

MARCO DENEVI Y SUS FALSIFICACIONES

David Lagmanovich

Universidad Nacional de Tucumán

Marco Denevi, el importante narrador argentino nacido en 1921 (cuya novela *Rosaura a las diez*, 1955, fue el primer motor de su fama), tiene en *Falsificaciones*, de 1966, un curioso libro¹. Por su composición y sentido, ese conjunto de textos entronca directamente con aspectos relevantes de la literatura contemporánea. Me refiero, por una parte, a configuraciones estructurales próximas, aunque no idénticas, como lo son lo fragmentario y el microcuento, o microrrelato; por la otra, a modalidades específicas de escritura, que tienen que ver con la ironía y con el ámbito de la escritura paródica.

Se verá más adelante que *Falsificaciones* es un libro compuesto de numerosas piezas breves; una recopilación de textos presentados, ya como fragmentos, ya como mínimas unidades de exposición. Para abordarlo, dedicaré las páginas inmediatas a hablar del libro mismo (secciones 1-3); en un segundo momento (sección 4) me referiré a un texto —a un microcuento— en particular.

1. EXAMEN DE FALSIFICACIONES

1.1. La unidad textual brevísima, como acabo de decir, es el primer aspecto caracterizador de este libro. Si esa brevedad es fragmentaria en sentido estricto o, por así decirlo, autosuficiente, es uno de los problemas que plantea su interpretación.

Postergando un tanto la discusión de lo fragmentario, podría notarse cómo la suma brevedad, que en algunos casos es brevedad extrema, recurre como insistente rasgo en la obra narrativa de diversos escritores argentinos del siglo xx.

Vienen al caso, como ejemplos, algunos de los cuentos que forman la parva producción recogida en libro de Santiago Dabove²: con sus

¹La primera ed. (Buenos Aires: Eudeba) es de 1966. En este trabajo manejo la 2ª ed. (Buenos Aires: Calatayud-Dea, 1969), a la que se refiere la paginación entre paréntesis en las citas. Como se indica en el lugar pertinente del texto, he consultado también la 3ª ed. (Buenos Aires: Corregidor, 1977).

²*La muerte y su traje*, con prólogo de Jorge Luis Borges (Buenos Aires: Alcántara, 1961). Pueden cotejarse las siguientes composiciones: "Narciso" (67-68), "La cuenta" (69-72), "El

olvidados antecedentes, me parece, en las ficciones de *Borderland*, de Atilio Chiáppori³. Más recientes son ciertos textos breves de Borges y Cortázar: "Los dos reyes y los dos laberintos", del primero⁴, así como algunas de las prosas de *El hacedor*⁵; el deslumbrante ejercicio de "Continuidad de los parques", en *Final del juego*⁶, y las divertidas andanzas de cronopios y famas⁷, junto con las peripecias de Lucas⁸, en el caso del segundo.

Hay otros dos autores argentinos con los cuales este libro de Denevi se podría relacionar en forma directa (relación tipológica, no genética), siempre desde el punto de vista de la brevedad de las piezas contenidas: Antonio Di Benedetto y Enrique Anderson Imbert. Del primero vale la pena recordar su producción seudofabulística de *Mundo animal*⁹, su primer libro de relatos; del segundo, los microcuentos —si aceptamos esta denominación— que suele intercalar en sus libros bajo el título genérico de "casos"¹⁰. Este último nombre alude simultáneamente a la extensión de lo narrado y a cierto hipotético entronque con las expresiones del arte literario popular o tradicional.

recuerdo" (73-74), "Monsieur Trépassé" (91-93), "Divertissement" (131-32), "Tren" (137-38), etc. El último cuento mencionado, con el título "El tren", figura en: Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, *Cuentos breves y extraordinarios*, 2ª ed. (Buenos Aires: Losada, 1973), pp. 112-14.

³La primera ed. (Buenos Aires: A. Moen) es de 1907. Reimpresión (junto con *La eterna angustia*, de Buenos Aires: Kraft, 1954, identificada como "tercera edición" en la anónima nota preliminar (la 2ª ed. sería de 1922). Más recientemente apareció el siguiente volumen: Atilio Chiáppori, *Prosa narrativa*. Noticia preliminar y selección de Sergio Chiáppori. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1986.

⁴*El Aleph*, 4ª ed. (Buenos Aires: Emecé, 1963), pp. 135-36.

⁵(Buenos Aires: Emecé, 1960). Pienso especialmente en textos como "Parábola del palacio" (pp. 41-42), "Everything and nothing" (pp. 43-45) y "Borges y yo" (pp. 50-51), con plena conciencia de las dificultades de asignación genérica que los caracteriza.

⁶Buenos Aires: Sudamericana, 1964, pp. 9-11; también en *Relatos* (Buenos Aires: Sudamericana, 1970), pp. 312-314.

⁷*Historias de cronopios y de famas* (Buenos Aires: Minotauro, 1962).

⁸*Un tal Lucas* (Madrid: Alfaguara, 1979).

⁹La primera ed., no comercial, es de Mendoza, 1953. La reedición, de Buenos Aires (Fabril Editora, 1971). Varios de estos cuentos son de extrema brevedad. Ejemplos (para la paginación, no tengo en cuenta el título, que figura en hoja aparte): "Mariposas de Koch" (13-14); "Reducido" (41-42); "Volamos" (75-76), etc. Algunas de estas composiciones vuelven a publicarse en *El juicio de Dios*, antología de cuentos de Di Benedetto seleccionados por Alberto Cousté (Buenos Aires: Orión, 1975).

¹⁰Por ejemplo en *El gírmorio* (Buenos Aires: Losada, 1961), las series "Casos" (83-89), con 11 brevísimas composiciones, y "Más casos" (230-46), con otras 31. Algunas de las narraciones del libro no incluidas en estas series son también muy breves, como es el caso de "La muerte del agua" (60-61) y "El camino" (79-80).

En cuanto al tipo de escritura que hemos llamado fragmentaria, inmediatamente viene a la mente la singular producción textual de Macedonio Fernández¹¹. Por lo que hace a la escritura paródica, referencias imprescindibles dentro de la literatura argentina son Conrado Nalé Roxlo en parte de los textos firmados (en su versión periodística) con el seudónimo de "Chamico"¹²; y, desde luego, nuevamente el imprescindible Jorge Luis Borges, solo o escribiendo en colaboración con Adolfo Bioy Casares como "H. Bustos Domecq"¹³.

Se apreciará que no pretendo realizar un censo, sino tan sólo aproximar algunos nombres que pueden colocar en contexto la singular experiencia escrituraria de Marco Denevi en el libro que me ocupa.

1.2. Volviendo a *Falsificaciones*: la primera impresión es la de un amontonamiento de textos disímiles ("cajón de sastre", se decía antes). Todos, o casi todos, sumamente breves; muchos, tal vez la mayoría, de carácter narrativo. A veces, la atención se desplaza hacia lo ensayístico o aforístico; pero aun en estos casos suele haber un contexto de narración, por lo menos implícita, que ayuda a hacer comprensible el discurso.

Tomemos un ejemplo, quizá el ejemplo extremo, como que el texto propiamente dicho tiene la exacta extensión de siete palabras: el resto es contorno, enmarcación. Veamos cómo está armado. Encabezando el texto, encontramos un título que es a la vez identificatorio y situacional (pues en construcciones tan breves no es fácil prescindir de la aportación del título): "Justificación de la mujer de Putifar". Al pie del (falsificado) texto, una apócrifa fuente, que dice así: "(Leopoldo Garnerius: *Aphorismata*. Rotterdam, 1720)". Y en medio de lo uno y lo otro, el texto narrativo/aforístico propiamente dicho: "¡Qué destino: Putifar, eunuco, y José, casto!" (54).

Voy a dar un segundo ejemplo dentro de la misma línea. De hecho, el texto está atribuido al mismo hipotético escritor de aforismos. Bajo el título "Veritas odium parit" (la verdad engendra el odio) encontramos el siguiente texto, de carácter quizá más acentuadamente narrativo que el anterior:

¹¹La obra de Macedonio Fernández está teñida de fragmentarismo. Un ejemplo que pocas veces se menciona: los póstumos *Cuadernos de todo y nada* (Buenos Aires: Corregidor, 1972).

¹²Conrado Nalé Roxlo, *Antología apócrifa* (Buenos Aires: Emecé, 1952); *Nueva antología apócrifa* (Buenos Aires: Fabril Editora, 1969).

¹³H. Bustos Domecq (seucl.), *Seis problemas para don Isidro Parodi* (Buenos Aires: Sur, 1942, y reed. con el mismo sello editorial, 1964); Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, *Crónicas de Bustos Domecq* (Buenos Aires: Losada, 1967); de los mismos autores, *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (Buenos Aires: Librería La Ciudad, 1977).

—Traedme el caballo más veloz —pidió el hombre honrado—. Acabo de decirle la verdad al rey (90).

Desde luego, no todos los textos contenidos en *Falsificaciones* son tan breves: los he seleccionado adrede por ser mis primeros ejemplos. Pero creo que la observación de éstos puede dar ya algunas de las características de esta variedad literaria tal como la cultiva Denevi.

Tenemos, pues: 1) un título claro y revelador, que no sólo sirve como etiqueta sino que intenta ilustrar al lector sobre la intencionalidad del texto (de ahí la palabra “justificación”, en el primer caso, y la antinomia claramente marcada entre “verdad” y “odio” en el segundo; 2) un texto breve —típicamente, desde una línea hasta un par de páginas de formato menor— que omite elementos presentativos y contextuales, así como toda explicación, digresión o argumentación; 3) al pie, la mención de una fuente que, por su carácter apócrifo, será inútil buscar en enciclopedias o diccionarios (y que a veces, lo mismo que en el caso del título, puede cobrar acentuado valor indicial); 4) finalmente, no ya desde la taxonomía sino como revelación del sentido, aun en este limitadísimo “corpus” puede advertirse que el texto se inclina hacia una versión o re-versión de la anécdota; hacia un tratamiento único, renovador o novedoso; en fin, hacia una inflexión personal de historias que pueden ser antiguas y conocidas o haber caído en el olvido, y que en ambos casos será difícil distinguir de aquellas creadas *ad hoc*.

En definitiva, frente a estos textos de Denevi importa no sólo qué es lo que dicen (núcleo temático) y cómo lo dicen (función poética), sino también *por qué* lo dicen.

1.3. Después de haber consignado estos primeros elementos descriptivos, anoto que —externamente— el libro está constituido por un texto preliminar, titulado “Falsificación de las falsificaciones” (paródico desde el título), y por los relatos propiamente dichos. Hablamos de relatos, pero también se incluyen algunas brevísimas piezas de forma teatral y dos poemas. Los textos en cuestión llegan en número a 82 (en poco más de 170 páginas de reducido formato) y son casi uniformemente brevísimos. Van desde las ya mencionadas siete palabras —una línea— hasta unas pocas páginas; ninguno superaría el arbitrario límite de 2.000 palabras que se suele postular para el “microcuento”.

Para estas especificaciones en materia de extensión hay dos excepciones notorias, situadas la una promediando el libro y la otra en su final. Son dos cuentos perfectamente desarrollados a la manera tradicional, llamados respectivamente “Boroboboo” (unas ocho páginas y media, 73 a 81), y “Las abejas de bronce” (alrededor de 14 páginas, 178 a 191). Estas narraciones parecen desconocer violentamente el carácter fragmentario,

o al menos brevísimo, del resto de los trozos; pero hay para ello una razón que se mencionará más adelante.

2. LA ESCRITURA FRAGMENTARIA

2.1. Pero ahora hay que afrontar otra dificultad conceptual: la referida al tema de lo fragmentario. No se trata de identificar lo "fragmentario", sin más, con lo "breve" o "brevísimo". Al definir los textos de *Falsificaciones* como fragmentarios, no se piensa solamente en su brevedad. Trataré de explicar por qué.

En este trabajo uso el adjetivo "fragmentario" no en relación con los textos que componen el libro *Falsificaciones*, sino en relación con el libro mismo. Es decir: para mí lo fragmentario no reside en la forma de escribir un trozo aislado, sino en la forma de componer el libro mediante esos trozos (es un procedimiento de composición del libro, no de cada una de sus unidades constituyentes). Ninguno de ellos es por sí solo un adecuado espejo de las características de la producción mayor: de la misma manera que el carácter calidoscópico de una visión no reside en los rasgos de una figura o de un color determinados, sino en la percepción de la manera cómo infinitas formas y colores se combinan, se desplazan, se persiguen y sobreponen unos a otros.

Ello equivale a decir que para mejor comprender el carácter fragmentario de *Falsificaciones* puede ser importante tratar de discernir en qué relación están, entre sí y con respecto al todo, los (micro)textos que lo componen. Si tales relaciones no existieran, o mejor dicho no fueran discernibles, estaría en duda tanto la unicidad de la obra como el carácter fragmentario de su constitución.

2.2. Los trozos que constituyen *Falsificaciones*, de acuerdo con esta idea, han de caracterizarse y relacionarse entre sí mediante dos ejes: el de su diversidad y el de su continuidad. En esta sección hablaremos del primero de ellos.

En primer lugar, lo que llamamos el efecto calidoscópico de una construcción fragmentaria procede del hábil desplazamiento de la atención del lector a lo largo de una variada gama de temas. Si tomamos los diez primeros textos del libro, veremos que temáticamente pueden describirse de la siguiente forma: 1) la traición de Judas a Jesús ("El maestro traicionado"); 2) la reinterpretación de la reina Isabel I de Inglaterra como hombre disfrazado de mujer ("La reina virgen"); 3) el carácter secreto del poder absoluto, manifestado a través de una supuesta tradición china ("En nombre del Emperador"); 4) el ficticio descubrimiento de un texto supuestamente escrito por Franz Kafka a los 15 años ("El juez"); 5) la visión anticonvencional de una Antígona maligna y calcula-

dora ("Antígona o la caridad"), pieza de la cual vale la pena citar unas líneas. Edipo acaba de morir:

¡Cuidado, cuidado! Esconded vuestros tiernos hijos: Antígona no vacilaría en hacerlos huérfanos. Ocultad a vuestros ancianos padres: Antígona sería capaz de arrancarles los ojos y fabricarse nuevos Edipos. Nadie más temible que una Antígona sin ocupación (23-24).

Prosigamos: 6) el fin del mundo, prefigurado como una venganza de los objetos inanimados contra los hombres ("Apocalipsis"); 7) la comunicación de un "desencarnado" —como lo hubiera llamado Lugones— que resulta ser Calvino ("El castigo"); 8) una nueva interpretación del mito del Caín, según la cual éste mata a Abel por amor a Dios ("Cainismo"); 9) una nueva interpretación de la figura de Dulcinea, aparentemente (es decir, falsamente) basada en un texto anterior a Cervantes ("El precursor de Cervantes"); 10) otra versión de Judas, más compleja que la anterior, en la cual éste se sueña como Jesús antes de conocer a Jesús ("La anunciación al traidor").

Hemos revisado sólo los diez primeros de los 80 textos cortos del volumen: diez piezas altamente diferenciadas entre sí. Por mucho que se intente reducirlos a un común denominador en cuanto al origen de su sustancia temática (fuentes supuestas o reales, subtextos...), sólo puede indicarse que tales fuentes, de existir, serían bíblicas (veterotestamentarias así como neotestamentarias), literarias clásicas y modernas, históricas, políticas... Demasiado vasto marco contextual para tan breve conjunto.

Diversidad, no caos. Mostrada esa diversidad, hay que mostrar también cómo las ocho decenas de breves trozos se articulan flexiblemente alrededor de ciertas líneas o actitudes fundamentales: hay que descubrir los mecanismos de la continuidad.

2.3. Para referirme a estos mecanismos de la continuidad, acudiré nuevamente a una enumeración.

1) Hay series. La serie —dispersa claro— de textos unificados por la indicación "Papeles para Ucronia", atribuidos a una borgeana sociedad secreta análoga a la de los creadores del planeta Tlön, constituye toda una nómina de tópicos reescritos, de ejercicios de reescritura.

Una nota, pp.16-17, describe el proyecto de "un grupo de veintisiete intelectuales" que debían "redactar entre todos una enciclopedia universal que se llamaría *Ucronia* ('Historia de lo que pudo suceder'), y en la que los datos acumulados por la cultura (desde la semántica hasta la historia) fuesen objeto de profundas revisiones". Unas pocas de esas papeletas se incorporan al libro que estamos examinando, el cual, según el autor, "de alguna manera, también es una obra ucrónica".

A esta serie se pueden agregar otras: por ejemplo, la que forman los trozos identificados por la supuesta fuente de "Omar Denice: *Apostillas a los clásicos*, Madrid, 1945".

Más de una cuarta parte del total de breves trozos constituye, claramente, ejercicios de reescritura. Este rasgo es uno de los mayores factores unificadores del texto mayor. Desde "Génesis, 2", obvia reescritura del mito bíblico, hasta "El secreto de Roxana", que retoma un aspecto de *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand, Denevi juega con las posibilidades lúdicas de un mundo que parece siempre abierto a la reinterpretación.

2) Un ejemplo adicional de esto lo da otra serie de composiciones a lo largo del libro —siete en total— que aparentan proceder de un supuesto "Festival de Stendal 1965". El nombre (como nombre geográfico, correcto con esa grafía) se refiere a la ciudad alemana —en la parte oriental de Alemania— de donde Henri Beyle tomó su famoso seudónimo (en este caso, "Stendhal", con *h*). Las piezas están escritas siguiendo las convenciones del género teatral, pero para una duración de representación máxima de diez minutos (es decir: junto al microrrelato, la micropieza teatral).

De esas siete piezas, cinco son lo que hemos llamado ejercicios de reescritura. Tales ejercicios tratan, en el orden en que van apareciendo, sobre: 1) el mito bíblico de Adán y Eva (Eva es un animalito idiota al servicio de Adán, hasta que Adán se convierte en un animalito idiota al servicio de Eva... igual que en el mundo real, podría agregarse); 2) la figura de Fausto (la juventud otorgada por Mefistófeles es inmediatamente anulada por la dedicación de Fausto a la lectura, que lo vuelve a convertir en viejo en cuestión de horas); 3) el predominio de la realidad presentada por la técnica, en «Los auriculares», sobre la realidad real: lo que se escucha por radio —estamos en la década de 1920— oblitera lo mucho que está ocurriendo alrededor de la protagonista, y que guarda relación con la rebelión independentista irlandesa; 4) una nueva versión del drama de amor de Romeo y Julieta (Romeo se niega a matarse después del suicidio de Julieta; huye de la cripta, afirmando que "ningún amor es suficiente justificación de la muerte"... y es asesinado por sus enemigos, tras de lo cual su muerte pasará inevitablemente como suicidio); 5) el origen de la guerra de Troya (al final de la guerra, Menelao se encuentra con Helena; no sabe ya por qué ha comenzado la contienda, y no reconoce a la que fue su mujer; finalmente la mata).

También en estos juegos teatrales, entonces, encontramos una de las actitudes fundamentales del escritor fragmentario: cada fragmento es como un mosaico literario en el cual se ha pintado —muchas veces con pincel burlón— un aspecto de la realidad. Lo que importa es ver si estos mosaicos se combinan en un diseño general.

2.4. Un segundo motivo unificador está dado por la frecuente presencia de lo literario; en otras palabras, porque muchos de estos fragmentos son pequeños orbes metaliterarios, pequeños textos de la literatura sobre la literatura.

A lo dicho cuando nos referimos a las fuentes del material temático podemos ahora agregar otras consideraciones, pues hay fragmentos sumamente específicos.

Uno de esos textos se llama precisamente "La literatura", y en él se contrasta el arte del aedo que canta las hazañas de la guerra de Troya —brillante y seductor— con los intentos de Ulises, de incógnito entre el público, por contar su "verdadera historia". Así lo increpan quienes acaban de deleitarse con la versión artística de los mismos hechos:

—Cállate, extranjero, y cesa de farfullar ese galimatías. Tu guerra de Troya se parece más a una riña de gallos que a una contienda entre héroes. Luego del divino canto de Demodeno, ¿pretendes tñ emularlo con semejante ristra de disparates? (110).

Otro trozo que viene a colación es el titulado —irónicamente— "Función de la crítica", que por su brevedad puede citarse íntegro. Está también atribuido al supuesto Leopoldo Garnerius autor de *Aphorismata*, y dice así:

Períptero —escribe el artista.

Períptero —acota el crítico— es lo que rodea la cella. ¿Está claro? (66).

Desde luego, la versión que presenta Denevi no es la única, ni de lo uno ni de lo otro (quiero decir, ni de la literatura ni de la crítica, por otra parte tan íntimamente relacionadas). Por lo contrario, aspira a ser ruptural, transgresora. Es que la escritura fragmentaria, o fragmentarista, conlleva cierta multiplicidad de opiniones y puntos de vista. Es parte de su naturaleza.

En la misma vena, es decir en lo que se refiere a la multiplicidad de opiniones y puntos de vista, quisiera citar —esta vez también en su texto íntegro— el siguiente trozo aforístico ("Excepto yo"), donde la modalidad satírica adopta la forma de una tajante ironía:

Considero vergonzoso, absurdo, irracional, diabólico, pérfido, retrógrado, monstruoso, canallesco, vil, infame, miserable, sedicioso, vesánico, torpe, extravagante, abyecto, abominable, grotesco, necio y poco menos que sacrílego que alguien sostenga la legitimidad del despotismo, excepto yo (172).

3. ESTRUCTURA DEL LIBRO

3.1. ¿Puede tener estructura un libro que aparentemente sólo consiste en una sucesión de fragmentos? ¿Puede esa escritura ser algo más que una mera acumulación lineal?

Creo que sí (y por eso intento estudiarlo en tanto libro); creo que en este caso se verifica la cohesión estructural que es marca de toda escritura válida. Se verifica al nivel de la resonancia de lo temático—como se acaba de mostrar— y también, más sutilmente, en la disposición de algunos fragmentos en relación con otros.

Así a un trozo titulado "The female animal" corresponde más adelante otro titulado "The male animal"; así recurren ("como vuelven las cifras de una fracción periódica", diría Borges) los temas de la Biblia, los de la antigüedad griega, los de la *Commedia* de Dante.

Así también la sucesión de trozos de mediana extensión es quebrada inevitablemente por la exasperada puntuación aforística: así, en fin, aparecen los dos relatos más extensos mencionados antes, "Boroboboo" (pp. 73-81) a mediados del libro y "Las abejas de bronce" (pp. 178-191) al final. Dos relatos que transmiten una única noción, la misma que al principio del libro da "Apocalipsis" (pp. 23-25): la indefensión del hombre contemporáneo frente al implacable avance de la técnica que habrá de devorarlo.

3.2. He tratado de mostrar, en un libro relativamente poco tratado por la crítica, algunas de las características de la escritura fragmentaria. La veo, fundamentalmente, como una *actitud*.

Marco Denevi en *Falsificaciones* (como, para tomar otro ejemplo, Juan José Arreola en *La feria*) fragmenta o refracta la visión y nos da, en aparente desorden, cada una de las imágenes refractadas. Como es natural, las primeras características que saltan a la vista son la dispersión y la brevedad.

No obstante, en la construcción de la obra última—el libro total— se advierten también claros mecanismos de continuidad que subrayan su carácter unitivo. Entre ellos están: la reescritura de motivos importantes de la propia cultura; la reflexión sobre la literatura; la disposición ordenada de ciertos fragmentos con respecto a otros; y también (podría agregarse) el gesto de elegante escepticismo con el cual se van mostrando los variados tópicos de una experiencia individual de la literatura y el mundo. Elegante escepticismo que lleva a Denevi a definir su empeño, en el no estudiado prólogo, mediante una teoría (literaria, desde luego) de la falsificación.

4. ANÁLISIS DE UN MICRORRELATO

Consideremos ahora una de las piezas incluidas en el volumen: "El precursor de Cervantes" (28-29). Se trata de un texto de 39 líneas de extensión, dividido en dos párrafos de respectivamente 15 y 24 líneas; en total, por tratarse una caja tipográfica de ancho reducido, unas 320 palabras.

Más importante que toda precisión cuantitativa es señalar que se trata de un ejemplo del tipo de composiciones, ya mencionadas antes, en que se reescribe un bien conocido episodio de la literatura universal. Con una variante: que aquí la nueva versión inventada por Denevi aparece como supuesta transcripción de un texto al cual —por lo menos, a través del tono expositivo del autor— se le otorga autenticidad, del cual se predica su carácter “documental”. Más precisamente, en este caso el texto al que se hace referencia es mencionado como un libro (édito, presuntamente publicado en 1563) que a su vez contendría el otro relato, el que verdaderamente es el centro del texto.

Se trata de un bien conocido procedimiento narrativo: la enmarcación. Las variantes son muchas: el manuscrito encontrado en una botella que las olas arrojaron a la playa, o bien abandonado en un cuarto de hotel; el relato formulado por un compañero ocasional de viaje o de conversación, o conocido en circunstancias fortuitas; el cuento que ofrece cada uno de los miembros de un grupo, reunido accidentalmente o no; y así sucesivamente. En todos los casos reconocemos la existencia de dos elementos: el marco (que en las series narrativas se suele mantener sin variantes de importancia) y la narración enmarcada. En otras palabras, esta última es una narración dentro de otra narración.

En el caso del texto que ahora comentamos, para subrayar la impostura, el título de la composición se relaciona directamente con el marco, no con la narración enmarcada. La atención se desvía hacia la figura del “precursor”, como si fuera más importante que lo que éste tiene que decir. “El precursor de Cervantes” sería un tal Pablo de Medina, autor de un libro publicado, como se ha dicho, en 1563 y descubierto recientemente (el “descubrimiento” de un vehículo de esta clase es característico de los relatos enmarcados) en una biblioteca universitaria española. Según el texto de Denevi, ese libro “fastidioso hasta la exasperación” contendría un fragmento narrativo que anticipa, con coincidencias a la vez que con sustanciales variantes, la historia de Don Quijote de la Mancha, desde la perspectiva de Dulcinea.

He aquí el comienzo de dicha composición, es decir, del relato enmarcado:

Vivía en el Toboso una moza llamada Aldonza Lorenzo, hija de Lorenzo Corchuelo y Francisca Nogales. Como hubiese leído numerosas novelas de esas de caballería, acabó perdiendo la razón (28-29).

Como se ve, el texto enmarcado toma libremente la historia de la relación entre Alonso Quijano y Aldonza Lorenzo y la invierte: ahora es Dulcinea la que ha sido perturbada por la lectura de los libros de caballería (el texto no explica cómo es posible esa capacidad, la lectura, en una

humilde aldeana de mediados del siglo XVI). Veamos ahora cuáles son las características de la locura de la moza:

Se hacía llamar Dulcinea del Toboso, mandaba que en su presencia las gentes se arrodillasen, la tratasen de Su Grandeza y le besaran la mano. Se creía joven y hermosa, aunque tenía no menos de treinta años y las señales de viruela en la cara (29).

Una nueva fase de la locura de Aldonza permite introducir la figura del caballero, como producto de su imaginación alterada por las perniciosas lecturas:

Finalmente se inventó un galán, al que dio el nombre de Don Quijote de la Mancha. Decía que don Quijote había partido hacia lejanos reinos en busca de lances, aventuras y peligros, al modo de Amadís de Gaula y Tirante el Blanco. Se pasaba todo el día asomada a la ventana de su casa, aguardando el regreso de su enamorado (29).

El elemento irónico se hace presente porque Don Quijote se materializa, de todos modos, aunque no debido a la locura de Alonso Quijano (a quien no se nombra como tal) sino al enamoramiento sufrido por quien ocupa su lugar en la ficticia narración:

Un hidalguelo de los alrededores, que a pesar de las viruelas estaba prendado de ella, pensó hacerse pasar por don Quijote. Vistió una vieja armadura, montó en su rocín y salió a los caminos a repetir las hazañas del imaginario caballero (29).

Un nuevo toque irónico —me refiero especialmente a la ironía que se suele llamar situacional— permite encontrar un adecuado desenlace para esta historia cervantina "à rebours", atribuida a un hipotético precursor de Cervantes:

Cuando, seguro del éxito de su ardid, volvió al Toboso, Dulcinea había muerto de tercianas (29).

Es el final de la narración, o sea, del supuesto fragmento encontrado en el libro de Pablo de Medina.

(En la 3ª ed. del libro de Denevi [Buenos Aires: Corregidor, 1977], páginas 25-26, se registra una variante de importancia, puesto que implica cambiar el final de la composición. Allí las últimas líneas [pág. 26] dicen así: "Cuando, seguro del éxito de su ardid, volvió al Toboso, Dulcinea, que había recuperado la razón, se le rió en la cara". Considero que este final es inferior al anterior, pues complica la línea argumental —y, de hecho, la tácita comparación que el lector va haciendo a medida que lee— sin agregar ningún elemento compensador. Seguiré refiriéndome a la versión incluida en la 2ª ed., que es la que me parece más original de las dos.)

Fácil resulta advertir que ciertos núcleos fundamentales de la historia cervantina se repiten aquí (no se anticipan, como pretende la superchería literaria, sino que reaparecen), pero podría decirse que con el signo cambiado. Así ocurre con los siguientes: 1) la locura originada en la lectura de los libros de caballerías, como ya se ha dicho, así como las consecuencias inmediatas de las mismas —como el cambio en las fórmulas de tratamiento— pasa de Alonso Quijano (en Cervantes) a Aldonza Lorenzo (en Denevi); 2) la invención o transfiguración del personaje cotidiano en personaje de ficción idealizadora, o sea, la creación del caballero Don Quijote, surge en Cervantes del polo masculino de la ecuación, mientras que en Denevi procede del polo femenino y es luego asumida o puesta en acción —si bien en un nivel no creativo sino repetitivo— por “un hidalguelo de los alrededores”; 3) la muerte, que trae consigo el cierre definitivo de la historia, es en Cervantes la de Alonso Quijano transformado en Don Quijote, quien muere desengañado de sus ilusiones y nuevamente como Quijano; mientras que en Denevi (en la versión incluida en la 2ª ed.) es la muerte de Aldonza, quien posiblemente no llega a enterarse de la corporización de su ficticio enamorado.

El último punto mencionado es quizá el más complejo. En Cervantes la trama gira siempre alrededor de dos personas “reales”, Alonso Quijano y Aldonza, transformados en los seres “ficticios” Quijote y Dulcinea en función de la febril imaginación de Quijano. En cambio, en Denevi hay una contaminación, al insertarse el insignificante hidalgo en el sueño de Dulcinea; es decir, existe una suerte de complicidad entre el personaje soñado y el sueño del personaje soñador.

De todos modos, en el microcuento de Denevi es evidente que la parte más importante es la que se refiere a la historia cervantina; de modo tal que el título aparece como desplazado. Más que tratarse de un “precursor de Cervantes”, se trata de “una nueva versión de Dulcinea”. En una actitud que no sabemos si es inconsciente o deliberada, Denevi llama la atención sobre el marco y no sobre la historia enmarcada, que es sin embargo aquella que tiene mayor originalidad.

“El precursor de Cervantes” es, en varios sentidos, un buen ejemplo de la técnica narrativa de Marco Denevi en *Falsificaciones*. Con facilidad podemos esquematizar varios aspectos, que señalamos como los más característicos:

1) El carácter fragmentario, que depende, antes que de un determinado límite de palabras, de una actitud: la comprensión o encapsulado de una larga historia, a través de características estructurales tales como la omisión de antecedentes (salvo los que constituyen el marco), la prescindencia total de digresiones y la similar omisión de todo tipo de consecuencias, reflexiones *a posteriori*, y explícitas o encubiertas morales.

2) La brevedad de la pieza íntegra, que hace indudable su pertenencia a un vasto *corpus* de microcuentos contemporáneos.

3) La aparente desestimación de la propia autoría, resultante del tratamiento del tema como "narración enmarcada": recurso que, por otra parte, no hace sino subrayar el carácter hiperartístico —o, dicho de otra manera, artificioso— de la breve construcción.

4) El elemento paródico, una manifestación de las relaciones intertextuales que opera porque podemos reconocer, por detrás de la narración actual, una narración originaria o modélica que se sabe conocida por el lector.

5) La ironía, predominantemente situacional; por ejemplo, la que crea en este caso la conversión del "hidalguelo" y su escaso fruto, debido a la poco poética muerte de Aldonza (en la versión que preferimos) o a su regreso al mundo de la cordura (en la otra versión).

Fragmentarismo, cultivo de la forma brevísima con instrumentos literarios adecuados, enmarcación, parodia, ironía; formas de una literatura que permanentemente se observa y critica a sí misma, cuya literariedad es introvertida y a veces remota, cuya imagen se refracta en el encuentro de sus propias luces. ¿Juegos? No en un sentido superficial, pero sí en el de aceptar el carácter lúdico de la expresión literaria: del jugueteo al juego trascendente.

ABSTRACT

Se estudia un libro del escritor argentino Marco Denevi: Falsificaciones (1966), constituido por textos brevísimos. La brevedad y el fragmentarismo, característica de esa escritura, no impiden descubrir los mecanismos de estructuración del libro. Se presta especial atención a las características de la escritura fragmentaria y se estudia en detalle un "microrrelato".

The book of the Argentine writer Falsificaciones made up of extremely short texts is here subject of critical study. Briefness and fragmentation, characteristics of this type of writing, cannot entirely hide the mechanism of literary structuring. Special attention is given to the features of fragmentary writing and a detailed study of a micro story is provided.