

Faulkner, Onetti, Borges: por una narrativa “bárbara” y “alucinante”

Beatriz VEGH. Universidad de Uruguay, Montevideo

El 22 de setiembre de 1997, para celebrar los 100 años del nacimiento de William Faulkner, tuvo lugar en el Senado de París un homenaje internacional, a pocos pasos del jardín de Luxemburgo, lugar emblemático para el escritor en su vida (recordemos su estadía parisina en 1925) y en su obra (donde el «Jardín», entre otras apariciones, es el escenario para la página final de *Santuario*). Entre los escritores allí reunidos para homenajearlo había norteamericanos, franceses y dos hispanoamericanos: Carlos Fuentes y Juan José Saer, cuya presencia estaba representando la fuerte impronta que, como se sabe, ha dejado Faulkner en la narrativa latinoamericana, y muy especialmente en la de habla española. Significativamente, al evocar y caracterizar la obra de Faulkner, ambos escritores se refirieron al *Don Quijote* cervantino y a su presencia en las novelas del homenajeado, señalando así una marca del barroco literario español en la relación de Faulkner con sus lectores de Hispanoamérica. Fuentes mencionó a *Absalom, Absalom!* junto a *Don Quijote* entre las tres novelas más importantes en su vida lectora. Saer subrayó la figura de Don Quijote como figura estructurante de varios personajes faulknerianos: el periodista de *Pilón*, el penado alto de *Las palmeras salvajes*, Gavin Stevens en sus numerosas apariciones.¹

Se trata aquí de abordar la evidencia del efecto Faulkner en los escritores y lectores latinoamericanos, recordando e interrogando algunos documentos que testimonian del impacto de su narrativa en su temprana recepción, es decir en las

¹ Señalemos que en *La mansión* por ejemplo se subraya en Gavin Stevens su dimensión de caballero errante cuando trata de salvar a Linda Snopes de su padre adoptivo Flem, representante por antonomasia en toda su narrativa de los aspectos más sórdidos y mezquinos de las nuevas economías anti-agrarias y capitalistas que implacablemente van remplazando la economía tradicional del condado de Yoknapatawpha. Y en «Gambito...», además de cumplir con su tarea de abogado justiciero de Jefferson, al casarse con Melisandre Buck y en cierto modo salvarla de la mentalidad snopesiana de su primer marido Harris (comparado expresamente con Flem Snopes en *La mansión*, capítulo 15) Gavin está también actuando dentro de la dimensión quijotesca que le dibujó su autor. Es además lector entusiasta de la novela de Cervantes que lee en su idioma original y comenta con su sobrino en la versión de «Gambito...» de 1949; y en la versión de 1942 que aquí citamos conversa en español con el argentino Gualdes despertando la curiosidad e intriga de Chuck que no puede seguir el diálogo.

décadas del 30 y el 40, en el Río de la Plata. Esta temprana recepción, sobre todo a través de Borges y Onetti, representantes de la literatura latinoamericana más removedora, marcará el efecto Faulkner en los escritores de las generaciones posteriores, entre los que se cuentan los escritores del *boom* narrativo latinoamericano, ya en los años 60.

También se trata de localizar en las ficciones de Faulkner, y más concretamente en su relato «Gambito de caballo», el uso o los usos literarios que a su vez hace el autor de temas y cánones sudamericanos, especialmente argentinos, dentro de la interacción que tiene lugar en su obra entre centros y periferias, localismos y universalismos narrativos.

La temprana recepción de Faulkner en América Latina y más concretamente en el Río de la Plata pasa por la influyente traducción de Borges de *Las palmeras salvajes* en 1940 así como también por sus reseñas pioneras de *Absalom, Absalom!*, *The Unvanquished* y *The Wild Palms*, escritas entre 1937 y 1939, para la revista *El Hogar* de Buenos Aires². En una de estas reseñas Borges señala «la aparición tremenda de Faulkner», subrayando en otra algunos de los elementos innovadores de su escritura: «[Faulkner] ha jugado poderosamente con el tiempo, deliberadamente ha barajado el orden cronológico, deliberadamente multiplicó los laberintos y los equívocos» (1986, 77, 245). Y la nota de solapa para su traducción de *Las palmeras salvajes*, sin firmar, pero inequívocamente de su autoría, comienza señalando y destacando el logrado equilibrio entre referencialidad de lo real y autonomía literaria que caracteriza la obra de Faulkner: «[e]l más intenso de los novelistas de nuestro tiempo, es sin duda Faulkner. Las pasiones y trabajos del hombre y los procedimientos de la novela le importan por igual». Y en un reciente y pormenorizado estudio de la traducción al español de *Las palmeras salvajes*, Tania Fayen señala, con pruebas a la vista, la evidente receptividad de Borges frente a muchos de los procedimientos textuales de Faulkner, altamente innovadores, que inscriben en sus textos los «laberintos y equívocos» de su escritura y que fueron desestimados e ignorados en otras traducciones al español—anteriores o posteriores—de las obras de Faulkner. También señala Fayen algunas puntuales afinidades temáticas entre los relatos de ambos autores, entre ellas la relación que se puede establecer entre Juan Dahlman en *El sur* de Borges y Hightower en *Luz de agosto* de Faulkner, presentados ambos como personajes aparentemente ajenos al mundo que los rodea al haber elegido habitar solitaria e imaginativamente en un cierto pasado y en la idea romántica del héroe épico (245, 258).

² Esta temprana recepción pasaría también por los cuatro artículos de Edgar Coindreau, crítico y traductor al francés de Faulkner, publicados en *La Nación* de Buenos Aires entre los años 1935 y 1940. Michel Gresset señala la especial incidencia que tuvieron las traducciones y la crítica francesa en la recepción de Faulkner en el Río de la Plata en su prólogo al número especial «A Latin American Faulkner» del *Faulkner Journal*.

También a fines de los años 30, desde el semanario *Marcha* de Montevideo, Juan Carlos Onetti se interesa muy especialmente por Faulkner e invoca también su voz como rupturista y ejemplar en un artículo que expresivamente titula «Una voz que no ha sonado». Esa voz que no ha sonado en el Río de la Plata y sí se ha hecho oír en Estados Unidos es, nos dice Onetti, la del escritor «anti-intelectual», aquel que no responde al perfil de lo que se ha dado en llamar «el hombre de letras». Cuando esa voz se haga oír también entre nosotros, escribe Onetti desde su modernismo rioplatense, deberá ser, como la de Faulkner, «una voz que diga simplemente quiénes y qué somos, capaz de volver la espalda a un pasado artístico irremediabilmente inútil y aceptar despreocupada el título de bárbara» (19). Y el adjetivo «bárbaro» está aquí utilizado, aclara Onetti, en el sentido en que ciertos artistas y críticos plásticos académicos utilizaron el término de *fauve*, es decir salvaje, para designar, a comienzos de este siglo a un grupo de pintores, también ellos rupturistas e innovadores.

Lo que parece entonces interesar poderosamente al joven Onetti en la escritura de Faulkner es que, si se sigue el ejemplo faulkneriano, la intención realista de una narrativa (decir «quiénes y qué somos») puede moldearse en un discurso libertario respecto a las constricciones y convenciones que dominan el mundo de lo letrado y específicamente, desde la óptica de Onetti, el mundo literario rioplatense de la época. De ahí también «la aparición tremenda de Faulkner» según los términos de Borges en su reseña de 1937. Si, en el origen (griego) de la palabra, se llamaba bárbaro a aquél que desconocía la lengua griega imperante y se constituía así en extranjero, para Onetti bárbaro sería aquel escritor decidido—como Faulkner en su país—a desconocer la lengua literaria imperante en el Río de la Plata y a asumir esa valiosa extranjería. Bajo el signo de Faulkner, Onetti está proponiendo una nueva forma de relatar, esa narrativa «bárbara», que por un voluntario y saludable alejamiento de restrictivas imposiciones sea capaz de expresar una manera nueva y original de pensar lo ficcional literario, es decir, una manera nueva y original de pensar lo real.

Pero la temprana recepción de la narrativa de Faulkner en el Río de la Plata pasa también por *Sur* en Buenos Aires (revista, editora y círculo cultural a cuyo frente se encuentra Victoria Ocampo) y es en la revista *Sur* que aparece en 1939 «Setiembre ardido», la primera ficción de Faulkner en español publicada en América Latina (donde se cuenta desde la óptica del barbero de Jefferson el linchamiento de un negro acusado—injustamente—de haber violado una mujer blanca). Ahora bien, esta recepción de Faulkner en *Sur* parecería distinguirse de la línea Borges-Onetti por un interés especial en lo temático localista o regionalista (los relatos de Yoknapatawpha, el Sur, su historia y sus conflictos raciales y sociales) que no va acompañado de un interés paralelo por lo específicamente experimental y novedoso de su escritura, es decir, por aquello que es, en cambio, explícitamente valorado por Borges y Onetti: juegos temporales, laberintos discursivos, equívocos semánticos, barbarismos literarios. Y quizá importe aquí señalar que, así como

Borges en 1940 traduce *Las palmeras salvajes*, una novela que no pertenece a la saga rural de Yoknapatawpha, en 1939 y en 1943 Onetti hace publicar en el semanario *Marcha* de Montevideo dos cuentos que tampoco pertenecen a la serie de relatos de esta saga sureña: «Todos los aviadores muertos» y «Yacencia»; que la historia relatada por esa narrativa «bárbara» refiera miméticamente a la región y cultura de su autor fuera del texto no constituiría entonces *per se* un elemento esencial de esa narrativa celebrada por Onetti y por Borges como ejemplar³. Por otra parte, la editorial *Sur* traduce y publica *Luz de agosto* en 1942, pero la revista *Sur* nunca publicó una reseña de *Las palmeras salvajes* editada por Sudamericana—formalmente una novela experimental con dos historias «distintas» cuyos capítulos se van alternando en contrapunto—a pesar de que Borges, su traductor, colaboraba asiduamente en sus páginas. Y todavía en 1951, con un Faulkner ya nobelizado, la revista *Sur* publica una reseña de *Gambito de caballo* (editado ese año por Emecé en Buenos Aires) firmada por Luis Justo, cuyo tono es por momentos de abierta censura a una escritura—la de Faulkner—que, según esta reseña, oculta «cualquier significación espiritual» y carece de ética ya que al ser «igualitaria» «un rebenque que cuelga de una muñeca no se distingue de un negro que cuelga del árbol» (128). Sería difícil imaginar una lectura de Faulkner más opuesta a la de Borges y Onetti, quienes ven precisamente en lo «igualitari[o]» de su escritura la expresión ejemplar de un realismo narrativo que juega explícitamente sobre el extrañamiento de la ficción frente al referente real para suscitar una lectura según la ley de la escritura ficcional, una ley forzosamente «igualitaria» frente al objeto de referencia⁴.

³ Aunque interese quizá saber en este contexto de interrelaciones siempre complejas entre referente «real» y ficción, que el muy onírico cuento de Faulkner «Yacencia» publicado por Onetti en *Marcha* (titulado «Carcassonne» en su original inglés) se desarrolla en un lugar llamado Rincon (en el original inglés) y que Rincon es un territorio de la imaginaria república latinoamericana de Costaguana, escenario de la novela *Nostromo* de Joseph Conrad, uno de los maestros de Faulkner.

⁴ Contrariamente a lo señalado por Justo, en «El pudor de la historia», Borges va a mencionar una frase de *The Unvanquished* como lugar textual privilegiado y ejemplar en la construcción de una ética con proyección sobre la realidad histórica. La cita que hace Borges de esta frase («la alhucema más fuerte que el olor de los caballos y el coraje» [220]) aparece en su análisis como representativa de un mundo de conciliación evocado por Bayard Sartoris y capaz de contrarrestar la intolerante perspectiva de la historia de su padre John Sartoris en el contexto de la guerra de Secesión. La cita y el análisis de esta frase de Bayard que hace Borges en su ensayo, diez años después de haber escrito la reseña de *The Unvanquished* para la revista *El Hogar*, pueden verse como un signo revelador del durable y fermental diálogo que Borges mantuvo con Faulkner. Por otra parte, el código cultural en cierto modo estereotipado al que remite el argentino Gualdes/Gualdres en «Gambito de caballo» (argentino = buen jinete) y que Faulkner modela y dimensiona en su creativo idioma se podría también leer dentro de su obra como una variación que vincula al argentino con otro Bayard Sartoris, el de *Flags in the Dust*, escrita a fines de la década del 20 y publicada, con modificaciones, bajo el título de *Sartoris* en 1929. En efecto, en ambas novelas hay un encuentro entre Bayard Sartoris y un indómito semental (139-142; 126-128) que se presenta, para el lector de las distintas versiones de «Gambito de caballo», como una primera versión del encuentro entre

Ya en la segunda mitad de la década del 40, Borges vuelve a reflexionar sobre la narrativa de Faulkner, desde su sur latinoamericano, en un ensayo de 1949 titulado «Nathaniel Hawthorne» y publicado luego en *Otras inquisiciones* (1951). Retoma aquí el diálogo con Faulkner comenzado en sus reseñas para la revista *El Hogar* y su traducción de *Las palmeras salvajes* en la década anterior. En este ensayo Borges sitúa a Faulkner dentro de una genealogía (norte)americana que se caracteriza, nos dice, por su narrativa onírica y jungiana *avant la lettre*; una genealogía fundada por Hawthorne y especialmente valiosa vista desde las narrativas de habla hispana, más reacias a la fantasía; y Borges continúa su análisis evocando a Faulkner como lo hacía Onetti en su artículo de 1939, es decir, como una presencia bienvenida y saludable en el Río de la Plata; una presencia cuyo realismo «no es menos brutal que el de nuestros gauchescos [pero] lo es de un modo alucinatorio. De un modo infernal, no terrestre. Del modo de los sueños» (684-5). La presencia modélica de Faulkner en esta reflexión borgesiana sobre el realismo en literatura es significativa y estratégica a la vez, ya que Borges está usando el prestigio centralista de Faulkner para consolidar desde la periferia rioplatense su propia concepción de la literatura y reclamar para él y su territorio narrativo el reconocimiento de valores que considera fundamentales en toda literatura realista válida y que la narrativa de Faulkner, según su lectura, encarna con excelencia: los valores de lo onírico y lo alucinatorio. Al aparecer como elementos constitutivos del realismo narrativo, lo onírico y lo alucinatorio que Borges lee en Faulkner se vuelven oximorónicos en su formulación (realismo onírico) y paradójicos en su concepto (el realismo puede ser alucinante), lo que en contexto borgesiano es garantía de verdad. Se trata así de un realismo que desbarata la oposición entre aquel realismo que busca decir lo real sin residuo ninguno y el realismo ilusionista donde la obra se confunde con la imagen de lo real. Se trata de una suerte de conciliación y contrapunto entre ambos. La reflexión de Borges sobre la forma que adopta el realismo en la ficción de Faulkner constituye un testimonio más del modo cómo la escritura de Faulkner representó para Borges—como para Onetti—en los 30 y los 40, una presencia innovadora y poderosa en su práctica y su pensamiento poéticos en tanto esta reflexión hace patente el desplazamiento que tiene lugar en el libro de lo real histórico a lo real textual, un desplazamiento que constituye, de hecho, una alucinación, en el estricto sentido en que el diccionario define este término: el que alucina toma una realidad por otra. El que escribe o lee un cuento o una novela cambia una realidad por otra y así el libro se constituye en el sitio donde la realidad tiene lugar, el sitio en la red de lo real. Es esa verdad narrativa que Borges parece apre-

Gualdes/Gualdres y el semental (con varios elementos recurrentes en ambientación, personajes y léxico). Lo que parece vincular temáticamente estas dos variaciones (Gualdes/Bayard) sería la marginalidad y/o las respectivas diferencias de ambos personajes frente a un mundo invadido y ya conquistado por las tecnologías y el capitalismo a ultranza encarnado por los Snopes. Sobre Faulkner dentro de la tradición de los grandes escritores «reaccionarios» al proceso de mercantilización de la sociedad ver entrevista a Ricardo Piglia en «A Latin American Faulkner», *The Faulkner Journal*, XI:1-2 (1996), pp. 43-44.

ciar muy especialmente en Faulkner y comenta para sus lectores en su ensayo sobre Hawthorne.

Por otra parte, serán precisamente estos valores de onirismo y alucinación que Borges subraya en su narrativa los que van a caracterizar uno de los usos literarios que hace Faulkner del personaje argentino que protagoniza su relato «Gambito de caballo». La primera versión de este relato, escrita en 1942, pero sólo publicada póstumamente—y que citaremos exclusivamente en este artículo—es rechazada por la revista *Harper's Bazaar* «por su oscuridad y complejidad» según los censores de la publicación (Blotner, 436). Años más tarde, en 1949, el escritor, allanándose aparentemente a la opinión de sus editores, abandona esta primera versión del 42 y otras dos versiones posteriores igualmente cuestionadas y escribe un nuevo y mucho más extenso «Gambito de caballo» publicado ese año por Random House (y en español por Emecé en 1951) dentro de un volumen que reúne varias historias alrededor del personaje de Gavin Stevens⁵. Existe un desenvuelto resumen de la anécdota de «Gambito...» hecho por el propio autor que vale tanto para la versión publicada de 1949 como para la versión rechazada de 1942: «Es una historia de amor en la que Stevens previene un crimen (un asesinato) no por justicia sino para ganar (tiene ahora más de cincuenta años) la novia de su niñez que había perdido veinte años atrás» (Blotner 436). En su resumen, y aunque sin nombrarlo, Faulkner alude al argentino Gualdes (o Gualdres en la versión de 1949), ya que es precisamente su asesinato el que el abogado Gavin Stevens, va a impedir mediante su trabajo detectivesco⁶. Pero el argentino Gualdes es también el rival de Stevens frente a

⁵ La historia de las versiones de «Gambito de caballo» todavía guarda algunos secretos. Las últimas informaciones al respecto figuran en el prólogo de Thomas L. McHaney a *William Faulkner Manuscripts*. Vol. 18. (1987) donde se encuentra todo el material original existente y localizado—mecanografiado y corregido por el autor—correspondiente a dichas versiones. Señalemos por otra parte que, como epígrafe al penúltimo capítulo de su canónica biografía de Faulkner, Joseph Blotner cita el pasaje del argentino a caballo, identificando así a éste con su biografiado: «...con el tiempo los huesos [del caballo] se desharían en polvo y desaparecerían en la tierra, pero el hombre permanecería intacto e invulnerable ahí donde habían yacido» (682). Y la historia de Melisandre y su caballero Gavin (¿Melisendra y Don Gaiferos?) será retomada con lujo de detalles en *La ciudad y La mansión*.

⁶ Relacionado con el contexto detectivesco de *Gambito de caballo* y su recepción editorial en el Río de la Plata sucedió algo curioso y quizá significativo a nivel de valoración de géneros literarios. En la contratapa de la tercera edición de *El ministerio del miedo* de Graham Greene (1951), que aparece con el número 15 dentro de la exitosa colección de literatura detectivesca *El séptimo círculo*, se anuncia como de próxima aparición *Un error de química* de William Faulkner pero nunca se publica. Ahora bien, «An error of chemistry» es uno de los relatos incluidos en el volumen *Knight's Gambit* publicado por Random House en 1949, quizá el más estrictamente detectivesco en su trama narrativa de todo el volumen (aunque nunca fue elegido por Faulkner o sus editores para dar su título al volumen). Conjeturamos que Bloy y/o Borges, directores del *Séptimo Círculo*, propusieron a Emecé la inclusión del volumen Faulkner en su colección pero que Emecé, teniendo en cuenta que Faulkner ya era Premio Nobel, consideró más con-

esa novia de su niñez que éste quiere reconquistar, y se presenta en el relato como una suerte de *otro* «hispano y tanguero» (1987, 304) del jeffersoniano Stevens. Y, ya en la primera versión de 1942, tanto la presentación fantástica y mitológica que hace el narrador faulkneriano del jinete argentino Gualdes a través de la figura del unicornio (reescrita con variaciones en la versión de 1949) como el intenso pasaje que retrata a Gualdes, hacia el final del relato, en su enfrentamiento con un indómito semental a la luz de la luna parecen utilizar lo onírico y lo alucinatorio como eficaz herramienta narrativa:

Porque yo también lo vi. Estuve diez días en casa mientras nos transferían a una nueva base, y Tío Gavin dijo lo que era. No lo que era él [el argentino Gualdes] sino lo que eran ellos, el hombre y el caballo juntos: no un centauro sino un unicornio, el caballo-criatura de la antigua poesía con su único cuerno no de hueso sino de un metal que ni siquiera los alquimistas podían nombrar; el caballo de carne y hueso pero no el hombre, de modo que cuando finalmente fallaban en el salto en que tenían que fallar, sólo el caballo dejaba en la fecunda tierra huesos frágiles y deshechos que esa tierra habría de restaurar (1987, 305).

...el hombre saltó y el caballo golpeó contra la pared de la caballeriza con un sonido semejante al de un techo que se desmorona y esta vez mientras el caballo de nuevo se encabritaba el hombre lo golpeó entre los ojos con el extremo pesado del rebenque de modo que incluso cuando se encabritaba el caballo no podía mantener su equilibrio y cuando el hombre lo golpeó de nuevo él arremetió tambaleándose en un radio de diez o quince pies antes de reaccionar, con las patas extendidas y apoyadas, con la cabeza baja como el boxeador profesional que sabe que está fuera de combate pero no caído mientras pueda mantenerse en pie un segundo más, el hombre de nuevo sobre él, golpeándolo de nuevo con el pesado rebenque (1987, 323).

En el primer pasaje, la referencia a los alquimistas pone en relación la figura del argentino a caballo con toda la serie de valores simbólicos que el pensamiento alquímico atribuye a la figura fabulosa del unicornio y que Carl Jung recoge y analiza en sus escritos: ser primordial y cosmológico, principio anímico de temeridad y libertad, fuerza vital y físicamente restauradora, referencia a Mercurio, paradigma bíblico que remite a las líneas de fuerza de nuestro inconsciente psíquico (523-593). Y es precisamente a Jung a quien Borges cita, como vimos, cuando sitúa a Faulkner en la línea de la narrativa onírica norteamericana en su artículo sobre Hawthorne. Al crear la figura del «caballo-criatura» a partir del jinete extranjero

veniente—por más prestigioso—publicar el volumen de cuentos del autor laureado en su colección *Grandes novelistas*. A pesar del éxito lector del *Séptimo círculo*, el género «policial» todavía no era plenamente aceptado en los medios literarios más oficiales.

Gualdes, Faulkner coincide con el grupo de escritores modernistas, entre los que también se encuentra Borges, que encontraron en el pensamiento alquímico y sus imágenes arquetípicas un camino privilegiado para construir en sus ficciones las *Variaciones enigma* del hombre. De este modo, y a través de la metáfora del unicornio—propuesta por Gavin y recogida en el relato por su sobrino-narrador Chuck—la figura del argentino Sebastián Gualdes está articulando para su doble jeffersoniano Gavin Stevens (reconocido alter ego del autor), valores místicos y arcaicos que le dibujan, a él y a la gente de su condado (de quien es electo representante judicial) un yo alternativo y más vasto, onírico y alucinatorio.

En el segundo pasaje, que nos presenta al argentino Gualdes enfrentando el bravío semental que estaba destinado a matarlo, lo alucinatorio, que Borges señala en Faulkner como carácter definitorio de su narrativa, se encontraría en la materialidad misma de un discurso que en su fluir (una única frase de 150 palabras) arrasa con toda la racionalidad de las convenciones lingüísticas rígidamente normalizadas que tanto defienden esos «hombres de letras» denostados por Onetti en su artículo de 1939 donde reivindica, como vimos, la escritura «salvaje» de Faulkner como ejemplar. Dentro de la trama de interrelaciones culturales y literarias de su narrativa y creado por Faulkner en claro contrapunto con los personajes del ficticio condado sureño y estadounidense de Yoknapatawpha, la figura del argentino Gualdes en «Gambito de caballo» estaría emblematizando en su caracterización y en el dibujo que la modela los valores universales de barbarie, onirismo y alucinación que Borges y Onetti señalan en la narrativa de Faulkner como fundamentales y modélicos.

Por otra parte, el nombre de Gualdes, modulado en Gualdres en la versión de 1949, elegido para representar a «un capitán de caballería argentino»⁷, parecería remitir al del escritor argentino Ricardo Güiraldes cuyo *Don Segundo Sombra* fue tempranamente traducido tanto al francés (por Gallimard, el editor de Faulkner, en 1932) como al inglés (por Oxford University Press en 1934) y que Faulkner por lo tanto podía muy bien conocer⁸. Leído desde esta perspectiva o desde este juego

⁷ En la traducción al español de «Gambito de caballo» (Buenos Aires, Emecé, 1951) se decide ignorar la argentinidad de Gualdres y «the Argentine army captain», «the Argentine cavalry captain» del texto inglés se traducen por «un capitán sudamericano» y «el sudamericano, el capitán de caballería». También se va a decidir ignorar en su traslado al español las explícitas referencias al *Quijote*. Así, en un diálogo a propósito del *Quijote* entre Stevens y su sobrino Chuck, el Bachiller Sansón Carrasco y los Yangüeses («Batchelor Samson» y «the Yanguesians» en el texto inglés), mencionados por Faulkner en el original inglés, se transforman respectivamente en «el Sansón estatuario» y «los Yankees». Comentando estas dos singularidades de la traducción al español, Juan José Saer señala que «estas extrañas modificaciones...delatarían en el traductor (argentino) una especie de complejo de inexistencia que lo impulsó a negar en la obra que traduce todo vínculo con su propia cultura». (Saer, en prensa).

⁸ En el prólogo ya citado a la traducción de la versión 1942 de «Gambito de caballo», Saer señala que

onomástico, «Gambito de caballo» dialogaría con *Don Segundo Sombra* a través de la mirada atónita del joven narrador Chuck—portavoz e intérprete de su comunidad rural—ante el jinete argentino Gualdes, comparable de algún modo con la postura de fascinación que caracteriza al adolescente-narrador frente a Don Segundo que lo inicia en la rica sensualidad de su vida rústica y libre, una vida que el muchacho estará obligado a abandonar para convertirse en «el hombre culto» (182) que su familia y la sociedad moderna que lo rodea quieren que sea. Y según este juego que nos lleva a pensar la novela *Don Segundo Sombra* como presencia narrativa en «Gambito de caballo», bien podríamos ver en las conocidas líneas que retratan a Don Segundo en el relato de Güiraldes a uno de los perfiles del Faulkner de vida retirada, amante de los caballos, y que nunca se alejó por mucho tiempo del pequeño condado de Oxford, Mississippi: «Pero por sobre todo y contra todo, Don Segundo quería su libertad. Era un espíritu anárquico y solitario, a quien la sociedad continuada de los hombres concluía por infligir un invariable cansancio» (63).

En un temprano ensayo de 1922 Faulkner menciona la literatura irlandesa (89) al referirse a la necesidad que tiene una literatura nueva como la norteamericana de interesarse en cánones periféricos, en cuyos textos muchas veces se encuentra «la fuerza de un idioma imaginativo» indispensable para toda creación literaria y que no se encuentra ya en los cánones centrales (89). El canon faulkneriano eligió quizá realizar conexiones narrativas con el canon periférico latinoamericano, rioplatense (sabemos que en los años 20, en Buenos Aires, Güiraldes funda con Borges *Proa*, la primera publicación modernista en América Latina) y explicitarlas a través del juego onomástico de Gualdes/Gualdres/Güiraldes, creando así en su ficción un espacio de encuentro con otras narrativas que también estaban buscando nuevos caminos para sus prácticas literarias.

Los contactos literarios de Faulkner con Latinoamérica pueden haber pasado, no sólo por la novela de Güiraldes, sino también por las obras de Cunningham Graham y Hudson, amigos de Conrad y cuyas obras, por esa vía, Faulkner podía conocer.

- Blotner, Joseph. 1984. *Faulkner: a biography*. Nueva York, Random House.
- Borges, Jorge Luis. 1986. «Absalom, Absalom! de William Faulkner» [22/1/37], «The Unvanquished de William Faulkner» [24/6/38], «The Wild Palms de William Faulkner» [5/5/39]. En *Textos cautivos*. Barcelona, Tusquets.
- 1974. «Nathaniel Hawthorne». En *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé. 670-685; 754-756.
- Faulkner, William. 1962. «American Drama: Eugene O'Neill». En *William Faulkner: Early Prose and Poetry*. Ed. Calvin Collins. Boston, Little Brown and Company. 86-89.
- 1973. *Flags in the Dust*. Nueva York, Random House (Vintage Books).
- 1951. «Gambito de caballo». En *Gambito de caballo*. Trad. de Lucrecia Moreno de Sáenz. Buenos Aires, Emecé (Colección Grandes Novelistas).
- En prensa. «Gambito de caballo», versión 1942: Homenaje a William Faulkner. Trad. Beatriz Vegh. Montevideo, Editorial Calicanto.
- 1978. «Knight's Gambit». En *Knight's Gambit*. New York, Vintage Books. 133-246.
- 1987. «Knight's Gambit». En *William Faulkner Manuscripts*. Vol. 18. Ed. Thomas L. McHaney. New York, Garland Publishing Inc., 1987. 300-329.
- 1940. *Las palmeras salvajes*. Buenos Aires, Sudamericano.
- 1953. *Sartoris*. Nueva York, The New American Library (Signet Book).
- 1939. «Setiembre ardido». Buenos Aires, *Sur*, No. 59.
- «Todos los aviadores muertos». Montevideo, *Marcha*, 21 y 28/6/40.
- «Yacencia». Montevideo, *Marcha*, 31/12/1943.
- Fayen, Tania. 1995. *In Search of a Latin American Faulkner*. Lanham, University Press of America.

Güiraldes, Ricardo. 1934. *Don Segundo Sombra, the Shadow of the Pampa*. Trad. de Harriet de Onis. Londres, Oxford University Press. 1935. Nueva York, Farrar and Reinhard.

— 1957. *Don Segundo Sombra*. Buenos Aires, Losada.

Gresset, Michel. 1996. «Preface». En «A Latin American Faulkner», *The Faulkner Journal* XI:1&2

Jung, C.G. 1970. *Psychologie et alchimie*. Paris, Buchet/Chastel.

Justo, Luis. 1951. «Reseña de *Gambito de caballo*. Buenos Aires, *Sur*, No. 206.

Onetti, Juan Carlos. «Una voz que no ha sonado». Montevideo, *Marcha*, 30/6/39, Montevideo.

Piglia, Ricardo. «An Interview with Ricardo Piglia» (María del Carmen Hernández, Joseph Urgo, Beatriz Vegh). En *The Faulkner Journal*, XI:1-2 (1996). Pp.43-50.

Saer, Juan José. En prensa. «Prólogo». En «*Gambito de caballo*», versión 1942: *Homenaje a William Faulkner*. Montevideo, Editorial Calicanto.