

**ONETTI Y MALLEA**  
**ALGUNAS APROXIMACIONES A UN ENCUENTRO**

**Roberto Ferro**  
Universidad Nacional de Buenos Aires

*Buenos Aires, 1930*

Cuando desembarca por primera vez en Buenos Aires, en 1930, Juan Carlos Onetti tiene veinte años. Es posible conjeturar que la búsqueda de nuevos horizontes por la falta de posibilidades económicas en el Uruguay, es menos importante para él que la necesidad de romper con el estrecho ámbito en el que se desarrollaba su existencia, que impedía el desarrollo de su proyecto intelectual. La circunstancia de múltiples trabajos ocasionales y transitorios en los que Onetti no hacía pie y el rápido crecimiento de su proyecto de escritor, en el lapso de la primera estadía, hasta 1934, publica su primer cuento premiado en un concurso en un diario como *La Prensa* y escribe los originales de dos novelas *El pozo* y *Tiempo de abrazar*, parecen confirmar esta presunción.

La biblioteca leída por Juan Carlos Onetti antes de su llegada a Buenos Aires se puede conjeturar tentativamente en relación con los entornos en los que transcurrieron los primeros veinte años de su vida, más allá de las menciones emblemáticas de Verne o Hamsun, debieron estar los libros que circulaban en una casa de la clase media uruguaya de los años veinte, leídos afanosamente por un joven que se había resistido a cursar el liceo; luego, seguramente ampliados en el intercambio que debió provocar *La Tijera de Colón*, una publicación literaria en la que la participó activamente, pero siempre más allá de los encorsetamientos sistemáticos de las instituciones.<sup>1</sup> Esa enciclopedia se va a expandir violentamente en los siguientes años, las huellas de esa onda de crecimiento están diseminadas en los textos que fue publicando; junto con lo leído, Buenos Aires le ofrece un escena en la que proliferan y diversifican los intercambios de saberes y prácticas culturales, a un ritmo acorde con el crecimiento y la transformación

urbanística que la modificaba constantemente. Por lo tanto, no son sólo los libros leídos, sino también y, acaso, de modo decisivo, los ámbitos, en los que Onetti participa, los que configuran la anterioridad anafórica de su primer comienzo.

Una parte de la familia Onetti había emigrado a Buenos Aires donde residía desde hacía unos años en el barrio de Flores. En torno de esa primera residencia, parece posible establecer una serie de relaciones que serán muy importantes para Onetti. Por intermedio de su prima María Laura, conoce a Italo Constantini, que será uno de sus amigos emblemáticos. Constantini era a su vez amigo de la infancia de Roberto Arlt y de Conrado Nalé Roxlo. Arlt va a constituir una doble referencia para Onetti, en primer lugar por la importancia modélica en la configuración de su lugar en el campo intelectual, y, luego, por la relevancia que van a tener en su escritura, algunos tonos y motivos propios de la literatura urbana, que Arlt está produciendo. Por su parte, Nalé Roxlo lo acerca al diario *Crítica* en el que Onetti publica algunas crónicas de cine y un fragmento de la novela *Tiempo de abrazar*.<sup>2</sup>

La Buenos Aires a la que llega Onetti en 1930, es ya una gran metrópolis, que ha crecido de manera espectacular en las dos primeras décadas del siglo XX. Es una ciudad que junto con un rápido incremento demográfico, ha ido modificando su perfil urbanístico; se han remodelado el trazado de algunas de sus principales avenidas para adaptarlas a un tránsito cada vez más intenso, que por su velocidad sin precedentes y sus desplazamientos rápidos habían impuesto la transformación estructural. A la ampliación de la red de subterráneos en curso, se suman los medios de transportes modernos como el tranvía y la aparición del sistema de colectivos urbanos. Mientras tanto, los cables de alumbrado eléctrico, ya en 1930, habían reemplazado los antiguos sistemas de gas y kerosene.<sup>3</sup> Buenos Aires es un escenario en el que la experiencia de la velocidad y la experiencia de la luz son la condición de posibilidad de un nuevo canon de imágenes y percepciones. No es demasiado arriesgado afirmar que el impacto del salto cualitativo entre las vivencias de Montevideo y las de este Buenos Aires en Onetti es correlativa a su inscripción cultural en ese nuevo espacio, es decir, está marcada por la precipitación, la ansiedad, la acumulación que no se iba a edificar sobre la seguridad de un diseño articulado en torno de saberes sistemáticos.

La ciudad misma es el núcleo de un amplio debate que tiene a la modernización como punto de divergencia; se la estigmatiza acusándola de borrar el pasado y la tradición, se la celebra como la posibilidad de integrarse a un proceso de cambios que acerca la problemática de la nación a una dimensión internacional.

*Radiografía de la pampa*, 1933, y *La cabeza de Goliath*, 1940, que lleva por subtítulo sugestivo, *Microscopía de Buenos Aires*, son los ensayos en los que Ezequiel Martínez Estrada piensa un país aquejado de imposibilidades y frustraciones. Como si fueran un epílogo sombrío de los libros de

Sarmiento, en los que se invierten las conclusiones, en esa Argentina que había surgido del golpe militar de 1930, la oscura intuición de un naufragio social lo conducía a pensar que lo que había triunfado era la barbarie, pero con el nombre de civilización. Esos son los “demonios del subsuelo”, que se enmascaraban para moverse en la vida pública, ya habían sido advertidos por Raúl Scalabrini Ortiz en su *El hombre que está solo y espera*, 1933. El intuicionismo alegorizante, las metáforas que convierten lo mecánico en orgánico y lo orgánico en convulsión social, se inscriben en el gesto del ensayo que está obsesionado en la búsqueda de una explicación para el malestar de las conciencias individuales y la ruptura con las ilusiones hiperbólicas del centenario.

No estoy pensando vínculos directos, por lo tanto ni afirmo ni descarto la lectura por parte de Onetti de los textos de Scalabrini Ortiz y Martínez Estrada sino, antes bien, trato de trazar algunas líneas que permitan caracterizar de un modo aproximado los componentes del imaginario de algunos sectores en la época de la escritura de los primeros textos onettianos. Si acercamos la idea de Italo Calvino “Cada ciudad recibe su forma del desierto al que se opone”<sup>4</sup> a la concepción de Martínez Estrada de que la pampa es una especie de gran sinécdoque de las manifestaciones culturales americanas, podemos delinear uno de los núcleos que desarrolla en *Radiografía de la pampa*, la idea del disfraz, la máscara, la inautenticidad constitutiva de América. Un continente construido a partir de la falsedad, marcada por un “subconsciente inclinado al gozo de los disfraces”, fantasía poblada de fantasmas movidos por el sueño colectivo de los conquistadores españoles, que eran los sueños de los postergados en búsqueda de que un golpe de suerte les cambiara su existencia oscura y les permitiera alcanzar el poder, la riqueza y el linaje: para alcanzar la posibilidad de la reivindicación, los postergados hacen un viaje y fundan ciudades.<sup>5</sup>

El escepticismo y el fatalismo de Martínez Estrada están vinculados con el pensamiento de Schopenhauer; la interpretación spengleriana de la historia como un proceso de decadencia deja una huella inconfundible en la obra del escritor argentino; y las líneas de fuerza narrativas que atraviesan *Radiografía de la Pampa*, que más allá del programa ensayístico del texto, despliegan un relato de los orígenes o de la ausencia de orígenes; son tres componentes que habilitan la posibilidad de pensar un núcleo de correspondencias entre las obras de los dos escritores rioplatenses.<sup>6</sup>

Los años en los que Onetti configura el primer comienzo de su escritura son también los años en los que culmina la novela arltiana, se abre el ciclo de la de Eduardo Mallea y aparece la revista *Sur*.

El impacto de las transformaciones urbanas es correlativo a un formidable proceso de importación de bienes, discursos y prácticas culturales. Los primeros años de la década del treinta exhiben la confrontación, nunca de manera clara y definida, que en la mayoría de los casos entremezclan

movimientos defensivos y residuales con programas de renovación.

Una ciudad moderna recién refundada a orillas del Río de la Plata, en la que pujan la tradición centenaria con las utopías de realización inminente, una ciudad en la que las representaciones del futuro anticipado se ponen en tensión con las imágenes de la historia, que aún puede retener una conciencia individual, tal ha sido la intensidad y la urgencia de los cambios. Una subjetividad que queda atenaceada por la atracción de lo nuevo, aunque lamentablemente el curso inevitable de las transformaciones.

El joven Juan Carlos Onetti ha emigrado hacia una metrópolis en la que se está exacerbando hasta el paroxismo el afán constructor; Buenos Aires aparece como un destino promisorio por las posibilidades que le abre y, correlativamente, alienante por lo que su desmesura impone. Buenos Aires es el territorio de la contradicción, conlleva tanto el deseo de lo nuevo, del gigantismo, de la urgencia, es decir de la manifestación del exceso de significación como el vacío provocado por la fragmentación y la pérdida del referente de la experiencia.

El proceso de constitución de la sociedad tecnológica, articulado sobre la noción dominante de transformación múltiple y seriada, provoca un reordenamiento que subvierte toda retórica de representación construida en términos de una mecánica determinista de los procesos culturales, entendidos como meros reflejos o efectos de una concatenación dual.

Juan Carlos Onetti anuncia en la escritura de sus primeros cuentos una ruptura con las estrategias de representación realista, que no dan cuenta de la naturaleza plural, escindida y problemática de la ciudad. Ciudad que, en tanto referente trastrocado por complejos procesos de transformación, reclama un acercamiento no lineal sino una inscripción abierta a un campo de figuración multidimensional, que no se deja compactar a modo de un escenario estático.

### *La primera cita en el diario La Nación*

En 1935, va a ver a Eduardo Mallea al diario *La Nación*, cuyas páginas culturales dirigía, para que leyera el cuento “El obstáculo”; como no lo conocía personalmente, según ha recordado Onetti, temía lo rechazara por el clima de inmoralidad y perversión de la historia. *La Nación* publicó el cuento el 6 de octubre y volvió a publicarle otro, “El posible Baldi”, al año siguiente. En esa ocasión, acaso para demostrarle su respeto y confianza, Mallea tocó el timbre e hizo llevar el texto directamente a la imprenta sin leerlo. “Pero claro que era todo mentira. Seguramente luego lo examinaría”.<sup>7</sup> Me parece significativo destacar el modo con que Onetti ha repetido esta anécdota que tiene todos los elementos del relato de iniciación literaria de un joven escritor y, en particular, la permanencia de Mallea en su recuerdo

en un lugar de respeto y admiración; a pesar de que con el correr de los años fue declinando su interés por mencionarlo entre sus escritores preferidos.

Considero de gran importancia señalar la elección de Mallea, que a diferencia de Roberto Arlt, pertenece a un sector bien diferenciado del campo intelectual de aquellos años; por lo tanto, hay dos aspectos que se pueden desprender del gesto de Onetti, por una parte, el reconocimiento de una afinidad entre la obra del escritor argentino y su propio proyecto; y por otra, no tenía aprehensiones acerca del medio en que pretendía publicar, por lo tanto, la elección también implicaba un modo de hacer circular su producción.

Entre 1931 y 1935, Mallea publica en revistas de la Argentina y de Europa los nueve relatos que integrarán *La ciudad junto al río inmóvil*, 1936, dos de ellos "Sumersión" y "La causa de Jacobo Uber, perdida" aparecieron antes en *Sur*. En especial en el primero, aparece la reflexión sobre Buenos Aires, que luego se prolongara en gran parte de su obra. En su relato, la soledad y la incomunicación vistas desde la interioridad de los personajes se superpone a la configuración de la gran urbe, que es delineada como una gran extensión opaca y sombría que componen edificios, avenidas, torres y suburbios, que vistos desde el puerto semejan un conjunto fantasmal.

En 1937, Mallea publica *Historia de una pasión argentina*:

Plantado en el área interminable de un poblado desierto, en la metrópoli, en las calles de betún negro, rectas, iguales, interminables en la estepa de piedra y hambriento de certidumbres como un joven lobo perdido a la pesca de presa imposible en pleno poblado, fue el sentido de la desproporción del hombre lo que más terriblemente me ató al diálogo de Pascal; fue aquel incesante sentirse junto al abismo sobre el que insistía León Chestov con tanta desolada intensidad en su bella "Noche de Getsemani". Más tarde he querido llevar a la novela ese terror incomparable para el cual no existe ninguna luz salvadora fuera de la que encendemos en nuestra propia aflicción de hombres errantes y amantes, ansiosos de errar y amar, solitarios paseantes en la urbe, junto a los jardines, el césped, los muros de granito, los puentes, el acero, la ambición, los elevadores, las factorías, las carreteras, debajo del sol, la tormenta, las nubes. El terror al abismo. La desproporción del hombre...<sup>8</sup>

Más allá de las notables diferencias de tono, de enciclopedias y de cartografías en torno de las cuales se trazan los recorridos que permiten identificar los proyectos intelectuales de Onetti y Mallea, hay dos elementos en los que se intersectan: en la instancia de la escritura por la preocupación frente a una ciudad cuya violenta transformación arrastra y trastorna los valores humanos acercando la reflexión a la angustia existencial, y en la que corresponde al modo en que el escritor concibe su participación en la sociedad, también es posible marcar una aproximación.

En 1936, se lleva a cabo en Buenos Aires el XIV Congreso Internacional del PEN Club. La participación de Mallea gira en torno del alejamiento del intelectual y del artista en relación con el campo político:

No pienso que la función del escritor deba consistir hoy en una acción por él desarrollada, sino, más bien, una pasión que opera a través de su sacrificio. Sólo aquellos que poco comprenden piensan que esto implica un retiro o una huida. En un sentido secreto implica, como ustedes saben, caballeros, mucho más que cualquier acción. ¡Qué agitación! ¡Qué lucha! ¡Qué intervención! ¡Y cuánto sufrimiento! Acá radica el privilegio del intelectual: para él, la inseguridad es activa, como una bendición que lo atormenta [...] En esta hora cuando los hombres se inclinan a elevar sus manos más que su espíritu, creo que el deber del pensamiento creador es permanecer en su propio estado de puro tormento.<sup>9</sup>

Mallea se había propuesto con *Historia de una pasión argentina* exponer una crónica sincera de un proceso moral apasionado; a partir de una concepción de una Argentina inmadura, que había perdido el rumbo y parecía poco probable que lo pudiera recuperar. Establece, entonces, una diferencia entre un país visible, superficial, entregado a las peores prebendas de la banalidad, y una Argentina invisible de un pueblo silencioso y dramático en su plegarse hacia adentro. Mallea va a concebir su tarea como la articulación de esa voz que no llega a exteriorizarse, develando lo que yace inexpresado.

Esta idea del escritor como portavoz de un silencio comunitario se articula con su postura afín al alejamiento del intelectual y del artista respecto del campo político, que evocan al Julien Benda de *La traición de los intelectuales*, acaso con cierto anacronismo frente a las posiciones que contemporáneamente había asumido el pensador francés frente al fascismo.

En líneas generales, las palabras de Mallea no aparecen muy alejadas de la postura que va a caracterizar la actitud de Onetti, de una cierta lejanía y hasta indiferencia frente a los problemas políticos; más allá de algún gesto ampuloso, como el de pretender enrolarse en las Brigadas Internacionales que luchaban durante la Guerra Civil Española, aunque al parecer por los resultados, sin demasiada enjundia; de todos modos, si bien coinciden en valorar la pasión del artista, difieren en el gesto, mientras Mallea elabora un lenguaje impostado y solemne, Onetti construye su voz como la de un ironista descreído.<sup>10</sup>

### *Onetti y Mallea en diálogo con Faulkner*

En 1943, Onetti publica *Para esta noche*. La novela está dedicada a Eduardo Mallea, sin descartar el aprecio y el reconocimiento intelectual de

Onetti hacia el escritor de *La ciudad frente al río inmóvil*, incluso sin minimizar el tipo de relación personal que se había establecido entre ellos, mi lectura de la dedicatoria está orientada a pensar las convergencias en torno de problemáticas estrictamente vinculadas a la escritura literaria. En *Para esta noche* aparecen marcas de lectura de la narrativa de Faulkner; las novelas que Eduardo Mallea produce en aquellos años están atravesadas por un conjunto de procedimientos narrativos que exhiben zonas de contacto con la obra del escritor norteamericano.<sup>11</sup>

Cuando aparece *Para esta noche*, William Faulkner ya tenía una amplia circulación en el Río de la Plata. En 1934, Lino Novás Calvo había traducido *Santuario*; en 1940, Jorge Luis Borges, *Palmeras Salvajes*; en 1942, Max Dickman, *Mientras yo agonizo* y Pedro Lecuona, *Luz de agosto*.<sup>12</sup>

Entre 1937 y 1939, Borges lee y comenta para *El Hogar: ¡Absalón, Absalón!*, de la que afirma “Es equiparable a el *Sonido y la furia*. No sé de un elogio mayor”; *The Unvanquished* al terminar su reseña dice: “Hay libros que nos tocan físicamente, como la cercanía del mar o de la mañana. Éste —para mí— es uno de ellos”; y *The Wild Palms* que concluye con el siguiente juicio: “Es verosímil la afirmación de que William Faulkner es el primer novelista de nuestro tiempo.”

En *Sur* aparecen los cuentos “Setiembre ardido”, en 1939, y “Sería espléndido”, en 1940.<sup>13</sup> En *Marcha*, “Todos los aviadores muertos”, en 1940, y “Yacencia”, en 1943.<sup>14</sup>

Pablo Rocca en *El País Cultural* señala lo siguiente:

En una entrevista colectiva divulgada en Montevideo por Beatriz Vegh, Ricardo Piglia explica que la difusión en el Río de la Plata de la obra de William Faulkner pasó por el doble eje Borges-Onetti.<sup>15</sup>

Si esta afirmación es irrefutable; en particular en relación con Onetti son innumerables los testimonios de los que lo frecuentaban en aquellos años que repiten su insistencia en recomendar la lectura del escritor norteamericano; también es cierto que es por lo menos parcial, dado que quien más lee y reescribe en esos años a Faulkner en el Río de la Plata es Eduardo Mallea, tal como lo dan a leer sus novelas *Fiesta en noviembre*, 1938, *La bahía de silencio*, 1940, *Todo verdor perecerá*, 1941 y *Las águilas*, 1943.<sup>16</sup>

No considero la relación entre Mallea y Onetti a partir de nexos de causalidad y similitud, sino que estoy señalando correlaciones múltiples en situaciones históricas compartidas por dos escritores entre los que ha habido contactos personales, dentro de un marco definido por el proyecto personal de cada uno. De este modo, pienso que el interés de ambos por Faulkner como un rasgo importante, pero formando parte de una red de coincidencias que lo realza; que la preocupación compartida por el discurso religioso y la reflexión en torno de la ciudad.<sup>17</sup>

En *Todo verdor perecerá*, Mallea inserta dos epígrafes:

Las aguas de Nimrim serán consumidas, y secarase la hierba, marchitaranse los retoños, todo verdor perecerá.

ISAÍAS — XV, 6

No sabe el hombre su fin: sino que como los peces son cazados en el anzuelo y las aves aprehendidas con el lazo, así los hombres son cazados en el tiempo malo, cuando de improviso les sobreviniere.

ECLESIASTÉS—IX, 12<sup>18</sup>

La elección de una cita bíblica para el título, como en *Tiempo de abrazar*, y de la mención destacada de *Eclesiastés* para referirse a un tiempo aciago en que los hombres se hayan inmersos, sin querer, y sobre el cual no tienen ningún control; son algo más que una coincidencia azarosa, puesto que la apelación a la Biblia forma parte de un dispositivo narrativo vinculado con una concepción de la escritura literaria como anuncio y señalamiento del deterioro social. El cuestionamiento al orden moral, que en Mallea y en Onetti forman parte de concepciones distintas, en cambio confluye en la objeción a la indiferencia o desidia, imperante en el mundo de entre guerras y que se agudiza en la década del cuarenta en el Rfo de la Plata.

A pesar del interés de Borges por Faulkner, esto no fue razón suficiente para que se estableciera contacto intelectual con Onetti. De todas maneras, Borges manifestaba admiración por la obra del escritor norteamericano y contribuía activamente a difundirla, pero difícilmente se puedan encontrar marcas falknerianas en la narrativa que empezaba a publicar en aquellos años.

Cada textualidad establece, entre otras cosas, sus propias reglas de pertenencia; un escritor como Onetti que tan tenazmente se había manifestado en contra de poéticas acartonadas, es posible que en la narrativa de Mallea encontrara una simetría, una consonancia, que hizo explícita con la dedicatoria. Hago especial hincapié en la narrativa, porque es evidente que Eduardo Mallea nada tiene que ver con el modelo de artista que valora Onetti, centrado en figuras como Arlt, Céline y el propio Faulkner.

La narrativa de Faulkner trastorna cualquier definición naturalista de la realidad, puesto que en su despliegue participa activamente el mundo interior de los personajes. Esta concepción ampliada de la realidad se configura constructivamente con una variada gama de procedimientos narrativos en los que los flujos de temporalidad son narrados, más que sentidos por los personajes. Hay en Faulkner una intensificación del lenguaje como productor de sentido y no como representante instrumental de una realidad anterior; esto afirma los rasgos lúdicos y de autonomía del texto literario. Su novelística es un vasto campo de experimentación con los



modos de figurar la temporalidad; lo lineal es trastornado por juegos de paralelismo y simultaneidad de series temporales anacrónicas entre sí, que confluyen en movimientos cíclicos y espiralados, en las que las elipsis y los vacíos abren el sentido a innumerables recorridos. Este entrecruzamiento entre el mundo de los personajes y el mundo social, entre temporalidades simétricas y discordantes, otorga un lugar preeminente a la ensoñación, los fabuladores se aíslan del mundo por medio de sus divagaciones, lo que acentúa la marginación y la soledad de sus vidas. Los procedimientos de montaje, yuxtaponiendo dos o más secuencias contrastantes, el uso de cambios de plano o enfoques que se acercan o alejan de la acción, tan frecuentes en la narrativa de Faulkner, son leídos por escritores cuya formación ha sido intensamente marcada por el desarrollo del cine y propagación, que es paralelo a sus años de formación literaria.<sup>19</sup>

En relación con la figuración narrativa del tiempo, de la superposición de planos temporales, de las rupturas de la linealidad y de voces narradoras centradas en unos puntos de convergencias que comprenden pasado, presente y futuro, se desprende una concepción del tiempo como fluido y no como fijo. En una entrevista Faulkner lo refiere explícitamente:

El tiempo no existe. De hecho, concuerdo con la teoría de Bergson acerca de la fluidez del tiempo. Sólo existe el momento presente, en el que incluyo tanto el pasado como el futuro, eso es la eternidad.<sup>20</sup>

La narrativa de Faulkner es una cifra en torno de la cual se puede percibir un rasgo distintivo de los proyectos literarios de Onetti y Mallea: la búsqueda constante de nuevas estrategias de estructuración de los relatos, en los que la fragmentación del espacio textual es el procedimiento constructivo dominante.

### *Coda*

El diálogo entre Onetti y Mallea excede largamente estas primeras aproximaciones en las que intento precisar algunas circunstancias de sus relaciones intelectuales, por una parte, y señalar los entrecruzamientos que exhiben sus narrativas, en particular hasta mediados de los años cuarenta, por otra. Como la parte visible de un iceberg, que anuncia un vasto territorio sumergido, estas notas son el comienzo de un trabajo que se propone la indagación de dos textualidades que desde la atención crítica han sido siempre asimétricas: en los años que Onetti era prácticamente un escritor invisible, Mallea ocupaba el centro de la escena intelectual en el Río de la Plata; progresivamente la obra del escritor uruguayo fue emergiendo a la mirada crítica, mientras que la de Eduardo Mallea quedaba oculta y relegada.

La investigación del diálogo entre Onetti y Mallea, creo, puede iluminar zonas de la literatura rioplatense que posiblemente trastornen los supuestos subyacentes en torno de los cuales se han ido edificando las cartografías críticas en los últimos cuarenta años.

### NOTAS

- 1 En 1928, cuando tenía 18 años, Onetti vivió en Villa Colón, localidad próxima a Montevideo, donde fundó una revista, *La Tijera de Colón*, con sus amigos Juan Andrés Carril y Luis Antonio Urta. Se publicaron siete números, entre marzo de 1928 y febrero de 1929.
- 2 Juan Carlos Onetti, "La total liberación", en *Crítica, Revista Multicolor de los sábados*, N° 36, abril 1934, p. 4.
- 3 Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- 4 Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, Barcelona, Siruela, 1988, p. 33.
- 5 Algunos de estos motivos, trastornados, deslizándose hacia otras constelaciones de sentido pero con rasgos que los permiten identificar, parecen reaparecer en torno de la figura de Juan María Brausen, el fundador de Santa María.
- 6 Ver Dinko Cvitanovic, "Radiografía de la Pampa en la historia personal de Martínez Estrada" en *Radiografía de la Pampa*, Leo Pollman (Ed.), Buenos Aires, Archivos, 1991, pp. 327-348.
- 7 María Esther Gilio y Carlos M. Domínguez, *Construcción de la noche*, Buenos Aires, Planeta, 1993, p. 45.
- 8 Eduardo Mallea, *Historia de una pasión argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990, pp. 60-61.
- 9 Citado en *Una modernidad periférica*, ob. cit., p. 229.
- 10 Carlos Real de Azúa, "Una carrera literaria", en *Escritos*, Montevideo, ARCA, 1987, pp. 95-144.
- 11 Mark Frisch, *William Faulkner, Su influencia en la literatura hispanoamericana*, Buenos Aires, Corregidor, 1993.
- 12 William Faulkner, *Santuario*, Madrid, Espasa Calpe, 1934. *Palmeras salvajes*, Buenos Aires, Sudamericana, 1940. *Mientras yo agonizo*, Buenos Aires, Santiago

Rueda, 1942. *Luz de agosto*, Buenos Aires, Sur, 1942.

13 William Faulkner, "Setiembre caído", *Sur* N° 59, agosto de 1939, traducción sin firma. "Sería espléndido", *Sur* N° 75, diciembre de 1940.

14 William Faulkner, "Todos los aviadores muertos", *Marcha* N° 53, 21 de junio de 1940. Tomada de *Revista de Occidente*, Madrid, N° 124. Traducción de Antonio Marichalar. "Yacencia", *Marcha* N° 216, 21 de diciembre de 1943, no se consigna traductor.

15 Pablo Rocca, *El País Cultural*, 10 de octubre de 1997, p. 8.

16 Mallea señala que mientras visitaba a Drieu La Rochelle, en París, en 1934, ambos hablaron de Faulkner:

Hablé mucho con él de Faulkner a quien los dos admirábamos tanto —y a quien tanta alegría me habría dado conocer personalmente— y en quien Drieu admiraba también algo más que su literatura o que su talento: la decisión de haber sido sólo un novelista, un autor puro de ficciones y no la mezcla de un novelista con un ensayista.

En Ernest H. Lewald, "Interpretaciones de 'Notas para Lewald De Eduardo Mallea, *The American Hispanist*, 3, N° 22, 1977, p. 16

17 El impacto de la obra de William Faulkner tiene una onda expansiva que repercute en ámbitos culturales bien diferenciados. Annie Cohen- Solal en *Sarte - Una biografía*, Buenos Aires, Emecé, 1990, documenta profusamente el interés de Jean Paul Sartre por la narrativa de William Faulkner, en los mismos años en que se difundía en el Río de la Plata; este es un dato relevante habida cuenta que en esa época Sartre no era un intelectual reconocido ni mucho menos, puesto que su obra recién se iniciaba.

18 Eduardo Mallea, *Todo verdor perecerá*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970, p. 9.

19 En *Historia de una pasión argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990, p. 39, Mallea dice:

Tenía entonces catorce años. El cinematógrafo, que contaba casi mi edad, crecía conmigo —y qué colaboración, la de ese arte, para una naturaleza imaginativa! Horas y horas en la oscuridad, pendiente de la aventura reflejada por medio de un halo lechoso en la pantalla de plata.

20 James Meriwether y Michel Millgate (Eds.) *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner, 1926-1962*, New York, Random House, 1968, p. 70. Ver Cleanth Brooks, *William Faulkner: Toward Yoknapatawpha and Beyond*, New Haven, Yale University Press, 1978, pp. 251-82, para la relación entre Faulkner y Bergson.