

FALSIFICACIONES, DE MARCO DENEVI. UN PACTO FICCIONAL MÁS VINCULANTE

Claudia María Ferro

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina
claudiaferro0215@gmail.com

Inicio evaluación: 18/06/2018. Aceptación: 18/09/2018.

Resumen

En este trabajo se analiza la serie de cuentos compuesta por Marco Denevi (Argentina, 1922-1998) bajo el título de *Falsificaciones* desde el enfoque transtextual de Genette. Se pretende observar las modificaciones que el autor imprimió a obras pertenecientes no solo a la literatura universal sino a otras manifestaciones artísticas con la intención de animar a potenciales lectores a abordar la obra (objetivo un tanto difícil en la oferta editorial actual) y, en el ámbito docente, a estimular su lectura en las escuelas secundarias, ya que comparada esta obra con la producción total del autor, *Falsificaciones* es menos conocida que *Rosaura a las diez* o *Ceremonia secreta*. Se intenta también deslindar algunas de las razones de esta situación. Para ello, se han tratado de modo complementario las cuestiones temáticas y las modificaciones hipertextuales.

Palabras clave: *Falsificaciones* - Transtextualidad - Corpus literario escolar

FALSIFICACIONES BY MARCO DENEVI. A MORE BINDING FICTIONAL PACT

Abstract

A series of short stories written by Marco Denevi under the title of *Falsificaciones* is analysed in this paper from the transtextual approach proposed by Genette. It is intended to observe the hipertextual modifications imprinted by the author to works belonging, not only to universal literature but also to other artistic manifestations. The ultimate purpose is to encourage potential readers to manage the literary work (a rather hard aim due to the current editorial offer) and, in the teaching field to stimulate the reading in high school because *Falsificaciones* is less familiar than *Rosaura a las diez* or *Ceremonia secreta* among readers, editors and educational institutions. It is also intended to demarcate some explanatory reasons for this situation.

Keywords: *Falsificaciones* - Transtextuality - School Literary Corpus

La primera edición de *Falsificaciones* data de 1966 y fue publicada por EUDEBA. Dada la favorable acogida por parte del público lector y la buena repercusión en la crítica, el autor fue realizando dos tipos de intervenciones en la obra: modificó el conjunto inicial de relatos e intervino en el contenido de otros que integraban la colección. La editorial Corregidor la reeditó en 2000 y en ella pueden observarse las modificaciones hechas por Denevi en el lapso transcurrido entre ambas ediciones. En esta última versión, es evidente que imprimió a los relatos un estilo más ágil y despojado y aceleró el *tempo* narrativo.

En el repertorio de Denevi, esta convive con obras de contenido policial, como *Ceremonia secreta* (1960) y *Noche de duelo, casa del muerto* (1994) y con otras de crítica social¹ como *Enciclopedia secreta de una familia argentina* (1986) (Carranza, 1972).

Considerando el paratexto² como la puerta de acceso al texto escrito, en la primera edición *Falsificaciones* incluía 91 relatos y una “Declaración final”. Esta, a modo de último capítulo, contiene los nombres de los autores, imaginarios la mayoría de ellos, que produjeron los distintos textos incluidos en esta selección, ubicándose Denevi en el papel de un compilador con la intención de simular desprenderse completamente de la autoría. Esto es hipotético y, dado que no es factible ahondar –ni mucho menos conocer la *intentio auctoris* (Eco, 1995)–, no es posible salir del estado de incertidumbre que crea un escritor que se

¹ “Como crítico social [...] explora la deshumanización del hombre debido a la técnica moderna y a la actividad burocrática, en sus fábulas y en su obra dramática *Los expedientes*” (Carranza, 1972: 478).

² Para Genette, “el segundo tipo está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que solo podemos nombrar como su paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende” (1989: 11).

esconde tras otros autores de su imaginación, en franca relación con obras como la *Historia universal de la infamia* de Jorge Luis Borges o la *Antología apócrifa* de Conrado Nalé Roxlo. Es posible que el efecto buscado por este desdoblamiento autoral de Denevi haya sido el de verosimilizar³ la obra (Kristeva, 1981; Bustamante Zamudio, 1997).

Si Denevi la hubiera escrito veinte o treinta años después, podría afirmarse que adhirió a la corriente posmoderna de destitución de lo instituido toda vez que numerosos relatos presentan una mirada desacralizante, irreverente, jocosa, cínica, sobre temas reverenciados y respetados unánimemente en la cultura occidental y cristiana: Antígona deja de representar el paradigma del amor fraterno para devenir en una especie de arpía devoradora de padres desvalidos; Elena ya no es “la” causa de la guerra de Troya sino que la guerra, justificada en sí misma, prescinde de su figura; un maestro de la Ley judío pide a Dios pruebas de la actualidad de su poder; a Cristo no lo traiciona Judas: lo traicionaron todos los que estaban con Él. Judas, que vende a Cristo por treinta monedas, se olvida de pedir un aumento en sus ganancias... La serie de ejemplos es tan amplia que las modificaciones hipertextuales se destacan por su originalidad en todos y cada uno de los cuentos.

En cuanto a la dimensión architextual⁴, *Falsificaciones* pertenece al género narrativo; la amplia mayoría de los textos incluidos son relatos de escasa extensión: cuentos y

³ Así como es práctica inherente a lo literario la ficcionalización de hechos reales o imaginarios, en numerosas obras literarias es posible advertir la intención opuesta: crear sensación de realidad respecto de la ficción creada. La verosimilización (“tal mecanismo es reconocido como literario: el narrador del relato tiene que persuadir a su lector de que el mundo narrado es real”) es el procedimiento por el cual algo adquiere apariencia de verdadero (Bustamante Zamudio, 1997: 1).

⁴ “La architextualidad del texto (es casi lo mismo que suele llamarse ‘la literariedad de la literatura’), es [...] el conjunto de categorías generales o transcendentales -tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.- del que depende cada texto singular” (Genette, 1989: 9).

microcuentos⁵, esbozos de cuentos, una carta y dos relatos diagramados en verso.

Por más que se trate de relatos breves, doble característica *cuasi* excluyente que privilegian los lectores jóvenes en las escuelas secundarias (que cuenten una historia y que abordar el relato no les insuma gran cantidad de tiempo), estos en general quedan al margen de su comprensión por la inexistencia de lecturas previas. El docente que les recomienda su lectura debe optar por explicar la modificación o estimular a los estudiantes a que lean los hipotextos correspondientes a cada uno de estos cuentos.

La interpretación

Al leer la obra, se advierte que el compromiso del lector con su interpretación es mucho más exigente que en otras del mismo autor o de otros autores. La razón podría radicar en la enorme “textoteca” (Devetach, 2008) con que deberían contar los lectores para advertir las modificaciones hipertextuales realizadas, sumando absurdo y grotesco, ironía y desenlaces inesperados a obras serias, muchas veces de temática religiosa, consagradas por el público. Solo a la luz de las lecturas previas podrá el lector asignar sentido a cada uno de los cuentos de la antología⁶.

⁵ Esta preferencia en *Falsificaciones* por los relatos cortos por supuesto no es exclusiva de Denevi. El trabajo de Dóra Bakucz (*Reescrituras y falsificaciones: la significación palimpséstica en el microrrelato argentino*) pone en una misma línea analítica sus cuentos con los de Ana M. Shua y Luisa Valenzuela.

⁶ Se recomienda la lectura de “Marco Denevi: el palimpsesto como afirmación del autor”, artículo de Javier de Navascués (1999) en el que analiza las relaciones intertextuales a la luz de la idea de generación observando las vinculaciones de Denevi con otros autores argentinos de la época. Es intención del presente trabajo vincular los cuentos de Denevi con los lectores juveniles que podemos encontrar en las escuelas secundarias mendocinas.

Por otra parte, la riqueza de los relatos depende en gran medida más de lo que se alude que de lo que se dice. Este caudal de implícitos, que se convierte en exigencia de inferencias por parte de los lectores, puede ser una de las causas por las cuales la obra es considerada de difícil e infrecuente acceso en la escuela. Paradójicamente, allí donde está la dificultad reside su mayor logro: ser original a partir de un hipotexto claramente instalado en la enciclopedia general y decir en microcuentos tanto con tan pocas palabras. Por esta razón, el lector de *Falsificaciones* es experto. Pero también es cierto que, con la mediación adecuada, uno en formación puede disfrutar su lectura.

¿Fuentes o hipotextos?

Es posible que los efectos comunicativos perseguidos por el autor de *Falsificaciones* solo se logren plenamente si se distinguen las relaciones que cada relato incluido establece con otras obras, en clara relación de transtextualidad⁷.

El universo desplegado por Denevi en *Falsificaciones* es transtextual; se trata de un abanico de relatos construido sobre otros relatos. Su originalidad es la vuelta de tuerca que les imprime para cambiarlos radicalmente, en su adscripción a un género, en su tono, en su extensión. Estos otros relatos no se relacionan con *Falsificaciones* a modo de fuente; establecen una relación más intensa, más nítida, que Genette denominó “hipo/hipertextualidad”. El concepto de fuente podría tener un significado más amplio, en sintagmas como “fuente de inspiración / de consulta”. El hipotexto es más que una fuente; su presencia es más fuerte en el texto nuevo, ya sea a través de la inversión, del travestimiento, de la parodia o de la reelaboración, entre otros “ejercicios”

⁷ Genette llama “transtextualidad” a todo tipo de relación entre textos, de una manera parecida a lo que otros denominan “intertextualidad”. La hipertextualidad, a la que nos dedicaremos aquí, es una de las clases de relación transtextual.

realizados por Denevi. Tal vez en las fuentes, Denevi halló técnica, estrategias, estilos. Y en sus hipotextos, las bases para aplicarlas.

Ahora bien, si por hipotexto se entiende el texto que sirve de base para la elaboración de uno nuevo, distinto y diferente (“llamo, pues, hipotexto, a todo texto derivado de un texto anterior, por transformación simple [...] o por transformación indirecta, diremos imitación”, Genette, 1989: 14), en el caso de *Falsificaciones* se impone revisar esta definición y extenderla a otras manifestaciones culturales, no solo las literarias.

En este sentido el análisis de *Falsificaciones* se orientará a:

- 1) reconocer los criterios de selección y recorte de los hipotextos;
- 2) establecer tipos de modificaciones hipertextuales;
- 3) categorizar otros hipotextos no textuales tomados por Denevi para construir algunos de sus relatos.

En relación con la primera orientación del análisis, en principio se pone de relieve la vasta “textoteca” de Marco Denevi que debe haberle provisto el material necesario para la construcción de *Falsificaciones*: “Leía todo cuanto caía en mis manos: novelas, cuentos, poesía, filosofía, historia y todo lo leía con la misma voracidad, con el mismo deleite, entreverando escuelas, géneros, autores” (Denevi, en Carranza, 1972).

El autor seleccionó obras que corresponden básicamente a una cultura cosmopolita aunque predominantemente occidental y cristiana: hay abundantes pasajes bíblicos (reformulados en “Apocalipsis”, “Cainismo”, “La anunciación al traidor”, “Justificación de la mujer de Putifar”, “Una carta”, “Los animales del Génesis”, entre otros), de epopeyas grecolatinas (“El origen de la guerra”), de obras clásicas de la literatura universal: el *Quijote* (“Proposición sobre las verdaderas causas de la locura de don Quijote”), la *Divina Comedia* y el *Fausto* (“La tragedia del doctor Fausto”), las tragedias de Shakespeare y de los clásicos griegos (“Antígona o la caridad”, “Edipo cambiado u otra vuelta de tornillo”), los ciclos épicos

germanos e ingleses (“Los silencios de Lanzarote y Ginebra”, “Versión bárbara de Tristán e Isolda”). También abrevó el autor en fuentes orientales aunque en menor medida.

Se advierte una aparente preferencia por hipotextos en prosa, literatura de género dramático y narrativo y textos no literarios básicamente de índole religiosa. No son evidentes hipotextos líricos.

Los temas predominantes se vinculan con el universo de lo religioso; por ejemplo, en “Otra versión”, “El maestro traicionado”, “Apocalipsis”, “Cainismo”, “La anunciación al traidor”, “El diablo”, “Una carta”, “Catequesis”, “Los animales del Génesis”. También hay obras de tema mitológico (“El trabajo n° 13 de Hércules”). Las metamorfosis constituyen el tema de varios relatos del mismo modo que protagonistas de hechos de la historia universal y europea especialmente: Nerón, Calígula, la reina Isabel de Inglaterra. No se evidencian en primera instancia temas de la historia o del acervo cultural argentino o sudamericano.

En este análisis no deja de llamar la atención el hecho de la recurrencia de obras que evidencian un canon guiado exclusivamente por el gusto personal. O por la potencialidad de los textos elegidos para ser sometidos a modificaciones hipertextuales que dieran los resultados irreverentes, satíricos, desacralizantes que se encuentran al leerlos. Nuevamente: dado que la *intentio auctoris* generalmente es ajena al lector, no parece posible elegir una opción en esta disyuntiva aun cuando Denevi proporciona algunas “pistas” en textos secundarios que acompañan la antología.

Existen en la obra básicamente dos textos: el principal, constituido por los 91 relatos (cuentos, microcuentos, algún poema, cartas) y el secundario, constituido por citas a pie de página y la Declaración final.

Si los textos principales reelaboran algún hipotexto, los secundarios constituyen un objeto de análisis por lo menos de tanto interés como lo anteriores. En efecto, en ellos Denevi mencionó fuentes y razones por las cuales llegaron a sus manos algunos de los episodios que volcó

en el texto principal.

Es interesante destacar la coherencia de Denevi en este punto: cada relato del texto principal expresamente apócrifo, procede de fuentes diversas: sobre un total de 91 relatos cortos, 59 textos son atribuidos a otros autores (desconocidos, de existencia hipotética aun dentro de la ficción y unos pocos de existencia real). Y al referirse a las fuentes, en notas de pie a página, el autor explica de dónde tomó en gran medida los textos que vuelca en su antología:

[...] Un grupo de veintisiete intelectuales (los llamo así sin mala intención [...] se dedicó a una vasta tarea que, conforme a las mejores tradiciones argentinas, quedó después en aguas de borrajas. Se trataba de redactar una enciclopedia universal que se llamaría Ucronia⁸, y en la que los datos acumulados por la cultura [...] fuesen objeto de profundas revisiones [...]. El grupo finalmente se disolvió. Pero uno de sus integrantes [...] me hizo llegar los originales de lo que sería su contribución a Ucronia. Es un conjunto de notas esquemáticas y apenas abocetadas (Denevi, 1966: 10).

En otra nota de este tipo, Denevi describió la literatura china, ubicándola temporalmente en una dinastía que verdaderamente gobernó China hasta la irrupción de los mongoles, y estableciendo relaciones comparativas con Felipe IV y la literatura que durante su gobierno floreció: así como Quevedo creó una literatura de “[...] sátira de costumbres en todos los niveles sociales, cuanto una picaresca de cuño popular si no es subversivo [...]” (98), de la misma forma se produjo literatura china con las mismas intenciones, con personajes e incluso con tramas narrativas bastante semejantes.

En otras citas, Denevi fue estableciendo relaciones transtextuales con su propia obra, pero no con *Rosaura a las diez* o *Ceremonia secreta*, sino con esta misma edición de *Falsificaciones*. Por ejemplo, como fuente de “Los animales en el arca” a continuación del texto se nombra el

⁸ Nótese la etimología de término: u (no), cronos (tiempo) y la creación de un efecto de oposición con el resto de la cita.

autor mismo, con nombre y apellido, cita el título de la obra e incluso la editorial y la fecha de edición: justamente, la primera edición de la obra. Este interés por el distanciamiento del autor respecto de *Falsificaciones* también lo habría movido a nombrarse a sí mismo haciendo que la cita tenga la indicación entre paréntesis (N. de M. D.). En la cita que acompaña a “La verdad sobre Paolo y Francesca” aclara que este relato sirvió como hipotexto al poema “Francesca”, de Leopoldo Lugones, cuya obra cita de manera completa: *Lunario sentimental*, con lugar y fecha de edición, y nuevamente se nombra como una tercera persona y cita esta obra como hipertexto de su texto, que es su hipotexto... ¡a la vez!

Otra nota a pie de página es interesante, puesto que Denevi aparentemente saltó los límites de la ficción y, en tanto que autor real, aparentemente se dirigía al lector real para insertar un dato histórico verdadero con una posible intención de “verosimilizarlo”:

Por increíble que parezca esta balada se inspira en un hecho histórico: el sínodo convocado en 897 por el papa Esteban VII para juzgar a su predecesor Formoso, cuyo cadáver fue exhumado, sentado en el banquillo de los reos, interrogado y finalmente condenado a la mutilación de la mano derecha y otras profanaciones (Denevi, 1966: 10).

Incluso, especificó una fuente real de donde se tomó el hipotexto para la construcción de “El culpable”. Tal vez la historia real le pareció tan interesante o divertida que para que no quedaran dudas de su veracidad, citó completamente la fuente hipotextual.

En este texto secundario además presentó el formato de muchos de los textos: apenas bocetos de narraciones y esquemas de relatos, llamativamente completos y claros, con una gran fuerza de sugerencia, rodeados de más implícitos que dichos que apelan básicamente a la capacidad de inferencia de sus lectores.

Esta nota de la página 10 de la primera edición se vincula semántica y pragmáticamente con la Declaración final. La cita es extensa, pero su mención exime de reponer la casi siempre tácita aunque no menos presente

intención del autor para la construcción textual:

Los abajo firmantes, personas todas de intachable reputación y vastamente conocidas en el mundo de las letras, declaramos que las obras que la presente antología nos atribuye no nos pertenecen. Sospechamos, pues, que este libro es totalmente apócrifo. Nos preguntamos cuáles han podido ser los propósitos de su autor. ¿Un alarde de estéril de falsa erudición? ¿El placer del juego? ¿Un exceso de orgullo o, quién sabe, de modestia? Seremos indulgentes. Quizás el responsable de esta superchería le tenga ojeriza a la literatura con (temblamos al estampar la palabra) mensaje. Quizás haya experimentado, sin embargo, la necesidad de transmitirnos su (volvemos a temblar) mensaje. Quizás, en la encrucijada, optó por el único camino accesible a un hombre de su especie: esconder el carozo ácido, o amargo, o insípido (según sea el paladar de quien lo saborea) dentro de la pulpa de la ficción literaria y, todavía, hacernos creer que estos frutos habían sido cosechados por otros a lo largo del tiempo. Si así fuese, desde aquí le concedemos gustosamente nuestro perdón (Denevi, 1966: 143).

La cita precedente presenta las afirmaciones y las objeciones que podrían ser formuladas al analizar la cuestión de la autoría de esta obra: quedaría claro el interés de apartarse de la responsabilidad del origen de la misma: un grupo de autores y no uno solo, que funciona como una unidad, que está compuesto por autores tomados de la imaginación de Denevi, entre los cuales incluye su propio nombre junto a la denominación genérica de “un lector”. Si el antiguo integrante del grupo de Villa Devoto que quería componer la enciclopedia ucrónica quería reservar su nombre en el anonimato, Denevi lo incluyó en la lista sin separarlo del resto⁹.

En cuanto a la cuestión de las intenciones, el autor mencionaba las siguientes:

- 1) Deseo de no hacer literatura con mensaje.
- 2) Deseo de transmitir mensaje a través de la

⁹ Por supuesto, el respeto a esta intención de anonimato intensifica el carácter supuestamente apócrifo de su obra.

literatura.

3) Deseo de esconder su mensaje –aparentemente de contenido real, en un juego con el nivel metadieético– en la ficción literaria producida por la humanidad en su camino por la historia.

Dado el carácter irónico y satírico de la mayoría de los relatos basados en hipotextos religiosos, el lector –asumiendo la controversia– podría decantarse por la primera de las posibilidades a la que se alude en esta declaración: no solo hacer literatura sin mensaje sino quitar el mensaje a la literatura que se atreva a tenerlo.

Cuestión temática

Entre las materias que trató Denevi en la mayoría de los relatos se destacan la crítica al fabulario, la reformulación de la ética individual y social, la reelaboración imaginativa de la historia real o literaria, el tratamiento humanizador del mito, el abordaje humorístico de la leyenda.

A título de ejemplo de lo antes clasificado, una breve referencia a algunos relatos.

En “No le cortéis la cola al pavo real”, que tiene el formato de fábula, el contenido es el siguiente: un hombre decidió eliminar todo lo que no fuera estrictamente útil en su casa. Así, le cortó la cola a su pavo real, por considerar que lo ornamental era innecesario. El pavo real, libre del peso de la cola, se convirtió en lo que hubiera sido siempre de no haber mediado esa cola: un ave de presa que destruyó los bienes de la granja y acabó con el bienestar de su dueño. Moraleja: la que está en el título. Algo semejante hace en “La cigarra en el hormiguero”, que no muere de hambre ante la insensibilidad de las hormigas sino que, desvanecida por el frío y reanimada por el calor, con su canto destruye los tabiques y derrumba el techo del hormiguero al que había sido trasladada para comida y advertencia a las jóvenes hormigas.

En cuanto a la temática ética y moral: dos relatos

brevísimos pueden ejemplificar el afán por mirar desde otro ángulo los comportamientos sociales e incluso criticar las convenciones sociales y de manera velada, aplaudir elípticamente los comportamientos antisociales y, a la vez, sinceros. En el “Monólogo de Calígula”, el narrador-personaje dice: “Si yo, el primero de todos, soy lo que soy (una bazofia), ¿qué puedo esperar del resto de los romanos?” (Denevi, 1966: 36). Y en “El honor” leemos:

Durante nueve años Francoise de Foix fue amante de Francisco I. Hasta que el rey se aburría de ella y la reemplazó por otra. Entonces, Jean de Laval, sire de Chateaubriant, marido de Francoise, la acusó de adulterio y la obligó a abrirse las venas (47).

Denevi fue extremadamente ingenioso a la hora de reformular la historia real y/o ficcional que constituye el patrimonio cultural universal: lo que para la historia en Nerón es crueldad (“Biografía secreta de Nerón”), el autor lo atribuye a la miopía; la soltería de la reina Isabel de Inglaterra no es timidez sino travestismo; la más loca incomunicación unía las insalvables diferencias entre Ginebra y Lanzarote; Don Quijote realmente vivió y fue sustituido por un hidalgo medio loco que, al llegar donde Dulcinea, descubre que esta había muerto de enfermedad venérea. José, figura del Antiguo Testamento, denunciado por abuso sexual, por alguna ironía del autor es casto, frente a Putifar, que es un eunuco...

Junto con el mítico y el religioso, el tema de las reformulaciones de la historia, real o ficcional, constituye el tema más rico y más abordado por Marco Denevi. Los siguientes títulos de relatos avalan lo dicho: “Biografía secreta de Nerón”, “Orden de matar en Bizancio”, “La propaganda”, “La cicatriz”, entre otros.

La mirada humanizadora del mito (un mito basado en historias domésticas, enriquecidas, modificadas, ampliadas a lo largo del tiempo) tema de la epopeya y de las grandes tragedias griegas, predomina en cuentos como “Antígona o la caridad”, “Edipo cambiado”, “El trabajo n°13 de Hércules”, “La caída de los héroes”, “Mujeres solas”, “El origen de la guerra”, “La vuelta de Odiseo”. Vale otro tanto para las leyendas. Más adelante se ahondará en uno de estos relatos para analizar el tipo de modificación

hipertextual realizado; a modo de ejemplo el presente fragmento sirve para confirmar la mirada cínica sobre textos conocidos de otra forma en la cultura occidental: “Pigmalión. Fue al revés: la hermosísima Galatea era un ser vivo. Pero en cuanto le apareció la primera arruga, Pigmalión, egoísta como todos los estetas, le suplicó que convirtiese a su amada en una estatua” (Denevi, 1966: 40).

Abundan en *Falsificaciones* los relatos basados en la Biblia. Y de manera recurrente, focalizados en dos figuras: Lázaro y Judas Iscariote. Se repiten los relatos que los tienen como protagonistas y que narran su paso a la Historia desde un ángulo por completo diferente del que establece la tradición.

En el primer cuento de *Falsificaciones*, titulado “El maestro traicionado”, Jesús anticipa que, pese al amor de sus discípulos, esa noche, la de la Última Cena, será traicionado por alguno que no ha hablado bien de Él: cada discípulo confiesa saber quién lo hará y piensa cada uno en una persona distinta. El único que permanece en silencio, en vista de que cualquiera podría hacerlo, “salió a la calle y, libre de remordimientos, consumó su traición” (9).

En “La anunciación al traidor”, Judas es un psicópata que basa su acción en obsesiones que anticipa, perfecciona y concreta, al punto de que, enterado de la existencia de un tal Jesús, a quien juzga apropiado para su proyecto, lo mata y luego se suicida solo para ser “el primero que testimonee por la divinidad de ese hombre” (20). En otro relato, Judas es hostigado por su esposa por no haber pedido un aumento de sueldo que eran en realidad las treinta monedas por las que vendió a Cristo.

Algo semejante ocurre con Lázaro: siempre se lo muestra a partir de su resurrección y siempre ante la disyuntiva de qué hacer después de haber resucitado sin la opción de volver a morir. Uno de los relatos, con la superestructura de una carta firmada por “un lector”, muestra a Lázaro inmortal, olvidado por Dios y convertido en el Judío errante que es personaje habitual de las tradiciones y leyendas hispánicas:

Quizá todavía hoy Lázaro deambule entre nosotros. Quizá

sea algún mendigo medio loco; o un librero de viejo, mudo a fuerza de no querer hablar, sordo a causa de no querer oír; o un usurero de mirada turbia y voz cascada, uno de esos ancianos que parecen débiles y descubren súbitamente una fuerza de sarmientos o de lianas, que parecen estúpidos y de pronto sorprenden con una sabiduría antigua, no deletreada en ningún libro [...] Quizá yo ande por los dos mil años de edad, y no conserve otro recuerdo del milagro que esto que tomo por una fantasía fabricada por mí y tal vez sea el último fruto de mi memoria (75).

La cuestión religiosa aborda otros temas, otras figuras, otras verdades, y las desacraliza, presentando a un Dios olvidadizo, a un Demonio como primer mesías aliado de los hombres y, por eso, enfrentado a Dios, a un Apocalipsis muy distinto del que contiene la Biblia:

[...] El fin de la Humanidad no será esa fantasmagoría ideada por San Juan. Ni ángeles con trompetas, ni monstruos, ni batallas en el cielo y en la tierra. El fin de la humanidad será lento, gradual, sin ruido, sin patetismo: una agonía progresiva (16).

También se presenta a un Caín que mata a Abel por celos, a un arca de Noé que solo logra rescatar después del diluvio a los animales más feroces, más fuertes, menos bellos y pacíficos porque los más bellos y pacíficos habían muerto durante la convivencia de cuarenta días y otras tantas noches a bordo de un pequeño barco zarandeado por las aguas y la cadena alimentaria.

Las modificaciones hipertextuales

En *Palimpsestos* (1989), Gérard Genette analiza las relaciones transtextuales, focalizando la atención en la descripción de las modificaciones hipertextuales en hipotextos seleccionados.

Los agrupa siguiendo lo que él denomina “régimen” (que puede ser interpretado como intención dominante) en prácticas hipertextuales de régimen lúdico, satírico y serio. Mira estas variables desde la perspectiva de la “relación”; es decir, desde el modo de práctica, en las vertientes de

transformación y de imitación. Desde estas variables, las prácticas hipertextuales son la parodia, el travestimiento, la transposición, el pastiche, la imitación satírica y la imitación seria¹⁰.

Es posible que Denevi excluya las prácticas hipertextuales de régimen serio: parece claro que desistió de la transposición y de la imitación seria. Del mismo modo, no imita hipotextos: los transforma de maneras más o menos radicales, de tal forma que en muchas ocasiones el título, el nombre de personajes, la secuencia básica de episodios permite reconocer rápidamente los hipotextos. En más casos, sin embargo, queda oculta al lector la

¹⁰ También es, desde luego, un aspecto universal de la literariedad: no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales (Genette, 1989: 14). En cuanto a los tipos de hipertextualidad, dice Genette: "El pastiche satírico [es] una imitación estilística con función crítica (de autores poco apreciados) o ridiculizadora [...]. Así pues, el travestimiento burlesco modifica el estilo sin modificar el tema; inversamente, la «parodia» modifica el tema sin modificar el estilo, y esto de dos maneras posibles: ya conservando el texto noble para aplicarlo, lo más literalmente posible, a un tema vulgar (real y de actualidad): la parodia estricta [...]; ya inventando por vía de imitación estilística un nuevo texto noble para aplicarlo a un tema vulgar: el pastiche heroico-cómico [...]. Parodia estricta y pastiche heroico-cómico tienen en común, a pesar de sus prácticas textuales completamente distintas (adaptar un texto, imitar un estilo), el introducir un tema vulgar sin atentar a la nobleza del estilo, que conservan con el texto o que restituyen por medio del pastiche. Estas dos prácticas se oponen juntas, por este rasgo común, al travestimiento burlesco: por tanto, podemos incluir a las dos bajo el término común de parodia que, por lo mismo, no nos sirve para el travestimiento burlesco. // Así pues, propongo (re)bautizar parodia como la desviación de texto por medio de un mínimo de transformación [...]; travestimiento, la transformación estilística con función degradante [...]; imitación satírica (y no parodia, como en páginas anteriores) el pastiche satírico [...]; y simplemente pastiche la imitación de un estilo sin función satírica [...]. Finalmente, adopto el término general de transformación para subsumir los dos primeros géneros, que difieren sobre todo en el grado de deformación infligido al hipotexto, y el de imitación para subsumir los dos últimos, que solo se diferencian por su función y su grado de intensificación estilística. De aquí sale una nueva distribución, ya no funcional, sino estructural, puesto que separa y aproxima los géneros según el criterio del tipo de relación (transformación o imitación) que se establece entre el hipertexto y su hipotexto" (Genette, 1989: 37-38).

relación transtextual. Aquí, como referí en un párrafo anterior, la cuestión es si verdaderamente hay relación hipertextual o completa creación sin un hipotexto previo.

Entre estas prácticas transtextuales parece predominar sobre las restantes formas, la parodia.

En su origen, la parodia constituyó desviaciones en el recitado de la epopeya por parte de los aedos que alteraban algunos pasajes elaborando rapsodias invertidas por medio de modificaciones verbales destinadas al logro de la comicidad. Luego, la forma más rigurosa de la parodia consistió en retomar libremente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible, con las palabras. Estas citas desviadas de su sentido original, de su dignidad, manifiestan los distintos grados de la parodia: cambiar una palabra de un verso; cambiar una letra de una palabra; cambiar una cita de su sentido o componer una obra entera sobre otra entera o sobre una parte considerable de esta. Con el predominio de las tres primeras opciones, sostiene Genette, la parodia se caracteriza por su carácter reducido en cuanto a la extensión. Por ello, su recurrencia de uso y su frecuencia de aparición se da en la retórica más como una figura que como un género.

En el caso de Denevi, la parodia permite construir obras completas, aunque de extensión muy reducida. Además, siempre siguiendo la línea argumentativa de Palimpsestos, la relación hipertextual puede modificar el estilo sin modificar el tema o, a la inversa, modificar el tema respetando el estilo.

En Falsificaciones todos los relatos tienen el mismo estilo personal de Denevi: los modos de decir, la preferencia por períodos oracionales cortos, de ritmo ágil; la escasez de descripciones y las pocas descripciones logradas por acumulación de adjetivos: el empleo de la enumeración como recurso para lograr el efecto de acumulación, el “tratamiento del tema”, el tono general dominante de fina ironía; la preferencia por algunos recursos narrativos (por ejemplo, la escena dramática), la misma focalización externa, el narrador que relata desde idéntica perspectiva, con una clara preferencia por la omnisciencia de la voz narradora y todo esto teñido de la

sátira, el juego con lo serio, el cinismo, la crítica. Estos rasgos constituyen el estilo de Denevi y definen todos sus relatos.

Consecuentemente, la parodia se hace presente con la modificación del tema que, en sus hipotextos, no se hace presente dotada de comicidad, ironía, gracia o burla y en el caso de la obra que nos ocupa sí, a tal punto que no hay ningún relato que carezca de estas cualidades.

En “Los ideales con el tiempo se gastan”, la parodia se basa en *La vida del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Aquí, la modificación hipertextual parte del primer episodio del Quijote: en lugar del hidalgo caballero, el protagonista es el hijo de un notable y poderoso mandarín. No por leer libros se le “secó el cerebro” sino por el desaire de una cortesana fatal y por esta razón “dejó de lado los estudios, abandonó la casa de su padre y seguido de un paje montado en un caballo, empezó a vagabundear de una ciudad en otra”. En sus vagabundeos, siempre prometía a jóvenes de pueblo volver por ellas acabada la misión que alguien le había encomendado (lo cual vuelve a recordarle al lector las misiones autoimpuestas por Alonso Quijano en sus salidas). Así, sin haber visto jamás la versión de Dulcinea en este cuento, le promete a través de su criada volver por ella y realizar un matrimonio ventajoso. Hasta aquí la parodia, es decir, el abordaje del hipotexto como patrón para la construcción del cuento que una vez producido ya no le concierne. A partir de la presentación del marco, personajes y conflicto, la ficción se libera del hipotexto y discurre por un camino nuevo: los tíos de la joven imaginan un futuro exitoso gracias a este casamiento ventajoso y organizan una vida de préstamos y anticipos a cuenta de la futura fortuna que les será entregada a su momento; finalmente terminan viviendo de las ganancias que su sobrina consigue como prostituta decadente de un pueblo lejano.

Otra de las modificaciones hipertextuales que describe Genette y que es posible reconocer en la obra de Denevi es el travestimiento. De régimen satírico, opera por transformación del hipotexto y no por imitación. En general, los textos travestidos resultan más satíricos y agresivos que su hipotexto, con alternancia de uso del discurso y

tema noble en discurso vulgar o tema pedestre. Según Genette, la epopeya y la fábula constituyen blancos favoritos para las dos formas de travestimiento: culto (la epopeya) y popular (la fábula).

En *Falsificaciones* esta afirmación se cumple claramente en el fabulario abordado para reformular textos reconocidos como la “Fábula de la cigarra y la hormiga”. En cuanto a la epopeya, Ulises se convierte en personaje de relatos cortos travestidos, llevados al formato de la prosa, con una inversión de la trama. En “Ulises y las sirenas”, estas advierten que nadie las escuchará de modo que los dejan pasar sin cantar, “en medio de un silencio que era el peor de los insultos” (Denevi, 1966: 38). En “La vuelta de Odiseo”, Penélope no es la esposa fiel que registra la epopeya sino una mujer por completo diferente: “la proveccta Penélope de cabellos blancos, oculta detrás de una columna, sonreía con desdentada sonrisa y se restregaba las manos sarmentosas”. En “La literatura”, Ulises intenta contar su historia de la guerra de Troya y es descalificado por su auditorio por disparatado y poco creíble.

Del mismo modo que la recurrencia de la figura de Lázaro y Judas en los relatos basados en la Biblia, los que reformulan las epopeyas griegas se centran en Ulises y no mencionan a otros grandes héroes griegos.

Conclusiones

El ingenio y la falta de prejuicios del autor no dejan de sorprender al lector. El ingenio para liberarse de la mirada convencional y consolidada sobre ciertos temas culturales y la falta de prejuicios para convertir su enfoque personal en actos de decir que ignoran lo solemne y lo sagrado.

Al abordar la obra en la escuela secundaria, se provoca inmediatamente un efecto de sorpresa también en los estudiantes alumnos, sobre todo cuando dicen: “Pero, ¿Ulises no era un héroe, al igual que don Quijote?”, o “¡Entonces no era cierto que Romeo y Julieta se murieron por amor!”, o “¡Claro que tenía que ser vieja Penélope

después de veinte años!", o expresiones por el estilo, que constituyen su valoración después de haber leído no solo estos relatos sino aquellos con los que trabajan en relación transtextual.

El efecto de *Falsificaciones* consiste en enriquecer el canon personal de lecturas de los jóvenes y adquirir las habilidades necesarias para completar todos los implícitos que va dejando en su obra y que es necesario reponer, para comprender cabalmente el texto.

Quedan pendientes de análisis en este trabajo las cuestiones generales relativas a la creatividad: ¿Es creativo Denevi porque sobre la base de materia que preexistía a su obra pudo pensar obras originales y perfectamente diferentes? ¿Por qué, si pudo reformular lo preexistente, no creó fábulas nuevas? Sería interesante indagar en sus motivaciones al escribir esta obra ya que los relatos ocurrentes, agudos e irrespetuosos, siempre ficcionales, tal vez permitieron a Denevi explicitar su mirada personal, no mediada por la presencia de un narrador, salida del pacto ficcional, sin riesgo de ser tomado en serio. Tal vez la intención pudo haber sido justamente esta: no permitir la respuesta que cierra la cuestión, para que esta siga vigente y actual.

Finalmente, durante este trabajo se han abordado fragmentos de los relatos: para ser justos con el autor, se incluyen ahora dos relatos completos para hacer actuales otras falsificaciones:

VERITAS ODIUM PARIT

-Tradme el caballo más veloz -pidió el hombre honrado-.
Acabo de decirle la verdad al rey (Denevi, 1966: 69).

FUNCIÓN DE LA CRÍTICA.

Períptero, escribe el artista.

Períptero -acota el crítico- es lo que rodea la celda. ¿Está claro? (50)

Bibliografía

Bakucz, Dóra (2015). *Reescrituras y falsificaciones: la significación palimpséstica en el microrrelato argentino*. Madrid: Verbum.

Bustamante Zamudio, Guillermo (1997). “Verosimilización y criterios epistemológicos”. *Folios. Revista de la Facultad de Artes y Humanidades*, 2da época, n. 7, 2do semestre. México: Universidad Pedagógica Nacional. 14-21. Disponible en: <http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/RF/article/view/5766/4771>

Carranza, José María (1972). “La crítica social en las fábulas de Marco Denevi”. *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVIII, n. 80. Pittsburg: The University of Pittsburg.

De Navascués, Javier (1999). “Marco Denevi: el palimpsesto como afirmación del autor” (En *Anales de Literatura hispanoamericana*, 28: 1055 – 1065. Consultado el 19-8-2018 en <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9999221055A/22410>).

Denevi, Marco (1966). *Falsificaciones*. Buenos Aires: Eudeba

Eco, Umberto (1995). *Interpretación y sobreinterpretación*. Gran Bretaña; Oxford University Press

Devetach, Laura (2008). *Construcción del camino lector*. Córdoba: Comunicarte.

Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Kristeva, Julia (1981). *Semiótica I y II*. Madrid: Fundamentos.