LA NARRATIVA DE MARCO DENEVI: DE LA VERSIÓN A LA FALSIFICACIÓN

Rosa Pellicer

La primera incursión literaria de Marco Denevi (1922-1998), la premiada novela *Rosaura a las diez* (1955), anuncia lo que en adelante se convertirá en el *modus operandi* más característico de su escritura: la versión, la copia, la falsificación. Aunque resulte un lugar común en los estudios dedicados a Denevi, hay que comenzar por recordar que él mismo señaló que en esta novela había utilizado la técnica de *La piedra lunar*, de Wilkie Collins, que acababa de leer: «La verdad es que se la copié completamente: todas esas versiones sucesivas que terminan con una revelación final» (Giardinelli, 1987: 2). En esta confesión ya se encuentran dos de los conceptos fundamentales de la escritura deneviana: copia y versión. Camilo Canegato en su declaración sobre los hechos que culminaron con el asesinato de Marta Correa o Córrega / Rosaura, explica su técnica pictórica y reflexiona sobre su pintura, que considera un oficio, no un arte. Canegato hace retratos pintando sobre una fotografía proyectada en la pared: «La fotografía le sirve de diseño, de contorno, y usted no tiene sino que aplicarle el color» (Denevi, 1993: 173). La imagen, que a su vez es una copia fotográfica, se transforma por medio de las pinceladas del pintor al remedar el estilo de un autor consagrado o de una escuela. Ahora bien, no hay falsificación ya que nunca imita la firma.

En esta tercera parte de la novela, titulada «Conversación con el asesino», se plantea también el tema de la originalidad en el arte y, por tanto, en la literatura, en la que Canegato no cree. Por esa razón, desprecia el arte de vanguardia que, en su opinión, surge cuando ya no hay nada que decir y entonces cualquier advenedizo «le retuerce el cuello, le arranca gritos de agonía, y de momento todos creen que ese arte resucitó y que esos gritos son su nueva voz» (Denevi, 1993: 171). Para el artista que siente la insuficiencia de su propia creación, la copia, que transforma ligeramente el original, es el único camino que le queda. Del mismo modo, la literatura se convierte en reescritura, en versión. Así, *Rosaura a las diez* se concibió como un cuento que se transformó en novela cuando su autor decidió presentarse al concurso, que ganó, organizado por la Editorial Kraft. Dicho cuento, «Pobre Carolina», fue escrito y publicado veinte años después en el volumen *Los locos y los cuerdos* (1975). En él también asistimos a la creación por parte de Pascual Pórpora de una enamorada imaginaria, Carolina, para conseguir el amor de Matilde, la hija de Milagros Ramoneda, el mismo personaje del que estaba enamorado Camilo Canegato. Al final del relato Denevi añade una nota que alude a la relación entre la novela y el cuento, a la vez que justifica su escritura:

> Como el Enoch Soames de Max Beerbohm, sufro el delirio de creer que, de aquí a cien años, a algún estudioso le interesará cotejar *Rosaura a las diez* con *Pobre Carolina* y servirse de ese cotejo para ejemplificar una teoría sobre los mecanismos de la creación literaria (Denevi, 1984: 327-328).

Por otra parte, hay que señalar que en la novela inaugural ya aparece un comentario sobre la historia de Paolo y Francesca. Canegato afirma que el amor de Giovanni, un «tirifilo» como él, es superior al de Paolo, que es hermoso como Francesca, por lo que le corresponde el papel principal en esta tragedia y reivindica su figura. Esta historia se convertirá en uno de los motivos denevianos, ya que la volvemos a encontrar en «Cada cual a su juego», de *Parque de diversiones* (1970), donde los amantes obligan a Giovanni Malatesta a matarlos, o en «La verdad sobre Paolo y Francesca», de *Falsificaciones*. Esta versión, semejante a la de *Parque de diversiones*, plantea una hipótesis distinta a la establecida: los amantes fingieron el adulterio para que el celoso marido los matara, de modo que están en el infierno «por haber instigado a un inocente al crimen» (Denevi, 1966: 48). El texto apócrifo que se transcribe está atribuido a un escritor italiano del siglo XVI llamado Girolamo delle Colombe, y en él se inspiraron, como indica la nota a pie de página, tanto Leopoldo Lugones en «Francesca» como Marco Denevi en «La verdad sobre Paolo y Francesca», cuya referencia editorial es el propio libro en el que aparece. Al citar a Lugones, Denevi introduce otra versión sobre el texto de Dante: un palimpsesto del siglo XIII, escrito en latín del que se ofrece una traducción, en el que, como en nuestro caso, la pareja solo cometió adulterio a los ojos del celoso marido.[1]

De la lectura de la novela seminal se infiere que buena parte de la obra de Marco Denevi, y no solo la narrativa sino el teatro y la poesía, supone una constante relectura y, por tanto, reescritura de otros textos, propios o ajenos.[2] En diversas ocasiones el escritor ha confesado que no revisaba sus escritos, de modo que las correcciones se realizaban en las pruebas de imprenta y en las sucesivas ediciones. En 1988, dice en una entrevista con María Esther Vázquez publicada en *La Nación*, citada por Juan José Delaney:

> Suponiendo que las intimidades de mi taller le interesen a alguien que no sea yo mismo diré que cuando me pongo a escribir ya tengo la novela urdida mentalmente, de punta a punta, con todos sus personajes a la vista. Pero empiezo a escribirla y aquello que tenía construido mentalmente es como una pintura primitiva que restauro. El sujeto no cambia, cambian las tonalidades del color, la luz, el diseño de las figuras, sus ropajes, sus expresiones. La «Ronda nocturna» pasa a ser una «Ronda diurna»; donde antes había tres Reyes Magos ahora hay cinco, Holofernes decapitado recupera su cabeza. Lo malo es que a menudo sospecho que la pintura, antes de ser restaurada, era más hermosa, más misteriosa. Pero ya nada puedo hacer (2006: 95).

[1] «Materialmente no habían pecado, pues ni a tocarse llegaron, ni a hablarse siquiera; pero el esposo *vio* en sus ojos el adulterio con tan vertiginosa claridad, con tal consentimiento de rebelión y de delito, que les partió el corazón sin vacilar un ápice» (Lugones, 1988: 408).

[2] Sirva como ejemplo el poema «Al poeta coronado», de *Salón de lectura* (Denevi, 1974: 79) que es una reescritura de la famosa «La ronde» de Paul Fort. Denevi incluye una nota a pie de página en la que, además de mencionar al autor, aunque no la obra, traduce algunos versos del comienzo de esta poesía. De este modo, pone de manifiesto el cambio de sentido que se produce al introducir en las dos primeras estrofas, las que remiten directamente al hipotexto, un «aunque», que transforma el tono optimista del poema de Fort en una amarga reflexión.

Las distintas ediciones de sus obras son buena prueba de que volvía continuamente sobre ellas. Como ha sido señalado por Delaney (2006) y por Navascués (1999*a*), las modificaciones no son estilísticas, sino estructurales y, en ocasiones, conllevan un cambio, más o menos significativo, del título. Basta con mencionar algunos ejemplos: *Enciclopedia secreta de una familia argentina* pasa a *Una familia argentina*;[3] a *Noche de duelo, casa del muerto* la preceden *Asesinos en los días de fiesta* y *Los asesinos en los días de fiesta* se transforma finalmente en *Música de amor perdido*;[4] *Araminta o el poder* se refunde bajo el título *El amor es un pájaro rebelde*… A esto se podrían añadir las constantes metamorfosis que han sufrido las célebres *Falsificaciones*, referencia obligada en los estudios sobre el microrrelato, desde su primera edición de la editorial Eudeba de Buenos Aires en 1966 hasta la publicada por la editorial barcelonesa Thule en 2006.

Denevi aparentemente siente, como Canegato, que es un «afinador de pianos», de modo que en algunas de sus colecciones incluye una advertencia a los lectores sobre su propósito. En «Al hipotético lector», de *Parque de diversiones*, leemos:

> Diversión proviene de divertir, que significa tanto entretener y solazar como apartar, desviar, alejar (se entiende que de las direcciones habituales o previstas). En cuanto a la palabra parque, designa, como todos sabemos, un sitio cercado y arbolado para recreo de quienes lo usan y también un conjunto de instrumentos, aparatos, piezas y materiales destinados a la práctica de una determinada actividad.
>
> Me gustaría que este libro fomentase (o al menos consintiese) esas dualidades, esa doble acepción del título (Denevi, 1970: 7).

El libro contiene cuatro piezas teatrales breves, cuentos, microrrelatos y una serie de textos muy breves, algunos de los cuales pasarán posteriormente a engrosar las *Falsificaciones*.[5] Algunos de estos textos son di-versiones sobre asuntos muy conocidos —don Juan, Romeo y Julieta, Paolo y Francesca, Peleas y Melisenda—, o sobre personajes históricos —Judas, Juan Manuel Rosas—, que ejemplifican alguna de las «Ingeniosidades del señor Perogrullo»: «El mejor lector es aquel que sabe que todo cuanto lee es un palimpsesto y descubre, bajo la copia visible, el original invisible» (Denevi, 1970: 230).

El jardín de las delicias. Mitos eróticos (1992), a diferencia de *Parque de diversiones*, *Salón de lectura* o *Falsificaciones*, es un volumen homogéneo, no solo por el tema, enunciado en el

[3] También aparece convertida en cuento en *Salón de lectura* bajo el título de «La carta del tío de Europa o Epítome de Historia Argentina».

[4] «En el umbral de libro hago saber, para que después nadie se sienta engañado, que se trata de una nueva versión de cierta novelita que publiqué tiempo atrás y que nunca me satisfizo. […] quizá lo único que he conseguido sea matar de dos tiros el mismo pájaro. Pero todo me parece preferible antes que quedarme con las ganas de enmendar mis errores» (Denevi, 2010: 5).

[5] Para David Lagmanovich estas piezas teatrales, lo mismo que las incluidas en *Falsificaciones*, «se aproximan mucho a la modalidad del cuento dialogado o escenificado […] son, si así puede decirse, obras teatrales "de narrador", en las que subsisten marcas que las relacionan con composiciones narrativas del mismo autor». La reescritura y la parodia son los rasgos que unen estos textos a los de naturaleza narrativa» (2005: 219).

título, sino porque los textos se refieren al mundo griego y son, una vez más, versiones, y así lo indica en el breve prólogo:

> Estas historias, salvo las menos felices, no han sido imaginadas por mí. Yo solo les he dado una vuelta de tuerca, les he añadido un estrambote irreverente, alguna salsa un poco picante.
>
> Los autores que cito (con las excepciones de Homero y de Casanova) son apócrifos, no los textos en los que me inspiré, entre los cuales los más saqueados provienen de la edición francesa del *Kamasutra* anotada y comentada por Gilles Delfos (Denevi, 2005: 7).[6]

Aquí introduce otro recurso, el «apócrifo», adscribiéndose así a la tradición borgeana, ampliamente desarrollado en *Falsificaciones*, donde a través de los distintos paratextos se convierte en el eje que rige la inestable compilación.[7] Lo apócrifo pone en cuestión el concepto de autor, con el que también juega Marco Denevi, y que tiene su reflejo en los paratextos de las numerosas ediciones de esta compilación.[8] La primera, publicada en 1966, consta de una introducción sin firma, titulada «Marco Denevi», sobre el escritor y su obra, que inserta las «falsificaciones» en una larga tradición de engaños deliberados, a la vez que señala la influencia de Borges. Los ochenta y dos textos, en su mayoría muy breves, declaran la fuente de procedencia de forma más o menos convencional. Estas atribuciones autoriales suelen ser a escritores inexistentes, erróneas o con el nombre distorsionado, como es el caso de los múltiples anagramas de Marco Denevi, que también aparecen en otras obras (Iván Dorcème, Omar Denice, Ramón Civedé).[9] A su vez, el nombre del autor, sus iniciales y sus anagramas tienen diversas funciones: traductor, autor, anotador, antólogo. El libro se cierra con una «Declaración» de todos los autores a los que se atribuyen los textos, por orden de aparición: «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». A continuación se

[6] Indica Nicolás Abadie que «en *El jardín de las delicias* serán los mitos de la tradición grecolatina los que se transformarán en objeto de examen y revisión. De manera nada inocente, el foco de interés está dirigido al modo en que los dioses del Olimpo satisfacen sus deseos sexuales, desacralizando, esta re-escritura, prácticas y representaciones» (2014: 25).

[7] Como ha señalado Raúl Brasca: «las atribuciones falsas que los autores ponen en sus microficciones, muestran la intención de situar el texto dentro de un ámbito determinado en la imaginación del lector. Son generalmente fuentes exóticas, muy remotas, o pertenecientes a culturas poco conocidas, o a un ambiente que por ser familiar al lector […] determina una orientación en la lectura. Deben ser verosímiles para que, aunque desconfíe de su veracidad, el lector pueda imaginar el suceso narrado en el ámbito aludido. De este modo, tanto el título como la atribución, son parte del texto» (2009: 56).

[8] Para Joaquín Álvarez Barrientos, «la falsificación literaria es una forma estética que se encuentra en un sistema alternativo al aceptado por todos, que busca integrarse en la ortodoxia y el paradigma del canon. Es un juego, un engaño, una imitación, que utiliza los mismos elementos que la creación «auténtica» y que pretende equipararse con ella, pero que surge en un «lugar» distinto, tiene una dimensión metaliteraria cada vez más ficcional y, en cierto modo, es la conciencia de la institución literaria y de su historia, pues es el retrato (a veces la desiderata) de cómo se quiere que sea esa literatura y de su pretensión última de alcanzar la verosimilitud total, la realidad de la existencia» (2014: 16).

[9] A estos se añaden en su última novela, *Nuestra señora de la noche* (1997), Rome van Dyke y Remo Davince, que también aparecen como autores apócrifos.

preguntan por los motivos que movieron al autor de esta «superchería».[10] Si se trata de hacer creer que esos textos fueron escritos por otros autores para esconder lo que pudieran tener de ácido, amargo o insípido, entonces «desde aquí le concedemos gustosamente nuestro perdón» (Denevi, 1966: 143).

La edición de 1969, como señala Stella Maris Colombo (2009), suprime el texto preliminar y la citada « Declaración», e incluye un prólogo titulado «Falsificación de falsificaciones», que vuelve a aparecer en la de 1977, suscrito por un imaginario vizconde miembro de la «Academia Iliria», que se presenta como traductor del libro. Un cambio más significativo se produce en 1984, cuando se insertan las *Falsificaciones* en la publicación de las obras completas de Marco Denevi. Además de un incremento sustancial de piezas, que sobrepasa las 300, el prólogo de 1969 se convierte en texto de clausura y es eliminado de las sucesivas ediciones; desaparecen las referencias a las fuentes apócrifas, y se borran las notas explicativas del autor o del editor.

Dejando de lado el incremento y los desplazamientos de las piezas, las sucesivas modificaciones reflejan un cambio de la apreciación de Denevi hacia las formas breves y una apuesta firme por una literatura de segundo grado, que, por un lado, se aviene a su idea de la escritura como versión y, por otro, a su fingido desdén por afirmar su propia autoría. En cuanto al primer aspecto, cabe mencionar que en *Salón de lectura* los textos breves aparecen en el apartado cuarto, titulado significativamente «Ejercicios de literatura menor», y en *Parque de diversiones* se recogen en «Silva de varia y breve narración», mientras que «Otras vueltas de tornillo» contiene versiones de textos o asuntos conocidos. Denevi se refiere a estos textos de forma modesta: son diversiones, juegos. En el momento de su publicación, la crítica casi se limitó a señalar la influencia de Borges, sin calibrar la invención deneviana, además de mostrar desdén por estas formas breves. Por citar solo un ejemplo, Donald A. Yates escribía en 1973: «Como autor de extravagancias lacónicas y extrañas no tiene parangón en la lengua española hoy en día. Pero se puede expresar la reserva de que este subgénero en miniatura no es por su naturaleza vital ni trascendente» (1973: 233). Esta opinión cambió cuando en los años ochenta el estatuto de los microrrelatos se afianza y se comienza a valorar estos juegos verbales.

La versión, lo que hubiera podido ser, constante principal de toda la producción de Denevi, responde a la idea de la imposibilidad de conocer la verdad, a la incertidumbre sobre lo sucedido.[11] Como señala Ivonne Revel Grove, «Puede decirse que la unidad de la verdad

[10] Leonardo Romero señala como punto de partida de su estudio que «la *superchería literaria* depende tanto del ejercicio imitativo de los textos como del acto de investidura de propiedad, merced al cual los lectores asienten a la atribución autorial que se les presente. Atribución que, recordémoslo, bien puede ser imputada a un escritor histórico o a un escritor apócrifo suscitado por la propia superchería, y que ha de funcionar con un considerable grado de aceptación» (1997: 208).

[11] Leemos en una nota, incluida en otra nota a «La reina virgen», atribuida a Deidoro de Megara: «La Historia es un conjunto de residuos adulterados de los hechos reales. Adulterarlos un poco más quizás sea la única manera de aproximarlos a la verdad» (Denevi, 1966: 11).

está formada por ciertos elementos que pueden compararse a los cristales de un calidoscopio. Los cristales son siempre los mismos no importa quién los mira, pero al aparecer en distintas oposiciones al ser movidos por quien los observa, la figura cambia adaptándose a esos movimientos» (1974: 19). De ahí que abunden los títulos en los que aparece las palabras «variación» («Doce variaciones sobre don Juan») o «versión» («Versión bárbara de Tristán e Isolda»), que indican un cambio del texto original («Edipo cambiado»), o que se ofrecen como la verdad («Proposición sobre las verdaderas causas de la locura de don Quijote»).[12] Está claro que este tipo de literatura pone en duda la noción de autoría, de propiedad, aunque sea de forma más o menos humorística. Bastará con unos ejemplos de distinto carácter. «La reina virgen», que versa sobre Isabel I de Inglaterra, que en realidad es un hombre disfrazado de mujer, está firmado por N. N. Papeles de *Ucronia*. En la nota a pie de página se da cuenta del proyecto de realización de esta enciclopedia apócrifa, que remite nítidamente a «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» de Borges, y que es, además, toda una declaración de intenciones del autor de la compilación, que firma la nota bajo las iniciales M. D. En los años cincuenta, en Villa Devoto, un grupo de intelectuales se dedicó a realizar una enciclopedia universal que se llamaría *Ucronia* con el fin de revisar en profundidad todos los datos acumulados por la cultura.[13] A este proyecto agregaron otros:

> se pensó en componer antologías de autores imaginarios; se pensó en escribir obras en forma colectiva, se pensó en organizar conspiraciones de alharaca o de silencio alrededor de los libros ajenos, etc., etc. La ambición y la multiplicidad de esos planes terminaron por esterilizarlos.

Un anónimo integrante de este grupo le hizo llegar al autor de *Falsificaciones* su contribución a esta malograda enciclopedia. De las cien papeletas, apenas notas y bocetos, M. D. eligió las que le parecieron más dignas de publicarse, «en esta antología que, de alguna manera, también es una obra *ucrónica*» (Denevi, 1966: 10-11).[14] De modo que la Biblioteca es saqueada por medio de juegos de apropiación, alteración y copia y queda reducida a versiones fragmentarias. Sin embargo, quizá la reescritura sea la única manera de leerla y de formar parte de ella.[15]

[12] David Lagmanovich (1997) y Stella Maris Colombo (2009) han estudiado los diferentes mecanismos que generan las «falsificaciones». Por su parte, Javier de Navascués, de acuerdo con la clasificación establecida por Gérard Genette en su *Palimpsestos*, pone ejemplos de transformaciones, motivaciones simples, desmotivaciones, transmotivaciones, travestimientos burlescos, etc. (1999*b*: 1055-1056).

[13] Además de la referencia a los hábitos literarios de Tlön, es inevitable recordar la importancia de la empresa de Pierre Menard: «Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida y el libro *Le jardín du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?» (Borges, 1989: 450).

[14] En la misma nota el editor, no ya M. D., explica el significado de la palabra: «*Ucronia*: vocablo inventado por el filósofo Charles Renouvier (1815-1903) para designar una historia probable, la Historia de lo que pudo suceder, en contraposición a la Historia de lo que sucedió» (Denevi, 1966: 11).

[15] A este respecto reflexionaba Julio Torri: «El plagio es el último absurdo a que conducen los apologistas de la personalidad y el individuo. Es el desconocimiento de la comunidad espiritual de la especie. ¿Qué le importa a la humanidad

El problema de la autoría aparece también en algunos cuentos, como «El collar de perlas», de *Los locos y los cuerdos*, o «La obra maestra de Anouilh perdida», de *Reunión de desaparecidos* (1978). «El collar de perlas» anuncia desde el comienzo su relación con «El collar» de Maupassant, que se supone conocido por el hipotético lector. La versión contemporánea y argentina sería un ejemplo de cómo la realidad copia al arte. Se trata de un suceso, acaecido años atrás, que una testigo cuenta a Denevi, quien comenta: «Parece más bien un descarado plagio del cuento de Maupassant, que Finita, evidentemente, no había leído». Ahora bien, dado que la historia que ha convertido en cuento y que presenta algunas incongruencias, ajenas al cuento de Maupassant, el narrador añade un colofón que «justifica que yo la haya transformado en el texto que se acaba de leer» (Denevi, 1984: 317). Es decir, que la copia, el plagio, tiene su razón de ser en el caso de que se produzca una transformación de sentido del texto original, que justifica la reescritura. De modo que su versión corrige la lectura de autores «fuertes» y se afirma a sí mismo con una forma de rebeldía frente a lo establecido, que tiene que ver con la conocida idea de Benjamin sobre la pérdida del aura de la obra de arte, que afecta al principio de unidad y de autoridad.

Un carácter muy distinto tiene «La obra maestra de Anouilh perdida». Si en «Orden de matar en Bizancio» se propone que unas líneas pueden contener todo el libro,[16] en este relato Marquitos, un joven escritor de provincias, entusiasmado con la obra de Jean Anouilh, escribe *La grotte* a partir de un resumen leído en un *magazine*, en el que se daba cuenta de su estreno. Poco a poco redacta los diálogos, que forman parte del cuento, y los discute con su amigo, el periodista Meléndez, que desprecia la obra del dramaturgo francés, y al que la reconstrucción de Marquitos le parece disparatada y deleznable. Cuando Meléndez lee *La grotte* se da cuenta de que no tiene nada que ver con el resumen de la revista, salvo el decorado y algunos personajes, de modo que empiezan a surgir las dudas sobre si se trata de la misma obra, o si Marquitos entendió mal la reseña, ya que apenas sabe francés. Mientras tanto, la voz de Anouilh se apodera del joven escritor, que continúa escribiendo con facilidad la pieza teatral, pero ahora sintiéndola como propia, promoviendo la discusión sobre si se trata o no de un plagio. La única solución posible al problema de la autoría es que se trate de una obra, perdida, de Anouilh:

> Ese diálogo, ¿lo leí en el *magazine*? ¿Lo inventé yo? ¿Nunca lo sabré?
>
> El único que podría sacarme de esta duda es Jean Anouilh. Pero Anouilh es para mí como una estrella inalcanzable.
>
> Por más que Meléndez diga que no, se trata de una obra maestra, y entonces ¿para qué seguir dudando? Tiene que ser efectivamente, de Anouilh. Yo no soy capaz de escribir nada que valga la pena (Denevi, 1984: 514).

que una nota del gran himno vuelva a ser cantada por otro cantor? ¿Por qué excluir del mundo que crea el hombre la posibilidad de repetición, cuando aun la naturaleza la acoge como una de sus formas predilectas? […] Así pues, casi no hay idea que no haya sido expresada ya, y la novedad significa solo olvido, ignorancia de la época presente» (2011: 620).

[16] «Del libro *De corruptione (Sobre la corrupción)* de Paulo Diácono, no se conservan sino estas cuatro líneas (cuatro líneas que resumen, quizá, todo el libro, todo lo que el libro habrá buscado demostrar a través de largos razonamientos tediosos)» (Denevi, 1966: 121).

De modo irónico volvemos al tema planteado en *Rosaura a las diez*: los artistas mediocres solo son capaces de copiar, de hacer versiones de otros, de renunciar al papel de creador, de «autor», algo que Marco Denevi nunca estuvo dispuesto a hacer, a pesar de que en más de una ocasión confesara: «Acaso la literatura, acaso *mi* literatura, […], no cumpla otra misión que la de perfeccionar el pasado para que el porvenir se proponga no ser menos» (Denevi, 1978: 545).

BIBLIOGRAFÍA

Abadie, Nicolás (2014), «Conversiones, inversiones, diversiones y perversiones en *El jardín de las delicias* de Marco Denevi. A propósito de la irreverencia en los mitos eróticos», *El Cuento en Red*, 29, 23-29. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx> [consultado: 10/01/2016)].

Álvarez Barrientos, Joaquín (2014), *El crimen de la escritura. Una historia de las falsificaciones literarias españolas*, Madrid, Abada.

Borges, Jorge Luis (1989), *Obras completas. 1*, Buenos Aires, Emecé.

Brasca, Raúl (2009), «Del préstamo a la apropiación: Lo apócrifo como recurso en la escritura de microficciones», *El Cuento en Red,* 20, 48-57. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx> [consultado: 11/02/2016].

Colombo, Stella Maris (2009), «Variantes y recontextualizaciones en el corpus minificcional de Marco Denevi», *El Cuento en Red*, 19. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx> [consultado: 29/02/2016].

Delaney, Juan José (2006), *Marco Denevi y la sacra ceremonia de la escritura. Una biografía literaria*, Buenos Aires, Corregidor.

Denevi, Marco (1966), *Falsificaciones*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Denevi, Marco (1970), *Parque de diversiones*, Buenos Aires, Emecé.

Denevi, Marco (1974), *Salón de lectura*, Buenos Aires, Huemul.

Denevi, Marco (1984), *Obras completas. Tomo 3. Cuentos. Volumen 2. Los locos y los cuerdos (1975). Reunión de desaparecidos (1978)*, Buenos Aires, Corregidor.

Denevi, Marco (1993), *Rosaura a las diez*, Madrid, Alianza.

Denevi, Marco (2005), *El jardín de las delicias. Mitos eróticos*, Barcelona, Thule.

Denevi, Marco (2010), *Música de amor perdido y 9 relatos*, Madrid, Marenostrum.

Giardinelli, Mempo (1987), «Entrevista con Marco Denevi: "El cuento me abre el apetito"», *Puro cuento*, 3, 1-6.

Lagmanovich, David (1997), «Marco Denevi y sus *Falsificaciones*», *Revista Chilena de Literatura*, 50, 65-77.

Lagmanovich, David (2005), «Los microtextos dramáticos de Marco Denevi», en Osvaldo Pellettieri, ed., *Teatro, memoria y ficción*, Buenos Aires, Galerna, 219-225.

Lugones, Leopoldo (1988), «Francesca», en *Lunario sentimental*, ed. Jesús Benítez, Madrid, Cátedra, 397-408.

Navascués, Javier de (1999*a*), «Marco Denevi: de la escritura a la representación», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 586, 103-107.

Navascués, Javier de (1999*b*), «Marco Denevi: el palimpsesto como afirmación del autor», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, 1055-1065.

Revel Grove, Ivonne (1974), *La realidad calidoscópica de la obra de Marco Denevi*, México, B. Costa-Amic.

Romero Tobar, Leonardo (1997), «La superchería literaria: esquema para un tipo de literatura mimética en español», en Paola Mildonian, ed., *Parodia, pastiche, mimetismo*. *Atti del Convegno Internazionale di Letterature Comparate*, Roma, Bulzoni, 205-218.

Torri, Julio (2011), *Obra completa*, México, FCE.

Yates, Donald A. (1973), «Un acercamiento a Marco Denevi», en Enrique Pupo-Walker, ed., *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia, 223-234.