gracia no reside sólo en la situación, en la aguda picardía de la pupila, sino también en el juego sugerente del estilo, ondulante y matizado, también felino. Es en estos detalles de elaboración donde puede apreciarse al escritor innato que es Belmar. También descuella, desde este punto de vista, el capítulo VIII de *El tiempo en agraz*. Precisión, concisión, nitidez —viejas virtudes clásicas, no por clásicas ni viejas menos vigentes— son allí factores de eficiencia expresiva.

Detrás de las máscaras está a la altura de la anterior producción de Belmar. Significa, asimismo, una digna contribución al neorrealismo chileno.

J. C.

Las otras puertas, de ABELARDO CASTILLO: G. Dávalos/D. C. Hernández, Editores. Buenos Aires, 1964.

Abelardo Castillo es, en la joven literatura argentina, uno de los animadores más brillantes y entusiastas. Empecinado sostenedor de la revista *El escarabajo de oro* (primera huella de Poe), crítico de la sección