

*Marco Denevi:
el palimpsesto como afirmación del autor*

JAVIER DE NAVASCUÉS
Universidad de Navarra

Cuando se trata de buscar información sobre el escritor argentino Marco Denevi, salen al paso enseguida un par de datos tópicos: ingreso en el mundo de las letras con su primera novela, *Rosaura a las diez* (1955), que gana el premio Kraft; y nuevo triunfo con su segunda «nouvelle», *Ceremonia secreta* (1960), que además es llevada al cine. Luego, si la reseña es más amplia, hablará de su labor como guionista de TV, de sus microcuentos de *Falsificaciones* o del resto de su producción. Nadie discute, por otra parte, su importante lugar en la llamada generación del 55, aunque ya es más difícil establecer puentes con nombres tan diferentes del suyo como David Viñas, Antonio di Benedetto, Beatriz Guido, H. A. Murena o Juan José Manauta. Ciertamente todos estos escritores conocen el ascenso del peronismo en su juventud o la aparición de fuerzas nuevas como la burguesía industrial y el proletariado. En lo literario, se forman bajo el peso de Borges, Mallea o Sábato. *Sur* de Victoria Ocampo es la revista cultural por excelencia. Contra este panorama reaccionan los jóvenes del momento, que incluso llegan a proponer una revisión del canon literario nacional desde la revista *Contorno*. A partir de aquí comienza el declive de Mallea, se rescatan nombres malditos o semiolvidados como el de Roberto Arlt o se relee la obra de Martínez Estrada.

Denevi, sin embargo, permanece al margen de querellas y del grupo de los «enajados». Ni su literatura se afilia al realismo crítico de unos cuantos, ni pretende despegarse de los padres literarios. La distancia estética que guarda con David Viñas o Murena es, sin duda, mucho mayor que la que sostiene

ne con Borges. Quizá por eso no fueron ni siquiera buenas sus relaciones con algunos miembros conspicuos de su generación¹.

Como Walsh o Jasca, Denevi destaca con una novela policíaca, género cultivado, defendido y divulgado por Borges y Bioy Casares. Pero a diferencia de los primeros, no hay connotaciones políticas o de crítica social en su relato. Con el tiempo su producción se va volcando hacia la reescritura de textos consagrados, de forma tal que un libro suyo, *Falsificaciones*, está dedicado por entero a la transformación o imitación de clásicos como Cervantes, Shakespeare, Kafka, Gógol, Homero o Virgilio. Don Quijote, por ejemplo, aparece transformado una y otra vez².

Es obvio que *Falsificaciones* es un gran homenaje al hecho mismo de leer y, por esta razón, debe relacionarse con otros textos de micro-relatos argentinos³. Pero más que nada es un texto que celebra la lectura y la reescritura como mecanismo creativo. Escribir sobre una plantilla impuesta ya lo había hecho el autor en *Rosaura a las diez*, cuyo modelo más patente es *The Moonstone* de Wilkie Collins, con su estructura perspectivística asociada a una trama policial.

A su vez, en *Falsificaciones* las prácticas intertextuales (o hipertextuales, como diría Genette) son variadísimas. De acuerdo con el teórico francés, nos encontraríamos con resúmenes acompañados de transformaciones frustradas (en «No meter la pata con la pata del mono» se intenta sin éxito un final feliz a partir del famoso cuento de W. W. Jacobs), motivaciones simples (se trata de averiguar qué dicen en voz baja los personajes de Shakes-

¹ «Recuerdo que cuando debuté con *Rosaura a las diez*, desde la revista *Contorno* de los hermanos Viñas me cubrieron de sarcasmos. Ismael Viñas, oculto tras seudónimo femenino, lo menos que dijo es que yo escribía en el estilo de Juan Mondiola y pidió que alguien me dijese que yo no había escrito ninguna buena novela. Esa fue la bienvenida que dieron a un autor novel, sin antecedentes» (Declaraciones a Juan Carlos Pellanda, *Conversaciones con Marco Denedi, ese desconocido*, Buenos Aires, Corregidor, 1995, pág. 32).

² Sobre las relaciones con Cervantes, puede consultarse de David Lagmanovich, «Marco Denevi y sus *Falsificaciones*», *Revista chilena de literatura*, 50, 1997, págs. 65-77; también de Carlos O. Nallim, «Marco Denevi y la sin par Dulcinea», *Cervantes en las letras argentinas*, Buenos Aires, Academia Argentina de las letras, 1998, págs. 179-195.

³ F. Noguero destaca varios ejemplos en esta dirección de Luisa Valenzuela, Anderson Imbert y el propio Denevi. Cfr. F. Noguero. «El micro-relato argentino: entre la reflexión y el juego», *Río de la Plata*, 15-16, 1992, págs. 509-520.

peare en una escena determinada de *Cuento de invierno*: «Cuento de invierno en verano»), desmotivaciones (Menelao ya no recuerda por qué lucha y acaba matando a Helena porque no le deja combatir: «El origen de la guerra»), transmotivaciones (Julieta se adorna para ver a Romeo, pero cómo éste tarda se desarregla harta de la espera: «The Female Animal»), travestimientos burlescos (del mito de Electra en «Una desdichada»), transvalorizaciones (se realza el papel de Dulcinea en «Dulcinea del Toboso»), y un abundante etcétera⁴.

Vindicación de la autoría propia

Pero no sólo el modelo estructural de *Rosaura a las diez* está tomado de una obra ajena; no sólo las *Falsificaciones* parodian textos célebres de la literatura universal. De forma descarada un buen número de cuentos de Denevi aluden o incluso aseguran haber sido escritos bajo la inspiración de otro. Así ocurre, por ejemplo, con «El collar de perlas» (Maupassant), «Descenso a los infiernos de la imaginación» (Chejov), «La obra de Anouilh perdida», «Un hombre en la multitud» (Poe), «La noche de los amigos» o «Persecución y muerte de Dormicio Hereñu» (Borges).

Tomemos, por ejemplo, «El collar de perlas», calcado de «La parure» de Guy de Maupassant. La confesada y compleja admiración de Denevi no impide que éste escape de la sombra de su maestro por ciertos resquicios. Uno de ellos es la declaración del narrador de haber recogido la historia de la misma «realidad», de boca de su protagonista: Finita, una encopetada dama porteña, refiere su encuentro con Gladys, una jovencita de clase media que, al parecer, aspira a más y por eso se ha acercado a un amigo común, Fernando. Cierta día Gladys cuenta que le han regalado una entrada para el asistir a una función del Colón. Fernando, sin pensarlo dos veces, le presta para la ocasión el collar de perlas heredado de su madre. Por desgracia la muchacha lo pierde a la salida y, desesperada, pide ayuda a Finita para recuperarlo sin que se entere Fernando. En compañía del padre de Gladys, entran en una vistosa joyería y piden un presupuesto para compran un collar semejante. Ante lo desorbitado de la respuesta, el padre y la joven sugieren si no se podría conseguir uno de imitación más barato,

⁴ Cfr. Gérard Genette. *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.

pero Finita los disuade («las perlas legítimas se distinguen a simple vista»), y al final se ven obligados a pagar una cifra muy por encima de sus posibilidades. En medio del bochorno Gladys abandona la joyería y la vida de «gente bien» perseguida por las regañinas de su padre. Tiempo después, Fernando le cuenta a Fina que el collar que había prestado a Gladys era de imitación...

En líneas generales, el relato de Denevi sólo ha cambiado nombres, fechas y lugares. Podría parecer una transposición demasiado simple, casi un caso de plagio. En el palimpsesto el texto reescrito no se habría alejado mucho de los ligeros surcos que dejó el texto anterior. No obstante, Denevi reafirma la singularidad de su cuento al sumarle una coda que propone nuevos interrogantes:

Parece más bien un descarado plagio del cuento de Maupassant, que Finita, evidentemente, no había leído. Pero a la historia de Maupassant le falta un colofón y esto justifica que yo lo hay transformado en el texto que se acaba de leer⁵.

Así pues, Denevi no se resigna a no dar su versión particular. Quiere dejar constancia de que hay añadidos, inapreciables al principio, pero que son vitales para él, ya que sospecha que el lector los habrá pasado por alto: «Algunos pormenores de su historia me llaman la atención. Por ejemplo, que califique de famoso al collar. Por ejemplo, que Fernando se asombre de que ella no estuviese enterada de la existencia de un collar falso. Por ejemplo, que una mujer como Finita haya visto el collar que Fernando le prestó Gladys sin advertir que eran perlas de imitación, cuando, según sus propias palabras, las perlas legítimas se distinguen a simple vista. Les traspaso estas dudas a mis lectores»⁶.

Con estas «dudas» se pone en tela de juicio la fiabilidad del narrador o la seguridad con que el ingenuo lector asume el relato. Y además, se salva la originalidad del autor, a la que Denevi no está dispuesto a renunciar ni siquiera de forma explícita. Es importante que el lector entre en dudas para que no considere el relato una mera imitación. Peligro remoto: las desviaciones introducidas no impiden que cada uno de los hechos comentados constituyan por sí mismos partículas nuevas, ya que el personaje de Finita como narra-

⁵ M. Denevi. *Obras completas*, Buenos Aires, Corregidor, vol. 2, 1984, pág. 317.

⁶ *Idem*, págs. 317-318.

dora, con sus manías y giros coloquiales dan un sabor porteño, un carácter singular, oral y veraz a la historia. Pero como decía, a pesar de esta y otras diferencias no reseñadas por Denevi, el empleo del colofón buscar llama la atención en dos direcciones: por un lado, advertir de los mecanismos deconstructivos del relato y, por otro, afirmar a su autor frente a la sombra demasiado alargada de Maupassant.

La creación como lectura correctora apunta de cerca a la famosa «angustia de las influencias» de Harold Bloom⁷. Ciertamente estamos ante un escritor que, a la vez que revisa la concepción romántica de genio, que reacciona ante un pasado de escritores «fuertes» para afirmarse a sí mismo. «El collar de perlas» es una reescritura con intención mejoradora de «La parure». Pero, si hablamos de ansiedad creadora dentro de una determinada tradición literaria, acaso sea un poco largo remontarnos a la narrativa francesa del siglo XIX. Si hay un autor «fuerte» con el que debe medirse Denevi por encima de todo no es Maupassant. En realidad, ese autor se llama Borges.

Borges es toda la literatura

Volvamos a «El collar de perlas» por un momento. El empleo de una postdata en el cuento remite no tanto a Maupassant como a Borges. Por este recurso los dos escritores argentinos declaran su condición de admirados lectores de tal o cual autor occidental. La diferencia descansa, sin embargo, en un hecho decisivo. El hacedor del aleph se sirve de cualquier comentario externo para desmentir la originalidad de sus ficciones, sin tratar de desmarcarse de sus predecesores. Esto obliga en buena lógica a plantearnos con mayor radicalidad su concepción de la literatura. Denevi, por el contrario, no renuncia del todo a la idea moderna de la originalidad, aunque confiese su presunta inferioridad con respecto a sus modelos (y en esta falsa modestia más o menos falsa si nos vuelve a recordar a Borges).

En la novela *Manuel de historia* (1985) se sugiere que su autor, Marco Denevi y otro escritor ficticio, Ramón Civedé (anagrama de Denevi), son criaturas extraídas de la imaginación de Borges, al igual que Pierre Menard o Herbert Quain. Uña ingeniosa manera de reclamar su papel de discípulo,

⁷ Cfr. H. Bloom. *The Anxiety of Influence*, Londres, Oxford University Press, 1975.

como se ve. Si no se sintió obligado, como otros miembros de su generación, a reaccionar contra sus predecesores, más bien todo lo contrario, no resulta extraña la existencia de un cuento como «La noche de los amigos», en donde introduce como narratario interno al mismo Borges. Éste, que aparece con frecuencia como narrador protagonista de sus propias ficciones, pasa al otro lado en manos de Denevi y se convierte en «lector ideal», lector privilegiado al que el relato se dirige por encima de cualquier otro. Así empieza:

Un hombre vive la historia y otro hombre la escribe. Uno se llama, supongamos, Ismael Shagur. El otro hubiera podido ser usted y entonces la historia sería memorable. Escrita por mí será una nostalgia de la suya⁸.

Saltan a la vista algunos usos borgianos: ese «memorable», la elección arbitraria de un nombre propio para el personaje, las expresiones hipotéticas («supongamos»), la referencia extradiegética al autor y al personaje, etc. Todo esto prepara al lector que no es Borges para asistir a un pastiche estilístico. Lo más interesante del experimento no es esto, sino que, a pesar de las protestas de humildad («mi historia será una nostalgia de la suya»), desde el comienzo el narrador toma distancias con respecto de su modelo, no para criticarlo, tal vez, pero sí para destacar su idiosincrasia. El segundo párrafo lo aclara mucho más:

Todo empieza cuando Ismael Shagur viene a Buenos Aires, en autobús, desde Santiago del Estero. Usted imaginaria que los motivos del viaje son misteriosos, o son dos: el primero, aparente, a nadie le importa, el segundo es un designio de la fatalidad. *Yo no me animo a tanto* (La cursiva es mía).

A pesar del pellizco irónico de este último comentario, Denevi sigue después con su lenguaje de resonancias borgianas, con expresiones como «oye o se imagina que oye», «decente macramé», «recatada intimidad», etc.). Las reservas con que a veces sugiere el modo del maestro de enfocar el cuento, no destruyen su admiración por él. De hecho, alguna que otra observación crítica en apariencia, constituye un sentido homenaje: unos

⁸ M. Denevi. *El amor es un pájaro rebelde*, Buenos Aires, Corregidor, 1993, pág. 129.

muchachos están discutiendo en un bar sobre literatura y el narrador afirma que «usted [por Borges] corregiría la historia, usted mentiría que los muchachos nombraron a otro, quizás a Lugones o a Martín Ferro. Pero yo digo la verdad: lo nombraron a usted. Por el apellido o por el confianzudo apodo de El Viejo (...) yo, que no estoy obligado a los recursos de la modestia, digo que fue así»⁹.

Borges se presenta, por tanto, como la figura cimera del canon, de acuerdo con el cual Denevi no trata de discutir la situación. «La noche de los amigos» es un melancólico reconocimiento de su liderato, a la vez que un intento de escribir a partir de la forma canonizada.

Pero, entonces, si ya hemos situado al maestro, ¿dónde dejamos al discípulo? ¿Cuál es la respuesta del relato al lugar que Denevi se adjudica como escritor dentro de una tradición marcada por Borges? Protagoniza la historia un oscuro poeta de provincias llamado Ismael Shagur que viene a Buenos Aires a pasar unos días y entra en un café del barrio de San Telmo a medianoche. Allí le abordan unos jóvenes aficionados a la literatura, quienes, además de hablar de Borges, citan a un desconocido escritor de Santiago del Estero que firma con el pseudónimo de Fausto de la Salina y ha sido tapado por la fama del «Viejo». Naturalmente ese hombre es Shagur quien, emocionado, se descubre y comienza a recitar uno tras otro sus poemas. Los muchachos le jalean y, entre copa y copa, terminan todos la noche celebrando la naciente amistad. Luego se separan, porque el poeta debe regresar a casa. Semanas después, Shagur viaja de nuevo a Buenos Aires con la esperanza de repetir su destino. El narrador apunta que en este tema no está repitiendo a Borges, sino a Bioy Casares (al Bioy de *El sueño de los héroes*, aunque no cite la novela en concreto). Vuelve al mismo bar cargado de ejemplares para sus amigos, pero éstos, en cuanto empiezan a aparecer por allí, se dan media vuelta, cuchichean, salen apresuradamente. Shagur reconoce entonces haber sido víctima de una broma cruel: «los milagros no se repiten», como diría Bioy Casares.

El cuento trata, por tanto, el tema del destino irrepetible, pero también puede leerse como un enfrentamiento entre el escritor canonizado y el desconocido. La juventud, que dictamina la perdurabilidad de uno y otro, sólo reconoce al primero mientras que se ríe del segundo. Este puede conocer un éxito fugaz por una noche, pero al final le esperan el olvido y la burla.

⁹ Idem, pág. 131.

Sin duda estaríamos exagerando si identificásemos de forma absoluta a Denevi con su criatura Ismael Shagur. Sería demasiado dura la parodia de sí mismo. Recordemos, no obstante, que no sería la primera vez que Denevi se hace pasar por escritor desconocido en otras ficciones suyas, ya sea mediante nombres de intención transparente (el Marquitos de «La obra maestra de Anouilh perdida») o anagramas como Ramón Civedé de *Manuel de Historia*, o los Ivan Dorcème o Remo Davince de su última novela, *Nuestra señora de la noche*. Asimismo, su *Enciclopedia secreta de una familia argentina* sale firmada por «Marco Denevi y otros». Pero quizá sea interesante confrontar el argumento de «La noche de los amigos» con estas declaraciones de Denevi a Juan Carlos Pellanda:

—Los escritores jóvenes, ¿se acercan a usted?

— No. Algunos, de tanto en tanto, me traen los originales inéditos para que yo los lea, dé mi opinión y sugiera algún cambio. Pero ... llegado el momento de que expresen públicamente quiénes son sus autores preferidos, yo no figuro en la nómina¹⁰.

Parece imposible no sentir un cierto sabor amargo: es imaginable la presumible búsqueda del propio nombre en las listas de autores preferidos, la ausencia, el silencio, la decepción. En los jóvenes, tanto en el cuento como en estas palabras, está el futuro aprecio de la obra. Tal vez por eso a través de la reescritura, los textos de Denevi afirman y niegan a Borges, el maestro de la reescritura. El repudio no es, por supuesto, absoluto, pero resulta necesario un distanciamiento para asentar la individualidad creadora¹¹. «La noche de los amigos» es el cuento que Denevi «obliga» a Borges a escribir, a la vez que él mismo pone a la luz sus cartas para mostrar su diferente modo de contar. Esta alternancia de voces ficticias de autor no podría compararse, por su complejidad, con las denuncias «parricidas» o incluso con el retrato que de Borges hace Sábato en *Sobre héroes y tumbas*. Por detrás de la devoción

¹⁰ J. C. Pellanda, pág. 33.

¹¹ Véanse, por ejemplo, estas elocuentes declaraciones de Denevi: «A menudo me ocurre que estoy leyendo y dejo de leer, porque me pongo a pensar en otra versión posible de lo que leo (...). Entonces, en lugar de someterme, como sería mi deber de lector y mi deseo como escritor, me convierto en esa clase de tipos que pelean y discuten todo, y como en un palimpsesto pongo otro texto encima» (Entrevista realizada por Mempo Giardinelli, «Marco Denevi. El cuento me abre el apetito», cit. por M. Denevi, *Cuentos selectos*, Buenos Aires, Cántaro-Corregidor, 1997, págs. 81-82).

hacia el maestro late la voluntad de ser recordado por uno mismo. Por debajo de las máscaras, de los pseudónimos o de los palimpsestos, se esconde la voluntad de perdurar con un solo nombre: Marco Denevi.

Variaciones infinitas sobre un mismo eje

Denevi se cuenta entre los autores de microrrelatos más importantes de la Argentina. De su producción brevísima se acostumbra a citar la última de las falsificaciones, acaso por su desconcertante originalidad:

Cuando traducido por cierto Marco Denevi, este libro salió publicado en la República Argentina, los nombres de los autores habían sido eliminados y críticos y lectores, todos en la luna, atribuyeron las falsificaciones a su invencundo traductor¹².

FALSIFICACIÓN DE LAS FALSIFICACIONES

Al parecer, Denevi desmonta la base misma del libro: su autoría personal. Sin embargo, no creo que haya que tomar demasiado en serio esta vindicación borgiana de la muerte del autor, porque ya hemos visto cuánto interesa a Denevi sobrevivir después de su palimpsesto. Además, tengamos en cuenta que esta falsificación no aclara a quién habríamos de atribuir la autoría del libro. No, desde luego, a un Autor abstracto del que emanasen todos los libros. Es una solución que hubiera complacido a Borges, pero no a Denevi. De hecho, éste habla de «autores eliminados». Pero si éstos son Cervantes, Dante, Virgilio, Homero, etc., entonces parece evidente que Denevi está ironizando. Es decir, a pesar del ingenioso (y sólomente ingenioso) microcuento falsificador los argumentos de Denevi no se sostienen: él es el autor de la tramoya, como su Camilo Canegato, que pintaba sobre fotografías ampliadas y las retocaba después.

Esta afirmación solapada del yo creador se explica tal vez mejor si consideramos que, en su larga trayectoria literaria, el mismo escritor reescribe dos o más veces un mismo cuento o novela. Si la reelaboración de argumentos ajenos nace de un deseo de variar, corregir o mejorar lo ya leído,

¹² M. Denevi. *Falsificaciones, Obras completas*, vol. 4, Buenos Aires, Corregidor, 1984, pág. 342.

¿por qué no volcar esa misma insatisfacción con los textos propios? Así, la novela *Noche de duelo, casa del muerto* (1994) conoció dos versiones anteriores con los títulos de *Asesinos de los días de fiesta* (1980) y *Los asesinos de los días de fiesta* (1972). Además, otras dos obras suyas, *Música de amor perdido* y *Una familia argentina* (1997), fueron publicadas dos veces con retoques tan importantes para su autor que se vio obligado a sacarlas con un subtítulo de «segunda versión» en el primer caso y con la alteración del original en la segunda (al principio se la conocía como *Enciclopedia secreta de una familia argentina*, 1986). Posteriormente desapareció este último título y la imitación de la forma del discurso enciclopédico, con su índice alfabético, etc.¹³

Creo que el valor de esta proteica y desconcertante actitud para un narrador (actitud más común entre los poetas), reside en la apertura radical hacia nuevos significados y variantes argumentales que ofrece la creación para Denevi. Esta se mueve en el reino de la absoluta libertad. Lo mismo puede afirmarse una determinada verdad en un texto que negarla en el siguiente. Análogamente, Menard-Borges dirá: «Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será»¹⁴. Así, por volver a la «Falsificación de las falsificaciones», Marco Denevi se toma el derecho de presentarse como autor de todos los microcuentos hasta llegar al último, en donde niega todo lo que antes había supuesto el lector.

Hay otro cuento, «Pobre Carolina», que constituye el reverso de la obra más famosa del autor, *Rosaura a las diez*. Así como el desgraciado Camilo Canegato urdía una ficción que daba corporeidad a la fantasmal Rosaura, en el relato aparece un tal señor Pórpura, que también vive en una pensión, está secretamente enamorado de su patrona y monta una fantástica trama para conseguir que su amada se fije en él. Hay otras similitudes: por ejemplo, la amada se llama Matilde, al igual que en *Rosaura a las diez*. La lectura del cuento va recordando una y otra vez la de la célebre novela, pero esconde una vuelta de tuerca al final: «Pobre Carolina» acaba bien. La conclusión opti-

¹³ Las ediciones mencionadas son: *Los asesinos de los días de fiesta*, Buenos Aires, Emecé, 1972; *Asesinos de los días de fiesta*, Buenos Aires, Ateneo, 1980; y *Noche de duelo, casa del muerto*, Buenos Aires, Huemul, 1994. También, *Música de amor perdido*, Buenos Aires, Corregidor, 1990 y (nueva versión, 1991). Por último, *Enciclopedia secreta de una familia argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986 y *Una familia argentina*, Buenos Aires, Corregidor, 1997.

¹⁴ J. L. Borges. *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé. 1974, pág. 450.

mista de esta segunda versión no debe hacernos pensar en un hipotético cambio de convicciones existenciales por parte del autor. En realidad, se trata de una variación más dentro de una melodía central de amor no correspondido, al igual que en una composición musical pueden combinarse variantes distintas a partir de un mismo tema.

Esta clase de permutaciones ofrece, además, la oportunidad de singularizar una obra hecha en buena medida a base de retazos textuales ajenos. Volvemos de nuevo al autor inseguro que se afirma, esta vez por medio de la *rifattura* de sus propia creación. Por más que pueda escudarse en una retórica de la modestia, al final de su «Pobre Carolina» Denevi se siente empujado a añadir una nota que parece imposible no traer a colación:

Abrigo la doble ilusión de que alguien lea este cuento y de que antes haya leído mi novela *Rosaura a las diez*. Si estas dos locas esperanzas no son defraudadas, el lector advertirá cierto parentesco entre el cuento y la novela. *Rosaura a las diez* es el largo y quizá demasiado tortuoso desarrollo de una idea que, tal como se me presentó originariamente, no daba sino para un cuento que ahora, veinte años después de haber escrito la novela, rescato del olvido donde desde entonces lo sepulté. ¿Con qué propósito lo hago? 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. Lo más probable es que se sirva de esta nota para ilustrar un tratado sobre la vanidad humana¹⁵.

Quizá no haga falta esperar tanto tiempo. Espero que las páginas anteriores puedan matizar (o contradecir) estas palabras: seguramente a Denevi no le hubiera importado¹⁶.

¹⁵ M. Denevi. *Obras*, vol. 2, pág. 328.

¹⁶ Marco Denevi nació en Sáenz Peña (prov. de Buenos Aires) y murió el pasado diciembre de 1998.