

Tengo un monstruo en el bolsillo.

La comunicación como tema de un relato fantástico

Mercedes Dolzani

Facultad de Filosofía y Letras, UBA¹

Resumen

Tengo un monstruo en el bolsillo es una narrativa que se enmarca en las producciones que se desarrollaron en nuestro país después de la recuperación de la democracia, que se traduce en el tratamiento de temáticas relacionadas con la necesidad de hablar con libertad y de ser escuchados. En este caso, una niña de once años atraviesa los obstáculos que le impiden compartir una palabra que circunda lo *in-fantil*, lo que no puede decirse.

Al momento del análisis, establecer una relación de esta obra con su contexto sociocultural de producción es muy productivo y permite entender algunos de los factores que estimularon su aparición. El aumento de la libertad de expresión que el fin de la última dictadura trajo aparejado hace posible, publicable, un relato sobre la angustia del silencio autoimpuesto. Sin embargo, el problema se vuelve aquí hacia el círculo íntimo, por lo que la relación con el contexto histórico es productiva, no literal.

La imposibilidad de hablar, la *infancia*, se manifiesta a través de la configuración de un dispositivo fantástico que excede los límites de este problema “comunicativo” y se constituye en un monstruo, un invento que sobrepasa y suspende todas las lecturas. Leer esta *nouvelle* en clave fantástica significa transitar el modo en que el relato puede volverse polisémico, recuperar la lectura “inocente” que es, justamente, la que puede volver reales las metáforas, que renuncia a imponer significaciones, para abrir el espacio de una imaginación fértil.

*Ognuno sta solo sul cuor della terra
traffito da un raggio di sole: / ed è subito sera.*
Salvatore Quasimodo, 2004: 144.1²

Primera parte: Premoniciones

*¿Cómo creer que la obra es un objeto exterior
a la sique y a la historia de quien la interroga, y ante el cual el crítico
gozaría de una especie de derecho de extraterritorialidad?*
Roland Barthes, 1964: 303

El nacimiento de la metáfora

Yo tendría once años. Había leído *Tengo un monstruo en el bolsillo* antes, varias veces. Sin duda, era una historia de terror, pero no me daba mucho miedo. De hecho, me parecía mal que perteneciera a la “serie negra” del Quirquincho. Pero, en verdad, ninguno de esos libros asustaba mucho. No se entregaban, (pensaba yo en ese momento) al terror fácil (y contundente) de otros muchos libros para chicos. La serie negra era, simplemente, más oscura para comprender, no

1 Agradezco a Mirta Gloria Fernández, con quien cursé el seminario “Lecturas y escrituras en Literatura Infantil y Juvenil”, por su apoyo para la realización de este trabajo.

2 “Cada uno está solo sobre el corazón de la tierra / traspasado por un rayo de sol / y de pronto anochece”. Citados por Graciela Montes en su ensayo “La frontera indómita” (1999).

quedaba todo dicho. El libro era mío, podía releerlo cada tanto. Ya me había dado cuenta de que los libros cambian con el tiempo. Esa vez lo releí en solo esa noche. Ya no me parecía, como antes, un libro largo. Y llegué a la parte en que Inés habla con su abuela. Entonces entendí algo nuevo: Inés tenía un problema del que no se animaba a hablar y, finalmente, lograba charlarlo. “Su monstruo no es `de verdad””, me dije, “en realidad, lo del monstruo significa que ella, por no poder hablar, se sentía tan mal, que se hería a ella misma y a los demás, y hacía cosas que no podía controlar”. No aventuré, sin embargo, qué sería lo que no podía decir. Pero por primera vez sentía, de un modo casi tangible, cómo la literatura podía tomar otro sentido.

Un tiempo después, estaba en la escuela secundaria. Unos compañeros me avisaron que se juntaban el domingo a tocar. El papá de uno de los chicos era músico, y nos prestaba su estudio. Y me dijo que dejara mis cosas “en el estudio de mi tía”. Era el estudio de Graciela Montes, yo lo sabía, y entré fascinada. Y leí varias veces un papel cuadrado, pegado en un estante. En italiano, oscuros, los versos de Quasimodo que abren este trabajo.

Lecturas

Tanto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevarían fuera de lo fantástico: lo que le da vida es la vacilación. (Todorov, 1970: 41)

«M. Blanchot écrit: ‘(Le sens) ne peut être saisi qu’à travers une fiction et se dissipe dès qu’on cherche à le comprendre pour lui-même... L’histoire... semble mystérieuse parce qu’elle dit tout de ce qui justement ne supporte pas d’être dit’. (...) Monde contradictoire, où l’esprit devient matière, puisque les valeurs apparaissent comme des faits, où la matière est rongée par l’esprit, puisque tout est fin et moyen à la fois, où, sans cesser d’être dedans, je me vois du dehors. (...) Ces vérités, pourtant, lorsqu’elles glissaient entre deux eaux en remontant le courant du récit, brillaient d’un éclat étrange. C’est que nous les voyions à l’envers: c’étaient des vérités fantastiques. » Jean-Paul Sartre, 1947: 138 - 139.³

Presentaré, tres lecturas, pero esto no supone una secuencia ni una jerarquía, están entrelazadas, y pueden producir distintos efectos. La primera, es la más inocente, la indispensable y la más productiva: *Tengo un monstruo en el bolsillo* es, ante todo, un relato fantástico. La naturaleza fantástica de este relato es la que da lugar a eso, que en ese momento no supe nombrar como metáfora, que ahora tampoco podría mencionar así simplemente; y que me hizo percibir la multitud de sentidos que ofrece el lenguaje. Esta polisemia se presenta como un espacio para la palabra propia, que ha sido negada. Se trata de un tema que, si bien siempre ha sido actual, se relaciona especialmente con el momento de la historia argentina en el que este libro fue publicado, en el marco de la recuperación de la democracia y las libertades civiles, luego de la dictadura que finalizó en Argentina en 1983. Más allá de ese momento histórico, está la condición, mucho más extendida, de silenciamiento social de las mujeres, reforzada en los períodos de represión intensa a nivel político. Con esto llegamos a la tercera lectura, que estaría en una línea psicoanalítica y/o de género, de las connotaciones sexuales del monstruo en el bolsillo, que también se relaciona con una cierta mirada de extrañeza e incomprensión que suele proyectarse sobre las mujeres, y que muchas veces volvemos sobre nosotras mismas. También en este caso, esta significación puede ser dada gracias a la aparición del elemento fantástico. Por lo tanto, este trabajo se centrará en la primera de estas lecturas, la clave fantástica, como sustento de las demás. Por otra parte, aparece representada la lectura, Inés es una niña lectora, y esto, además de producir identificación, puede

3 “Blanchot escribe: ‘(el sentido) no puede ser comprendido sino a través de una ficción. Si uno trata de comprenderlo en sí mismo, se disipa...La historia...parece misteriosa porque dice precisamente todo lo que no puede ser dicho.’ (...) Mundo contradictorio, donde la el espíritu se vuelve materia; porque los valores aparecen como hechos, la materia es roída por el espíritu, y todo es fin y medio a la vez; donde, sin dejar de estar adentro, me veo desde fuera. (...) Estas verdades, sin embargo, cuando se deslizaban entre dos aguas, remontando la corriente del relato, brillaban con una luz extraña. Es que las veíamos al revés: eran verdades fantásticas” (mi traducc.).

relacionarse con la cierta voluntad didáctica de formar lectores, a la vez que figura una suerte de diario íntimo *a posteriori*, por lo que la escritura tiene un papel fundamental.

La obra de Graciela Montes suele instanciar lo que podría llamarse *fantasía contra la opresión* (aunque varios de sus trabajos realizados en este sentido no son ficcionales). Un estudio de esta preocupación a lo largo de su obra requeriría un trabajo al menos treinta veces más largo, y en este punto solo puedo hacer una relación con dos textos: *Irulana y el ogronte* (1995) y *Había una vez una casa* (1990). Ambas son historias en las que seres *pequeños* están bajo la opresión de un gigante. En el primer caso, el triunfo del personaje se debe a la magia del sonido de su propio nombre, en el segundo, al de la risa. Ambos relatos, dirigidos a niños más pequeños, parecen dividir al mundo maniqueamente. En el relato que estudiamos, en cambio, el monstruo es *parte* de la protagonista, y es producto de la estructura opresión-represión de la que ella se ha apropiado. En otra obra juvenil, *Uña de dragón* (1995), también hay un animal fantástico, en este caso benéfico pero huidizo, objeto de deseo. Su fuego se convoca con palabras. En ambas historias, la palabra se dona a través de la búsqueda de un discurso propio, que solo se logra en la medida en que se encuentra con la lengua de las/os otros/as. También es interesante ver cómo, de las historias épicas que dirige en las dos primeras obras para niños pequeños, pasa a un repliegue sobre lo íntimo en sus obras juveniles. Pero, lo repetimos, se trata de una muestra ínfima de la obra de Graciela Montes, y la afirmación anteriormente realizada puede refutarse, probablemente, con un análisis de *El árbol siguió creciendo* (1986).

Segunda parte: Materialidades

El texto raramente se presenta desnudo (...).
Jean Genette, 2001: 7

Ritmo y sintaxis

Comenzaremos por el título, “porque la señorita de Lengua dice que cuando una se pone a contar algo siempre tiene que empezar por el principio” (pág. 5⁴). En este caso, el título introduce, en primer lugar, a una enunciativa o enunciativa en primera persona, que anticipa a la narradora. En una licencia analítica, podemos observarlo como un verso octosílabo³, con una estructura X – X – (X) – X –. (Las cruces representan sílabas acentuadas, y los guiones, sílabas átonas). Acentuado mayormente en las sílabas impares, tiene un ritmo regular. O bien podemos considerarlo dividido en hemistiquios, lo que nos permite apreciar un cierto paralelismo fónico de *-onstruo* con *-illo*, que, además, hace caer los acentos principales en las dos palabras más cargadas semánticamente del enunciado. X – X – / (X) – X –. Al ver el título de este cuento como portador de una matriz rítmica, quiero aclarar que, si bien según Todorov (1972: 34) afirma que el efecto fantástico aparece cuando no se presenta ni la lectura alegórica ni la poética, del texto: “(...) esos acontecimientos aparecen efectivamente como tales, debemos representárnoslos, y no considerar las palabras que los designan como pura combinación de unidades lingüísticas. Sin embargo, el efecto rítmico de un enunciado es parte de su referencia, por lo que no debe aislarse el ritmo, de la semántica (Brik 1972: 150).

Si, a su vez, observamos los sonidos vocálicos, vemos que al principio se repiten, y se sueldan en agrupamientos, las vocales cerradas y semicerradas posteriores, mientras, al final, aparece acentuada la *i*, cerrada pero adelantada, que le da al final de este “verso” un sonido particular, más agudo que el resto.

No es casual que el título del relato sea un octosílabo, metro que en nuestra lengua es el más usado en la lírica popular, que da, con su número par de sílabas, una sensación de cosa acabada. A esta métrica también responde el dicho “(...) se me vino el alma al suelo” (pág. 8), que Inés

4 En adelante, los números de página con este formato y sin referencia adicional corresponden a Montes (1990).

atribuye a su abuela. Se trata de una métrica que favorece la pregnancia de los dichos populares (Ascombe 1998: 8). Esta afirmación se repite, en letras mayúsculas, al comienzo del relato (pág. 5) y se continúa al final: “TENGO UN MONSTRUO EN EL BOLSILLO, PERO ES CHIQUITO Y NO ASUSTA” (pág. 52). Estas mayúsculas, las únicas del texto, resaltan la importancia de esta afirmación, que es el centro generador del relato.

Once

Por otra parte, el texto está organizado en once capítulos, como la edad con que Inés se presenta al comienzo. Sin embargo, al no tener índice el libro, y no estar numerados los capítulos, es difícil advertir esta simetría. Se trata de un número que favorece el equilibrio de la estructura narrativa: los cinco primeros capítulos presentan el problema y el monstruo entra en acción, el sexto, central, “(...) es un capítulo peligroso (...)” (pág. 29), donde el monstruo realiza su acción más violenta, atacar a Verónica, la antagonista, y en los restantes el conflicto se resuelve por etapas: Inés intenta reflexionar en silencio (en dos capítulos cortos), llega el día del acto, y finalmente Inés charla con su abuela.

Los subtítulos llevan la palabra “capítulo” en todos ellos, a excepción del último, que cierra el relato en su conjunto, categorizándolo como “historia”. Esta insistencia en el “capítulo” parecería relacionarse con una adscripción a la forma canónica de la *novela*, sobre la que volveremos después, además de hacer más accesible la lectura de este *cuento largo*. Los saltos de línea de los subtítulos son intencionales (es decir, se producen aún habiendo espacio en la hoja aunque, por supuesto, ignoramos quién sería el/la responsable de esta disposición), lo que le da una cierta morfología lírica a los títulos, aunque no se advierte un efecto rítmico. Las ilustraciones están al final de cada capítulo (a excepción del anteúltimo) con lo que contribuyen a delimitar estos episodios.

Pero entonces, ¿a qué género de relato pertenece este libro? Podría ser un cuento por su extensión, pero la división en capítulos lo catalogaría como novela. Por el cuidado que merece el elemento fantástico, es necesario que se cumpla el siguiente requerimiento sintáctico: “Para Edgar Poe, la novela breve se caracteriza por la existencia de un efecto único, situado al final de la historia, y por la obligación que tienen todos los elementos del relato de contribuir a este efecto. ‘En toda obra no debería haber una sola palabra escrita que no tendiese, directa o indirectamente, a llevar a cabo ese fin preestablecido’ (citado por Eikhenbaum: 207)” (Todorov: 105). En realidad, Eikhenbaum está hablando del cuento, o *short story*, contraponiéndolo a la novela, como un relato en el que todo debe girar en torno de un acontecimiento único, tender hacia el final.

La sorprendente, o intencional, confusión de Todorov, al aplicar esta condición a la *novela corta* (expresión que podría considerarse un oxímoron), conserva la idea de que el relato, aunque superficialmente no sea tan corto, puedan llegar a poseer ese “límite de extensión hasta dos horas de lectura en voz alta”, como cita Eikhenbaum con sorpresa, para no perder “la inmensa fuerza que deriva de la *totalidad*” (Eikhenbaum, 2008: 211, destacado original).

Tercera parte: Formas

La niña que está sola y espera

Muchas veces en los once años que tengo me dije que lo que más quería yo en el mundo era que me pasasen cosas Maravillosas, Terribles y Extraordinarias. (pág. 5).

Estamos ahora en condiciones de precisar y completar nuestra definición de lo fantástico. Este exige el cumplimiento de tres condiciones. Tzvetan Todorov, 1970: 41

Inés tiene un deseo: que algo inusitado venga a interrumpir la rutina cotidiana. Aquí se condensa la primera condición: un mundo equiparable al real, que puede interrumpirse por cierto tipo de acontecimientos que no corresponden a ese mundo, presentados de tal modo que originen una *vacilación* entre una explicación natural y una sobrenatural. Entonces, ¿este relato es extraño, fantástico o maravilloso? Todorov (1970) explica estas tres cualidades haciendo mover la aguja entre dos extremos: extraño y maravilloso, según los hechos evocados tengan una explicación natural o sobrenatural, mientras lo fantástico es el territorio medio de la vacilación. Aquí sería posible una explicación natural del hecho extraño, y está relacionada con las lecturas alegóricas: Inés no tiene un monstruo en el bolsillo, tiene un problema de comunicación que hace que envidie a su compañerita extrovertida, por lo cual la ataca durante el juego del cuarto escondido. Está disconforme con su apariencia, que es impuesta por su madre, por lo que destroza la polera amarilla. Cuando habla con su abuela, en realidad ella habla de todos estos temas, y por eso su monstruo se achica, se vuelve *controlable*. Todos estos son símbolos producidos por la protagonista, que es además narradora. Pero la palabra de la abuela restituye la vacilación, en ese enunciado citado aparece la voz de otro personaje, y ese personaje habla de un monstruo, no de inseguridades preadolescentes. Ese personaje es un adulto, pero es una abuela, la portadora tradicional de lo maravilloso. Esta suerte de maga de la palabra es la que convoca nuevamente las fuerzas sobrenaturales. Entonces, persiste la vacilación.

Otra manera de eliminar la vacilación, es considerar al acontecimiento como maravilloso. Inés ordena su mundo en dos categorías: días “de morondanga”, y cosas “Maravillosas, Terribles y Extraordinarias”. De modo que, en la visión del personaje, por la abuela, el acontecimiento se presenta como maravilloso, así se lo llama. Pero, más adelante, ese acontecimiento se incorpora a la vida cotidiana. Lo que sucede es que lo fantástico no es un género, sino un momento, un equilibrio precario. Este relato, entonces, partiría de una base maravillosa: no otra cosa es un monstruo en un bolsillo, en ningún momento podemos calificar el acontecimiento como “extraño”. Pero sí hay vacilación: el mundo es realista, lo monstruoso irrumpe en la realidad cotidiana de Inés.

No hay explicación racional posible para este fenómeno, pero Inés se hace una multitud de preguntas, comienza acercando el dedo, que recibe un mordisco y, en cuanto puede, observa a su monstruo detenidamente. Esta indagación es propia de su edad: ella está en ese momento en que se deja de confiar en las explicaciones de los adultos (“(...) últimamente los grandes me están fallando”, pág. 10). De hecho, lo que Inés va a dilatar todo lo posible, es recurrir a un adulto, o a cualquier otra persona, y hablar de lo que pasa en su bolsillo. Cuando lo haga, no recibirá una explicación, sino una respuesta ambigua, y una solución mágica a su problema.

Podemos decir que el relato es maravilloso en la relación de Inés con su monstruo (no hay explicación para la aparición del monstruo, y se trata de un animal propio del dominio de lo *irreal*), si bien sí hay una explicación para el mundo exterior, que ya había barajado Inés, y luego repite la abuela “Pero también tengo el pañuelo, eh” (pág. 52). El pañuelo arrugado es una explicación que no puede satisfacer a los lectores, puesto que está fraguada para los otros personajes de la historia, los que no participan del misterio, mientras que el lector sí participa, gracias a la primera persona que narra. Este es un tamiz que resulta buen sustento para lo fantástico, puesto que, frente a los hechos así presentados, no podemos saber si se trata de “una alucinación o de un sueño” (Calvino 1997: 3) de Inés. “[...L]a palabra es objeto de desconfianza, y bien podemos suponer que todos estos personajes están locos; sin embargo, dado el hecho de que no están introducidos por un discurso distinto del discurso del narrador, les concedemos todavía una paradójica confianza”, afirma Todorov (1972: 104), quien analiza (48-52) numerosos ejemplos de esta explicación psicológica, a la que llama “ambigüedad fantástica”. En este relato, la ambigüedad no está en el plano del personaje, ni tenemos ninguna razón para dudar de la corrección de las

percepciones de Inés (más allá de que es una niña, ergo fantasiosa), pero, nuevamente, la abuela aparece confirmando la vacilación, puesto que ella no desmiente la existencia del monstruo. En el medio, aparecerán indicios que tienden a una explicación natural: cuando aparece un tobillo mordido, “Seguro que fue ella misma, con las uñas... ¡Es una chica tan nerviosa!”. Cuando se cae la fuente de la “pastaflora”, se sospecha del gato. Más adelante retomaremos estas explicaciones verosímiles como estrategias de ocultamiento.

La segunda condición, entonces, es que los acontecimientos evocados pasen por el tamiz de un personaje. “¿Es necesario que la vacilación esté *representada* dentro de la obra?” se pregunta Todorov (1972: 42), y responde que no, pero que se trata de una característica muy frecuente en los relatos fantásticos. “Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados. Hay que advertir de inmediato que, con ello, tenemos presente no tal o cual lector particular, real, sino una “función” de lector (...)” (42). A pesar de esto último, “(...) para facilitar la identificación, el narrador será un “hombre medio”, en el cual todo (o casi todo) lector pueda reconocerse. Esta es la forma más directa de penetrar en el universo fantástico.” (102)

Aquí las premisas parecen contradecirse: por un lado, se puntualiza que no se trata de un lector real, sino de su función, inmersa en el texto. Por otro lado, el relato, entonces, prefigura su lector, para poder favorecer la identificación. *Tengo un monstruo en el bolsillo* despliega dos estrategias de identificación: primero, que “(...) los artesanos del libro infantil admiten como algo natural que los niños se identifican con personajes niños, es decir, que lo semejante se identifica con lo semejante.” (Soriano, 1995: 417). Segundo, los niños lectores (y más aún si son niñas) se identificarían con personajes lectoras. Si un libro no puede prever sus lectores, al menos puede prever eso: que sus lectores serán personas que leen. Esto es cierto en este tipo de libro infantil, que está en el límite, o es, juvenil, y que está pensado para que los chicos lo lean por sí solos. Aquí hay una vuelta de tuerca al mecanismo de la identificación: la lectura representada. Inés es una lectora de todas las noches, que se duerme “(...) con el libro puesto (...)” (p. 19), y parece cumplir con el estereotipo de niño lector, ergo tímido y retraído, objeto perfecto para el “rapto” de la literatura (Schérer y Hocquenguem, 1979: 10-12).

Entonces, tenemos una primera persona que nos *representa* dentro del relato. Pero ¿está representada la vacilación, siendo que Inés no duda de lo que percibe? En realidad, lo que Inés inscribe no es la vacilación, sino el asombro. En este aspecto, el relato se asemeja al fantástico kafkiano. En ningún momento Inés duda de sus propias facultades mentales, ni hay indicio alguno en el relato de que el monstruo pueda no ser real. “He aquí, en una palabra, la diferencia entre el cuento fantástico clásico y los relatos de Kafka: lo que en el primer mundo era una excepción se convierte aquí en la regla.” (Todorov, 1972: 203). Esto también ocurre aquí: el monstruo es extraordinario, pero las palabras de la abuela lo naturalizan, al final “(...) eso no es nada. El que más el que menos tiene un monstruo en el bolsillo” (p. 51). Con la diferencia de que Gregorio Samsa se ha convertido *indudablemente* en un insecto, mientras que la abuela aclara que ella también tiene el pañuelo en el bolsillo. El monstruo de la abuela no aparece ante el personaje, ella solo afirma su existencia. Pero, tal como en los relatos de Kafka, se ha producido un proceso de *adaptación*, que es proceso contrario y simétrico al de la vacilación fantástica: “El relato fantástico partía de una situación perfectamente natural para desembocar en lo sobrenatural; *La metamorfosis* parte del acontecimiento sobrenatural para ir dándole, a lo largo del relato, un aire cada vez más natural” (Todorov, 1972: 205). Ambos relatos, el que nos ocupa y *La metamorfosis*, tienen en común el hecho de que habilitan, pero de ningún modo prescriben, una lectura alegórica. Y con esto pasamos a la tercera condición de lo fantástico: que el lector rechace tanto una interpretación alegórica, como una interpretación poética, y permanezca en el plano de la “referencia”. Esta es una condición destinada al lector, que el texto no puede controlar. Pero podemos

preguntarnos si, en el texto, hay indicaciones que lleven a leer poética o alegóricamente: “Hay que insistir sobre el hecho de que no se puede hablar de alegoría salvo que ella esté indicada de manera explícita dentro del texto. En caso contrario, se pasa a la simple interpretación del lector, y entonces no habría ningún texto literario que no fuese alegórico, pues lo propio de la literatura es ser interpretada y reinterpretada incansablemente por sus lectores”. (*op. cit.*: 91).

En este caso, la indicación existe: no es demasiado osado pensar que el monstruo es un símbolo de la incapacidad de Inés de comunicarse, puesto que es coherente con la mecánica argumental: el monstruo aparece un día de una “gran bronca” (Pág: 7) que se presenta como in-comunicable, actúa cuando Inés no se atreve a hacerlo, y desaparece cuando Inés logra comunicarse. Sin embargo, el cierre del cuento clausura esta lectura, o al menos la disuelve. “Yo también tengo un monstruo en el bolsillo”: la abuela podría estar hablando, también, simbólicamente. O bien podría no estar haciéndolo.

Nuevamente, aquí se produce el paralelo con los relatos de Kafka, en los que el castillo, el insecto, y aquí el monstruo, han devorado su propia significación alegórica⁵. Aunque Todorov cita como lugar común el hecho de que los relatos de Kafka no favorecen una lectura alegórica, sino que deben ser tomados literalmente, en tanto relatos, Barthes (1964, citando a Marthe Robert como referente) plantea que, en el origen de los elementos extraños en Kafka, hay una voluntad metafórica: “todo procede de una especie de contracción semántica: K. se siente detenido, y todo ocurre como si K. estuviera detenido (*El proceso*); el padre de Kafka lo trata de parásito y todo ocurre como si Kafka se hubiese metamorfoseado en parásito (*La Metamorfosis*). Kafka funda su obra suprimiendo sistemáticamente los como si: pero es el hecho interior el que se convierte en término oscuro de la alusión” (Barthes, 1964: 206).

Tal vez, lo que ocurre es que lo fantástico no está tan reñido con lo alegórico como una visión esquemática podría creer. Se trata de opciones de lectura, por supuesto, pero también de una interacción más compleja, productiva. De hecho, Todorov (1972: 94) señala que, en los relatos fantásticos, es habitual que el sentido figurado sea tomado literalmente. En este relato, Inés hace precisamente esa lectura de las metáforas cristalizadas en los dichos que repite su abuela: “se me fue el alma al suelo (...) y seguía ahí tirada en el piso, empolvándose entre zapatillas y mochilas” (Pág. 8-10). Lo mismo sucede con los “estómagos cerrados”, que impiden comer (pág.35). El *como si*, que estas expresiones dan por supuesto, se multiplica, se ramifica en las consecuencias que los hechos del lenguaje tienen sobre la realidad.

Encuentro de mujeres

Hoy solo el que ande por el mundo con los ojos cerrados opinaría que el peligro que acecha al escritor que se aviene a escribir para los niños es la pedagogización de su escritura. Al menos no es el peligro más grave. Soplan aires posmodernos y no están de moda las lecciones. No hay nada en lo que creamos lo suficiente para convertirlo en lección sabida. Al parecer creemos solo en lo efímero, lo fragmentario, lo leve. Y también en el mercado. Casi se puede decir que es lo único en lo que creemos con fervor. Sabemos que hay que comprar y vender, todo el tiempo. Señal de que están por atraparnos o de que ya nos han atrapado. (Montes, 1999: 106)

Entonces, ¿qué es este ser que ha dado en aparecer en el bolsillo de Inés? ¿Qué pensamos cuando pensamos en monstruos? Si el monstruo, como el basilisco, mata porque mira, aquí tenemos un monstruo que no podría ser letal, porque, como ya dijimos, no tiene ojos. La polisemia “velluda”/ “belluda” (p. 25), que Inés produce a partir de las palabras de su tía, acompaña la ambivalencia del monstruo. Un ser que puede ser peludo, “tibio y suave” (p. 17) como Platero, que

5 Todorov (1972), también en Jackson (1984: 177).

“se frotó contra mi mano como si fuera un gato” (p. 17), pero que, a la vez, tiene toda la ferocidad de los deseos reprimidos. Inés no sabe qué sentir ante este engendro.

Pasada (aunque no agotada) la primera sorpresa, lo toma como aliado: la noche del cumpleaños, pensando que Verónica volverá a decirle “Ay, Ine, ¿por qué usás *siempre* la misma ropa en *todos* los cumpleaños?” (p. 30, subrayado original), se lleva al monstruo consigo. Pero, cuando se da cuenta de que su monstruo *siempre* va a acompañarla, “[p]or primera vez en toda esta historia, tuve miedo” (p. 39).

La ambigüedad del monstruo se repite en el sintagma que lo nombra: un monstruo en un bolsillo es un binomio fantástico (Rodari, 1998). Este es un procedimiento de la *Gramática de la fantasía* en el que se enlazan dos elementos no relacionados habitualmente. En este caso, un personaje con amplia trayectoria en la literatura maravillosa, se encuentra con el prosaico bolsillo, que es, a su vez, diacrónicamente, un diminutivo, aunque no en el sistema actual de la lengua, por lo que no tiene la resonancia típica, *achicadora*, del diminutivo en la literatura infantil. Un monstruo, como todo elemento fantástico, hecho meramente de lenguaje. Pero aquí es la ausencia de lenguaje la que produce al monstruo. Inés absorbe su imposibilidad de hablar, y el monstruo es casi parte de su propio cuerpo.

Aunque las posibilidades de hablar no son muchas, cuando se presentan en la voz del papá diciéndole “Y a vos, Inuchita, ¿no te pasó nada especial en la escuela?” (p. 18), no pueden ser aprovechadas, porque allí está la frase de la maestra, el estereotipo que la encasilló violentamente “(...) yo, como dice la señorita de Lengua, escribiendo soy un tiro, pero hablando...” (p. 7). Y el propio monstruo, ciego y mudo, abre la boca, pero en lugar de hablar, muerde y suspira.

Símbolo inequívoco del órgano sexual femenino, el bolsillo de Inés “se hinchaba y deshinchaba sin parar” (p. 13), “ya abultaba” (p. 22), estaba “gordo y redondo, inflado” (p. 45). Signos asociados a la pubertad, y en adelante a la etapa reproductora de las mujeres, en la que “Me siento hinchada” se vuelve una frase recurrente en el imaginario de la femineidad (fenómeno ampliamente documentado en la publicidad televisiva actual). Por otra parte, el “abultado” comparte su raíz léxica con una de las metonimias populares para el órgano masculino. Algo del orden del embarazo, y de su posibilidad, la menstruación, está orbitando en el monstruo de Inés, que la mordió (a ella, y a Verónica, en sus tobillos-puntilla) hasta hacerla sangrar, pero no mucho. Y no es extraño, a sus once años.

Si el bolsillo puede leerse como símbolo de la vagina, un bolsillo con un monstruo de estas características es una vagina dentada, símbolo que atraviesa numerosas culturas y que está asociado a lo femenino como peligroso, a la tierra y a sus mecanismos de autodefensa (Báez-Jorge, 2010, con referencias a Lévi-Strauss, 1964: 158-159). Según contaba Guillermo Magrassi acerca de la cultura Toba; unos seres celestes, con dos bocas, una en la cara y otra “en medio del cuerpo” fueron enfrentados por el Carancho, que les arrojó una piedra que hizo caer “todos los dientes de la boca inferior menos uno, el clítoris, pues resultaron ser mujeres” (Sánchez, 2008: 10).

Esta hinchazón debe ser ocultada: Inés lo intenta con la campera o con la pollera escocesa, como hacen muchas chicas de su edad cuando se sienten incómodas con los cambios en su cuerpo. Ese cuerpo adolescente, ambivalente, mítico (Kristeva, 1993). Ese cuerpo al que otro cuerpo puede atraerlo de una forma nueva “(...) nunca entendí bien qué quiere decir gustar de alguien. Yo lo que sé es que cuando lo veo me entra una especie de calorcito (...)” (p. 7). Dentro del bolsillo de Inés, el monstruo crece, y no tarda en mostrar “dos hileras de dientes”, que la muerden y hacen brotar sangre. Historias de primeras y siguientes menstruaciones, violaciones, fantasías sexuales, embarazos inesperados e interrumpidos secretamente, embarazos imaginarios, empiezan a reverberar en el silencio de esta niña.

Nada de esto se cuenta en el libro, y no tenemos por qué leerlo. Solo es necesario abrir

la posibilidad de esta lectura productiva, de contar lo que este libro no dijo, pero que daría posibilidad a decir. Precisamente, en el libro de Marc Soriano (1995) traducido (en un sentido profundo de la palabra) por Graciela Montes, *Tengo un monstruo en el bolsillo* aparece listado en el capítulo dedicado a la “literatura para niñas”. No sabemos qué es lo que Inés le cuenta a su abuela, pero en esa conversación entre mujeres se abre la posibilidad de una conexión entre generaciones. Y la dictadura, que acababa de terminar, impuso un abismo de silencio, un monstruo real.

Si este libro tuviera alguna intención didáctica, el contenido que buscaría transmitir es precisamente aquel: lo que deseamos, lo que sea que “nos pase” en nuestro cuerpo, incluyendo en él a nuestra mente, no puede ser malo, se vuelve peligroso cuando lo encerramos en nuestro bolsillo, cuando no encontramos la manera de... ¿acariciarlo, o domesticarlo? Esa es la decisión que tendríamos que tomar si quisiéramos darle una categoría axiológica a este relato: la *catarsis* que la abuela le ofrece a Inés puede ser, o bien un triunfo contra la represión, o bien un medio de control social: en lugar de realizar sus deseos, una niña educada debe exorcizarlos con su abuela. Sin embargo, la realización de esos deseos implica necesariamente la ausencia de represión para expresarlos, y la mediación por el discurso es la que permitiría darle a esta realización una catadura humana. El sueño de la razón engendra monstruos, y la ausencia de discurso es ausencia de razón.

En este relato, tal vez por el peso de la herencia a la hora de caracterizar una escena de comunicación femenina, la razón está ausente, es preciso el símbolo. O, en verdad, la razón persiste, elaboradamente, en la ironía de la abuela: «pero yo también tengo un pañuelo arrugado, eh».

Así Inés ingresa en lo que parecería una comunidad que puede ser tan amplia como para abarcar “[a]l que más el que menos (...)” (p. 52) pero que es, no obstante, secreta. La historia tiene un carácter iniciático. Inés se enfrenta a lo sobrenatural, atraviesa un proceso en el que sufre por no poder explicar ni controlar esta fuerza, y finalmente se le otorga un modo de dominio, o de convivencia: la palabra ligada al afecto, a la suavidad de “(...) que me peinen manso y sin tirarme” (pág. 51). La actividad de peinar a alguien, especialmente si se hace en forma suave, es repetitiva, artesanal, como la que, según Benjamin, (1986) da lugar a la narración a lo largo de las culturas.

Así el monstruo se hace pequeño, pero (por suerte) no desaparece, y persistirá la ambigüedad monstruo-pañuelo arrugado, que, quién más, quien menos, todos llevamos.

El relato empieza y termina con Inés sentándose a escribir. Esta iniciación como escritora ocurre respaldada por el éxito de la obra que escribió en la escuela, por el secreto que su padre le cuenta (“cuando era chico, me gustaba escribir historias”, p. 50), y por los elogios de la señorita de Lengua: “(...) como a mí escribir no me cuesta nada (eso dice la señorita de Lengua), va a ser mejor que lo escriba todo, a ver si empiezo a entender algo” (pág. 6).

Pero, a la vez, como es necesario en literatura, Inés busca los límites de las reglas. “[C]uando una se pone a contar algo siempre tiene que empezar por el principio” (p. 5) es lo que ella ordena, pero Inés, en su narración, va a trazar un rizo temporal que une el comienzo con el final. Antes de empezar, tiene que afirmar, en mayúsculas y sin signos de admiración, TENGO UN MONSTRUO EN EL BOLSILLO; al final, está escribiendo, acompañada por su monstruo “[a] cá mismito, sentado (o tirado o agachado o arrodillado, nunca se puede saber con los bichos tan redondos) encima de la mesa, calentándose bajo la luz de la lámpara mientras yo escribo esta historia” (p. 51).

Calentándose. Resulta que a los monstruos hay que cuidarlos.

Referencias

- Alvarado, Maite y Guido, Horacio (comps.). 1993. *Incluso los niños. Apuntes para una estética de la infancia*. Buenos Aires. La marca.
- Ascombe, Jean-Claude. 1998. "Estructura(s) métrica(s) en los refranes", *Actas del congreso nacional de paremiología*. Córdoba.
- Báez-Jorge, Félix. 2010. "La vagina dentada en la mitología de Mesoamérica: Itinerario analítico de orientación lévi-straussiana", *Revista de Antropología Experimental*. N° 10. Texto 2: 25-33. <http://revista.ujen.es/rae> [consulta: 10-09-2010]. Jaén, Universidad de Jaén y México, Universidad Veracruzana.
- Barthes, Roland. 1964. *Ensayos críticos*. Pujol, Carlos (trad.). Barcelona, Seix Barral.
- Benjamin, Walter. 1986. "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov". Reproducido en Alvarado y Guido (comps.), *op. cit.*.
- Borges, Jorge Luis. 1957. "El arte narrativo y la magia", *Discusión*. Buenos Aires, Emecé.
- Brik, Ossip. 2008. "Ritmo y sintaxis", en Todotov, T. (ed.), *op.cit.* pp. 147-156.
- Calvino, Italo. 1997. *Cuentos fantásticos del siglo XIX*. Siruela.
- Fernández, Mirta Gloria. 2005. "Literatura e infancia: Lecturas cómplices e irreverencia", *Revista Imaginaria* N° 167. Buenos Aires, 9-11.
- , 2006. *¿Dónde está el niño que yo fui?*, Buenos Aires, Biblos.
- Genette, Gerard. *Umbrales*. Traducc. Susana Lage. México. Siglo XXI. 2001
- Hocquenghem, Guy y Schérer, René. 1979. *Co-ire: álbum sistemático de la infancia*, Cardín, Alberto (trad.). Barcelona, Anagrama. Reproducido en Alvarado y Guido (comps.). *op. cit.*
- Jackson, Rosemary. 1984. *Fantasy: the Literature of Subversion*. Nueva York, Methuen y Co.
- Kristeva, Julia. 1993. "La novela adolescente", en Kristeva Julia. *Nuevas enfermedades del alma*. Madrid, Cátedra, pp. 129-144.
- Lévi-Strauss, Claude. 1964. *El pensamiento salvaje*. México, FCE. Referido en Báez-Jorge, *op. cit.*
- Montes, Graciela. 1986. *Y el Arbol siguió creciendo*. Torres, Elena (ilustrac.). Buenos Aires, Libros del Quirquincho. Colección Serie Blanca.
- , 1990a. *Tengo un monstruo en el bolsillo*. Torres, Elena (ilustrac.). 4ta. Edición. Buenos Aires, Libros del Quirquincho. Colección Serie Negra.
- , 1990b. *Había una vez una casa*. Libros del Quirquincho, Buenos Aires.
- , y Claudia Legnazzi (ilustr.). 1995. *Irulana y el ogronte*. Buenos Aires, Odo/Gramón-Colihue. Colección Cuentos del Ratón Feroz.
- , 1995. *Uña de dragón. Una historia que son dos (nueva edición)*. Torres, Elena (ilustrac.). Buenos Aires, Odo/Gramón-Colihue. Los Libros del Árbol. 1995.
- , 1999. *La frontera indómita*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Quasimodo, Salvatore. 1983. *Y enseguida anochece y otros poemas*. Frabetti, Carlo (trad.). Madrid, Hyspamérica.
- Rodari, Gianni. 1998. *Gramática de la fantasía*. Rachella, V. (trad.). Buenos Aires, Colihue.
- Sánchez, Orlando. 2008. *Los Toba del Gran Chaco argentino*. Buenos Aires, Galerna.
- Sartre, Jean-Paul. 1947. *Situations I*. París, Gallimard.
- Soriano, Marc. 1995. *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*. Montes, Graciela (trad. y adapt.). Buenos Aires, Colihue.
- Todorov, Tzvetan. 1972. *Introducción a la literatura fantástica*. Delpy, Silvia (trad.). Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- , (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Traducc. Ana María Nethol Buenos Aires. Siglo XXI. 2008.

MERCEDES DOLZANI SE ENCUENTRA FINALIZANDO LA LIC. Y PROF. EN LETRAS EN LA UBA. ACTUALMENTE ESTÁ COMENZANDO A CURSAR EL DOCTORADO EN LINGÜÍSTICA EN LA MISMA INSTITUCIÓN. SUS INTERESES SON LAS NARRACIONES POPULARES Y LA BIOLINGÜÍSTICA. SE DEDICA, ADEMÁS, A LA DIDÁCTICA DE LA ESCRITURA Y DE LA TEORÍA GRAMATICAL.
