

**'LA FIESTA DEL MONSTRUO' DE 'BIORGES':
UN TEXTO DIFERENTE**

María Eugenia Orce de Roig
Universidad Nacional de Tucumán

Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares escriben el cuento "La Fiesta del Monstruo", en 1947, y lo incluyen en *Los Nuevos Cuentos de Bustos Domecq*¹, de 1977. En él, se refieren a personajes típicos del interior de la provincia de Buenos Aires, a los que si bien Bioy Casares raramente recurre en el resto de su obra, Borges había ya tomado en otros textos.

El momento en que lo escriben puede caracterizarse como de tensión entre diferentes registros lingüísticos debido a la inmigración, a situaciones de bilingüismo, a la movilidad social creada por el capitalismo creciente. En literatura surgen nuevas formas escriturarias *cultas* (resabios del Modernismo y de las Vanguardias) y *populares* (el sainete y el tango, producto del contacto entre los inmigrantes y la población establecida con anterioridad)². Desde una perspectiva histórico-social, es Presidente de la República Argentina el Gral. Juan D. Perón. Durante su gobierno, el ámbito cultural está signado por tendencias excluyentes: peronismo o antiperonismo, ambas pendientes de sentimientos comunes de pertenencia a un "contexto histórico apremiante"³. Los "cabecitas negras", a partir del 17 de octubre de 1945, constituyen:

[...] lo Otro que había ocupado corporalmente la ciudad de Buenos Aires y revelado la feroz ignorancia de los intelectuales, puesto que ese día "Perón volcó en las calles céntricas de Buenos Aires un sedimento social que nadie habría reconocido. Parecía una invasión de gentes de otro país, hablando otro idioma, vistiendo trajes exóticos, y sin embargo eran parte del pueblo argentino, del pueblo del Himno"⁴.

Desde el título, plantean una incógnita que no se resolverá de manera explícita sino a partir de la enciclopedia del lector, al igual que la ironía⁵, la crítica, la parodia⁶ que estructuran el texto. Un epígrafe condiciona la lectura del cuento: *Aquí empieza su aflicción. Hilario Ascasubi. La Refalosa*. El deíctico *Aquí* marca un límite, un lugar preciso; el verbo *empieza* señala la inauguración de un sentimiento *-aflicción-* que acompañará al lector durante el recorrido textual. Sólo al final del cuento, los sentidos se completan y resignifican el acto de lectura. Lo que parece una advertencia al lector sobre el texto mismo, encontrará su sentido en la relación del texto con sus contextos.

La alusión a Hilario Ascasubi y a *La Refalosa* remite al lector, en primer lugar, a los versos inaugurales de esa composición, que dejan muy en claro el enfrentamiento entre unitarios y federales⁷; en segundo lugar, a "El Matadero" de Esteban Echeverría⁸ en que la acción se encarna en las figuras del unitario y de Matasiete y sus secuaces; en tercer lugar, a otros textos de Borges como, "Poema conjetural", "El Sur" o *El Martín Fierro*. De alguna manera, los rasgos definitorios del "tono" y de los personajes de la historia que se relatará se encuentran presentados; el lector constatará, más adelante, la información proporcionada por el epígrafe.

El enunciado textual se construye a partir de las peripecias que sufren una serie de personajes en pos de ir a "La fiesta del Monstruo". Con la idea de "fiesta" se asocian, en una red semántica, términos como "jornada cívica", "feriado", "aglomeración", "fratellanza", "acto", que, asociados con "Comité", remiten a acon-

tecimientos que tienen que ver con la historia argentina, con una celebración popular y política. Detalles climáticos que se proporcionan remiten a una época fría y llevan al lector a asociarlos con los actos del 1° de mayo -Día del Trabajador-, fecha que, ineludiblemente, señala al Peronismo, partido político organizador tradicional de estos actos.

El *Monstruo* es una designación atribuible al Gral. Perón, ya que se hace referencia a su sonrisa, a su discurso como "gran laborante argentino que es" y a la "marchita que es nuestra bandera".

A partir de estos marcos de referencia, el texto comienza a desambiguarse y, a pesar de lo críptico de algunas expresiones, las acciones se esclarecen: un grupo de trabajadores asiste, llevado en camiones, a la histórica concentración del 1° de mayo, frente a la Casa Rosada, donde podrán oír el discurso del presidente Perón, alusivo al Día del Trabajador. Durante el trayecto desde Tolosa, desde el sur de la provincia de Buenos Aires, hasta el centro, ocurre una serie de acontecimientos que dan cuerpo a la crítica que subyace al texto.

El argumento es simple y una focalización única, interrumpida solamente por intervenciones en forma de notas a pie de página, es la que permite leer parte de la historia argentina. El narrador representa "a un otro absoluto: un peronista que va a la plaza de Mayo a escuchar otro discurso, 'la palabra del Monstruo', que también ocupa, monolíticamente, 'todo el país'"¹⁰, el discurso se transmite "en cadena".

Las microsecuencias a las que se hace referencia -la espera de los trabajadores frente al Comité para que les entreguen armas para ir a la concentración; el viaje en camión; los intentos de fuga y la represión por parte del *jefe* o del camionero; el robo; la toma del ómnibus y su posterior destrucción e incendio; el asesinato del estudiante judío; el remate de las pertenencias de la víctima; la recepción del discurso del "Monstruo"- se relatan desde la mirada de uno de los que viajan en el camión, peronista, humilde, sin instruc-

ción, del interior de Buenos Aires. Otra microsecuencia se sugiere: es aquella de la historia de amor entre el narrador (N1) y Nelly, que justifica el afán testimonial de aquél: quiere vanagloriarse de su patriotismo y alabar el carisma del "Monstruo". Se muestra y describe a sí mismo como gordo, colectivero, admirador del "Monstruo", enamorado de Nelly, primitivo. Caracteriza a sus amigos, quienes conforman una especie de *muestrario/bestiario* de trabajadores y los muestra, además, mediante acciones -humorísticas, unas; delictivas, otras- que permiten diseñar el medio sociocultural del que provienen. Los diferentes grupos que se suman en la marcha son presentados como similares al propio:

Todos éramos argentinos, de corta edad, todos del Sur y nos precipitábamos al encuentro de nuestros hermanos gemelos, que en camiones idénticos procedían de Fiorito y de Villa Dominico, de Ciudadela, de Villa Luro, de La Paternal [...].

En el nivel de la enunciación, el cuerpo del cuento comienza con una raya de diálogo, que inaugura una apelación a Nelly, interlocutora femenina -inratexto- de un narrador que no se nombra. Esa condición de "interlocutora intratexto" está marcada por expresiones del narrador que tienen que ver con conductas que aquélla adopta mientras *escucha* su relato, ya que lector puede inferir que existe una historia amorosa entre el N1 y Nelly; se sugiere una reacción de celos por parte del N1 y de cierta *liviandad* por parte de ella, ya que mientras conversa con él, se *distrae* mirando a otros hombres. Este detalle remite a un punto de importancia en la estructura del texto: mediante dos *notas a pie de página*, se acude a otros actos de comunicación.

Nelly funciona como un pivot en que se apoyan las diferentes conversaciones a que se alude, que también le han sido transmitidas a quien se ocupa de redactar la versión que el lector maneja, quien se hace eco de las diferentes voces. Marcas de temporalidad indican que entre "lo sucedido" (enunciado) y el primer acto de

enunciación del N1, ha transcurrido más de un día¹¹.

Borges y Bioy reproducen los mecanismos de la oralidad con esta estructura sugerida, como al pasar, por *notas a pie de página*. El cuento es el resultado de una suma de versiones y aclaraciones provenientes de esas *notas*.

Si bien en el texto narrador y receptor del mensaje comparten el código usado, en una relación texto/ lector empírico pueden no hacerlo; puede que el código sea visto como una curiosidad y que el cotexto haga posible su dilucidación y provoque hilaridad, en algunas instancias. De todos modos, el efecto de oralidad se consigue y se usa para la crítica política y social.

La parodia es un recurso que da coherencia a los diferentes niveles del texto. En cuanto a la sintaxis enunciativa, en un monólogo distribuido en doce párrafos, en los que se obvian en numerosas oportunidades los signos de puntuación, se parodian especies narrativas como la *literatura de viajes*, ya que, si bien existe un traslado, el narrador realiza comparaciones entre lo que él y el lector conocen y lo nuevo, y se trazan paralelismos a fin de aclarar lo que se informa, el sentimiento que predomina no es el afán de aventuras o de conocimiento sino el de retomar al punto de partida lo más pronto posible; los que viajan son obligados violentamente a hacerlo.

Se parodia, además, la *literatura testimonial* que, en este caso, se acerca a la *confesión* al tratarse del relato monológico de experiencias de un narrador en primera persona, en presencia de un interlocutor cuya voz no se escucha.

El relato ofrecido no comporta ningún filtro ético o moral. El material que se proporciona de manera absolutamente natural tiene el propósito de sacudir las convicciones del lector. Es así que se caracteriza el asesinato del estudiante judío como *episodio callejero*, sin que exista en el texto signo alguno de noción de la gravedad del hecho protagonizado¹².

Esta falta de conciencia puede asimilarse de manera lógica con el nivel de animalización a que son rebajados los personajes: son

transportados como ganado, golpeados, vapuleados, obligados a realizar acciones en contra de su voluntad, con el solo fin de asistir a la fiesta del "Monstruo". Actúan en consecuencia: se dejan llevar, golpear, obligar; no meditan sus acciones, desconocen la relación entre los actos y la dignidad del hombre¹³.

El manejo de la lengua española culta se alterna con el lunfardo y el *vesre*¹⁴: "todo marchó como un dibujo, pero el nerviosismo cundió entre la merza fresca cuando el trompa, vulgo Garfunkel que le dicen, nos puso blandos al tacto con la imposición de deponeer en cada paredón el nombre del Monstruo, para ganar de nuevo el vehículo, a velocidad de purgante, no fuera algún cabreira a cabriarse y a venir calveira pegándonos"¹⁵ o "votacén" (por "centavo"), "letras frangollo" (por "hechas a las apuradas y mal").

Es frecuente el empleo de giros humorísticos contruidos a partir del uso paródico de expresiones y apellidos: "Subí, Zubizarreta"¹⁶; "cagastume"¹⁷; "confusionismo", por confusión; "quimicointas" (apodo que le asigna al judío), "Lomuto", por lomo (del perro); de dichos populares: "no hay mal que por bien no venga" o "la procesión va por dentro" y giros cotidianos: "mi plan era sume y reste" (por "tenga en cuenta lo siguiente, preste atención"), propios de la oralidad; de expresiones soeces, que indican un nivel cultural bajo: "le hubiera munido el upite de un petardo Fu-Man-Chú", que encuentran correlato en el uso y pronunciación incorrectos de vocablos como "ónibus" (por ómnibus), "dea" (por dé), "mómetro" (por termómetro), "mamajuana" (por damajuana), además de términos en italiano "senza finestra", españoles italianizados: "biglietes", y expresiones francesas transcriptas fonéticamente: "San dié", por Saint Dieu!.

La parodia, en el nivel del lenguaje de la enunciación, se concreta mediante el uso de fórmulas repetidas en discursos políticos o deportivos:

[...] porta en la panza las modernas generaciones que mañana reclamarán su lugar en las grandes meriendas¹⁸ de la vida o

yo no dejo siempre de recalcar en las horas que el luchador viene enervado y se aglomeran los más negros pronósticos, despunta el delantero fenómeno que marca goal; para la patria, el Monstruo; para nuestra merza en tranca descomposición, el camionero.

La adopción de un código de esta naturaleza echa por tierra las presuposiciones elaboradas por el lector ante un texto de estos autores¹⁹. El lunfardo, que no configura su registro lingüístico habitual, es el instrumento utilizado para testimoniar un aparente rechazo de la calificación de *literatura de élites*, comúnmente asignada a su producción. Decimos que es aparente el rechazo puesto que, de todos modos, seleccionan como lector modelo de su texto no precisamente a quien representan los protagonistas del cuento, sino a otro capaz de distinguirse de ellos, de captar la ironía, el sarcasmo, la parodia, a partir de una enciclopedia vasta.

La jerga originariamente considerada "de delincuentes" -el lunfardo, el *lunfa*- es parodiada, a su vez, mediante la inclusión de términos que no aparecen en ningún diccionario especializado, como "mufio", "spiantacaca", cuyo sentido se obtiene del cotexto o de su descomposición en otros más simples cuyos significados se suman.

Como sucede en el género gauchesco con el gaucho, la "merza" es utilizada por el gobierno -como público para el "Monstruo"-y su registro oral, su voz, por la cultura letrada. Mientras el gobierno usa el cuerpo de la merza, lo traslada, vapulea y lo provee de armas, surge su voz encamada en uno de sus miembros, quien en *lunfa* y *vesre* construye un cuento, un signo literario; la voz es, también, objeto de una institución: la literatura²⁰.

En el nivel del enunciado, se parodia, se caricaturiza a una franja del pueblo argentino que, ya sea por falta de instrucción o de educación, no ha adquirido conciencia del bien y el mal, malentendiendo el patriotismo, ignora sus deberes y derechos, no conoce lo que es una vida digna. Para ello, el texto propone nuevas lecturas para los términos "fiesta" y "Monstruo".

En la enciclopedia²¹ del lector, "fiesta" alude -en una primera acepción- a la "conmemoración de un hecho importante"; en una segunda, a la "alegría, regocijo, agasajo". Si bien la primera acepción se acercaría a lo referido en el texto, el hecho en sí no se concreta, sino los prolegómenos. Con la idea de "conmemoración" se relacionan la concentración multitudinaria y la mención de un discurso "que se transmite en cadena"²², al que pueden oír todos aquellos que enciendan una radio.

El término "fiesta" no responde a la segunda acepción; la relación entre ésta y lo que se relata no hace sino permitir que surja la ironía. No puede ser "alegre" ni "regocijante" la serie de delitos que se cometen durante el viaje hacia el centro; la crítica se evidencia a partir del contraste entre la expresión y lo relatado.

En cuanto a "Monstruo", según el Diccionario²³ significa "ser cuya forma difiere de los demás de su especie; ser fantástico que figura en la mitología o la leyenda; persona muy mala; persona muy fea; animal u objeto enorme", el uso que el N1 le da en el texto permite al lector detectar un significado cercano a las dos acepciones señaladas en primer término. Su discurso se hace eco de su admiración -y la de sus amigos- por el "Monstruo". La que surge de la lectura del cuento se acerca más a un sentido negativo.

En un nivel simbólico, el lector construye un sentido de "fiesta" -como ritual que se celebra periódicamente- a partir de la idea que los celtas tenían de ella: el primero de noviembre era la más importante de su calendario; en ella, el mundo de los poderes ocultos alzaba su barrera y lo inaccesible se mezclaba con el mundo de los humanos. Esa fecha delimita un período previo a la entrada del invierno en el hemisferio norte y corresponde exacta y simétricamente a la época que se asigna para la "fiesta del Monstruo" en la Argentina. El lector puede establecer el paralelismo entre los acontecimientos puestos en relación. El primero de mayo es el momento adecuado para que suceda ese contacto entre lo oculto y lo terrenal, en el hemisferio sur.

El "monstruo", en su sentido menos negativo, se refiere a seres fabulosos, que comprende también a seres favorables y positivos. La manera en que el Narrador se expresa hace pensar que se acerca a lo postulado por este significado. El lector puede verse -sin embargo- inclinado a actualizar aquellos relacionados con lo que el texto sugiere mediante la descripción de los seguidores del "Monstruo" y de sus acciones, opta entonces por tomarlo como "símbolo de la fuerza cósmica en estado inmediato al caótico"²⁴.

El "viaje" implica el desplazamiento del héroe en pos de estudios, investigación, búsquedas; es vivido intensamente y conlleva evolución. Las imágenes que pueden relacionarse con él son las del sueño y la imaginación. Ofreciendo una imagen contraria a la del héroe tradicional²⁵, el N1 sueña; acompañado por los amigos, se desplaza, en contra de su voluntad y, definitivamente, el viaje no implica evolución alguna en él. En una lectura política, ese traslado de la "merza" al "centro" puede implicar aquello que expresáramos anteriormente, la invasión de la zona central de la ciudad de Buenos Aires, por parte de la masa marginal peronista. Desde la perspectiva de los autores, asiduos colaboradores de la revista *Sur*²⁶, ese mismo contexto "puede ser invocado como el más inmediato de los que operan en la escritura política de las ficciones que Bioy y Borges escribieron juntos, ya que la dicotomía civilización/barbarie y la asimilación del peronismo a los totalitarismos europeos fueron las claves ideológicas -anacrónicas y anatópicas- con que *Sur* leyó el peronismo"²⁷.

Las "armas" son oponentes del monstruo. La diversidad de unas responde a la de los otros. Caracterizan tanto al héroe que las usa como al enemigo al que debe destruir²⁸. El revólver implica modernidad, rapidez y efectividad para administrar muerte y remite a un "Monstruo" de nuestros días.

En el texto estudiado, todas estas relaciones simbólicas se encuentran degradadas. La "fiesta" no es como espera el lector; el "viaje" es constantemente rechazado por sus protagonistas mediante intentos de fuga; las "armas", que deberían estar ausentes en una

reunión de pares, en una "fiesta", se reciben con la intención de venderlas a un ruso²⁹ (del que el lector sabe lo que opina el N1), que las compra como "fierro viejo en Berazategui".

Finalmente, la idea del "Monstruo", devela la ideología tanto de sus seguidores como la de los autores del cuento y de una franja importante de la intelectualidad argentina de su momento de producción³⁰. "[...]Constituye una culminación natural de la crítica política que Bioy y Borges practicaron en ellas [sus ficciones anteriores] exasperada ahora por la presión a que se vio sometida la fracción del campo intelectual a que pertenecían con la presencia del peronismo en el poder y, sobre todo, de los peronistas en las calles"³¹. El objetivo del texto perseguido por estos últimos es la desmitificación y la advertencia.

Desmitifican la idea de *fiesta*, más aún, la idea de un acto político como "fiesta"; la del *peronismo*, movimiento popular, asignándole rasgos de antisemitismo³², animalidad e incultura -dejando en claro el sentimiento antiperonista de los autores-; la del tradicional *contraste entre lenguaje literario/ no literario*, usando una jerga atribuida a delincuentes para construir un eficaz mensaje estético.

La advertencia se funda en lo expresado mediante el epígrafe. Si bien en una primera lectura, el aviso dirigido al lector parece referirse al texto mismo, en una segunda, su sentido se amplía para abarcar una realidad política que los autores consideran caótica, peligrosa, destructora y, peor aún, que se vale de un pueblo inculto para imponerse. Al reenviar al lector a un texto del siglo XIX, en que se alude a la rivalidad y salvajismo que caracterizan a las relaciones entre federales y unitarios y permitirle establecer un intertexto con la narración, lo que hacen es demostrar que nada ha cambiado en la sociedad argentina. Otra es la geografía del crimen: la ciudad; otros los protagonistas: peronistas/antiperonistas, peronistas/judío; otras las armas: "bufosos", piedras³³ y una "cortaplumita"; otras las "lenguas" que relatan, el *lunfa* y el *vesre*, pero es la misma

violencia la que se ejerce sobre los cuerpos de los otros³⁴, personajes y lectores.

La desaprensión, el afán de destrucción, la falta de conciencia ante el delito, la necesidad de depender de una estructura estatal paternalista con que se ha caracterizado a los hombres que protagonizan los enunciados textuales son lo que hicieron posible que Rosas y el "Monstruo" hayan accedido al poder.

Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares construyen un cuento donde Literatura e Historia dialogan. En él manifiestan duras críticas al peronismo y se proponen prevenir al lector sobre lo que, según su opinión y experiencia, sucedió, está sucediendo y se acerca en la República Argentina.

NOTAS

¹ Jorge Luis Borges. *Obras completas en colaboración* (con Adolfo Bioy Casares). Buenos Aires, Emecé, 1979, pp. 392-402.

² Alberto Julián Pérez. *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*. Madrid, Gredos, 1986, p.141.

³ Luis Gregorich. "La generación del 55: los narradores". En: *Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, CEAL, 1968, p. 1249. En 1946, Jorge Luis Borges es transferido desde la Biblioteca Nacional, de la que era bibliotecario, al puesto de Inspector de Aves en los Mercados y Ferias Municipales, cargo al que renuncia y comienza a dictar clases y conferencias. Volverá a la Biblioteca Nacional, como director, en 1955 (año de la caída del régimen peronista). Es, en ese momento, además de escritor, profesor universitario de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Adolfo Bioy Casares compone con Borges varias antologías y libros de cuentos. Reconoce públicamente su admiración por él y la diversión que experimentan mientras componen obras juntos: "Toda colaboración con Borges equivale a años de trabajo.[...] proyectamos un cuento policial -las ideas eran de Borges- que trataba de un doctor Praetorius [...]. Este argumento, nunca escrito, es el punto de partida de toda la obra de Bustos Domecq y Suárez Lynch. [...] Por su mente despierta, que no cede a las convenciones, ni a las costumbres, ni a la haraganería, ni al snobismo, por el caudal de su memoria, por la aptitud para descubrir correspondencias recónditas, pero significativas y auténticas, por su imaginación feliz, por la inagotable energía de invención, Borges descuella en la serie completa de tareas literarias". (Dámaso Martínez, C, 1980/86, pp. 420-423)

⁴ O. Terán. *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*. Buenos Aires, Ediciones El cielo por asalto, 1993, p. 43.

⁵ Ironía: figura indirecta que consiste en decir en tono de burla todo lo contrario de lo que expresa la letra (F. Sáinz de Robles. *Ensayo de un Diccionario de la Literatura*. Madrid, Aguilar, 1949, tomo 1).

⁶ Reconocimiento de la presencia consistente, no incidental, de un pre-texto (texto originador) dentro del contexto estudiado. La relación paródica de texto y pre-texto se caracteriza por una distancia que puede ser matizada a través de una variedad de recursos y producir toda una gama de impresiones subjetivas requeridas; desde un ethos extratextual, satírico, despreciativo o litigante, a través de los diferentes matices de lo lúdico y humorístico, hasta el tono serio y respetuoso.

⁷ Unitario que agarramos/ lo estiramos:/ o paradito nomás,/ por atrás,/ lo amarran los compañeros/ por supuesto, mazorqueros,/ y ligao / con un maniador doblao,/ ya queda codo con codo/ y desnudito ante todo./ ¡Salvajón!/ Aquí empieza su aflicción/ [...].Finalmente:/ cuando creemos conveniente,/ después que nos divertimos/ grandemente, decidimos/ que al salvaje/el resuello se le ataje;/ [...] Entretanto,/nos clama por cuanto santo/ tiene en el cielo;/ [...] con un puñal bien templao/y afilao,/que se llama el quita penas,/ le atravesamos las venas/ del pescuezo./ ¿Y qué se le hace con eso?/ larga sangre que es un gusto,/ y del susto/ entra a revolver los ojos./ [...] ¡Qué jarana!/ nos reímos de buena gana/ y muy mucho./[...] De ahí se le cortan orejas,/ barba patilla y cejas;/ y pelao/ lo dejamos arrumbao,/para que engorde algún chanco,/ o carancho (Hilario Ascasubi. "La Refalosa". En: *Paulino Lucero*. Buenos Aires, Estrada, 1945, pp. 152-156).

⁸ Episodio del unitario: "-Tócale el violín. -Mejor es la resbalosa. -Probemos, dijo Matasiete, y empezó sonriendo a pasar el filo de su daga por la garganta del caído [...]"

⁹ La sonrisa de Juan Perón es uno de los detalles más destacados en las caricaturas de la época. La Marcha Peronista (comúnmente denominada la *Marchita*) se entona especialmente en el Día del Trabajador y dice en su estribillo: "Perón, Perón, Qué grande sos,/ mi General, cuánto valés/ Perón, Perón, gran conductor,/ sos el primer trabajador!"

¹⁰ María Teresa Gramuglio. *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*. Número 127, diciembre, 1991, p. 72.

¹¹ "Le aplicó súbito un mensaje que *al día siguiente*, por los chichones, todos me confundían con la yegua tubiana del panadero". Borges. *Op.cit.*, p. 397.

¹² Mediante este episodio, *La Refalosa* se re-escibe y adquiere nuevos sentidos: la víctima unitaria es reemplazada por la figura de un judío, lo político se desplaza hacia lo racial, con lo que se implica un antisemitismo por parte del peronismo, lo que lo relaciona con el nazismo.

¹³ Se refieren al reparto de "bufosos" trastrocando los términos: "a cada revólver le tocaba uno de nosotros". Borges. *Op.cit.*, p. 394.

¹⁴ Modo de hablar peculiar del 'porteño' (Buenos Aires), que consiste en invertir el orden de las sílabas de algunas palabras. Es inversión del orden regular del esp. *revés*.

¹⁵ "Todo marchó perfectamente, pero el nerviosismo cundió entre los más jóvenes cuando el patrón, vulgarmente conocido como Garfunkel, nos obligó a escribir en cada paredón el nombre del Monstruo, para volver al vehículo muy rápidamente, no fuera a enojarse algún cabrón y a volverse calvo pegándonos" (la *traducción* es nuestra).

¹⁶ Para aludir a la acción de invitar a seguir a quien la pronuncia.

¹⁷ Construye esta expresión peyorativa a partir del apellido de un jugador de fútbol del momento, Sagastume.

¹⁸ Por *banquetes*.

¹⁹ A partir de la lectura de textos anteriores de Borges y Bioy, lo más probable es que el lector empírico se haya formulado un autor modelo diametralmente opuesto al que debe construir en el texto actual. Umberto Eco. *Lector in fábula*. Barcelona, Lumen, 1979, p. 90.

²⁰ Cuando los negros son los otros negros se abre otra vez, increíblemente, y con un salto hacia atrás, la cadena de producción de literatura del género [*gauchesco*]. Borges, con Bioy, los oyen durante el peronismo (su voz parece ocupar el espacio entero de la patria), y entonces, desde adentro, dan un salto atrás y vuelven al Ascasubi exiliado para escribir "La fiesta del monstruo". Escriben "La Refalosa" de Ascasubi, pero la víctima de los salvajes con sus voces imposibles no es el gaucho Jacinto Cielo (el Jesús gaucho de Ascasubi) sino el otro Jesús, el judío. Los monstruos y las voces escritas de Borges-Bioy matan a un judío (Josefina Ludmer. *El género*

gauchesco. Un tratado sobre la patria. Buenos Aires, Sudamericana, 1988, pp. 41-42).

²¹ Conocimiento de mundo. Ver *competencia enciclopédica* en Umberto Eco. *Op. cit.*

²² Todas las emisoras transmiten el mismo mensaje, al mismo tiempo.

²³ Galán-Pelayo y Ramón Gross. *Pequeño Larousse Ilustrado*. Francia/Buenos Aires, Larousse, 1986, p. 697.

²⁴ J. E. Cirlot. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona, Labor, 1984, p. 318.

²⁵ Aquel que se distingue por sus acciones extraordinarias o su grandeza de ánimo.

²⁶ Dice Noé Jitrik; "En la Argentina del primer gobierno peronista, el populismo era doctrina artística políticamente 'oficial' pero todo el mundo sabía que el arte verdaderamente oficial, en un esquema de más largo trayecto, era el que encarnaban órganos como 'Sur' o 'La Nación', marginalizados desde dicho gobierno". Noé Jitrik Noé. "Canónica, regulatoria y transgresiva". En: *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires, Losada, 1998, p. 31.

²⁷ María Teresa Gramuglio. *Op. cit.*, p. 72.

²⁸ J. E. Cirlot. *Op. cit.*

²⁰ Ruso, rusovich, quimicintas, jude: judío.

³⁰ "La mayoría de los intelectuales argentinos -ensayistas, poetas, dramaturgos, cuentistas y novelistas- no se sintió identificada con el movimiento popular animado por Perón. Muchos de ellos, imbuidos de una tradicional formación liberal, miraban con desconfianza la figura del líder que había roto el pacífico juego político anterior a 1943; otros detestaban la chabacanería de sus huestes; algunos, formados en los cenáculos literarios de la época, elitistas y minoritarios por definición, se sentían ajenos al insólito movimiento de masa nacido en 1945. [...] Finalmente, es de destacar que toda la *intelligentzia* argentina.

comprometida durante la segunda guerra mundial con la causa aliada, catalogaba al peronismo como una forma local de fascismo [...]". Félix Luna. *Nuestro Siglo, Historia Gráfica de la Argentina Contemporánea*. Nro. 10, 1984, p. 153.

³¹ María Teresa Gramuglio. *Op. cit.*, p. 72.

³² Considerando el año de producción, la alusión indirecta al Nazismo es clara y significativa.

³³ En claro intertexto con la *Biblia*, planteando, además, el tema del asesinato, del *castigo* a un inocente, lo que, si es posible, agrava la culpa del asesino.

34 "El relato de 'La Refalosa' es el del recorrido criminal de un cuerpo doble, medio humano y medio animal.[...] Lo monstruoso es el desplazamiento a lo humano de la matanza de animales. El salvaje es el gaucho degollador, bárbaro, extraído de su función 'natural', su uso económico y productivo, y llevado al uso político y policial para matar hombres con ideas civilizadas". Josefina Ludmer. *Op. cit.*, p. 175.