liberal, moderna y progresista, frente a los problemas, tan similares, que les preocuparon en ambas márgenes del Atlántico. Tan semejantes que en muchos casos bastaba cambiar el nombre de España por el de Argentina, y viceversa.

Debemos destacar aquí un aspecto, muy importante, que el autor no ha señalado. Y es el siguiente: que Larra y Sarmiento se enfrentaron con condiciones diferentes. En Argentina, e Hispanoamérica en general, existía una sociedad en un estado turbulento, de efervescencia, caótico, pero rebosante de promesas. En España se encontraba un pueblo temeroso de cambios, mezquino, cerrado, y donde la juventud había perdido la fe en el país. ¿Qué mayor ejemplo que el del propio Larra sobre esto último? Así, mientras los tipos evocados por él son abúlicos, decadentes, de horizontes cerrados, los sarmientinos están llenos de vitalidad, de aventuras, de porvenir, de fuerza histórica.

Concluye el texto con una bibliografía de los autores y otra, bastante extensa y muy útil, sobre ellos. Notamos solamente la omisión del excelente libro de Paul Verdevoye, *Domingo Faustino Sarmiento, éducateur et publiciste (entre 1839 et 1852)* (Paris: Institut des Hautes Etudes de l'Amérique Latine, 1963), que examina en uno de los capítulos, la influencia larriana sobre Sarmiento y otros escritores de la América austral.

En conclusión: es una útil contribución al estudio comparativo histórico-literario entre estos escritores, que hace notar el abismo que existe entre Larra, soñador frustrado, y Sarmiento, soñador y realizador formidable, centro histórico de su país.

JOSÉ MARÍA CARRANZA

Indiana University of Pennsylvania

ALBERTO DUQUE LÓPEZ. *Mateo el flautista* ("Premio Literario Esso 1968"). Bogotá: Ediciones Lerner, 1968.

Alberto Duque López es el quinto escritor de los ocho que hasta hoy han sido galardonados con el "Premio Esso de novela colombiana" que proviene de la comúnmente denominada "Costa". Fue precedido por el ahora internacionalmente conocido Gabriel García Márquez quien, con *La mala hora* (1961), inició el concurso, así como por el polémico Manuel Zapata Olivella con *Detrás del rostro* (1962), Lucy Barco de Valderrama con *La Picúa cebá* (1965) y finalmente por el esteta Héctor Rojas Eraso con *En noviembre llega el arzobispo* (1967). Porcentaje tan significativo prueba, entre otras cosas, que en dicha región del país se está operando un fenómeno de renovación y actualización literarias de imprevisibles repercusiones estéticas y desmiente el gastado prejuicio de la pureza lingüística del "cachaco" que se ha venido afirmando por tantos años.

Resulta menos que imposible lanzar unos cuantos juicios valorativos sobre *Mateo el flautista* sin empezar por el autor y sus circunstancias. Duque López, por su edad (25 al publicar el libro), caería en lo que E. Rodríguez Monegal ha venido llamando "nuevas" y novísimas" promociones hispanoamericanas. Ha-

biendo surgido en momentos de gran auge novelístico con figuras como Vargas Llosa, García Márquez, Fuentes, Rulfo, Benedetti y Cortázar, entre otros, algunos de los cuales están tan cercanos a Duque López que bien podría llamárseles coetáneos, resulta curioso encontrar que uno de ellos, Cortázar, habría de servirle de modelo y maestro. Duque López transcribe el entusiasmo, casi infantil, que la lectura de *Rayuela* suscitara en su espíritu. La novela está plagada de alusiones, dedicatorias, citas, semblanzas e incluso reproducciones del habla porteña (cheísmo y voseo): Oliveira es aquí Kamondo, el brasilero; la Maga y Ana Magdalena tienen mucho en común; Rocamadour se asemeja mucho tanto a Mateo como a Juan Sebastián. *Rayuela* es también el origen de las atrevidas técnicas del novicio colombiano: fragmentación y dislocación de la narración para jugar con el lector y exigirle el máximo de atención; entrecruzamientos de planos y niveles espaciales y temporales yendo del circo al puerto, del pasado próximo al remoto, de la memoria al ensueño, del vacío de hoy a la plenitud de ayer; anulamiento de todo tipo de secuencia cronológica; punto de vista fundado en la plurivisión (dos o más versiones basadas en enfoques del mismo objeto, aquí personificado por el flautista); ambiente que se transmite a base de retazos y que se desparrama como las letras de un crucigrama o las piezas de un rompecabezas; caracterizaciones basadas en calificativos o situaciones que se repiten: v. gr. los dedos partidos de Ana Magdalena, los intestinos descompuestos del padre, el árbol del matarratón [imagen de la horca], etc.

Además de Cortázar, el lector percibe otras afinidades y aproximaciones que, refundidas en un todo, hacen de *Mateo el flautista* una obra moderna, cercana a nuestra sensibilidad, representativa de lo que se ha dicho y hecho en lengua castellana, por lo menos, en los últimos treinta años: hace pensar en algunos relatos de A. M. Matute (v. gr. *Los niños tontos*) por el grado de inocencia y de crueldad tan íntimamente entrelazadas que no se sabe a ciencia cierta si el autor apunta hacia la hipersensibilidad de dichos niños (vistos como ángeles), o hacia su hiposensibilidad (vistos como demonios); recuerda episodios de *Platero y yo* por el cúmulo de superracionalidad que reflejan los dibujos infantiles ilustrados alusivos al padre, la madre, la escopeta, el circo, la casa y la locura. Hace pensar en García Márquez por la exaltación y fabulación de lo trivial-cotidiano existente en Puerto (Macondo en García Márquez) con naipes, siestas, brujas, prostitutas, acróbatas y asesinos, además de todo ese mundo eminentemente sensorial que constituyen las hormigas, las moscas, la carne colgada, los gusanos, los retratos, las cuerdas, las uñas, las escaleras, los cuentos de aparecidos, las pezuñas, los dientes, los huesos pelados y todo aquello que evidencia el peso de un pasado que sólo se quiere reconstruir poéticamente. Recuerda al mismo Cela de los primeros años no sólo por el ambiente tremendista sino por el lenguaje escatológico con que se revisten escenas macabras con aparente ingenuidad, v. gr. canibalismo entre niños "compañeros de trompo" con que se inicia y concluye la novela, o la escena en que los indios torturan, violan y matan a todas las mujeres de una casa de prostitución, o el episodio en que los ciegos y reclusos del sanatorio son llevados a la playa a la puesta del sol para que ellos mismos pesquen los cangrejos que irán a ser el plato de su cena (pp. 147-48). Recuerda a Antónito, el Camborio de García Lorca porque Mateo (Antonio para su madre) tiene muchos de los rasgos del Camborio (caballo, cuchillo, flauta, niño consentido y ser preferido de las mujeres, músico y encantador y en

ocasiones gitano y bandolero) ante la Guardia Civil (aquí el ejército que ahorca a los bandidos en los matarratones del pueblo). Y finalmente hace pensar en *Pedro Páramo* de Rulfo cuando algún personaje (Juan Sebastián como Doro-tea y Juan Preciado platican en la tumba con alguien que puede ser el mismo Mateo): "Cuando yo supe que siempre estábamos muertos, recé para que tú no regresaras más a Puerto... Cuando yo supe que estábamos muertos en las pitas largas de las cometas amarillas y rojas y azules [¿como la bandera de Colombia?], recé para que no volvieras a enredarte los pies en los hilos de las jaulas de los pájaros" (p. 161).

La arquitectura de *Mateo el flautista* dista mucho de ser progresiva o simétrica; es ante todo, quebrada y asimétrica, entrecortada como la respiración del lector y con cierta aproximación a lo que podría ser un paralelismo estructural. Aunque formalmente está dividida en dos partes que corresponden a la perspectiva del recuerdo de Mateo visto desde la mente de Ana Magdalena, ahora vieja y loca (1) y desde la perspectiva de Juan Sebastián, hermano de Mateo y otrora compañero de sus andanzas (2), más que narradores, estos dos personajes actúan como interruptores a quienes la premura y el esfuerzo por rescatar del olvido la silueta borrosa de Mateo, los obliga a todo tipo de corte y recurso estilístico que a la postre hace compleja la tarea del lector tradicional acostumbrado a descifrar esquemas lógicos y consecuentes. La primera parte, adjudicada a Ana Magdalena (pp. 17-107), leída por primera vez y de corrido resulta caótica e inexplicable. Hay que iniciar la segunda parte a cargo de Juan Sebastián (pp. 113-172) que sin contener una secuencia de eventos cronológicamente arreglados, sí conlleva una incipiente enumeración de capítulos de 1 a 41, cuya función consiste en servir de pauta en la distribución y entendimiento de los episodios de la primera parte vistos en retrospectiva. Examinada aún más de cerca la novela, se entreve que de alguna manera poco obvia, la segunda parte tiene sus equivalencias escénicas o de pasajes en la primera a pesar de que los evocadores sean tan diametralmente distintos; así por ejemplo, el capítulo seis de la segunda parte que se refiere a los bandidos y a los soldados, se corresponde con una escena similar a la altura del sexto capítulo en la primera. Lo mismo puede hacerse con muchos otros, tales como el noveno (evocaciones de Mateo tocando su flauta en las procesiones del Viernes Santo), el décimo (historia triste de la vida y muerte del padre), el duodécimo (naipes y fortunas), etc. A través de ellos puede constatarse cómo, más que la figura humana de Mateo, ha sido su música, su habilidad mágica para sacar del instrumento y llevar hasta el oído esa forma de recuerdo y de catarsis que ha hecho perdurable su memoria y por medio de la cual se alza el puente entre el pasado y el presente.

Además de inaplicable, resultaría también injusto e impreciso tratar de entender el tentador calificativo de "novela de la violencia" (como tantas otras en Colombia) a esta obra; si bien es cierto que dicha forma de comportamiento constituye el fondo ambiental en que los personajes actúan. La violencia del hombre para con su semejante ha sido en Puerto, como en cualquier rincón de la América, una vivencia indescartable en casi toda situación histórica. Pero no hay aquí afán ninguno por denunciar, comprometer ni testimoniar anomalías de algún bando o grupo, y sí, en cambio, un obvio deseo por trascender dicha circunstancia para elevarse y adentrarse en lo puramente estético. Este esfuerzo gira en torno a la visión deformada (alucinada en el caso de Ana

Magdalena, tergiversada en el de su hermano), de Mateo cuya memoria, al evocar, reviven.

Existe, sin embargo, una diferencia de actitud frente a la evocación que hace cada personaje y que es aquí semántica y estilísticamente importante: y es que, mientras el recuento de Ana Magdalena se inicia en medio de la ilogicidad más completa para ir lentamente esclareciéndose a medida que avanza su recuento, hasta llegar a detenerse en un perfil casi lúcido de Mateo, perfil éste que bien podría tomarse como el compendio y estado actual de su pensamiento depurado por el cariño y el amor [del pasado remoto a un presente definible], el recuento de Juan Sebastián, el cuerdo, que se inicia con promesas de objetividad e imparcialidad, sufre el fenómeno opuesto, es decir, que a base de afinamiento y puntualización se va adelgazando y deshilvanando irremediamente hasta llegar a constituir una nueva entidad de evocador y evocado en la que el mismo Mateo substituye al narrador [del presente definible hacia el pasado remoto]. Este efecto que quizás sea parte del legado metafísico de Cortázar en Duque López con espejos y planos confluentes y divergentes, se convierte en el mayor mérito artístico del autor al fundir en una sola cuerda narrativa fuerte y sostenida hasta el final todas las modalidades del recuerdo y del recuento. Existen al final frases que sintetizan el acontecer complejo de esta novela y que muestran esta fusión entre fantástica y realista difícilmente separable: "A Puerto lo jodieron tu hermano por estar robando y matando en las colinas, y tu papá cuando se mató y lo jodió el circo que se llevó a mi hermano y Puerto se volvió un reguero húmedo de cenizas" (p. 168), cita ésta que sirve para contrastarla con el carácter poético-metafísico de esta evocación:

Y entonces desapareces, Mateo el flautista, desapareces porque tú nunca estuviste, tú nunca fuiste, tú nunca llegaste, ni te moviste, ni alcanzaste a hacer sombra en los matarratones de Puerto: sólo eres el pretexto para que una vieja loca que lava la ropa a los payasos y un marica que hace música, escriban sobre tí y sobre Puerto, hasta que las palabras no sirvan más para nombrar las cosas y sólo sean el hedor de las tripas reventadas de un anciano que ahora está mirando el río y se toca la cabeza (p. 172)

Quando en el futuro se haga un inventario de las novelas que han recibido el premio Esso, habrá de verse que la primicia de Duque López, a pesar de las semblanzas y precisamente a causa de ellas, fue una de las más logradas de la década que acaba de cumplirse.

GERMÁN D. CARRILLO

Brown University

JOHN S. BRUSHWOOD. *Enrique González Martínez*. New York: Twayne Publishers, Twayne World Authors Series, 1969.

El profesor Brushwood nos ofrece en este tomo un excelente estudio total de la poesía de González Martínez. Después de unas páginas que definen de manera