

DESOBEDIENTES: A NEW APPROACH TO FAIRY TALE WOMEN WRITERS OF
LATIN AMERICA

by
María José Delgadillo

A dissertation submitted to the Department of Hispanic Studies,
College of Liberal Arts and Social Sciences
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

DOCTOR of PHILOSOPHY

in Spanish

Chair of Committee: Anadeli Bencomo

Committee Member: Guillermo de los Reyes

Committee Member: María Elena Soliño

Committee Member: Ann Schmiesing

University of Houston
May 2022

Copyright 2022, María José Delgadillo

EPIGRAPH

This is your princess, and this is the horizon.

■ Aldous Harding, *Horizon*

But if you're gonna dine with the cannibals

Sooner or later, darling, you're gonna get eaten

But I'm glad you've come around

here with your animals

And your heart that is bruised but bleating

And bleeding like a lamb

Banging like a gong

Beating like a drum

■ Nick Cave, *Cannibal's Hymn*

ACKNOWLEDGMENTS

Nada se escribe en soledad. Nada se piensa, ni se comprende, ni se vive en soledad. Esta disertación es una muestra de ello: todo se logra en compañía, en comunidad, en compartencia. Este espacio es, por fin, el espacio para agradecer a las personas y a los lugares gracias a los cuáles el trabajo existe.

En primer lugar, quiero agradecer a mi familia: a mi mamá, y a mi papá que, aún sin saber qué es exactamente lo que significa migrar para escribir, supieron apoyarme y recibirme de regreso. Gracias por el espacio para las conversaciones y las lágrimas cuando la tarea parecía imposible. Gracias, también, por los cuentos y por incentivar la imaginación que le dio pie a esta investigación. Y muy especialmente, gracias a mi hermana Juliana, por escucharme todas las veces que le hablé de mi investigación. Por creer en mí, por tener la paciencia más hermosa y absoluta, por leer y por hacerme reír aún en los momentos más tristes. Sin ellos tres, que me dan centro y me dan esperanza, migrar, escribir, hablar y leer sería imposible.

Gracias a la profesora Anadeli Bencomo, por cobijarme, abrazarme, y creer en mí y en mi investigación. Esa clase de apoyo, que sostiene y que no se rinde, es difícil encontrarlo y me siento muy afortunada de haberlo encontrado en ella. Gracias al resto de mi comité, también, los profesores María Elena Soliño, Guillermo de los Reyes y Ann Schmiesing, por sus preguntas y su entusiasmo; y por creer en esa propuesta de escribir de manera desobediente. Y, de manera muy particular, gracias a la profesora Cristina Rivera Garza por haberme dado otro país, otro idioma, y la fuerza para creer en mí misma y para sostener esa creencia: what a journey this has been.

Y porque nada se logra en soledad, gracias a los amigos que hicieron de esta ciudad/valle de lágrimas un lugar para reír y festejar. Gracias a la mejor rumi del mundo, Criseida Santos Guevara, por las mañanas y las noches con bebidillas en el sillón. Gracias, Cris (y tins), por abrirme tu mundo y dejarme ser parte de una familia. A José Peña y Pame Rivera por los muchos kilómetros andados y nadados, por la música, las risas y Miguel Bosé en la madrugada. A Valentina Jager por los secretos, las pijamadas, las caminatas y las conversaciones sobre el amor y el espacio en el que se ama. Gracias a ustedes por leer, por estar, por compartir y comer y celebrar. Los quiero. A Saúl Hernández Vargas por ser mi hermano elegido en esta aventura de la migración y de la escritura. A Jesús Cruz Garza, mi primer amigo en esta ciudad terrible, gracias por ser mi cómplice de ideas imposibles. A Nayeli García, testigo de mi único huracán, gracias por tu amistad que ha iluminado de recuerdos esta ciudad. Gracias a Emma por la inspiración para contar esta historia, y a Darío Zárate por la imagen que me ha acompañado a escribirla. Thanks to Eric Todd, Danielle, and Remi for their love. Thanks to Alicia Kahn for the many nights adventuring and venturing together. Gracias a todos ustedes por su amistad y su cariño, y mirá de quién te burlaste, Houston.

Quiero hacer una mención especial también a la música y las horas pasadas en los lugares de esta terrible ciudad que amo: gracias Poison Girl y Numbers por enseñarme la historia y la felicidad que se esconden sobre Westheimer y detrás de un G&T.

Y, finalmente, gracias a John Gibler, mi corazón entero, por creer que valía la pena navegar el esfuerzo de escribir una historia que se resistía a escribirse. Gracias por creer en mí con fuerza y con rabia y con una convicción absoluta. I will do the same for you, always my love, and you were right: it takes time.

ABSTRACT

This dissertation addresses the use of fairy tale elements as tools used in contemporary literature to dislodge and disobey expectations of normalcy and desirability. It explores the construction of the fairy tale as a literary genre, and the notions it upheld as it was edited for different goals throughout Europe between the 18th and 19th centuries. By using a social and geopolitical structuralist perspective, this dissertation explores and expands on the literary genre of the fairy tale as one of obedience in its traditional form. By proposing that the construction of the literary genre of the fairy tale comes from the ideal expectation and mediation of rules and desires, and by using the traditional fairy tale genre history as a background, the final goal of the dissertation is to explore other possibilities of the fairy tale as a literary genre, particularly in contemporary settings.

Focusing on how Latin American women authors appropriate recognizable elements to ideologically counterbalance the recognized use of this literary genre, the work expands on the creative practice of two Latin American women authors: Norah Lange and Mariana Enríquez. For Enríquez, the dissertation argues that on her book of short stories *Las cosas que perdimos en el fuego*, she is creating her own volkspoesie, by taking from the oral histories and violences of her natal Argentina. And, in the case of Lange and her novel *Personas en la casa*, that she presents a subversive restoration tale. In both cases, it will be argued that these are disobedient forms of the fairy tale.

Finally, this dissertation includes *Ratones*, a disobedient novel that seeks to disrupt the expectations of futurity and femininity.

TABLE OF CONTENTS

Epigraph	iii
Acknowledgments	iv
Abstract	vi
Table of contents	viii
Introduction.....	1
CHAPTER 1.....	12
What we talk about when we talk about fairy tales	12
The construction of the fairy tale as a literary genre	14
Functions and types	23
CHAPTER 2.....	27
Mariana Enríquez: A folk of her own.....	27
Collecting the whispers	29
We all walk over bones	33
Conclusions	53
CHAPTER 3.....	55
Norah Lange: Estrangement in the restoration tale	55
The woman reflected	58
Conclusions	67
CHAPTER 4.....	68
<i>Ratones</i>, an introduction.....	68
Disrupting female desire in fairy tales.....	73
No happy endings: queering the fairy tale.....	76
Conclusions	86
CHAPTER 5.....	88
<i>Desobedientes</i>: General Conclusions	88
CHAPTER 6.....	91
<i>Ratones</i>	91
BIBLIOGRAPHY	246

INTRODUCTION

Once upon a time, about three centuries ago, a fairy story was printed and published in a book. While it was born surrounded by the effervescence of movement and voices, it now lives forever right there, contained between the pages. Still, somehow, it remembers in echoes the rebellious energy which willed it into existence many more centuries ago. This story, initially told and retold in communities by storytellers of trade to foster “a sense of belonging and hope that miracles involving some kind of magical transformation were possible to bring about a better world” (Zipes 2007, p. 2), shaped imagination and nurtured instances of morality, behavior, mortality and normalcy. But, as it was printed and published in a book, it also morphed to fit within limits arising from the birth of a literary genre: the fairy tale. Because, even when these tales have been a part of cultures around the world, something was shifted in the tradition of sharing fairy stories when they began to be contained in books.

The selection and printing of the stories could be considered the beginning of a literary canonical genre in fiction that has, for the length of three centuries, shaped a common understanding of the narratives of the fantastic, the magical, and the wonderful. While Jack Zipes sees feudal societies as the initial context in which tales became symbolic acts, “designed to rearrange the motifs, characters, themes, functions, and configurations in such a way that they would address the concerns of the educated and ruling classes of late feudal and early capitalist societies” (Zipes 1988, p. 6), as capitalism established itself as a system in which labor and exploitation created a world of desirable private accumulation, the tales that had been used in the past to establish relationships and foster a sense of ideology and idiosyncrasy suffered a transfiguration that moved them. This transfiguration challenged their role as sustenance of

tradition, their capacity to create and cultivate links, and their role as one of the tools to uphold idiosyncrasy. With this, the gap deepened between the wonder of the oral imaginary and the literature which upholds the genre to respond to the establishment of notions of authorship, culture, nationalism and normalcy within literature at large.

As stated by Marina Warner, “the relation between the authentic, artisan source and the tale recorded in book form for children and adults is not simple” (Warner in Tatar ed. 1999, p. 316), since from the moment when fairy tales began to be printed and constrained in books, their initial mission of entertainment and legacy shifted to follow instances created by audiences, markets, and political power. The publishing of these tales, and thus the reimagining they were subjected to starting from the 18th century, came to change the ways in which they were told, replicated, and used. In Warner’s view, this process came to mean that “fairy tales act as an airy suspension bridge [...] between the learned, literary and print culture in which famous fairy tales have come down to us, and the oral, illiterate, people’s culture” (*id.*).

This shift, and what it upholds, is artificial: by taking stories which were an organic occurrence told *by* and *for* peasant people,¹ to be edited and published mainly by men with bourgeois aspirations, a cultural hierarchy was created. This division—the oral tradition of folk tales existing and morphing depending on place and culture vs. the printed version which offers the worldview of its collector—makes for a historical turning point. And thus, with the democratization of printed books in proto- and early capitalist societies—which were interested in the separation of domestic space vs. public space—, the first records of the western fairy tales that inform the context in which our earliest ideals of beauty, love, desire, and behavior, were created.

¹ In most cases, the oral tradition which became what we will consider within our selection of “classical” fairy tales came from peasant women.

The tension, defined as a suspension bridge by Marina Warner, pulls between the artisan power of orality and the impact of the printed word. Both of them propose certain ideals, and both of them reinforce the ideals that are necessary to sustain the moment and context in which they are shared and reproduced; but printed books hold the capacity to reinforce and sustain these ideals through space and time by utilizing cultural capital value. In this sense, and following Christian Marazzi's principle that facts are created by speaking—which he calls the “performativeness of language”—, the facts that have been upheld by the shift from orality to printed books in the tradition of fairy tales, respond to a need for conformance, obedience, and normalcy proposed at the beginning of the 18th century. And because “the efficacy of performative language, [...] depends on the legitimacy of the person who utters it; [...] on the power and the legal status of the speaker” (Marazzi, 2002, p. 34), it can be asserted that the fairy tale genre gained meaning through performative acts of language operations of being collected, edited, and published by who would later become recognizable as fairy tale authors, mainly from the European tradition: Charles Perrault, the brothers Grimm, and Hans Christian Andersen.

The efficacy of performative language, in the operation from orality to print that pertains to fairy tales, responds also to what Ann Schmiesing calls a process of editorial prosthetics:² fairy stories which were collected and edited, were sanitized to perform in the specific ways the authors intended. For most of the tales, this meant stripping them of themes that went politically or morally against the current narratives in power. At the same time, the fairy tales that are considered “classic” or “traditional” propose notions of grotesqueness and undesirability,

² Schmiesing is echoing David Wills' conception of “prosthesis” as “the awkward conjunction of two discourses, one with all the institutional legitimacy of the academy, the other haunting and calling from a place that is both more familiar and more foreign” (Wills, 11). In the case of fairy tales, this prosthesis works two-fold, one, as a narrative tool, and two, as an editorial process.

because the normalcy stipulated by the cultural products shared and reproduced through the mediums of culture can always only exist in contrast: gendered identity (male vs. female), racist hierarchies (whiteness vs. color), attribution of land (progress vs. territorial defense), and other binaries, have established themselves through popular culture, and become the measure through which that which is desirable and normal can be recognized; thus, a fact of reality is created through language. Normalcy, in this case, can only exist as a specific set of qualities to be contrasted with “otherness”. And otherness, as we learn in our artificial understanding of nature, is always something to stray away from: it is the grotesque, the undesirable.

The shift between oral tradition and printed work gave fairy stories a set identity, and their performative language created facts that relate to obedience in terms of gender and ability, desirability and normalcy. Placing those stories in books creates a material consequence which, in turn, nurtures a literary genre which has added to the construction of nationalistic foundations, and erasure of communal knowledge. In the context of fairy tale studies, the elements that are recognizable —such as Vladimir Propp’s fairy tale functions and the tale types featured in the ATU index— engage with the notion that fairy tales as a literary genre share a certain structure, and that such structures are a result of editorial prosthetic processes, and nurture the facts that we see as true in our linguistic organization and understanding of the world.

But this work proposes that if, as Marazzi enunciates, “the linguistic organization of society, its operation, is patriarchal” (Marazzi, 31), and the linguistic organization is the mechanism through which facts are created, which has historically been exerted by the transfiguration from orality to the written and printed word, there’s a possibility of subverting its patriarchal condition by using the same mechanisms and through the elements that make this

organization recognizable. This is what I have named the disobedient practice of writers who take the structure and elements from fairy tales and propose stories as acts of distortion and subversion. This disobedient practice, I argue, can happen in a wide array of manners, but it will always require the engagement of the reader and the intention of the writer, to ensure the creation of a new fact employing the linguistic organization. Since reader and writer make unspoken pacts of faith, storytelling, when performed actively and critically, is about sharing the premise of belief. It is a haunted and almost magical understanding, a vow to fantasy — fantasy used, in the terms of Adorno, as “the capacity to bring forth something determinately artistic out of nothing” (Adorno, 173)— that allows reader and writer to commit to believing. In the realm of fairy tales and the ways they create expectations, the question of how we read, share, and rewrite those stories is a question of agency. If we can take the structures, rewire them and figure out ways in which fantasy can be used not to banalize the experience of encountering the tale but, rather, to shock the audience that receives it with a new possibility that contradicts normalcy, then we are imagining, sharing and creating disobediently.

Therefore, a disobedient reading and writing practice has to be one that allows reader and writer to share a new expectancy, to create new pacts. Writing disobediently should be regarded as a radical practice of imagination and desire. If a disobedient practice of reading and writing is nothing more than a practice of active imagination then it touches, dents, shakes, and ultimately shatters the sense of normalcy conceded to what is in any given page. In a disobedient practice, reader and writer share three scenarios: to question (and imagine other possibilities), to deny (and imagine other possibilities), or to ignore (and not imagine anything).

By following this notion, this work intends to question the ideologies behind the proposed tropes of the genre, using the fairy tale studies systems to study works of

contemporary Latin American literature that would not traditionally be ascribed to the fairy tale genre but which, I argue, hold the sufficient elements and intertextual relationships to be considered disobedient examples of them.

By understanding the genre today as one that grapples with the possibilities proposed by Tzvetan Todorov, existing between the marvelous and the fantastic, this work considers two female authors from Latin America: Mariana Enríquez and Norah Lange, as writers whose work strives to showcase the challenges and possibilities of reimagining fairy tales within a specific political, gendered, and territorial reality. Donald Haase describes feminist fairy tale scholarship as one that, recently, has “quite intentionally used the fairy tale to engage questions of gender, and to create tales spoken or written differently from those told or penned by men” (Haase 2004, p. ix), and this research argues that these writers challenge instances of power by ascribing to elements and methods present in the process of retelling a fairy story, and that the territorial and cultural placement of their stories exposes the constraints of the fairy tale as a device of an obedient performative language.

These concepts are useful to consider my reading of Enríquez and Lange and to understand why I argue that these writers have reappropriated elements from the classical fairy tales from the 17th, 18th, and 19th centuries. These writers relocate the power and agency of the narrator, use language in a performative way that places tension in the difference created by the new hierarchy where gendered voices are using the classical structures, and write through different narrative strategies in which the straightforward logic of the real is skewed. In this sense, the term “contamination”, as used in folklorist studies, is very useful. Summarized by Jack Zipes, a contamination requires enriching a fairy tale or oral folk tale “by artfully introducing extra-ordinary motifs, themes, words, expressions, proverbs, metaphors and

characters into its corporate body so that it will be transformed and form a new essence” (Zipes 2000, p. 79). This act of subversion, the writing of a disobedient tale, is nurtured by the impulse and elements of the classical fairy tale, but takes its values and contaminates them.

I aim to explore examples that illuminate how the construction of concepts deeply ingrained within the obedient types of tale (normalcy, governance, duty, happiness, beauty, etc.) were edited *in* the stories through the process of extraction and publication. But, as a consequence, I’m also exploring how the prosthetically edited tales made room for contaminated tales in which the marvelous, the wonderful and the fantastic present disobedient, undesirable and grotesque traits which, in turn, dislodge the expectations of the fairy tale discourse.

The texts will also be analyzed intertextually, considering Manfred Pfister’s model of concentric intertextuality, explored by Vanessa Joosen in her study of critical perspectives of fairy tales. The consideration of intertextuality between fairy tales and the work of the writers will be seen as a model of relationships which vary in their density within six parameters: “referentiality, communicativity, reflexivity, structurality, selectivity, and dialogicity” (Joosen, p. 18). The intertextual relation to the fairy tale, thus, is not limited to a direct reference but, rather, can move in several degrees of intensity between these parameters.

Mariana Enríquez, this research proposes, is creating her own folk tradition, in a process similar to that of the Brothers Grimm. Enríquez, however, rejects the forces of extraction and sanitization central to the work of said authors and, instead, confronts and takes advantage of the grotesque present in the painful history of her native Argentina. This work will focus on her book of short stories *Las cosas que perdimos en el fuego*. Particularly, in the ways this book uses horror, echoing testimonies from the Dirty War, to create an anti-nationalist folk that is

derived from the oral tradition of an urban or urban-adjacent Argentina. And, in terms of gender and violence, in how it deconstructs the notion of desirability performed by able-bodiedness, gender, and powerlessness. If, for traditional fairy tales, any sense of deformity or disability was a narrative marker for undesirable traits that are either resolved at the end as a prize, or created as a punishment, Enríquez approaches the grotesque by doing the exact opposite. In the case of Enríquez, thus, I will focus on the creation of her own folk and fairy tales created through a distortion of the universe of her narrators, reviewing how she approaches the concepts of “abnormality” and “disability”, and how in her narrative “sickness is an ally of the character to push beyond restrictions and social constructions” (Cannavacciuolo 2019, p. 45), which also becomes a pathway to question the desirability of bodies and their modern ideal.

Norah Lange’s *Personas en la casa* is approached through the study of her avant-garde approximation to narrative structure; centered precisely on the way it uses an opaque logic to play around what’s being said and shown. In her work, she moves beyond the central fairy tale element of the wonderful, as explained by Todorov, to reach into the fantastic. By doing so, she replicates the fairy tale formula in which the supernatural does not intrude in the course of the proposed normalcy within the text, but does so by subverting the role of the narrator. In this novel it’s the first-person narrator who tells the story through the unfaithfulness of memory, instead of with the certainty of fact that fairy tales hold. Echoing Todorov, Lange “[...] confronts us with the dilemma, to believe or not to believe?” (Todorov 1975, p.83). Therefore, the approximation to Lange’s playfulness with language will be seen as a fantastic phenomenon of duplication and mirroring, informed by the structures proposed by the classical fairy tales, but distorted around a process of narration that “is linked to the act of glimpsing, and the novel

is also a reflection of the power and limitations of words to reproduce experience” (Sierra 2005, p. 573).

It’s important to point out that the proposal of disobedient tales is not only limited to the writers here presented, but rather nurtured by a vibrant and vivacious tradition of writers around the world who have, at least since the 20th century, imagined new ways to rewrite the values and structures posed by the classical fairy tales. The rise of speculative fiction, horror, science fiction, and other multiple types of fantastic-centered works of literature in the last century is deeply related to this new approach to the classical fairy tale as a literary genre to be perused, distorted and contaminated. And while there are many studies of literary criticism centered around the use of subversion in the retellings and rewritings of fairy tales, particularly since the 1970s (Jack Zipes, María Tatar, Valeri Paradiz, Karen E. Rowe, Vanessa Joosen, Donald Haase, Maria Nikolajeva, Christina Bacchilega etc.), and writers as diverse as those in contemporary English and North American literatures —such as Margaret Atwood, Anne Sexton and Angela Carter—, in post-Franco Spain —like Esther Tusquets or Ana María Matute—, or in Argentina at the turn of the 20th century —such as Silvina and Victoria Ocampo and Alejandra Pizarnik— have set the literary fairy tale as a genre to up many possibilities within the realm of literature, there’s still a rich and unexplored link between the ideological function of the fairy tale and the contaminations which arose in Latin America in the past two centuries. The works of both Patricia Anne Odber de Baubeta and Fiona Mackintosh, particularly, approximate and illuminate the path of what this work could do. However, neither of them finds an intertextual relationship that re-appropriates the elements and structure of fairy tales to subvert them into new disobedient tales that question the modern ideals cast by their predecessors.

In this sense, to the aforementioned goals for this study we will also add a new perspective in the approach to Latin American literature that broadens the scope of the study, revealing a possible link between fairy tale scholarship, feminist scholarship, and disability studies. In this sense, the disobedient tale is not only a tool to understand these authors, but a possible approach to contemporary writing in Latin America that experiments with the elements posed more than three centuries ago by the construction of the fairy tale genre, and distorts it to conceive works of avant-garde, speculative fiction, horror, and fantasy literature, in the widest meaning of what these genres may offer.

The legacy of fairy tales, and of the fairy tale as a genre, is seen as a construction from within its literary structure, but also along the socio-historical context in which it was created. In this sense, I utilize Marazzi's concepts to deepen an understanding of the power of language in terms of material consequences, and explore particularly the concepts of "difference", "distortion" and "disobedience", and their possible meanings in regards to literary theory.

This research, thus, seeks to propose three arguments:

- 1) that the construction of the literary fairy tale as a literary genre created a set of expectations rooted in the socio-historical context of the authors of the "classical" fairy tale which, in many ways, disregarded the original intention of the oral folk tales after which the published versions were modeled.
- 2) That this shift from oral tradition to published work —edited by men who were interested in civilizing projects and scholarly endeavors— had real life consequences embodied by readers and creators throughout time and space.
- 3) And, finally, that many of the elements presented by these authors in their creation of a literary fairy tale genre had been re-appropriated, distorted, and contaminated by writers

all around the world, seeking to reject the vision and consequences which have been perpetuated by the classical ideals of these fairy tales. In doing so, they showcase the new set of values of the historical contexts and social revolutions experienced by these authors. That is, the act of distortion places the rebel at the center of the story and creates a new expectation for the triangulation of text-author-reader. This will be referred to as a “disobedient tale”.

CHAPTER 1

WHAT WE TALK ABOUT WHEN WE TALK ABOUT FAIRY TALES

In order to have a common understanding of what is considered a literary fairy tale for the purposes of this work, the term “classical” or “traditional” is used when referring to stories written, collected, and printed by three main sources: Charles Perrault, the brothers Grimm — Jacob and Wilhelm—, and Hans Christian Andersen. This consideration is rooted in two main reasons. First, all of them were published between the late 17th and the early 19th centuries, and it’s their work which remains, arguably, the most popular and recognizable as what constructed the genre of the literary fairy tale in the Western world. Although earlier stories now considered fairy tales were published through the end of the 16th century,³ it wasn’t until the early 19th century, when those authors had settled in a role as respected researchers and creators, that the fairy tale came to occupy a place within the literary canon.⁴ The second reason to limit the definition of a “classical” fairy tale comes from the need to refer back to stories that are used as intertext in rewritings, contaminations and distortions of writers around the world, therefore the scope requires to be limited to those stories which are more constantly present in the popular imaginary.

³ Giambattiste Basile and Giovanni Francesco Straparola are considered to be two of the earliest writers of published fairy tales, influencing French and German writers of the genre for the next couple of centuries. The very first known version of a Sleeping Beauty tale type, “Sun, Moon, and Talia”, comes from Basile’s *Pentamerone*. However, neither of them wrote their work to be suitable for children; rather, Straparola’s *Le Piacevoli Notti* was marked as a “prohibited book” by the Catholic Church from 1580 to 1624.

⁴ In his introductory note to the Expanded Third Edition of *The Complete Fairy Tales of the Brothers Grimm*, Jack Zipes shed light on this fact by stating that the work of the brothers has, for the past two centuries, “stamped the manner in which we expect fairy tales to be told, read, and written”.

The construction of said canon, and therefore its separation from oral traditions and the many retellings throughout four centuries, are central to this approach to fairy tale studies and reading of contemporary female writers of Latin America. I follow the paradigm proposed by Vanesa Joosen in *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales* (2011), to further understand what is meant by traditional fairy tales in terms of literary structure:

The chronotype of the fairy tale is indefinite and one-dimensional [...], the supernatural is not felt to intrude in human life [...], the figures are ‘flat characters’ who do not learn, change, evolve, or age. The action of the traditional fairy tale plot progresses quickly, and its ending is optimistic. The narrative style is characterized by fixed formulas [...] told in a linear manner and by an omniscient, third-person narrator who carries no distinguishing mark. (p. 12-13)

Other characteristics important to the structure of fairy tales, which will be explored further along in this work, are:

1) the construction of gender roles in characters at the center of the stories, mainly how the heroines in these stories are regarded as beautiful, pious, and desirable, so “when girls dream of being fairy tale princesses, they are also fantasizing about being helpless, albeit glamorous, victims [...] victims of other women and not of the men who always ‘save’ them.” (Soliño 2002, p.34)

2) the construction of desire and normalcy through the use of disability, disease and deformity to create what Ann Schmiesing refers to as “narrative prosthesis”⁵ (2014) in the traditional fairy tale, and,

3) the concept of obedience in the common denomination of the tale type of magic, basing this approach on feminist theory and a cross reading of tale types present in contemporary writers through an approximation to the ATU Index.

The construction of the fairy tale as a literary genre

Because it’s fundamental to understand why fairy tales have been such a pervasive inspiration for many writers, and how they continue to exist as a pool of collective contaminations and distortions, having a grasp of the context in which these stories were created is very important, as classical fairy tales are thoroughly imbricated with the political and historical moments in which each of the collections were published, as well as with the personal values and morals of their authors.

Fairy tales began to gain traction as a recognizable narrative structure in Italy, in the late decades of the 16th century. However, it wasn’t until the very end of the 17th century —with publications such as of Madame Marie-Catherine d’Aulnoy’s first collection of stories *Les Contes de Fées* and Charles Perrault’s *Histoires ou contes du temps passé*, both published in 1697— that the fairy tale as a literary genre was born. The implications and rules of the genre, as we recognize it today, were born from the work of many women of the French court —

⁵ Ann Schmiesing creates an interesting relationship between the notion of able bodies, a concept from disability studies, and the “wholeness” intended by the brothers Grimm —particularly Wilhelm— through their editing choices and process. Through this, she sought to question what it means to be whole as a person, and what it meant for a story to be whole in the context of the literary fairy tale genre.

Madame d'Aulnoy, Mlle Marie-Jeanne L'héritier, Mlle Catherine Berard, etc.— and, last but not at all least, of Charles Perrault.

The democratization of books among the bourgeoisie, and the relatively new notion that children were a presence to be guarded in the newly conceptualized “civilized society”, allowed for a considerable boom in the publication of fairy tales in France. As such, the folk tales that ran wild in nurseries, schools, and homes, were suddenly strapped into place and time by being printed and contained inside books. Perrault, and his mainly women contemporaries, sought to write books which would give role models to the youth of the bourgeoisie in France and, eventually, the rest of the “civilized world”. They had clear ideals for the civilized men and women who would be the future of the bourgeois class. For girls, the role models in these stories were virtuous, meek, industrious and asexual. The civilized boy was one of responsibility and hard work, guided by the religious morals arising at the time. All combined, the French fairy stories sought to create messages that would speak *to* and *for* children of the higher classes, as they were conceived to be naturally innocent and easily corruptible. The French bourgeois class, thus, considered children to be in possession of a natural innocence which should be guarded and attuned to in order to create civilized adults.

The structures of power in France—in this case the bourgeois class— had an interest in instilling morals and values into stories that were rooted in the oral tradition of the lower classes, as these were stories that everyone was familiar with, already told by governesses, nannies, and the general help. But in order to be published in books, the stories had to be subjected to a sanitization process to clean the uncivilized notions out of them.⁶ By doing so,

⁶ In many cases, this sanitization made the stories more “child-like” by erasing themes and subjects which became taboo by the notion of “civilization”. Thus, “The Story of Grandmother”, a folk tale from the middle ages where a young peasant girl devours her grandmother’s flesh, drinks her blood, has a conversation with obvious sexual undertones with the wolf and, ultimately defeats him herself and escapes her fate—both being

they began to create the model through which fairy tales would become what I propose are “obedient narratives”. As Jack Zipes poses, “the writers of the French vogue prepared the way for a social institutionalization of the fairy tale and stamped the very unreflective and uncritical manner in which we read and receive fairy tales to the present” (Zipes, 2012, p. 33). Printed stories, thus, had two changes: books for children began to be marketed as a necessary possession to demark class and, because this possession had been sanitized, the published stories promoted notions of normalcy and desirability within this civilizational quest. The French vogue of fairy tales posed ideals of happiness that were rooted in a bourgeois aspiration to life. Many of the tales presented marriage and obedience as the ultimate goal for girls, and independence and validation of self-worth for boys. This is why these notions of normalcy have been, ever since, rooted in gender, race, able-bodiedness and class hierarchies true to the bourgeoisie society ideal of 18th century France.

Many of the tales conforming the French fairy tale vogue found their way into Iberian literature by the end of the 18th century. The stories were translated into Spanish, particularly the *Magasin des infants*, written and published by Madame Le Prince de Beaumont in 1756. Translated in 1787 and 1790 by D. Plácido Barco as *Almacén y Biblioteca completa de los niños o Diálogos de una sabia Directora a sus nobles discípulas*, this book “includes an interesting prologue in which he [...] states that in translating the *Magasin* he serves the nation (‘hacer a la patria un servicio útil e importante’) because in its pages young people will learn the rules of socially accepted behavior” (Soliño 2002, p.12). Following the idea that fairy tales became modified as they were exiting the oral tradition and becoming a civilizational literary genre, this text glimpses into the role fairy tales played within the construction of the budding

eaten and being raped—, became the “Little Red Riding Hood” which became popular thanks to Perrault’s *Histoires ou contes du temps passé* and has a version also present in the Grimms’ *Kinder und Hausmärchen*.

bourgeoise Iberian society. By reproducing the ideals presented by *Magasin des infants* as desirable, particularly for young girls, Spanish society was presented with desirable roles, which were already accepted in France and England.

Within the structure of power of the nation-state, there are specific roles envisioned for the readers that go beyond the page. By stating that translating a book of fairy tales is serving the nation, Barco is supporting the argument of linguistic difference. In this case, the translation and publication of fairy tales was used as a tool for educating young children, especially girls, in which actions, desires and behaviors were adequate not only for their own good, but for the greater good. This served the construction of an obedient society in the European countries of France, England, and Spain. As proposed before, these stories have nurtured the imaginary of nations in power, and have aided to construct an expectation of desirability that replicates what is written in the tales. It's important to note that colonization also plays a role in the distribution of fairy tales. The various territories that these countries had colonized and which were to remain under the colonial siege until the next century or so, were also nurtured with the stories through which these "civilizational" quest was transpiring. The service to the nation that Barco states in his translation is also serving the colonized nations of the global south.

While the fairy tale as a literary genre to educate, civilize and shape notions of gender and duty arose in France in the 18th century, the French Revolution and, later, the Napoleonic invasion set a plateau for the development of this genre in the country. But the literary genre of the fairy tale was already created and set in motion. It was mainly during the time when the French vogue was fading that the most recognizable fairy tale crafters were working on the first edition of their collection of folk tales. It's the work of Jacob and Wilhelm Grimm, lawyers by training, that is mainly recognized and referred back to today as the fairy tale canon.

The brothers were fascinated by the concept of *volks poesie* —the natural poetry that emanated from the spoken common folk of the German people—, and developed a passion for research and preservation of the kinds of texts that allegedly recovered the *volks poesie* from archives and informants. It’s important to acknowledge that this *volks poesie* was, in itself, a construction that came from the possibility of imagining a natural and whole Germanic tradition of storytelling. This fascination left a big impression on their professors, such as Fredrich Carl von Savigny, and led them to become close friends with important intellectuals of the time; most relevantly, Achim von Arnim and Clemens Brentano⁷. This fascination guided the scholarly enterprise by which they are most recognized. First published in 1812 in Germany, under the title *Kinder- und Hausmärchen* or *Children and Household Tales*, this was the first book that purported to be a collection of tales from the oral folk tradition according to the Grimm brothers, who, very much in the same vein as Perrault had done before, selected tales which they thought appropriate in their educational and research mission, and sanitized them before printing them in books.

Credited with an anthropological quest, the Grimms “actually relied on sources at least once removed from peasant culture”, and their informants were “rarely unlettered peasants who spoke the inimitable language of the ‘folk’, but literate men and women from various social classes” (Tatar 2019, p. 24). Actually, the collection of stories that the brothers Grimm went on to publish was mainly based on five specific and traceable sources: the sisters of the families Wild, Hassenpflug, von Haxthausen, von Droste-Hülshoff, and Dorothea Viehmann —who

⁷ Their friendship with Brentano and von Arnim was crucial for the Grimm brothers to even begin imagining a book of fairy stories as a part of their scholarship. The publication of the 1805 *Des Knaben Wunderhorn*, a compilation of German folk songs compiled by Brentano and von Armin, pushed the brothers to start imagining new grounds for their linguistic research, and had them two years later, in 1807, transcribing the first story of what would become *Kinder- und Hausmärchen*.

alone gave them over seventy stories. Thus, the stories selected and published by the brothers are not stories penned down from a rescue-like mission through the German landscape, but rather stories gathered from the social reunions and relationships the Grimms cultivated through the first decade of the 1800s.

The many different versions of tales in *Kinder und Hausmärchen* —published in two volumes, in 1812 and 1815 respectively, with seven subsequent editions published in 1819, 1837, 1840, 1843, 1850 and 1857— underwent a process of rewriting and embellishment to meet the hygiene and moral standards of the times. This process of editing, obvious through the different versions, between the first manuscript of 1810 and the final 1857 version, was mostly the work of Wilhelm Grimm,⁸ and represents what Ann Schmiesing calls an editorial prosthesis to recover the *able-bodiedness* of the text, since “the Grimm saw their editorial role as that of safeguarding or restoring the health and wholeness to tales that had been damaged or adulterated in the transmission” (Schmiesing, 27).

While the brothers claimed to be writing and researching “largely for academic colleagues” (Tatar 2019, p.11), the 210 tales the brothers Grimm compiled, edited, published, and rewrote have, since the early 19th century, set up the golden standard for the composition and sharing of fairy tales.⁹ The collective imagination of the Western world for storytelling has been, for the last three centuries, imbued with the notions and creations of these brothers. It is to them that we owe the most popular versions of fairy tales such as Snow White, Hansel and

⁸ The brothers Grimm suffered a lifetime of hardship after the passing of his father when they were children, in 1796. While the first edition of *Kinder und Hausmärchen* brought them the opportunity to receive royalties and pay off some debt, it also came with many criticisms aimed at the fact that the book was more a work of scholarly research than a book aimed at children. The negative reviews and criticism from friends and enemies made Wilhelm Grimm more conscious of what he was creating, and how to market it better. The many revisions that came after the first and second editions of their book, most of them penned by him, follow the idea that children are easily corruptible and, therefore, shouldn't find their innocent natures tainted with immoral ideas.

⁹ In 1944, W.H. Auden wrote “In Praise of the Brothers Grimm”, citing their work to be “among the few indispensable, common-property books upon which Western culture can be founded” (Auden, 1944).

Gretel, Rumpelstiltskin, Rapunzel and many others. Once again, it's important to reiterate three things: first, all of these stories reflect the social and historical moments in which they were transcribed, edited and published.¹⁰ Second, while they do come from an oral tradition, such oral tradition is that of the middle and aristocratic classes distanced, at least by class, from the *volks poesie* the Grimm brothers claimed. And finally, once these stories were transcribed and edited by the brothers Grimm, the result in the published page is one settled only by their vision of what a *whole* and *able-bodied* tradition could mean. This is to signal that the fact that these are the stories that shape our imagination as pertains to fairy tales, and the associations we make between fairy tales and childhood, are not at all innocent or void of political and gendered contexts.

In the midst of the Grimms' challenges with the sanitization, editing, and publication of their book, Hans Christian Andersen was beginning to triumph as a writer in the aristocratic society of 19th century Denmark. Born a part of the proletarian class of Denmark in 1805, Andersen represents a new kind of writer. Therefore, his approach to the fairy tale genre has to do with a new sociopolitical expectation: class mobility. Taken under the wing of Jonas Collin, one of the directors of the Royal Theatre in Copenhagen, Andersen was able to achieve something unthinkable for someone of his social standing—his mother was a washerwoman and his father was a cobbler—: he attended the University of Copenhagen and became involved with the artistic and aristocratic class of 19th century Denmark. Through his success, Andersen was later recognized as a writer in Europe at large, and he even did a tour of the United States,

¹⁰ It's important to consider the Napoleonic invasion to the territory of Germany, and the subsequent reorganization of these territories into the Confederation of Rhine to emphasize the nationalistic effort placed by the Brothers Grimm in the recollection of stories for their fairy tale project. It's no coincidence that gathering a printed record of the German *volk* became an important project at the same time that their home in Kassel became a part of the Kingdom of Westphalia, governed by Jérôme Bonaparte. Compiling, transcribing, publishing and editing the stories was seen as a nationalistic attempt to offset the French influence in culture, and to recover and establish a set of values and manners inspired and replicated from an idyllic German identity.

where he was invited because of his literary work. To his dismay, however, his social standing in Denmark remained that of someone who had been taken under care and consideration, rather than that of someone with an artistic trajectory of his own.

Andersen, who throughout his life sought to please those who had offered him a chance—as showcased in a letter to Collins in 1845 where he writes “you know that my greatest vanity, or call it rather joy, consists in making you realize that I am worthy of you” (Bredsdorff 1975, p.179)—, performs the role of what Jack Zipes calls a “dominated writer”, who “was not unaware of possibilities for radical change and questioned the conditions of bourgeoisie/aristocratic hegemony” but who, despite this awareness, “rarely suggested alternatives or rebellion” (Zipes 1988, p. 92). This is because Andersen’s work is deeply rooted in the hierarchies of class which challenged him, and his position as a writer, throughout his life.

The fairy tales written by Andersen are an exploration not only meant to create an imaginary context in which desirable traits are proposed and exploited, but also a new perspective in what the turn of the century brought to the creation of editorial prosthetic devices. While for Perrault, fairy tales were an approach to safeguard the blank slate and purity of children, and for the brothers Grimm their stories were an effort to safeguard a nationalist folk that they considered endangered, Andersen was more concerned with proving his place as a *digter*—an artist with a God given talent. In this sense, he rather “aimed for identification with the power establishment that humiliates subjects rather than opposition to autocracy to put an end to exploitation through power” (Zipes 1988, p. 94). As a few examples, stories such as “The Ugly Duckling” and “The Tin Soldier” showcase his great respect for class mobility achieved through hard work. “The Emperor’s Clothes”, on the other hand, portrays the possibility that

the aristocratic class, and the fondness it felt for itself, could be blinded to possibilities for growth, intelligence, and sensibility. “The Little Mermaid”, probably his most famous work, portrays a magical creature who, in her search for true love, loses her family, her community and, quite literally, her voice. The Little Mermaid is doomed to a lifetime of suffering by trying to follow her own desires, falling in love for a “class of people who will never accept her on her own terms” (Zipes 1988, p. 85), which was most likely a reflection of Andersen himself, and his affair with the aristocrats in Denmark.¹¹

The fact that these authors rewrote, retold and shaped their work to be suitable both for their own specific gain, and for an ideal audience they imagined, speaks of how the notions that were acceptable, by being in print, became widespread but also fueled a concept of norm that supported the nascent capitalist system. The fact that these stories, which found a home in the printing and publishing world since the beginning of the 18th century, remain popular today, proves that those narratives still hold power over their readers, and that their civilizing goals, echoed through the material act of selection, edition, and publication, have been fruitful.

The versions that Charles Perrault, Hans Christian Andersen, and the brothers Grimm took from the folk tradition and then sanitized, rewrote, and published have created the stage upon which the imagination and possibilities of the fantastic have been subdued to notions of obedience and desirability. And while it might be true that fairy tales help children develop tools to understand the unexplainable around them, and that they give both children and adults comfort with their unchangeable happy endings, it also rings true that, despite what psychoanalysts such as Bruno Bettelheim might argue,¹² the notion of a happy ending is not

¹¹ It’s also important to note that Andersen has been considered a queer writer and that “The Little Mermaid” offers the possibility of being read as a queer-coded story of impossible love.

¹² Very early in the argument of *The Uses of Enchantment*, Bettelheim suggests that the message fairy tales give to children is that, despite the fact that life has severe difficulties, “if one does not shy away, but steadfastly

always one of hope. And the transformation and transfiguration of characters deemed flawed in the stories, which occurs because they have proven themselves worthy of such grace, does not reflect the many transformations and transfigurations readers and listeners might live throughout their lifetimes.

Functions and types

Beyond the social and structural construction of the fairy tale as a literary genre, and the importance that the historical and sociopolitical context provides for an understanding of the fairy tale as a literary genre that upholds normalcy and desirability; within the realm of literary criticism there are two central perspectives and tools that also inform my reading of contemporary texts as fairy tales.

One of them, the Aarne-Thompson-Uther or ATU index, is an indexed collection of folk tales from different international traditions, mainly Indo-European. The name responds to the three different iterations of the index that sustain the actual version. Created in 1910 by Antti Aarne, the index collected the work that had been done by other folklorists and proposed a database to fix an organization of tale types based, mainly, on the *dramatis personae*. In 1928, and then again in 1961, the index was expanded, revised, and translated to English by an American folklorist named Stith Thompson. For many decades, the index was limited to these two revisions, with no changes being made since the 60s. In 2004, German folklorist Hans-Jörg

meets unexpected and often unjust hardships, one masters all obstacles and at the end emerges victorious". While this is a joyful message that seems innocuous, the truth of the matter is that for many of the hardships confronted by the characters in fairy tales, the happy ending entails a transfiguration of sorts which is not possible in real life. Amanda Leduc argues against the notion that this transfiguration is a hopeful one in her book *Disfigured: On Fairy Tales, Disability and Making Space*.

Uther did the most recent revision and expansion, looking to adapt the index to more contemporary considerations.

The ATU index is a gigantic classification that spans over 2000 tale types or recurring, self-sufficient plots or motif groupings. The division, thus, responds to the grouping of said motifs, which can be described as persistent, indivisible and defining narrative elements or story details. The classification system is as follows:

- 1-299. Animal Tales
- 300-749. Tales of Magic
- 750-849. Religious Tales
- 850-999. Realistic Tales
- 1000-1199. Tales of the Stupid Ogre (Giant, Devil)
- 1200-1999. Anecdotes and Jokes
- 2000-2399. Formula Tales

While the index has many issues —the eurocentrism of the tales indexed, the tale types that often depict interdependent motifs rather than independent units, overlapping, censorship, and ghost entries (Dundes, 1997)—, it also allows readers and scholars to approach the study of folklore with a sense of guidance. In my case, the ATU index has been a source to turn to compare the texts I’m writing and analyzing to an array of stories that have already been classified as fairy tales. And, while it does lack in terms of showcasing tales that have sprouted from different latitudes, it has been invaluable in allowing me to consider the tale types as guidance for the analysis and reading of the contemporary and contaminated fairy tales.

The other central tool in literary criticism is Vladimir Propp’s narrative functions. Propp disagreed with the classification proposed by Aarne, arguing that “the classifiers also frequently

violate the simplest rules of division” because “it is necessary to place the entire classification of tales on a new track. It must be transferred into formal, structural features.” (Propp 2009, p.5-6). He offered to study folk tales based on functions, which are “an act of a character, defined from the point of view of its significance for the course of the action.” And under this idea, he proposed that,

1. Functions of characters serve as stable, constant elements in a tale, independent of how and by whom they are fulfilled. They constitute the fundamental components of a tale.
2. The number of functions known to the fairy tale is limited.
3. The sequence of functions is always identical.
4. All fairy tales are of one type in regard to their structure. (Propp, p. 21-23)

For Propp, the sequencing of interdependent functions, also known as narratemes, construct a specific morphology that can be measured and followed as a sort of mathematical formula. He proposed 31 narratemes and seven spheres of action proposing the archetypes of characters in every tale: The sphere of action of the villain, of the donor (provider), of the helper, of a princess (a sought-for person) and of her father, of the dispatcher, of the hero, and of the false hero.

Through a formalist approach, Propp proposed that the possibilities of combination between *dramatis personae* and narrative functions present the basic elements of storytelling that are recognizable in folk and fairy tales. For my analysis of contemporary writing, Propp’s functions and archetypes were extremely useful, as they helped me recognize the spheres of action that the characters, the narrative devices, and even the territories in which the stories were set were performing. Beyond the scientific approximation to morphology, Propp’s

functions were also a possibility for me to rethink who/what/where/how could be considered a character in a story. And, in this sense, how to disobey the established archetype of what is a fairy tale element.

CHAPTER 2

MARIANA ENRÍQUEZ: A FOLK OF HER OWN

Friendship amidst blackouts, poverty, and loneliness. The presence of spirits who open doors, push to madness, or choose to resurrect from trash and pollution into a carnivalesque circumstances. Coming of age in the midst of homicide, torture and disappearances. The beat of drums, the screams of men knowing they won't scream again, the drone quality of music listened while high, the lost arm of a girl swallowed by a house that spits eyelashes. And finally: fire. The body being reborn through fire, to be morphed into *something* else. Something undesirable. A physical exposition of the grotesque. *Las cosas que perdimos en el fuego*, published in 2016, is composed of twelve stories navigating these experiences, and narrating them through the uncanny and full-fledged horror. And this tension: what lays underneath the dirt of reality and makes the border between realism and the fantastic blur, nurtures the work of its author, Mariana Enríquez.

Enríquez was born in Argentina in 1973. She lived her childhood and teenagerhood over the course of Videla's Argentinian dictatorship, a highly violent political moment in the country, which began in 1976 and lasted until 1983. The violence that tinted that coming of age experience is, undeniably, the lens that colors her creative work.¹³ *Las cosas que perdimos en*

¹³ In an interview with *Latin America Today*, Enríquez declared that "I see myself as a Latin American writer, and I feel close to many women writers, but not necessarily in terms of style or concerns. Maybe there is something we do have in common, but it's something historical: all the Argentine women writers of my generation were born in a dictatorship, and that's a framework we come to terms with in different ways. In other countries, they grew up in civil wars or with internal conflicts, like in Peru or Colombia. Even if we haven't suffered it with our own bodies, we still suffer the framework of political violence in this continent: we suffer it in our subjectivities. And this shows through somehow in literature, sometimes obviously, sometimes more obliquely, but I think it's inevitable." (Malcolm Dixon, 2020)

el fuego —a book of stories pierced by the specter of violence and fear that is common in both fiction and non-fiction recollections of Argentina before, during, and in the aftermath of the Dirty War— echoes the narrative choices in pieces of work as important and diverse as Rodolfo Walsh’s *Operación Masacre*, Ricardo Piglia’s *Respiración Artificial* and Irene Gruss’s *Una letra familiar*.¹⁴ Enríquez’s approach to being a Latin American, and more precisely, an Argentinian writer, is thus undeniably tied to her embodied experience of growing up in the horror and the aftermath of the dictatorship.

However, the work of Enríquez differs in the way her language is performing through the opening provided by the introduction of the fantastic. While in the works of other writers of the Argentinian literary tradition, the ghost of violence permeating and haunting the actions of characters creates “the presence of the spectral and the ghostly, appropriate metaphors to speak about State terrorism”¹⁵ (Pérez 2019), Enríquez introduces her own vision and approach to this very violence by writing stories in which the ghosts and the hauntings are both a metaphor and a narrative device that poses the question of what is real. In this way, the ghost of violence and the ghosts that haunt the material existence of Enríquez’s characters embody what Todorov requires as the central state of the fantastic, that is, the questioning of “precisely the existence of an irreducible opposition between real and unreal” (Todorov 1975, p. 167). The question of the real, thus, is the question that drives the comparison between her stories and the tradition of classical fairy tales. As her stories advance, *Las cosas que perdimos en el fuego* allows us to question what the fantastic can provide to reinforce the nature of spectral and

¹⁴ There are many other pieces of literary work from Argentina that depict the dictatorship and the Dirty War through particular narrative devices that are important to this approach to Enríquez: the work of Juan José Saer, Martín Kohan, and Roberto Fogwil, among many others, come to mind.

¹⁵ Translation by the author.

natural horror in a universe in which the weight of the ghosts of violence is felt on the realm of everyday life.

The literary analysis of Enríquez's work in this approach develops in a twofold structure. On a first level, posing that there's a structural similitude between her work of recovery of oral folk and that of the Brothers Grimm, and that her work on a creative and editorial level performs a prosthetic editing that distorts and contaminates the expectation of readers encountering her particular treatment to the fantastic. On a second level, that this very prosthetizing of the oral folk creates a linguistic difference that is not suggested, but frontal. Her stories differ from the canonical concepts of normalcy and desirability, to disobey that which was established by their counterparts in the fairy tale genre. By taking from the oral tradition of her context, and against the current of a violent state, Enríquez's narrative work creates disobedient fairy tales that use the fantastic to enunciate and denunciate such violence.

Collecting the whispers

It's important to remember that, on the one side, fairy tales have been used, since they started being registered and reproduced, both as a tool for control and repression and as a model for morals and an ideal normalcy. Centrally, "the genre, in its classical form and substance, had used magic and metaphor to repress the desires and needs of the readers" (Zipes 1988, p. 131). But they have also been used as a source for the fantastic to exist, and a mode to preserve storytelling. They have provided shelter and comfort to children and adults around the world, and they continue to do so in their many adaptations through time. That they have survived so long is no small feat, as it proves how deeply attached readers and listeners are to them. They

offer a broad scope for the imagination that can be at the same time terrifying and wondrous, and their pervasiveness is such that many generations might connect through different versions of the same tale. This contradiction, in which fairy tales offer a possibility for imagination and creativity, while holding centuries old prejudice to the characters and stories, is what makes the genre such an interesting ground for creators. It's also a central part of why the fairy tale elements can be used to undo the certain damage that the obedient narratives have caused in the collective imaginary.

Mariana Enríquez's work is a direct response that listens and echoes the popular folk and views of the working class within an oppressive context. In a similar fashion to what authors of classical fairy tales did, her work is enriched by the oral tradition of the context in which she grew and that she inhabits: the Argentina of the late 20th and early 21st centuries. Particularly, in *Las cosas que perdimos en el fuego*, the work done through the collection of folk stories from the oral tradition of working classes and urban migrants is quite visible. She works with and among the voices of teenage girls in processes of independence, bodies affected by disability, deformity and disease, and urban legends traveling along the territory of the country and its borders. In this book, addiction and sacrifices done to appease *San La Muerte* (Saint Death) appear at the same level that the haunting of a police station turned into an inn, and the resurrection of a teenage victim of police brutality. Violence is lifted from the common urban experience, from the beliefs and the stories told in neighborhoods and *villas*. But also, from the pulse of enjoyment and the shared struggle in everyday life. The fantastic and the horror that haunt Enríquez's stories, then, are lifted from the *volks poesie* of her urban and tainted context.

In an unbalanced, although somehow parallel relation, both Enríquez and the Brothers Grimm grew up in a political situation in which their territories were occupied by war. In both

cases it can be argued that these wars were processes of erasure. The militarized state in Argentina tried to erase every approach to language that exposed the violence of its interactions, as well as folklore that was deemed not in the service of a nationalistic pride;¹⁶ whereas the Napoleonic wars tried to establish a monolithic political and social view of the world. In this sense, both this book by Enríquez and the *Kinder und Hausmärchen* of the Grimm brothers are literary works that take from the oral, use elements of the fairy tale, and propose a political stance through the narrative. But where the Grimm brothers, along with other classical writers of fairy tales, were seeking to implant perspectives that differentiated desirable behavior from that of the grotesque—to propose a nationalistic panorama of well-behaved stories and discourses—, Enríquez’s work in this book can be seen as a repository of stories recovering a worldview confronted by political and social violence of its time, using the fantastic as a tool to imagine endings in which happiness never comes from conforming. By publishing stories that use the fantastic to explore political, body, gendered and class issues, Enríquez is resisting the history of violence through which the Argentinian regime tried to erase the voices of subversion. Coming from a historical context in which “silence is health”, as was the slogan of Buenos Aires Municipality in 1975, her fiction disobeys the imposed literary canons and expectations of the fairy tale genre, as well as those imposed by a repressive political context.

In my claim of Enríquez as a writer recovering *volkspoesie*, the work of Marguerite Feitlowitz and her research on the lexicon of terror of the dictatorship is central. I propose that part of what nurtures the *volkspoesie* of Enríquez as a post-dictatorship writer is the argot

¹⁶ As an example of this, during the last Argentinian dictatorship, the Ministry of Culture and Education circulated a pamphlet titled *Subversión en el ámbito educativo (Conozcamos a nuestro enemigo)*, or “Subversion in the educational field, (Getting to know our enemy), published in 1977. This pamphlet seeks to report on activities from students and teachers who have Marxists inclinations, and to tear –from within the education system– “the root of subversion, showing to students the falsehood of conceptions and doctrines that, for so many years and in different degrees, has been instilled on to them”

created on clandestine camps, of which Feitlowitz writes, “benign domestic nouns, medical terms, saints, and fairy tale characters were appropriated as terms pertaining to physical torture” (p.57). But also, and mainly, because “many people —on the evidence of the way they speak— have internalized that part of Argentine history” (Feitlowitz, p. 71).

The intertextuality between the Grimms’ collection and Mariana Enríquez work at large is dense, particularly, through communicativity and structurality. It is such that, between the practices of collection and sanitization of the Grimm brothers, and her fictionalization of lore “an intermediary form between fiction and interpretation is created” (Joonsen, 2011, p.25). She confronts the values that were meant to be made whole in the work of the classical fairy tale authors by using their same resources, recognizable narrative arcs, and elements. Her stories could use classifiers in the ATU index, and use Propp’s functions to construct the characters and their relationships. But her stories are not looking to universalize an experience or the moral resolutions that might arise from them. Rather, *Las cosas que perdimos en el fuego* can be categorized as a contemporary and urban version of *volkspoesie*. One in which the “wholeness” is acquired not by erasing the undesirable elements of violence and horror, but by enunciating them, and making those actions the core of the fantastic.

If for the Grimm brothers a good example of a tale was one which was “so ordinary that many readers will have encountered them, but like all actual things in life, they continually appear new and moving” (Grimm 1812), Enríquez’s *volkspoesie* is disobedient in her use of the ordinary touched by the fantastic, to construct a tale that exposes historical, social and political wounds against a nationalistic effort. By using the language of violence, and the history that is loaded in the terms, saints, and lore of her context, she is providing the antithesis to both the

lexicon of terror and the nationalistic effort of the brothers Grimm and the Argentinian regime. She is unearthing the history that remains pulsing in the skin and bones of the people.

We all walk over bones

Concerning narrative strategies, and to understand how Enríquez uses the possibilities of performative language established by the genre, it's important to remember Steven Swann Jones' considerations of elements central to fairy tales,

- “the incorporation of magic or fantasy in such manner that its epistemological and ontological validity is affirmed;
- The incorporation of a quest, adventure, or problem, which entails interaction with the unknown or magical realm;
- The successful completion of that quest or problem, in such a manner that the moral propriety of the universe is affirmed;
- The incorporation of an ordinary protagonist with whom we are to identify unambiguously and who is typically a young person;
- The depiction of themes of basic interest to age-differentiated audiences about typical concerns of their lives” (Swann Jones 1995. p.30)

Las cosas que perdimos en el fuego uses these considerations to explore themes of identity, urbanization, gendered roles and relationships, and the cruelty that haunts characters in the contemporary and interconnected context of 21st century Argentina. The stories, which could exist purely in the form of realism, navigate issues in relation to class, gender violence, sexuality, mental health, and use the craft of fiction to build a universe—one that is nurtured by the *volks poesie* of the context—in which the abstract constructions of these elements have

an uncanny edge. The path to the fantastic resolution occurs, as with every fairy tale, as the moral propriety of the world is affirmed. But by the end of the stories, the dichotomies of good and evil or normal and abnormal are subverted. The “desirable” morality is not re-established, but re-invented. If in a normative and obedient literary construction a happy ending occurs when the physical or mental disability/deformity of the characters is wiped away, “by reporting how it has been overcome, how the heroes are ‘normal’, despite the powerful odds against them” (Siebers 2008, p. 111), the moral construction of the universe and characters of *Las cosas que perdimos en el fuego* is affected by the physical and mental disability of the heroes, but not to return them to “normal”. Instead, her work is centered around the transfiguration in which the liquidation of a lack comes from deepening or distorting our understanding of the lack. And “normalcy”, thus, becomes an impossibility.

In stories such as “Tela de Araña”, the borders between the experiences of urban and rural characters, and the estrangement when the rural beliefs and properties are experienced by the foreigner, create the stage in which the fantastic operates. The solving of the lack doesn’t come from either nature or the healer granting something to the hero, but from nature —a foreign space— reclaiming something. “Tela de araña” consists of the narrative of a woman who visits family in the northern province of Corrientes. There are three levels of narrative tension occurring: the narrator despises Juan Martín, her husband, nature is trying to reclaim something which is seen only by Natalia, the cousin of the narrator (who performs the *dramatis persona* of the helper: she is a healer, and has a connection to the territory that allows her to see either the future or the past), and the historical and political tensions of the border with Paraguay create a space in which the possibility of becoming a *desaparecido* has both fantastical and material implications. The relation between the two women, the healer properties of Natalia,

and the disgust the narrator feels toward the husband all come to a solution when, by the end of the story, Juan Martín disappears. We are offered no other explanation than, as Natalia tells her cousin, “Chamiga, lo único que no tiene solución es la muerte.” (Enríquez, p.102)

The openness of nature, and its relation to historical violence, is visible also in the story “La Hostería”. Narrated by the limited first-person perspective of Florencia, a young woman who is traveling to Sanagasta with her mother and sister, “La Hostería” proposes a quest that is interrupted by the fantastic, in the form of political horror. Florencia and her best friend, Rocío—who Florencia is in love with—, encounter a typical fairy tale function. A villain has caused damage to Rocío’s family: Elena, the owner of the inn in which her father worked, has fired him. The inn, the only social space in rural Sanagasta, is located in the same building which used to be a police academy during the dictatorship, thirty years prior to the events. This is why Elena fired Rocío’s father: he had shared this information with some tourists. Our heroines come up with a plan to restore fairness. Rocío asks Florencia to help her place *chorizos* on the mattresses at the inn, so that they will rot and stink before anyone knows what happened. They break in that night, and are about to finish when the fantastic appears:

Fue repentino e imposible: el ruido del motor de un auto o de una camioneta, a un volumen tan alto que no podía ser real, tenía que ser una grabación. Y después otro motor más, y entonces alguien empezó a golpear con algo metálico las persianas y las dos se abrazaron en la oscuridad gritando porque a los motores y los golpes en las ventanas se les agregaron corridas de muchos pies alrededor de la Hostería y gritos de hombres; y los hombres que corrían ahora golpeaban todas las ventanas y las persianas e iluminaban con los faros del camión o camioneta o auto la habitación donde ellas

estaban [...] y los pies seguían corriendo y las manos golpeando y algo metálico también golpeaba y se escuchaban gritos de hombre, muchos gritos de hombre. (Enríquez, p.45)

Once the girls open their eyes, the sounds are gone and Elena is turning the lights on. There's no car, or bus. No alarm. The intense sensorial scene they have experienced together leaves no trace on the rest of the characters. They have, however, confronted the magical moment which reinforces the moral propriety of the story: the inn holds the ghosts of the disappeared who were brought and probably tortured there. And, in holding them inside, the building becomes the magical agent through which the serenity of Sanagasta is restored. "For the director of the Military Academy, General Reynaldo Bignone, subversives were not merely 'anti-fatherland'", writes Marguerite Feiltowitz in *A Lexicon of Terror*, "they were agents of the 'antichrist'. The missing and the dead were not victims, not merely enemies; they were demons" (Feiltowitz 2011, p. 27). Thus, Florencia and Rocío are met with the resistance that comes from the territory to forget and forgive the history of horror it contains. The demons they hear are demons only as the inn is, and remains, the police academy. The villains, therefore, are Florencia and Rocío. Their anger, their Sapphic desire, and their disruption.

"Verde rojo anaranjado" presents the character of Marco or M, a shut in whose only connection to the world is through a computer. His conversations with the narrator, a woman who had been his lover and has had a history of relating to others through the internet, portray that Marco is interested in violence. He shares with the narrator his goal to access the Deep Web to witness horrific scenes of rape, murder, and torture. He is also interested in technology, and the Japanese classification of ghosts. From a mental health perspective, Marco shows signs of severe depersonalization. In this story, Enríquez uses a motive common in the fairy tale type:

Sleeping Beauty (classified in the ATU index as tale type 410), to expose the consequences that may happen when “a hedge of thorns seems to grow around young people to shield them from the world” (Lüthi 1970, p. 24). Marco’s “hedge of thorns”, however, is not only the concrete walls of his room which he refuses to leave, but also the fascination with violence and ghosts that Marco shares with the narrator. The disruption here comes from the inability of the narrator—like many princes in fairy tales—to ascertain if Marco is still alive. The possibility of his presence as a ghost who continues speaking to her via the internet is, once again, a disruption. There’s no happy ending. There’s no ending at all. The window through which Marco and the narrator communicate acts like the curse of Sleeping Beauty: nothing around it can be alive for certain. His orange blinking light, which signals that he’s online but away, is also a sign of being asleep. The sought-after princess, thus, is also the villain.

However, the most interesting work, and the most powerful intertextual relation between Enríquez and the fairy tale as a literary genre, comes from the construction of her stories replicating the movement from orality to editing and publishing. Enríquez, in *Las cosas que perdimos en el fuego*, is carving a space where idiosyncratic veneration, the structures of belief that come from migration and rural spaces, and the binary between good and evil are mixed and intertwined with the political histories of struggle and the construction of identity. In this sense, the stories take from the urban folk in a similar vein as did the stories edited and published by the Brothers Grimm, and the interaction between the fantastic, the real, and the tension posed to the reader by this interaction, is structurally similar to the classical narrative structure of the fairy tale as a genre. However, Enríquez subverts the expectation of the moral propriety, mentioned by Swann Jones. In her stories, as will be seen, the moral propriety is settled against the morality of the classical fairy tale expectation. And in this subversion is

where the disobedient act of linguistic difference is present. To explore this argument, I will evidence this through analyzing three stories from the book: “Bajo el agua negra”, “Nada de carne sobre nosotras”, and “El chico sucio”.

In the story “Bajo el agua negra”, we see the world through Marina Pinat, a woman prosecutor from Buenos Aires, the capital city of Argentina. She is in charge of investigating a case of police brutality against two teenagers in a *villa miseria*: Villa Moreno, located by the very polluted river Riachuelo. In the story, two police agents intercept the teenagers as they’re walking back home from a party, beat them and, ultimately, force them to freefall into the river. After the fact, they claim to have taken care of the matter, and that the teenagers “learned how to swim”. The body of one of the teenagers, Yamil Corvalán, emerges from the riverbed a kilometer away from the bridge from where he was forced to jump. The body of the other teenager, Emanuel López, is still missing. This is the nature backdrop against which the cast of characters will emerge: a polluted river signaling the relation between capitalization and the use of resources, the landscape where poor and deformed bodies are allowed to exist by their “normal” and “just” counterparts —embodied by the character of Marina Pinat—, and the brutality of the State exerting this power against those bodies.

A young teenage girl comes to see Marina and claims that Emanuel is still alive (unironically, Emmanuel means “God is with us”). The girl claims that he’s back in Villa Moreno. This, thus, signals the quest that the main character has to endure: Marina Pinat has to go into Villa Moreno to interact with the elements that come at play as she accepts the quest. These elements, which at this point are only read as real violence, poverty, and cruelty of neoliberalism and capitalism, will allow Enríquez to explore the fantastic. And, in her approach to the fantastic, as is a constant in her work, she will explore how the fantastic is haunted by

violence. She will propose, as the story advances, that something fantastic blooms among the undesirability of these circumstances. However, against the clear notion of good and evil proposed by the classical fairy tale, there is deeper nuance in the vibrant interaction of characters and nature in this story.

Contrary to many classical fairy tales, such as “The Maiden Without Hands”,¹⁷ in which the quest entailed by a female character requires an abandonment of her desires and a physical transformation to be rendered pure and defenseless, Marina Pinat is, in “Bajo el agua negra”, a figure with power and force. She is a prosecutor, which grounds her to the material and contemporary experience of the urban landscape, carries a gun, and claims to understand the type of violence which exists in Villa Moreno. At the same time, she is a representative of the force of state violence that creates and sustains the system of poverty in this place. In this story, Villa Moreno serves the function of the donor, since it’s from this space “that the hero obtains some agent (usually magical) which permits the eventual liquidation of misfortune. But before receipt of the magical agent takes place, the hero is subjected to a number of quite diverse actions which, however, all lead to the result that a magical agent comes into his hands.” (Propp, p. 39)

It is the territory in which the action takes place that will give Marina something to understand her quest. However, by subverting the expectation, the donor will not give Marina something that she can use to succeed, but rather will show how her, and therefore the reader, why the quest that was believed to be the central to the story is not going to be happily

¹⁷ Which, in itself, is a story where the restoration to an abled body renders the Maiden complete as soon as she fulfills her role as a daughter-wife-mother.

resolved. Once she gets there, after a couple of obstacles, the prosecutor finds a procession that she confuses with a *murga*:¹⁸

Cuando salió de la iglesia, se dio cuenta de que estaba llorando y de que la villa ya no estaba vacía. [...] Ahora estaba claro que no era una murga, era una procesión. Una fila de gente que tocaba los tambores murgueros, con sus redoblantes tan ruidosos, encabezada por los chicos deformes con sus brazos delgados y dedos de molusco [...] Detrás de ellos iba el ídolo que cargaban sobre una cama. (Enríquez, p.172)

There are many things convoluted in this scene. On the one hand, the popular quality of a *murga* as a performance presents a new idiosyncrasy for Marina —and for the reader— as a material way to represent the path of the fantastic entering the realm of the real in the context of the story. On the other hand, this is an exercise that echoes and mirrors the cultural traditions of celebrating popular saints, such as *El Gauchito Gil* or *San La Muerte*. The question of the real is in tension by the notion that Emanuel might have *really* resurrected from the polluted waters of Riachuelo. The icon being carried by the deformed kids may or may not be him, after being baptized in a horrific way by those waters. And, in this context, the water is both the metaphor for misery, and the consequence of state power, invested and represented by Marina.

At the end of “Bajo el agua negra” there is a moral propriety of a universe being affirmed. However, this morality is the skewed vision of justice being served from misery to power, and not the other way around. For Enríquez, in this case, the moral resolution is not the

¹⁸ a musical and theatrical parade, similar to those performed during the carnivals.

ending in which normative justice is served and restored, but the confrontation of Marina, and the readers, with said injustice. Beyond looking at Emmanuel's body, rebirthed from the dark channels of the river and idolized, as a metaphor to describe social inequality, Enríquez uses this moment to disrupt the expectation of the reader. We are not only limited by reality anymore: Emmanuel's body and Marina's body are, as they cross paths, switching hierarchies of power.

The only possible happy ending here is a revenge from the grotesque, destabilizing the border between what's desirable and what's *undesirable*. The performative wholeness of justice, for which Marina is at service, is destroyed because the final transformation, central to fairy tales, does not make pain, poverty, or fear disappear. Rather, the metaphor of Emmanuel being reborn from the dirty water of the river is a literal and material experience, one that is more powerful because, at the end of the story, Marina stands in the liminal space of the fantastic as she questions if the waters of Riachuelo are truly dead, if what is happening is happening *to her* or *because* of her:

[...] corrió rezando en voz baja como no hacía desde la infancia, corrió entre las casas precarias, por los pasillos laberínticos, buscando el terraplén, la orilla, tratando de ignorar que el agua negra parecía agitada, porque el agua no podía estar agitada, porque esa agua no respiraba, el agua estaba muerta, no podía besar las orillas con olas, no podía agitarse con el viento, no podía tener esos remolinos ni la corriente crecida si el agua estaba estancada. Marina corrió hacia el puente y se tapó los oídos con las manos ensangrentadas para bloquear el ruido de los tambores. (Enríquez, p. 174)

In “Bajo el agua negra”, we encounter the classic narrative arc of the fairy tale: our heroine accepts a mission, she is confronted by obstacles and offered wisdom to understand the final form of her quest, and magic appears to craft a transfiguration that leads to a happy ending. In it, we witness the rejoice of what’s normatively undesirable: poverty, deformity, pollution. Against the narrative use of the restoration of normalcy as a happy ending, the subversion of state violence and power —by rendering it completely useless by the fantastic which exists only by the same conditions that pushed Villa Moreno to become a *villa miseria*—, the reader can see deformity not as an *undesirable* quality, but as the moment in which the story moves from the fantastic into the marvelous in the Todorovian sense. The ending of “Bajo el agua negra” allows us to accept the supernatural, but only as it renders every other force from reality, useless.

To begin the analysis of the story “Nada de carne sobre nosotras”, I will follow Piglia’s considerations on “Thesis on the short story”, in which he argues that “a visible story hides a secret tale, narrated in an elliptical and fragmentary manner”, and that surprise, in short stories, is “produced when the end of the secret story appears on the surface.” (Piglia) In “Nada de carne sobre nosotras”, a young woman finds a skull on the street near the Odontology building of the university. She notices that the skull is marked with the name and number “Tati, 1975”, and decides to bring it home. On the surface level, this is a story about a supernatural helper, the skull whom the narrator names Vera (after *calavera*), who is the catalyst for the narrator to undergo a transfiguration. The narrator’s desire, as the story progresses, is to become as thin as Vera. She becomes obsessed with losing fat, with being bones with no flesh. This occurs because the narrator sees in Vera a character that demands and requires this desire, which was already somehow bubbling inside of her —portrayed by the type of descriptors and adjectives the narrator uses to refer to her boyfriend. The idea of *unbecoming*, of turning into a pile of

bones, appeals to our narrator who seems to be having a mental breakdown punctuated by an eating disorder. The fantastic is opened by the beauty she sees in her relationship with Vera. Vera is not only a skull: she's a signifier of beauty and a possible future. The narrator, thus, wants her transfiguration to turn her into an undesirable but magical entity, one that is similar in shape and form to what she imagines bones are: "Pensé en cuerpos hermosos como el de Vera: huesos blancos que brillan bajo la luna en tumbas olvidadas, huesos delgados que cuando se golpean suenan como campanitas de fiesta, danzas en la floresta, bailes de la muerte." (Enríquez, p. 127-128).

The role of the villain is transferred to the relationships that the narrator maintains outside of her desire to *unbecome*: she hates her boyfriend, whom she now finds fat and repulsive. She lies to her mother. She wishes to be left alone, which signals the reader to see that she understands her relationship with Vera is incomprehensible for the rest, but central to her. This relates to Vera's role both as a donor and as a magical object. In her quality as a magical object, she inspires the narrator to shift her perspective to what she finds desirable. But, in the relationship that the narrator creates with Vera, one in which she speaks to and of Vera as if she was alive, she grants Vera certain quality of agency: Vera becomes her friend, her partner and confidant. The narrator wishes for her body to consume itself until it's reduced to bones to match Vera's. But Vera is missing the rest of her body, as she's only a skull with no teeth or jawbone. The lack in this story, the rest of the bones that belong to Vera and those the narrator begins to see as she stops eating, moves the transfiguration of the character. In this sense, her quality as the magical object and donor relate to the capacity to which the heroine/narrator can grant her what she demands: bones.

The second level of the story relates, again, to how the *volkspoesie* in this context is tied to political horror. On the surface, the narrator seems to suffer a mental health crisis that leads her to desire an emaciated body to emulate Vera. But on the second, deeper level, this is a story in which this desire echoes a transfiguration catalyzed by a magical object, requiring the narrator to solve the lack. But this specific lack, the bones, confirm that the universe of this story is at the same time the universe of the thirty thousand *desaparecidos*, of the dictatorship, of a haunted society.

“Tati, 1975”, written on the skull, is the first intermission of the second story in “Nada de carne sobre nosotras”. Two possibilities are proposed as to how Vera came to be in the hands of the narrator: the donation of a body to medical school, or the horrific chance that the skull comes from a victim of the dictatorship.¹⁹ While it’s never openly resolved in the story, it’s important to highlight that Enríquez uses the verb “mutilated” to describe Vera’s missing teeth and jawbone, and the verb “abandoned” to describe the condition in which she finds the skull before she decides to bring it home, because “hubiese sido totalmente indecente por mi parte actuar con indiferencia y dejarla ahí” (Enríquez, p. 126). The verbs that point to a violent past, and the immoral condition of not recovering the bones that have been unearthed, punctuate the glimpses of the second story. Her use and attention to language performs the same editing prosthetics that was exercised by authors like the aforementioned Grimm brothers or Charles Perrault, in that the task of making the tale *whole* requires that Enríquez, and her narrator, use the violent language that can attest to some sort of recognition and healing of the horror and terror of the dictatorship.

¹⁹ As pointed out by Paula Daniela Bianchi, Taty Almeida is the nickname of Lidia Stella Mercedes Miy Uranga, activist from Las Madres de la Plaza de Mayo, whose son Alejandro Almeida was kidnapped and disappeared in the year 1975.

If, as a magical object, Vera requires the narrator/heroine to provide her with more bones in order to be complete, it's not, then, unthinkable to imagine the second possibility as the most realistic within the logic of the universe of the story. Jack Zipes proposes that "the aesthetic arrangement and structure of the tales derived from the way the narrator or narrators perceived the possibility for resolution of social conflicts and contradictions or felt change was necessary" (Zipes 1988, p.7). The narrator in "Nada de carne sobre nosotras" creates an aesthetic arrangement, in the hidden story, using the fantastic to affirm a moral propriety in which the donor, and the quest, reflect the quest of the country. At the micro level of the narrator's relationship with Vera we attest the task of raking the earth —and the flesh— to find the rest of the missing bones.

Both levels of the story, the hidden and the superficial, are embodied in the two characters. The narrator presents the first level of the story: in her body and her progression we attest the possibility of the real, the desire of the nameless woman to be transformed, via disease, into something else. The possibility of her transfiguration follows the traditional fairy tale structure, except that there won't be desirability after the lack is resolved. If there's such thing as a happy ending for this tale, it occurs after the literal ending of the story, when she starts digging for bones and skeletons. The (missing) body of Vera, therefore, presents the second secret story. As the catalyst and magical spell, Vera produces the tension that allows for the fantastic to question the real progression of the facts. This tension, the horror underneath the fantastic, could be described in this story as a *haunting*. But while, in obedient and classical fairy tales, the haunting occurs by the hero being confronted by the *undesirable* —evil, lying, misery, unhappiness—, the haunting in "Nada de carne sobre nosotras" is the echo of a whole society which is haunted by the ghosts of the dictatorship and the disappeared. And, in the terms

posed by Avery Gordon, a haunted society full of ghosts “always carries the message [...] that the gap between personal and social, public and private, objective and subjective is misleading in the first place” (Gordon 1997, p.98). Vera’s relationship with the narrator showcases, thus, the relationship that exists between missing bones and the haunted society of Argentina. The violence of the haunting, and the structural weight of the relationship opens the scope from the micro level to a national crisis.

At the end of “Nada de carne sobre nosotras”, the narrator realizes that the bones remain hidden, and that she, as many Argentinians, won’t have a real chance to recover the rest of Vera: “nunca voy a poder recuperar los huesos que le corresponden, eso es obvio” (Enríquez, p. 129). She echoes the cultural and social experience of the haunted society by stating, in fiction, what Juan Carlos Adrover, a member of the Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas or CONADEP, had stated many years prior, in his interview with Feitlowitz. Adrover shares an instance in San Rafaela during 1984, when a *campesino* approached him to explain that he and his family had been evacuated six or seven times during the dictatorship, and brought to an army base. On returning to his land, he noticed that the land had been turned over and he found several foreign objects. The man brings Adrover to his land, and as he digs slightly he finds the remains of what he assumes is a dog, until a closer look. What he finds is a human finger complete with a fingernail. He saves the finger. “I put that little finger with its fingernail in a plastic bag and keep that bag in my desk”, he shares with Feitlowitz, “because to tell you the truth, I have the feeling that this whole country is a graveyard, and that we are all constantly walking on the bones”. (Feitlowitz 2011, p.20)

As proposed by Piglia, the second story is revealed elliptically throughout the story but fully disclosed at the end, where the narrator realizes that in order to resolve the lack she has to

make Vera *whole*. And this wholeness moves beyond the normative completeness of the traditional fairy tale, in which the story finishes with a magical transfiguration into something desirable for the character that has displayed the means to deserve it. Rather, the solving of the lack remains an impossibility because of the context. In the country, renamed as a graveyard by Adrover, where “todos caminamos sobre los huesos de los muertos, es cuestión de hacer agujeros profundos y alcanzar a los muertos tapados. Tengo que cavar, con una pala, con las manos, como los perros, que siempre encuentran los huesos, que siempre saben dónde los escondieron, dónde los dejaron olvidados” (Enríquez, p. 130), there’s no wholeness and no possibility for the lack to be solved within the haunted society of post-dictatorship Argentina. The search for the bones by digging, raking, turning over and starving will not be fruitful. The narrator —like Adrover, like Madres de la Plaza de Mayo, like the haunted society— hopes to keep digging and to hold their dead close. As Vera. As a finger in a bag.

The final story, which shares its title with the collection, “Las cosas que perdimos en el fuego”, is written through a third person limited point of view which follows Silvina, a young woman from Buenos Aires. While the scope is limited to Silvina’s perspective, the story moves with her toward an increasingly dystopic universe, one which begins with a disfigured woman asking for money in the subway. This woman, the first of many, has been the victim of domestic violence and abuse. She shares publicly, as she travels the city’s underground transportation, that her husband tried to murder her by covering her in alcohol and lighting a match on her, which resulted on the monstrous body that creates the discomfort of the subway riders. This woman approaches the riders very well dressed, her body conforming to gendered notions of normalcy and desirability while at the same time disfigured and deformed; she kisses the passengers and rejoices in the discomfort that her grotesqueness produces.

In this first introduction to monstrosity in the story, Enríquez echoes Lennard J. Davis's idea that deformity and disability hold power in political hierarchies: if bodies are normal, beautiful, and desirable in relation to their capacity for production, the subway girl is unworthy. She knows it. Her asking for money is related to her inability to execute labor: "cuando pedía dinero lo dejaba muy en claro: no estaba juntando para cirugías plásticas, no tenían sentido, nunca volvería a su cara normal, lo sabía. Pedía para sus gastos, para el alquiler, la renta, la comida —nadie le daba trabajo con la cara así, ni siquiera en puestos donde no hiciera falta verla—" (Enríquez, p. 186.) The subway girl, thus, opens this story with a disobedient proposition: her female body is coded as both desirable and monstrous. Her disability and deformity are a result of violence but also of survival after been considered disposable by her former partner. And her inability to produce confronts the ideal of normalcy: her desirable body is crowned by monstrosity. The subway girl, her burnt face and her enjoyment of discomfort are a first glimpse to the dystopia in which the solving of the lack is subverted and transfigured.

Davis proposes a revision, in *The End of Normal*, of Agamben's argument in *Bare Life*. Davis argues that the division between *bios* and *zoe* can be read in the contrast of how biopolitics are used to propose *bios* as the humans who are consumers requesting diversity in their consumption. In a neoliberal context in which the citizen has been reconfigured into a consumer, this consumer requires the market to attune to their necessities for diversity and representation. But, he questions, who can be the *zoe* in this context? Which bodies and which experiences are life not worth living? Who can be disposed of but cannot be sacrificed? Davis answers that, in a neoliberal context, disabled folk are the *zoe*. The exception to the rule of diversity, the kind of different that "cannot be chosen—the intractable, stubborn, resistant, and yet constitutive parts of neoliberal capitalism—*zoe*, bare life, the ethnic other, the abject, the

disabled—that which cannot be transmuted into the neoliberal subject of postmodernity.” (Davis 2013 p. 13-14.) The subway girl, already an outcast —the abject body of deformity for which labor is not an option—, introduces the reader to the type of gendered violence that creates *zoe*, disability, and monstrosity in the context of contemporary Argentina. This identity, the *zoe* drawn as the difference that cannot be chosen, also comprises part of what David T. Mitchell and Sharon L. Snyder have named the “peripheral embodiment”, existences and bodies with “cross-disability compounded identities that prove resistant to passing as normative” (Mitchell & Snyder 2015, p. 11).

After introducing the subway girl, Silvina’s point of view goes over recent history that boils down to the situation in the present of her telling. She informs the reader about Lucila, a model who falls in love with a soccer player and who becomes another victim of domestic violence enacted by Mario Ponte, the soccer player, who tries to burn her alive and argues that she did it to herself. This story becomes news, as both of these subjects are in the public eye, and when Lucila passes away something begins to shift in society. When the narrative returns to the present of the story, women have started to burn at stakes by their own choice. Women in Argentina are *choosing* to be transformed by means of fire, after the subway girl, Lucila, and other public victims: Lorena Pérez and her young daughter who were burnt in an attempted murder-suicide by their husband and father. The accumulation of gendered abuse echoes the fact that female coded bodies have been treated as *zoe*, particularly in terms of heterosexual and patriarchal relationships, showcasing the vision that female bodies are bare life ready to confer agency to the violence of biopower exerted by their relationships in the context of a post-dictatorship dystopia.

In the vigil that women hold outside of the hospital where Lorena Pérez and her daughter are fighting for their lives, the first moment of disruption appears in the story. The subway girl, our first approach to the grotesque body that performs the monstrous desire in the story, speaks to a news crew stating the core of what the subversion in this story proposes: “Si siguen así, los hombres se van a tener que acostumbrar. La mayoría de las mujeres van a ser como yo, si no se mueren. Estaría bueno, ¿no? Una belleza nueva” (Enríquez, p.190). And these words become the beginning of the parable in which Silvina witnesses this new approach to beauty through burning at the stake. The women in Argentina, in the context of the story, begin to choose to be situated as peripheral embodiments, bodies who “cannot be adequately accommodated even under the most liberal, fluid, and flexible diversity doctrine given the in-built limits of community infrastructure, reasonable tolerance, limited economic resources, and traditional historical expectations about who will share the rapidly dwindling commonwealth represented by public and private spaces.” (Mitchell & Snyder 2015, p. 14.)

This declaration is particularly important in the reading of “Las cosas que perdimos en el fuego” as a fairy tale. If fairy tales “often pivot on something or someone becoming different at some point through the text —the unattainable suddenly made manifest through magic, fairy dust, and longing” (Leduc, p.41), the subsequent burning by choice that occurs after several murders—a burning in which women decide to recover the agency and exert their own exercise of biopower by turning into disabled, monstrous and undesirable bodies—proposes that beyond the transfiguration turning them into something unexpected, the burnt women are subverting and distorting the experience of desire. Because in fairy tales “it is never society that changes [...] It is almost always the protagonists themselves who transform in some way —becoming more palatable, more beautiful, more easily able to fit into the mold of society” (Leduc, p.41),

this is the moment in which the disobedience of this fairy tale is cemented: this dystopic transfiguration of *zoe* into *bios* which reconsiders which lives and which bodies are worthy and desirable, and glimpses to the possibility of an enforced shift beyond individual efforts.

The introduction of disability in this story is particularly subversive. It affects the expectation of readers for the happy ending and requires a disobedient reading of the resolving of the lack and the magical element. In this context, the sphere of action is challenged by the possibility of confronting the hero both as a victim and as a seeker, and the magical agent brands the heroines as it transforms, in an unexpected way for a fairy tale, the context of the action. While at the end of fairy tales characters “figuratively ‘overcome’ disability by compensating for physical or intellectual impairment by means of other personal abilities or traits”, allowing protagonists to “achieve their own happiness and in so doing perhaps redefine what it means to be ‘whole’, [while] the social stigma of disability remains” (Schmiesing, p. 21), the processes of the women in the story to recover agency and power require this new possibility of re-structure of desire through monstrosity. The story also challenges the individualization perspective of disability, nurtured by the medical model. The women who choose to be burnt are a part of a political organization which distorts Davis’s idea that disability cannot be chosen, and if “treatment programs regard each disability as completely individual, with the end result that people with disabilities are robbed of a sense of political community by those who they need to address their pain” (Siebers, p. 60), this reconfiguration, in which the female subjects who have been subjected to violence and considered and treated as *zoe* are choosing to become monstrous together, subverts the composition of political perspective. And this shift in the political perspective proposes that the peripheral embodiment of these subjects subverts the construction of communal happiness. By burning, and choosing to create an ideal world of

“hombres y monstruas” (Enríquez, p.196), the women in the story are standing against the confinement of their periphery, “bonding on the basis of recognizing a shared predicament: a dynamic collective formulated around the exchange of insights generated by lives in ‘rejected bodies’” (Mitchell & Snyder 2015, p. 120).

As one final, but central element of the story, Silvina’s mother becomes part of the organization of women who help women burn, adding one more layer of complexity: the monstrous motherhood that fairy tales have proposed to create a distance between the desirable female character and her predecessor. Without dividing the figure between a real mother and a stepmother, the relationship and the pressure that Silvina’s mother places on her —the pressure to conform to the new kind of beauty— reflects the bad stepmother, which in this case “not only preserves the good mother intact it also prevents having to feel guilty about one’s angry thoughts and wishes about her” (Bettelheim p. 69). What interferes with the good relationship with the figure of the mother is Silvina’s resistance to conform to this idealized burning. In this sense, the tension between the two women comes from, once again, a resistance to conformance to a desire in conflict. Silvina’s mom, and her friend who has been incarcerated —both of whom are a part of the underground collective that helps women burn— long for the moment in which Silvina’s desire aligns to that of the monstrous women; they wish for her to embody the periphery that is slowly transforming the idea of desirability. Although the limited third person narrator of the story takes Silvina’s point of view, the story ends before the reader can attest her thoughts, which performs an operation of haunted horror. At the very end, the edge of the possibility that Silvina will burn is presented by the final words of the book, spoken by the two mother figures: “pero Silvinita, ah, cuándo se decidirá Silvinita, sería una quemada hermosa, una verdadera flor de fuego” (Enríquez, p.197).

Conclusions

I have argued that a disobedient reading and writing practice, particularly within the context of fairy tales, requires an operation that destabilizes the experience of understanding the types and functions that construct the genre both as a reader and as a writer. In the case of Mariana Enríquez, her performance as a writer of what I have argued are disobedient fairy tales occurs at three different levels: in her recovery of the *volkspoesie* of Argentina, particularly that which has been pierced by the language of the dictatorship and its aftermath; in the use of horror as a haunting presence that mimics the magical element used as a function in fairy tales; and in the gendering of the experiences that subvert the expectation of normalcy as a value instilled by the narrative.

Enríquez performs a very similar operation to what classical authors of the fairy tale genre did in the 18th and 19th centuries: she recovers the stories that roam in her context. Being a contemporary writer, the stories she recovers come from a highly urbanized Argentina, and are defined by the mixture of immigrant and working-class lore that reflects the hardships of this context. By using the haunted experiences of the violence and the aftermath of the dictatorship as the magical elements that will construct the logic of most of her stories, she challenges the ideal normalization of nationalistic values. This is a first profound subversion to the operation of the classical fairy tale genre: her stories are grounded in the territory of Argentina, but use the fantastic to evidence the horror of the dictatorship and the echo it creates in the embodied experiences of the subjects that survived it.

The second possibility that Enríquez opens as a writer of disobedient fairy tales is the recognition, in her selection and editing of stories, that the use of the *volkspoesie* subverts the idealization of these voices as pure or whole. The magical elements in the stories of *Las cosas*

que perdimos en el fuego do not come from the possibility of making the tales whole or able, but rather from the proposition, as a political stance, that the folk which constructs them is affected by and actively exposing the violence. With stories such as “Bajo el agua negra” or “La hostería”, Mariana Enríquez showcases the forces that haunt the construction of her own folk. And, by deciding to collect, edit, and print these stories, she opposes the forces that push for a gratification by compliance to the horror of narratives in power.

As a final consideration, one of the clearest positionings of Enríquez as a writer of disobedient fairy tales comes from the story “Las cosas que perdimos en el fuego”. Although throughout the book the stories are centered in the experiences of girls and women, the final story that titles the book proposes a subversion of the final transfiguration. In it, the peripheral embodiment as *zoe* of the women who have historically been deemed as less because of patriarchal and gender violence, is centered as a new ideal of beauty that will exert the happiness promised by the performance of obedience. The function of the magical element, the fire, is the branding of the heroines, and this branding will allow them to recognize each other, imagining a dystopia in which disability is not individualized by a medical model, but a form of political organization.

As a whole, *Las cosas que perdimos en el fuego* is a great example of a disobedient fairy tale collection. The work of Enríquez proposes several radical departures from the classical fairy tale, while still adjusting to the propositions and demarcations of the genre. Through her stories, her use of folk, and the open door for horror to denunciate the historical, political, and sociological consequences of violence, Enríquez achieves the triangular relation of reader-writer-tale, in which disobedience appears as the possibility of doubt, of confrontation, and of new realms for imagination.

CHAPTER 3

NORAH LANGE: ESTRANGEMENT IN THE RESTORATION TALE

The scenario is simple. A young woman, barely seventeen, gets up in the middle of the night and wanders around her home, located on Juramento street in the Belgrano neighborhood of Buenos Aires. The context seems to be barely the turn of the century: phones are new artifacts, telegrams are quick and easy, and carriages still bring in guests. Outside, that night, the rain. A storm directs her to the living room and there, suddenly, lightning illuminates the beginning. Someone is looking out the window of the house across the street. Someone, or rather, a collection of faces that stare out to the street to perform the magic of impossibility: being invisible by being out in the open. In Norah Lange's novel *Personas en la sala*, published in 1950, the estrangement that ensues after the playfulness of reflections constructs a narrative that spirals into the impossibility of a morally driven tale. In *Personas en la sala*, the journey towards an ending requires that the reader let go of the constraints of realism, and the only possibility to advance the plot comes from understanding, as Todorov, that "the fantastic occupies the duration of this uncertainty, [...] that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event" (Todorov, 1975 p. 25). In this understanding, the novel remains an exercise in navigation through the liminal space of doubts and mirroring.

The power of language that is performed through the hesitation of the fantastic in the novel comes both from the context in which Norah Lange became a woman writer —Latin America in the first half of the 20th century— and from the use of narrative strategies that are challenging even for contemporary readers, strategies which were nurtured by her experiences

and conversations with intellectuals of the time. The use of language had been a preoccupation for Lange who, born in 1905, started writing poetry while still a teenager. As this was already a central part of her interests and development, her friendship with her distant cousin Jorge Luis Borges,²⁰ who introduced her to the notions of avant-garde literature, was a given. Through her friendship with Borges, Lange became an active participant of the avant-garde efforts performed by the ultraist movement in Argentina: she collaborated with the creation of poems for the mural-magazine *Prisma*,²¹ and became an active member of the group that published the magazine *Martín Fierro* between 1924 and 1927.

She was a renowned writer, garnering praise and exposition, to the point that she and Magda Portal were “the only female poets among the sixty-seven included in the definitive anthology Index of the New American Poetry (Índice de la nueva poesía americana), published in 1926” (Fernandez Greene 2018, p. 81). By 1927, Lange was already well-known as a member of the ultraist movement; she had collaborated on several magazines and published her first two books of poetry, *La calle de la tarde* —with a prologue by Borges— and *Los días y las noches*. Beyond this, her home was a sort of headquarters where the ultraists gathered for parties and conversations, and her presence was well regarded in the cultural world. But Lange’s positioning as a young woman affected her performance as an artist in many ways. Not quite the *enfant terrible*, her achievements turned Lange into what María Gabriela Mizraje described as “the pampered ‘child’” of the avant-garde (Mizraje, p. 61). As a young woman engaging in these exercises of creativity in Argentina in the first half of the 20th century, Lange was, at the same time, a muse: the example of the modern woman; and fixed in a position that Sylvia

²⁰ Borges first became a part of the ultraist movement as he was living in Spain between 1919 and 1921. When he returned to Argentina, he began promoting the movement among his peers and friends.

²¹ She tells Beatriz de Nóbile: “Guillermo Juan, González Lanuza y el mismo Jorge Luis pegaban por las noches los papeles impresos. Yo colaboraba con algunos poemas metafóricos. El resto lo hacían ellos.”

Molloy calls *aniñamiento*, (Molloy 1985), a constant infantilization that was inherently tied to her gender and gender expression and the topics she chose to explore as a writer: childhood, domestic spaces, and memory, among others. By marrying Oliverio Gironde in 1943, the same year she was to complete *Personas en la sala*, Lange sustained her role as a girl-woman muse who was intrinsically tied to the avant-garde movement in Argentina.

This positioning of Lange as a writer who is “at the intersection of two extremes of femininity, passive muse and active writer”, situated “in a ‘heterotopia’ within the avant-garde fraternity” (Fernández Greene, p. 80), proposes that the figure of Lange as a member of the intellectual avant-garde in Argentina was one of tension that represented the playfulness of the avant-garde values she wished to subscribe to. Within this heterotopia of both child-muse and artist, she was able to bring playfulness to her practice: “she could both appear to conform to the child-muse image her peers assigned her and be a woman- writer with her own artistic language” (Fernández Greene, p. 83). And, in this sense, Lange’s heterotopic positioning affected her style of writing, and proposed an enjoyment that evolved from subversion. As a woman writer, the only woman in the avant-garde group in Argentina, Lange was constantly disrupting the expectations of critics and the cultural context, by choosing to write characters and stories that developed in domestic settings. One central characteristic of Lange’s characters, however, is that they “trespass the symbolic markers that establish spatial hierarchies; they disturb the home as material constructs by setting in place new choreographies of gender” (Sierra, 2015, p.36). This subversion, however, could only be ensured as she played the role of the girl-woman of the movement. She disrupted the patriarchal conception of literature in the context of an early avant-garde practice with language in Argentina, and she did so by using,

sustaining, and disrupting the image of the girl-woman who provided the ideal woman for the men around her.

Almost a hundred years prior to the contemporary boom of women writers in Latin America, Lange had to carve her space into practices that were rejecting the canonical expectations of literature, and she had to do so navigating this role in the dichotomy of remaining forever a girl and forever a muse. But Lange used this gendered experience, her girl-womanhood within a heterotopia of creative energy, to her advantage. Being a muse and an artist provided her with a path to reclaim her position as a serious and deeply intellectual author. And her work, as she moved away from poetry and into the territory of fiction, develops the enunciation of female characters who explore and are affected the limitations and expectations of this gendered experience. *Personas en la sala*, her fifth published novel, is a great example of her use of the girl-woman persona to explore, through a “strategy of glimpsing” as Marta J. Sierra calls it, the avant-garde quality of her use of language to explore, expose, and subvert this position.

The woman reflected

Fairy tales are literary spaces in which the notion of safety is constantly challenged by the possibility of danger. In them, mothers, fathers, animals, and objects are often transformed into something suddenly violent, unknown, scary. And the places that remain outside —forests, strange kingdoms, castles, even heaven— are havens to return to safety. Yet, even in the darkest moments, they offer a realm of hope in which the tribulations will give something in return. Mainly, the certainty that evil “is also not anything small or close to home [...]. Rather it is something terrible, dark, and absolutely separate so that one cannot get near it” (Grimm, p.6).

The apparent loss of comfort which occurs when challenged by an evil force that changes, transforms, and follows the protagonists, allows fairy tales to introduce doubt under the guarantee of a lack that will be solved and a hero that will return triumphant. On this, Zipes argues that “the very act of reading a fairy tale is an uncanny experience in that it separates the reader from the restrictions of reality from the onset and makes the repressed unfamiliar familiar once again” (Zipes 1988, p.174). By shifting and lifting the limitations posed by reality, fairy tales let readers explore the limits of their own imaginations to challenge the fear that unfamiliarity produces. *Personas en la sala* exerts this unveiling of the unfamiliar by playing with fragments and reflections, proposing the type of uncanny relation with the reader that Zipes sees performed in fairy tales. If one feature of the fairy tale is precisely this disruption of the familiar, Lange’s strategy is to use the commonly recognizable characters centered in the domestic to disrupt their expectations.

Personas en la sala is a novel interested in depicting “the narrator's journey to the land of memory: she starts in a room filled with portraits, moves to the realm of images (memories), and later comes back to the lonely living room inhabited only by photographs” (Sierra 2005, p.573). The narrative of the novel occurs mainly in the mind of the protagonist, and as readers we are only offered the perspective of her thoughts. The chronology of the story is challenging: there are not clear beginnings or endings to days, and as we move closer to the ending the thoughts become more convoluted. Nobody has a name and dialogue is sparse, purposefully denying the reader the information of who speaks, where, and what relationship they have with the narrator. The plot doesn’t advance to a defining climax in which the information is revealed. Rather, the novel begins by communicating to the reader that what is about to happen is happening only in and through memory, and recalls the house in Juramento street only in terms

of relation to its positioning for surveillance, to which the narrator, a teenager who becomes obsessed with the house across the street from her home, insists: “aquella casa sólo constituyó el sitio más cómodo y propicio para vigilar la otra” (Lange 1981, p. 5). These aesthetic and narrative choices in Lange’s use of language echo the radical exercises of her peers in the avant-garde circles. She is trying to destabilize the expectations of the reader on many levels, particularly in language, to make evident the futility of memory. But also, given her status as a girl-woman-muse, she’s trying to destabilize and challenge the limits of the domestic narrative, by using all feminine characters who exist and unravel within the walls of their family homes.

Ruth B. Bottgheimer argues that the literary fairy tale can be defined “as narratives whose plot, that is, whose narrative trajectory, is a fundamentally defining part of their very being” (Bottgheimer 2009, p.9). To do so, she expands the definition by introducing two possible types of fairy tales: restoration tales and rising tales. Under restoration tales, she acknowledges those in which a royal character has to go search for something or someone away from home: “out in the world, the royals face adventures, undertake tasks, and suffer hardships and trials [...] after which they marry royally and are restored to a throne” (*ibid*, p.10). The rise fairy tales, on the other hand, begin with an impoverished boy or girl who “suffers the effect of grinding poverty and whose story continues with tests, tasks, and trials until magic brings about a marriage to royalty and a happy accession to great wealth” (*ibid*, p.11-12).

Personas en la sala, as a fairy tale, is a subversive representative of a restoration tale in which the notions of restrictions within the concepts of home, safety, growing and boundaries are all affected by narrative and linguistic choices. In it, the main character is not seeking to be restored through marriage, but rather she is crossing Juramento street to reach the three women who live there, leaving her home —her childhood kingdom— to confront the tasks and

tribulations that challenge her as she is reflected in a future that is happening with her both as a witness and as an actor. In *Personas en la sala*, the three women who live alone and perform the roles of both villains and helpers are unmarried women who could be read as witches or “old maids” in Annis Pratt’s classification, as they are self-determined women who rejoice in their “monstrous” state of single-ness and undesirability (Pratt 1982, p.123). And the return of the protagonist, after experiencing a relationship with the three women who can be seen as both helpers and villains, is complex. She has been transformed by magic, desire, and longing. She has also grown up.

The plot of *Personas en la sala*, seen as a restoration tale, is simple: the young narrator finds the spying from the neighboring house amusing, as she realizes that three women are living there on their own. She decides to devote her time to watching the house and, eventually, finds an excuse to knock on the door which unravels the complexity of their relationship. At seventeen, the unmarried women across the street seem like a foreign affair to her. She commits to a desire to understand who they are and what they want, and once she is familiar with them, she realizes she sees too much of herself in the sparse conversations they have. As the novel progresses, and the protagonist begins to visit the women every day, abandoning her own particular interests and rejoicing in a company and conversation that is, oftentimes, too cryptic for the reader to understand in its entirety, the worlds that exist within the mind of the protagonist and the world of the house across the street begin to be more and more indistinguishable from each other.

While not exactly a detective novel, *Personas en la sala* is moved by an estranged detectivesque urge where the main question is what happened to the three women across the street, how are these women related, mirrored, and reflected in the voice of the protagonist. She

is trying to unravel the mystery of the three women and, in doing so, her life shifts to be centered around the whims and riddles of her neighbors. The familiar rendered uncanny, as Zipes proposes, is explored from the first vignette in which the narrator ends with the proposition that the mirroring, which will be a central theme of the novel, has already happened, even before the reader has had a chance to see it in action. “Detrás de ese ‘qué lástima’ tan implacable y definitivo se movían dos meses de rostros detrás de una ventana, de guantes blancos que no envejecieron, de un caballo muerto en medio de la calle, y muchas cosas que ya habían sucedido y que comentamos después, pero sobre todo su voz, su voz tan parecida a la mía” (Lange 1981, p. 8).

In her imagined encounters with them, at the beginning of the novel, the age difference is central to the curiosity she follows as she watches them. From the first afternoon she spends looking for them from the living room, after the thunderstorm that reveals their faces, she begins to rehearse what she will say to these women who represent something about her that she still can't understand herself. In her rehearsal of possibilities, she imagines speaking to them in one of the very complex narrative levels of the novel. Within memory, the main character imagines what she wanted to say when she met the women —whom she will end up meeting later in the novel— in such manner that the use of conjugation, narrative time, and pronouns, are all sources in which this estrangement happens at the narrative level:

Una tarde —les diría mientras ellas guardarían silencio, un silencio acostumbrado— comencé a mirarlas porque siempre me gustaron las mujeres de treinta años —y, poniéndome a tono con las tres caras que, de pronto, parecerían recordar algo que no tenía miedo, agregaría sonriéndome, para que no se

enojaran —: Alguien me dijo una vez, o quizá lo leí, que muy pocas mujeres se suicidan pasada esa edad. Entonces las vi a ustedes tres, a cubierto de muertes subrepticias, de copas con su resto blanquecino, de venas abiertas, de insulsos retratos con horribles siemprevivas, de diferidos horóscopos... (Lange 1981, p. 13)

This usage of the conditional tense in Spanish is present throughout the novel, as it introduces the possibility of a future that will be rendered different to the aspiration of the narrator, and also alludes to the fact that this is a story happening in memory. The conditional also suggests the unreliable condition of the narrator, and allows us to explore her imagination by navigating possibilities that *could* have happened, but that exist only within the limits of her mind.

In another narrative strategy, the main narrator only ever refers to the women across the street as “women”; and her deeply rooted fascination with the eldest of the maidens is reflected in the only possible pronoun for an unnamed character: “ella/she”. This, I believe, is a narrative strategy meant to confuse the reader, one more way in which the narrator’s identity is intertwined with the maiden across the street. In that same vein, the narrator acknowledges that they share the same voice: “al llegar al correo me aproximé a una ventanilla y ya iba a alejarme cuando una voz —mi voz ¿otra voz podía ser la mía?— pidió lentamente, como si ya hubiese redactado sus condolencias y sólo necesitara copiarlas, como si viviera enclaustrada y solo le faltara una voz...” (Lange, p. 20), to expose their uncanny closeness. They are two strangers who share pronouns, voice, and a street. They will also share, as the narration moves forward, habits, pleasures, and secrets, constructing the space for the reader to see the process of the

unfamiliar —the house of the women across the street— slowly switching into the familiar. In this sense, the leaving of home by the protagonist is followed by the fantastic, a slow permeation of the both central “shes” in the narrative. There are other strategies utilized throughout the novel that continue to explore and exploit the sense of the unfamiliar, such as “the proliferation of image reflections and fantastic duplication, and the fragmentation and estrangement of language”, and, in the use of those images, she “disrupts the regulations and gender constructs that regulate domesticity by mirroring and yet distorting its scenes’ familiarity.” (Sierra 2015, p.36). This is done consciously, as Lange chose, since *Cuadernos de infancia*, to use the constraints of memory and the voyeur quality of her narrators to demonstrate that they are “pleased in the fragmentation and the hiatus, never posing a comprehensive vision of reality of themselves” (Molloy 1996, p. 176). The novel —as other important works by Lange, such as *Cuadernos de infancia* and *Los dos retratos*— is centered around domestic spaces which can grow to be suffocating, and constructs its perspective and plots from the margins, behind windows, undercover. Marta J. Sierra has even argued that the feverish desire of spying, following, and conversing with the women across the street is, in fact, an exercise of doubling that is a fragment of the narrator’s imagination “who unravels imaginary settings while she visualizes them wandering busy streets and venturing out into public places. In fact, the neighbors’ house is a fantastic double, a fictional world where the narrator projects different sets of family imaginaries” (Sierra 2015, p.36). However, without arguing whether or not the women exist, as not to solve the proposal of the fantastic, it’s important to acknowledge that the use of mirroring and doubling as narrative strategies in this novel, employ repetition and liminality to ensure that the fantastic is a possible explanation.

In this context, there are elements central to the uncanniness of the story that are constants in the development of the plot. One main subversion, taken from the classical fairy tale, is the nameless quality of the characters. As it is constant in the classical fairy tales, the men, women, mothers and sons have only their qualities and relationships to be recognized by the reader. In the novel, Lange has chosen this strategy for her characters, which adds more complexity to their possibility of unfolding. While nameless, however, they have voices and faces which remain blurry for the greater part of the book. The faces of the women remain hidden and darkened by the living room in which they sit, as well as the conversations in which the two doubled voices find each other every afternoon, illuminated only suddenly by the possibility of a memory that doesn't exist or by the trick of turning a light on, unexpectedly: “y cuando las miré, una por una, fue como si en un cuarto oscuro un reflector hubiese trasladado a una pantalla —recogidos en un hermoso velorio— sus rostros blancos, encerados, rodeados de puntillas ligeramente almidonadas” (Lange, p. 77). This passage, in which the narrator turns on the light of the room to *see* the women, is telling. She can only see them in bursts of light that reflect the inanimate state of death. She has taken upon herself the task to memorize their faces, but their faces are never exposed, except in images of remains and lifelessness.

The sifting of the maidens into the narrator, and the fantastic possibility that what the narrator is telling us is happening only in her mind, with no real connection to the house across the street, is also presented by the use of time. *Personas en la sala* follows no logical time-lapse. The narrator lives on Juramento street for two years, out of which her encounters with the old maidens across the street happen in a lapse of two months which she is now, in the present of the narrative, remembering. The transformative experience has already happened. This presents another possibility of subversion with the restorative fairy tale. While traditionally

these tales present a solvable disruption in the logic of the royal existence, the main character of *Personas en la sala* remains affected by her encounter with the old maidens. She, in fact, acknowledges her desire to continue as before —not before meeting them, but before leaving for Androgué, which marks their first impossibility to see each other daily. And, because we know the novel is happening at some point in the future after she is no longer a teenager, it can be argued that the feverish desire has remained untouched, at the same level as she desired their company years before: “sé que no podía equivocarme, que las quería, que no me importaba desconocer sus nombres con tal de seguir como antes” (Lange, p. 109). The happy ending, the final transfiguration that will restore the protagonist back to her earlier status, is an impossibility. When she comes back from Androgué, the house has been shut down, and the window with no blinds through which she used to spy the women across the street is now covered with a wooden panel. It has a “for rent” sign, which she reads as “for hate”,²² and, in that sign, she feels anguished “porque ‘Se alquila esta casa’ era para siempre los tres rostros que yo quería y yo estaba llorando, tratando de ayudarlos, tratando de que mi mirada no los supiera de memoria” (Lange, p. 118).

As she has stepped out of her kingdom, her home, and into the questioning and fear proposed by leaving familiarity behind, the narrator cannot go back to the innocence that used to shelter her. Because she has seen the faces, and because we know the narrator is telling this story from memory, the restoration that occurs is unpleasant. The narrator goes to the before of meeting the women, having been transformed by the experience of crossing the street and memorizing her faces, and, as it is a story told years later, she is desperate —in the past— about the future she has already lived.

²² In the original Spanish “‘Se odia esta casa porque ‘Se alquila esta casa’”

Conclusions

Norah Lange's disobedient fairy tale practice is one that takes from her experience as an avant-garde writer who had to perform and construct a character that required a strategy of mirroring and doubling herself. In doing so, she opened a path for other women artists to explore the spaces of domestic life, and she allowed them to do so in such a manner that would subvert the expectations of the reader. Beyond her own intersection as a woman writer at the turn of the century, *Personas en la sala* is constructed through avant-garde proposals that perform the possibility of the fantastic through the uncanny. By rendering unfamiliar the domestic sphere, and by letting the fantastic coexist within the narrative with no explanation and without interrupting the plot, she's already using elements of the classical fairy tale in a disobedient way. Using the character/narrator of a young girl who has to be restored to her innocence/royal position, and imposing such ending as an impossibility, Lange is, once again, dislodging and rejecting the trajectory of the classical fairy tale.

Personas en la sala proposes, following Marta J. Sierra, "an alternative way of seeing' for the female narrator within the Avant-Garde group" (Sierra, p. 573). Lange uses the fantastic in a way that "recombines and inverts the real, but it does not escape it: it exists in a parasitical or symbiotic relation to the real." (Todorov, p.12) And she does so in a very intentional way in which her choice for female narrators, characters, and tensions, as well as her use of language, challenges the limits of the real world. In this sense, I argue that her avant-garde language is not only destabilizing the obedient narrative structures of the canonical texts the ultraists were trying to subvert, but it is also a use of language that allows for a reading as fantastic, under the many considerations after which the fantastic affects classical fairy tales.

CHAPTER 4

RATONES, AN INTRODUCTION

First, a woman. In fairy tales, between the “once upon a time” and the “...happily ever after”, there tends to be a woman. In most classic versions of Western fairy tales this woman is virtuous: beautiful, young, and somehow helpless. She might be getting lost, becoming an orphan, cleaning, talking to animals or making radical choices like cutting her hands off. The structure of fairy tales allows for magic, power structures, manners, and morals to conduct a very clear narrative in which women perform specific roles limited by a capitalist and patriarchal society, as has been researched by authors like Donald Haase and Karen E. Rowe. The actions of this woman, taking place to advance the story and set the tone, matter in terms of what they show about her obedience to those concepts. As Rowe mentions, fairy tales have historically been “not just entertaining fantasies, but powerful transmitters of romantic myths which encourage women to internalize aspirations deemed appropriate to our ‘real’ sexual functions within a patriarchy” (Rowe, 239).

However, the construction of femaleness as an object of desire within the fairy tale was not always the case. It follows the establishment of capitalism as a system in eighteenth-century European society. At this point in history, it was essential that women behaved as domestic entities to safeguard lineage and become a representation of the accumulation of private property through labor —which occurred always in the public space and was regarded as a masculine feat. With the rise of capitalism, and the democratization of printed books, folk tales which commonly represented a matriarchal sense of lineage were reimagined and underwent a process of what Jack Zipes calls “patriarchalization”. Tales, as the symbolic acts of political

power that they are, had to scare away possible deviancies by shaping the desires and aspirations of young children, particularly young girls:

The goddess became a witch, an evil fairy, or a stepmother; the active, young princess was changed into a passive hero; matrilineal marriage and family ties became patrilineal; the essence of the symbols, based on matriarchal rites, was depleted and made benign; and this pattern of action that concerned maturation and integration was gradually recast to stress domination and wealth (Zipes 1988, p. 7).

Thus, since the eighteenth century, a dichotomy arose between the oral matriarchal tales and the tales collected and edited to be published in books. That is, the dichotomy of power between public and private spaces. As capitalism established a system in which labor and exploitation created a world of desirable private accumulation, the ideals of economic and geopolitical power, able-bodiedness, beauty, obedience, and nationalism were established through many fronts, one of them being cultural products. As the literary genre of the fairy tale was established in this context, the domain of the public space required tales in which the capitalist, and therefore patriarchal society—which has been aided in its establishment by media such as literature—, reflected the ideals and requirements of its members. The use of stories in the gendering and idealization of the roles has never been coincidental or innocent. As Angela Smith argues, fairy tales are written and shared as a mode of producing ideological and societal expectations from the earliest childhood through language:

A text is a product of the contradictory and complex beliefs of the society that shaped it, and, in the case of texts written for children, there is even more of an attempt by the dominant voices to reinforce and naturalize mainstream views for those whom they see as its most impressionable members. It is here that the linguistic choices that a writer makes are particularly significant since they can serve to promulgate particular points of view. (Smith, 2015)

The emphasis on creating literature that aided the artificial processes of acquisition of power and accumulation of profit, from the eighteenth century on, provided fairy tales the space to become tools for the construction of ideal and normal concepts of morals and desirability. Understanding normalcy as a concept that defines our interactions and weights in our desires—a concept that limits what beauty, femaleness, masculinity, gender identity, hierarchies, compassion, familial links, and even possibilities might mean—we are clearly understanding it as a foreign construction that is not natural, but absorbed. If most of it comes with the set of tools we learn in early childhood through language and stories, fairy tales are a great baseline on which to construct and constrain the dichotomy of feminine vs. masculine and normal vs. grotesque, as the many authors of the genre realized, by proposing rules for bodies to fit into the bell of normalcy—in which deviance is left at the fringes—, and rewarding this obedience with a happy ending.

The structure of the fairy tale, the most basic narrative structure, “moves toward a satisfying solution which is reached at the end” and proposes identification with the body of the hero or heroine, allowing readers to “compensate in fantasy and through identification for all the inadequacies, real or imagined, of his own body” (Bettelheim, p.57). Through the fairy tale,

the notion constructed reflects that the true identity of the main characters is achieved via a transfiguration that will result in individual everlasting happiness. Individual because “the happy ending somehow always involves a body that does exactly what it’s supposed to do all of the time. And if you don’t manage to get that body, it’s somehow entirely your fault. Society has nothing to do with it” (Leduc 2020, p.118-119).

This discourse is present in literature, advertisement, movies, clothing, cartoons, even children’s songs and traditional fairy tales, which results in many of us, especially people who identify as women, learning to some degree how and when to speak, how to love, how to suffer, and how passiveness, meekness, and, above all, beauty are qualities that, if performed correctly, will result in a happy ending, for our individual lives, as those depicted in the stories. However, while society does not undergo any type of transfiguration, the desirable happy ending is shaped precisely by the cultural materials approved by the machine-like relationships of the state and other mechanisms of structural power. And as fairy tales propose ideal models of behavior through the characters in the stories, the arcs and the final transfiguration in which the main characters achieve happiness, they set very specific ideals through which some of us will value and measure ourselves and our relationships later on, giving them the vantage point of conforming common and shared knowledges. Through fairy tales there’s a connection between how we construct an appreciation of obedience, normalcy and beauty, and how we feed on these concepts as instruments of ideology that nurture the promise of a future happiness.

Every book, song, image, movie, folk tale, every form of language that is a story to be consumed becomes, immediately, a piece of discourse that shapes the worldview of its audiences. As Adorno states in *Aesthetic Theory*, “it is from within, in the movement of the immanent form of artworks and the dynamic of their relation to the concept of art, that it

ultimately becomes manifest how much art—in spite of, and because of, its monadological essence—is an element in the movement of spirit and of social reality” (Adorno, p. 194). What we read, listen to, watch, everything we consume—be it considered high art or mainstream pop culture—, shapes the way in which we understand our surroundings and ourselves. This consumption is never innocent, nor does it ever come without mediations. The morals of structures of power are, usually, at the center of the stories we are told and the choices we derive from them. And, because in fairy tales women are expected to be only one of two things: beautiful, patient, passive and submissive, if protagonists; or grotesque, wild, violent, and vicious if they perform as antagonistic figures, to comply with the logics of production (Lieberman 1972; Stone 1985), they build an aspiration that confronts children, particularly young girls, with their own construction of identity.

This is why fairy tales are one of the most important tools in the construction of an ideal version of normalcy and, therefore, why storytelling, reading, and writing, thus, may be artifacts of disobedience since they hold the possibility of using and sharing fantasy. And fantasy, as Jack Zipes states, matters greatly as it is a medium to explore freedom, a way to contest reality and to resist it, because “it is through fantasy that we have always sought to make sense of the world, not through reason” (Zipes, p. 78). Fairy tales, then, hold a power that is both beautiful and dangerous. They are reinforced in the common consciousness of a society, their reach is powerful and the strings that attach the ideological component with an early understanding of the world, far more invisible and pervasive. And to use their structures, already created and steady, to contradict normalcy and give space for other discourses, for the grotesque to arise and shatter our perception of normalcy, might open opportunities for imagining other voices,

bodies, possibilities and combinations of those. This is why I believe that the re-appropriation and rewriting of fairy tales and their elements is an act of disobedience and revolt.

Disrupting female desire in fairy tales

Fairy tales, like many other cultural products, exist in relation to the context they are reproduced in, and their “classicism” is not untouchable, but malleable as long as the culture needs legitimization of certain behavioral paths. In that sense, contemporary fairy tales pose questions of bodily autonomy, of confrontation with authority, of the modulation and management of pain and horror, of wars, of climate change, of artificial intelligence, of choices in the neoliberal world, and of ties of friendship and sisterhood beyond passiveness and meekness.²³ And while classical fairy tales do reproduce an ideal dismembered woman, who only exists in relation to her own domestic achievements and, as Jeana Jorgensen proposes, they are “but one outlet of Western society insisting on the imbrication of traits that are supposedly inherently feminine: beauty, goodness, passivity, dependence, and an affinity for the domestic sphere” (Jorgensen 2019), it’s important to argue that hidden underneath the ideal of marriage and motherhood, the desire of the heroines still exists, even in those stories written to indoctrinate little girls into obedience.

There’s also a new construction of modern and contemporary fairy tales that seeks to challenge a genre that has “used magic and metaphor to repress the desires and needs of the readers” (Zipes 1988, p. 131). In itself, this shift in terms of gaze and vision of desirability

²³ The literary work of authors like Angela Carter, Luisa Valenzuela, Aoko Matsuda, Margaret Atwood, Rosario Ferré, Cristina Rivera Garza, Rebecca Solnit, Roald Dahl, Silvina Ocampo, Alejandra Pizarnik, Anne Sexton, and many others comes to mind as examples of these new perspective in contamination of fairy tales.

offers a new perspective, and allows new types of characters and protagonist to exist. Moving beyond the heroines of the eighteenth century, the heroines in the contemporary constructions of fairy tales exist within what Cristina Bacchilega and John Rieder named a “fairy tale web”. That is, the heroines in these stories, coexist in systems that include “historical traditions and performances of the genre as well as varied contemporary revisions in multiple media” (Bacchilega and Reider 2010, p. 25). If for the eighteenth century the required desire portrayed in stories sought to maintain the many dichotomies supporting the new economic system of early capitalism, in the twenty first century the symbolic acts of culture and ideology propose that beauty, desirability and normalcy are achieved through power and liberation. And, if those desires have something in common, it is the attempt they share to “speak to the soul, the *psyche*, of their audiences, and, accordingly, [...] they follow a formula that reveals to us the possibility of self-discovery” (Jones 1995, p. 109).

In the most classical fairy tales, these notions of desire and power can be found in how the feminine characters are portrayed. While passive and beautiful, all the princesses and women from fairy tales have an underlying desire they want to fulfill, resulting in a performative act of language in the receivers of the story: the self-identification with the character. In the case of Cinderella, for example, her superficial desire is to attend a ball. This desire creates in her a powerful force which allows her not only to finish all of the chores imposed by her stepmother and stepsisters; but ultimately to conjure a fairy godmother, attend the ball and charm the prince. Underneath the ideal of obedience, her goodness is overpowered by her desire, and this conjures her happy ending. If the reading of these fairy tales was left only on a superficial level, as it often is, I believe that the message conveyed would be that of nobleness: Cinderella is allowed to live happily ever after because she had no other aspiration

than to be honest, loving, and hardworking. However, beating under the surface remains the inversion of roles. Innocence and chastity are never broken but definitely tainted by the power held by the protagonist. Cinderella marries the prince and ascends in social class because her desire to leave behind her exploitative conditions is powerful enough to conjure the performance of her beauty. If the message has historically been that the most important and powerful tool for a woman is beauty, this is conveyed by the achievement of desire. And this desire —the desire that does not subjugate itself to the patriarchization of the tale— subverts the ideal and normal desire which remains explicit on the surface of the stories.

In her complex and radical reading of femaleness, Andrea Long Chu proposes that any “psychic operation in which the self is sacrificed to make room for the desires of another” constructs a female. And that, in this sense, everyone is female. “These desires”, she continues, “may be real or imaginary, concentrated or diffuse [...] but in all cases, the self is hollowed out, made into an incubator for an alien force.” Her conclusion seems fairly logical: “To be female is to let someone do your desiring for you, at your own expense” (Long Chu 2019, p. 11). By following this groundbreaking proposition, I propose that heroines, particularly those in classical fairy tales, are not innocent and passive victims of external forces. Rather, while they are described as these dismembered figures that are resilient only insofar as they’re obedient, their passiveness can be questionable through a reading that centers on their desires.

This reading of the heroines, which ideally dislodges the expectation of the classical fairy tale, makes evident the desire of the many female characters in the stories. By locating a central desire that overcomes the protagonists, it’s possible to see behind their patience and their innocence and move away from the dichotomy of desirable vs. deviant. In this in-depth reading of desires —the desires that belong to the agency of the characters—, the force of the

use of beauty is always regarded as a means to a (happy) end. And the virtues that reaffirm the gendered roles of the heroines are fractured by the desiring and the achievement of such desire. Even when the happy endings of the classical fairy tales resort back to the use of the female desire as a patriarchal element—one in which gendered happiness is only achievable by the transfiguration into a beautiful wife—the ways in which obedience is achieved rest on the desire of the heroines of the stories, and on their confidence that such desire is strong enough to navigate the violent world in which their stories are set. Fairy tales, therefore, portray the ultimate performance of femaleness by having protagonists that surrender themselves to the desires of others. But they may also hold the ultimate betrayal to the notion of femaleness, if we make the operation of individual desire evident.

No happy endings: queering the fairy tale

Writing is, as Fredric Jameson suggests, a *symbolical act*, in which “the production of aesthetic or narrative form is to be seen as an ideological act in its own right” (Jameson 1983, p. 64). However, the production of ideology surpasses the field of the symbolical. The sharing of stories opens the possibility to imagine *impossible* worlds, yes, but it also creates performative acts of language that, in turn, create facts that are the basis of knowledges and ideals. In this sense, writing has a central responsibility and function in the building of socially common understandings of principles, values, and challenges. Early writers of classical fairy tales were aware that writing, sharing, and publishing stories would produce consequences on both levels: the symbolic and the material. By using stories, they saw how tales could aid the establishment of narratives of power. And, as a writer and scholar who wishes to make evident that ideology is reproduced via cultural products, I wanted to take the possibilities of writing a fairy tale—a

genre which has historically been used to propose an ideal of normalcy, particularly for bodies identifiable as feminine— that would question the construction of what is desirable, normal, and abject, specifically from the point of view of a young woman.

By centering the writing on the desire that moves the female subjects in fairy tales, and utilizing elements that are present in the tale types proposed in the ATU index and Vladimir Propp's fairy tale functions, I began to construct a story in which a female narrator renounces her femaleness by deciding to act on her own desires. This acting meant, ultimately, rejecting the desire that had been done *for* her and using the consciousness of the power of language to generate facts to subvert the expectation of these desires deemed normal. This text is also a direct response to a series of questions that were political and urgent for my own practice as a writer and researcher. Questions that helped me construct a story beyond the fairy tale genre, but that cemented the limits that I was interested in disobeying. As a few examples, I chose to write fiction traversed by ideas such as: if bodies in a normative society ascribe to a type of desire for normalcy that is constructed through language, where does bodily autonomy begin, what defines a female, can female desire be written and constrained in the genre of fairy tales, even if desire is centered in the experience of deviance, and can fairy tales explore and enunciate new paradigms for gender, grotesqueness, and desirability.

The final result of this exercise and research is a novel titled *Ratones* or *Mice*, a reflection of what I believe the disobedient act of writing may begin to do. Titled *Mice* after a common magical companion in some classical fairy tale types, the title aims to show what will be used as a central tool in the story within Propp's functions. Mice are used as the magical agent that will provide tension and, ultimately, help solve the lack in a story in which the final transfiguration plays around the logical expectation of the fairy tale. Through my narrator, I

echo Lennard J. Davis's notions that the grotesque, challenging the notion of normalcy, allows us to glimpse into what's truly human. If the ideal of perfection exists only within the notion of a final transfiguration that is required for the happy ending in fairy tales, I decided to use the grotesque as a "life-affirming transgressive quality in its inversion of the political hierarchy" (Davis, p. 4). In the cultural context of the present, the fairy tale web that I wanted to construct around my writing practice is touching this capitalist and highly gendered division of biopower, in which bodies are valuable through production and reproduction. Grotesque and deviant bodies, thus, stand in the trenches of imagining other political and social possibilities that I wanted to make evident by the symbolic act of writing.

This exercise in writing, thus, sought to propose that renouncing to the achievement of normalcy, to the desire that has been made for you, is a political statement that rejects the tyranny of artificially imposed normalcy as desirability. And in this context, never losing sight that the story I was writing was to become a disobedient fairy tale, it was central to the experiment to imagine a version of a happy ending for a character that rejects the limited idealization of femaleness. If it's true that "the form of the fairy tale carries with it an epistemological and philosophical statement about how we can know the world and ourselves, and how this knowledge can help us lead successful lives" (Jones 1995, p. 109), and they replicate and reproduce notions of discourses centered around the political notions and social expectations of their time, this experiment in writing strives to move the reader, using language—as a performative act that exposes the perspective of the author—to seek a physical and intellectual reaction to the content. In this sense, it was central for me that the act of reading laid the foundations for a disobedient imagination. Reading, as an active act of the disobedient imagination, is a central act of doubt and possibility. Ideally, the reader of this experiment

becomes an active actor that questions the concerns of the stories on the page as a method of questioning the relations they hold in reality.

The story is narrated through two different points of view, following a female character who offers glimpses of her life as a child, a teenager, and a young woman. Most of the novel is narrated in a fragmented and elliptical timeline by the first-person limited narrator, who is the main character of the novel and remains unnamed.²⁴ This use of a female narrator, and of the first person as a consequence, comes from a very direct first step of dissent with the traditional fairy tale where the omniscient narrator tends to have the full control and power of the story, and the actions and consequences of the character are distanced from the reader by the voice of such narrator. Confronting the reader with an account in the first person allows to build a sense of trust that remains beyond the unreliability of the character. The first person nurtures the link and the recognition that readers may have with the character. This is a conscious decision that proposes a dislocation of the obedient format of the fairy tale: by giving the character agency, and by introducing doubt as an element of the elliptical narration, the very sense of narrative organization is challenged. Within this first-person point of view, the fragments that the narrator intertwines to compose the structure of the narrative move from memories, sensorial and sexual experiences, dreams, and stream of consciousness, to descriptions of her everyday life as an essential worker. The elliptical narration doesn't follow a chronological timeline, and the self-assuredness of the narrator is an element to expose the impossibility of narrating truthfully by using memory, language, and the senses.

The second point of view is a third person omniscient narrator, which appears in five chapters, and uses the common structure of the fairy tale to compose what I have called a “meta-

²⁴ The fact that she's unnamed echoes the exercise in fairy tales in which girls, maidens, princesses and mothers are rarely named beyond their relation to males in the story.

tale” within the full narrative of the novel. This third-person omniscient performs a different role within the limits of the story: it makes the intertextual relationship of the novel and fairy tales evident, by using the classical “Once upon a time” beginning, the short and rounded narrative arcs in which there’s a sense of morals, and introduces the fantastic without interfering with the realism of the existence it narrates. The meta-tale also appears in the novel as a tool to highlight the unreliability of the first-person narrator, by connecting scenes of memories and dreams to the fantastic which occur in the realm of the omniscient. The meta-tale is the space where the main character is recognized, for the first time, as a “girl who wants too much”, playing with language in Spanish by using the verb “querer”, which can mean to want and to love at the same time. The use of an omniscient narrator was necessary to identify the character as a girl who wants too much, in both positive and negative terms. In this way, the meta-tale evidences the desire-centered nature of this narrative. By allowing the reader to move away from only one perspective, the meta-tale complexifies the figures and reaches both points of view in the novel, as neither one of them will offer a full view of the story. Rather, the two levels of narrators playfully offer mirages and dead-ends rejecting completion to images that are repeated and reversed by both of them.

Central to the complexity of the novel lies the rebellion of the narrator-protagonist against the sentence of femaleness as described by Long Chu. She radically opposes the normalcy of desiring and desirability through the rigid limits of capitalism, patriarchy, and ableism; and escapes this possibility by being consumed by her own desire. Beyond using grotesqueness as a surface element in the descriptions of desire, this disobedient novel proposes that pleasure against reproduction, and aligned with pain, can be written to exemplify a process of resistance. The narrator-protagonist stands against production, reproduction, and even

growth to resist her constitution as a female. In this sense, this story aligns with Long Chu's conceptualization of resisting femaleness through queering the identity of the protagonist in a way that echoes Lee Edelman's argument in *No Future*. Edelman proposes a refusal of futurity through a notion of queerness that insists "that the future stop here" (Edelman 2004, p.31). By refusing the cult of the symbolic Child, which remains "the perpetual horizon of every acknowledged politics, the fantasmatic beneficiary of every political intervention", and standing against the notion of a reproductive futurism that "works to affirm a structure, to authenticate social order, which it then intends to transmit to the future in the form of its inner Child" (Edelman 2004 p. 2-3), Edelman's notion of a queer future resists the construction of a happy ending, by acknowledging that the death drive remains the center of *jouissance* to the queer subject. For me, this ideal and symbolic Child can be equated with the happy ending within the context of the fairy tale, a representation of the political construction of common good above individual evil. And, in this sense, it was necessary to queer the fairy tale to oppose the happy ending both theoretically and narratively.

The construction of *Ratones* as a novel responds to this proposal of queering the future/happy ending. The main character refuses to choose that possibility represented by the Child "as disciplinary image of the Imaginary past or as site of a projective identification with an always impossible future". The narrator-protagonist, thus, lives within a fairy tale against the happy ending, "resisting enslavement to the future, in the name of having a life" (Edelman 2004, p. 30-31). This also means that the critical linguistic and structural choices required to narrate this life against the push of futurity, needed a very specific process of editing the story to reimagine what queering the construction of a narrative arc could mean. The elliptical and blurred manner in which the plot is laid out has been purposefully designed to organize the

story in a way that resembled a labyrinth or a spiral. It was very important for the logic that I wanted *Ratones* to achieve that the reader would acquire the themes and the story via accumulation. I resorted to an insistence on multiple beginnings throughout the novel both to refuse the ending and to disorient the reader by not fulfilling the contract of start, conflict, finish. It was also very important to me to dislodge the expectation of trauma. While pain —physical and mental— are central to the experience of the narrator-character, I wanted this pain to exist beyond the seemingly logical cause-effect that could be expected from a medical model of disability, deformity, and disease.

The character-narrator is consciously written as a mentally disabled character, afflicted by uncategorized neurodivergence, who does not desire, and actively refuses, diagnosis or recovery. Choosing such a condition for the narrator came from taking to heart the questioning that Amanda Leduc poses in her book *Disfigured*, “what happens when we ask a different question? [...] *Why should I be like everyone else?* What kind of stories might we get to tell then?” (Leduc 2020, p. 132). The sustenance of her neurodivergence is, for the most part, a central part of her unreliability as a narrator and the magical element that introduces us to the fantastic, and is also a political stance from me as a writer to imagine which stories can be told from this perspective. Beyond their use as narrative devices, I wanted to tell a fairy tale that would only be possible to tell by this particular point of enunciation: a young woman, actively nurturing her mental disorder, exploring her desires against the ideal of normalcy. These desires are literal, she discovers pleasure through the liminal space of shared pain in the experience of sexual discovery. As a disabled coded character, this adds to her refusal for a happy ending, because, as Tobin Siebers acknowledges, “people with disabilities share with gay men and lesbians the suspicion by majority populations that they cannot, will not, or should not

contribute to the future of the human race” (Siebers 2008, p.140). Once again, the exploration of pleasure against reproduction from a grotesque body queers the notion of the future. The character refuses compliance to the desire for marriage and a family that has been made for her. Rather, she continually re-starts her story in a different beginning, refusing over and over the possibility of an ending.

The main character-narrator maintains three central relationships throughout the novel: a childhood friendship to Emmanuel, a mother-daughter link to *Mamá* or Mother, and a complex and haunted symbiotic affair with the mice from the title. All three of these relationships with other subjects explore the notions of femaleness, growth, and self-discovery of the main character-narrator, and her refusal to renounce her own desires in order to comply with the possibility of a happy ending. These three relationships are intertwined, as the three of them expose elements of her personality. However, both Emmanuel and Mamá are active characters present only through memory, reminiscence and dreams. Emmanuel is the only character that speaks in the novel, as every other voice is strained through the consciousness of the narrator, and he is also the character who establishes another tie between the character-narrator and her personality. It is with Emmanuel that she discovers the passion for music that will inform, to a degree, her search for pleasure.

Mamá, on the other hand, performs the role of the monstrous motherhood that is constant in many classical fairy tales. She remains unnamed as well, once again as a wink to the fact that “in fairy stories nobody else has a name; the parents of the main figures in fairy tales remain nameless. They are referred to as ‘father,’ ‘mother,’ ‘stepmother’” (Bettelheim, p. 40). Her relationship to the main character represents the push to futurity: the horrific possibility that her existence is the confirmation in Mamá’s role as an ideally normalized subject. Under

this perspective, the fear she feels in her relationship with Mamá comes from the perceived possibility that she is the Child, a symbolic representation of obedience that suggests that, for Mamá, her desire was made by someone else. And, in this construction of the tale, Mamá becomes the villain for most of the story, as it is she who enacts the fight against the narrator. Fear is ever present in the moments that the reader witnesses of this relationship, except for the brief glimpses that the meta-tale offers by switching to the omniscient perspective. The two narrative perspectives, then, are useful to deepen the relationships between the few subjects that the narrator allows the reader to see. In the information that is offered by the omniscient narrator, the reader can be pierced by doubt, because the intertwining showcases moments and experiences that don't precisely align with what the first person is telling, particularly in respect to the relationship and fear she feels toward Mamá.

The mice, thus, occupy the sphere of action of the helper. They appear in critical moments of the story, both within the material world and the dream world, and they accompany the narrator in her quest to solve a lack that has to do with her own body. The first person assures the reader of the presence of the mice in the house that she has claimed as a shared property between her and them. The intertextual relationship, and the power that mice have as magical companionships, is acknowledged both in terms of exposition of mice as a character in other stories, and by proposing a contamination of the classical narration of the fairy tale which moves the scope to exemplify the experience lived by the main character. In the logic of the world that she constructs, there's also an individual mouse, recognized throughout both points of view, who performs the role of the fairy godmother/donor. This individual mouse gives the narrator three gifts which are the catalyzers of the actions in the story: hands, teeth, and the story she's telling.

The final transfiguration in *Ratonés* is an attempt to subvert the ideal transfiguration that is expected in the classical fairy tale. Rejecting the wholeness and able-bodiedness proposed by the Grimm brothers, the idealized bourgeoisie happiness of Charles Perrault, and the assurance that intelligence and beauty are artifacts for class mobility that is explored by Hans Christian Andersen, my aim was to take the tale types and the functions of the fairy tale to expose a story in which the happy ending is unexpected, fantastic, and purposefully anticlimactic. Because the novel is constructed in an elliptical manner, and the accumulation of information is my chosen method of advancing the plot, the ending resorted to the use of the meta-tale to explore the fantastic as an option to deepen the notion that the reader has to fill in the space of what's left unsaid. In the final portion of the novel, the first-person narrator and the omniscient become highly conflated, and the experience of the fantastic is tainted by the sensorial experiences that derive from embodiment, sexual experiences, music, and labor. In the final chapter, the meta-tale summarizes the history of the girl who wanted too much, and proposes a fantastic changeling in which the point of view experiences a mirroring. This mirroring transforms the narrator into the omniscient narrator and, in a final unfolding of identity, the vision is limited to that of a creature whose perspective is closer to the ground. The friendship with Emmanuel, music, fairy tales, the fear of Mamá, the loneliness, the sensorial narrative experiences, and the consciousness of the gifts she had been given amount to this final shift in which the omniscient narrator, transfigured, confronts the first person from a completely new (although not unexpected) perspective. This transfiguration permits a version of a happy ending that renounces futurity: there's no possibility of reproduction and no hope for a Child. The fantastic, in this case, rebels against normalcy.

Conclusions

While fairy tales can take many different shapes to respond to the specific needs of the culture and the values and beliefs that need to be reproduced and transferred, it would be impossible to argue that within a capitalist, and therefore patriarchal society—which has been aided in its establishment by media such as literature—the gendering of the roles within these stories is innocent. Within a narrative model in which obedient women can participate positively and desirably in society, fairy tales are artifacts of indoctrination and proposition of the concepts of normalcy, femaleness, masculinity, and desirability, among many others. Any experiences outside of what these cultural materials state as desirable, then, can become frightening and alienating. This is why it was important for me to seek a writing practice that would reappropriate and revisit the cultural products of the fairy tale. Because fairy tales are, often, one of the firsts tools given to children to build an appreciation of storytelling and imagination, and because they carry an intense emotional connection—for many of us who grew up identifying in them positions of desirability and role models—to disobey and undo the possible damage of these narrative propositions, my own exercise in writing and research had to be one that challenged my perspectives and understandings of the reach, composition, and history of the fairy tale as a literary genre.

Choosing the genre of the fairy tale came as a logical choice for *Ratones*. It was my intention to use a genre that had nurtured and limited the scope of my imagination to practice disobedience. The novel became an exercise in expanding the limits of imagination through research, and required a constant practice of reading and informing the construction of the character and of the narrative devices that advanced the story. Every choice—linguistical, organizational, editorial—was an effort to practice thoughtfulness in the application of

disobedient imagination. The construction of the character as a disabled character that refuses the desire for normalcy, the tension between her and her mother, the broken ties of a friendship that occur after the desire for no futurity, the loneliness of the queered desire, and the sheer enjoyment of the consciousness behind every single one of these decisions made by the character were all in the vein of subverting the expectations of a novel narrated by a young female character.

The deepest discovery after this exercise in writing has been the certainty that imagination, after encountering a disobedient tale, might take up the task of creating other possibilities, other worlds. I believe that when disobedience pierces us—in the active forms of doubt, of criticism, even of joy—we become uncomfortable and dissident, we become revolutionaries. When we start to create disobediently we become an uncomfortable source of active questioning, because we might be more willing to question and imagine possibilities that are not regarded as normal or as desirable. We might even come to imagine possibilities that are incorrect, impossible, wrong. When we can disobey, and imagine other possibilities, the questioning of why the dichotomies we are given are the way they are, and what the things we might create represent and repeat, becomes an everyday process that precedes creation and consumption.

CHAPTER 5

DESOBEDIENTES: GENERAL CONCLUSIONS

Fairy tales remain the ground in which many people will, for the first time, be encountered and challenged with the fantastic, the uncanny, and the magical. The tradition of sharing and transforming them through memory and context is a central part of what the fairy tale is and requires. Three centuries ago, however, when they began to be constrained in books and were transformed into literature, they were subjected to mechanisms of censorship. Narratives create, as Christian Marazzi has posed, the facts that in turn create our understanding and roles in the world. Three centuries ago, thus, publishing the fairy tales meant an act of creating the facts that constructed a central role in imagination. It meant that “they came to convey at the same time overt and covert meanings— came to speak simultaneously to all levels of the human personality” (Bettelheim, p.5). The authors who became central to the genre—in this case I refer mainly to Charles Perrault, the Grimm brothers, and Hans Christian Andersen— knew the power that tales hold in this act of creation of facts and, in their editing and publishing of the tales, they exercised a narrative prosthetic process: making them whole and centered around gendered, patriarchal, nationalistic and eugenic perspectives of desirability. As a consequence, the fairy tale as a literary genre was constrained and set into an obedient place in which the transfigurations and outcomes have served certain narratives in power.

And this is also why they present one of the literary genres with more room for disruption and contamination. By sharing the knowledge of the tale types and the narrative structures that qualify a tale as a fairy tale, audiences easily recognize their retellings, reappropriations, contaminations and rewritings. In contemporary literature, these fairy tale

retellings have opened a possibility for creating what Jack Zipes has named “subversive” tales: stories that perform an act of liberation by mimicking or utilizing the elements and themes of the fairy tale to achieve an ending that differs from those of the most classical versions of fairy tales. And these subversive tales have come to “stretch the generic boundaries of the fairy-tale genre, creating hybrids in combination not only with the critical discussion of the pre-texts but also with other literary genres” (Joosen, p. 303). The literary and critical study and projection of these types of tales is wide, however there are not many that are centered around the possibility of reading the intertextual relationships beyond the obvious elements in the Latin American tradition.

I decided to call two particular works of fiction “disobedient” tales: *Personas en la sala* by Norah Lange, and *Las cosas que perdimos en el fuego* by Mariana Enríquez. I have argued that their intertextual use of *volk*, narrative structures, recovery of histories of horror, use of female characters, and the rendering of the uncanny in narrative are all elements that come from fairy tales, but are used to dislodge the expectations of readers and, in doing so, generating new linguistic differences. New facts. New possibilities for imaginations. I have called these tales “disobedient”, because I believe that they are narrative acts creating facts that actively oppose the oppressive narratives in power that their predecessors and source materials sustained. And I believe that by collecting, editing and publishing, these women writers from Latin America are disrupting the long histories of dispossession that these tales have been a part of.

Finally, it was central to me to use these energy, strategies, and proposals, to imagine a tale in which a character is interested in the fairy tale in both the intratextual and the intertextual level. Thinking of *Ratones* as a fairy tale, and taking from Enríquez’s use of the fantastic to present the haunted society post-dictatorship, and from the *volk* that comes from urban

characters deemed grotesque or undesirable; and from Lange's Avant-Garde construction of the familiar as uncanny through the narrative strategy of doubling and blurring, I tried to construct a tale that would question and challenge the reader need for a transfiguration that would somehow lead to solving a lack. My act of disobedient linguistic difference comes from the refusal of a futurity in which the desire for normalcy rules the expectations of the character.

This is not a comprehensive list of disobedient writers in Latin America who take from the fairy tale to expose violence, horror, and hope. I'm interested in continuing this exploration in the future, both as a writer of fiction who wishes to explore the possibilities of the genre and as a researcher interested in the limits of imagination. But, I hope that this first perspective in the disobedient practices that come from the fantastic and the magical do open connections with readers and authors who believe, as I do, that when the act of disobediences pierces us and echoes within us, the possibility of imagining that other worlds –ones in which futurity holds different outcomes– is reachable, desirable, and (always) disobedient.

CHAPTER 6

RATONES

I

Ésta es la historia de lo que pasó conmigo.

Había una vez el cuerpo de quien sería Mamá y el cuerpo que sería el mío enredados en uno solo. En el lugar llamado *útero* recibí tres visitas de un hada madrina. Llegaron al mismo tiempo que otras cosas: los nervios, la *médula ósea*, el *líquido sinovial*. En la semana doce de mi gestación, su primera visita me dio sus manos. En la semana trece, la segunda me dio sus dientes. La última, en la semana catorce, me dio dos regalos. El primero es que en mi cuerpo esas manos y esos dientes tienen una relación secreta. El segundo es esta historia: los recuerdos, las palabras, una casa, un viaje, la música y el cuerpo.

Esos regalos me trajeron aquí. A esta habitación. Al sonido de la televisión del vecino que repite programas de concursos. A la palabra *excoriación*. A mis uñas débiles. A los olores de cloro y desinfectante. A las migajas de pan y de avena. A la nostalgia. A las bolsas de basura negras, rojas y amarillas. A la palabra *solitaria*. A las pistas de baile donde las caras son sólo un recuerdo borroso. A la risa de alguien que no conozco y que hace retumbar la única ventana de esta habitación que es mi casa. Al cuerpo que es mío y que también es mi casa, y que debe obedecer las órdenes de un hada madrina anónima y vigilante.

Pero a pesar del “había una vez”, nada de eso es exactamente un principio.

Ésta es la historia de lo que pasó conmigo: yo sólo aprendí a contar historias que nunca se terminan. En los cuentos de hadas hay cosas que son ciertas. Los principios, por ejemplo: una vez, una mañana, una familia, un deseo. Luego todo deja de haber y se vive feliz para siempre. Pero en esta historia, distinguir el principio y el fin es imposible. Cuando tengo tiempo me entretengo pensando en posibilidades, en los otros muchos principios y finales posibles. Si los hubiera imaginado yo, los cuentos de mi infancia habrían sido distintos. Mis cuentos comenzarían en otros lugares. Comenzarían con los tres regalos de mi hada madrina, por ejemplo. Con una niña que se pierde y que no tiene miedo, o con una princesa mirando hacia los lugares oscuros de los palacios. Mis cuentos comenzarían con, “Había una vez, el zumbido constante y extraño de las paredes por las que corren los ratones...” Me concentraría en la belleza de la incertidumbre del sonido, en la violencia que inicia cuando las princesas nacen, en los deseos que nunca se cumplen, en las mujeres que quieren algo y lo quieren con fuerza: las brujas, las madrastras, las sirvientas.

Ésta es la historia de lo que pasó conmigo: había una vez el cuerpo de una mujer que era yo. El cuerpo de una mujer que quería. Quería estar sola para siempre, quería no volver a la que fue su casa, quería no ser nadie más que ella misma, quería escuchar el zumbido constante y extraño de las paredes por las que corren los ratones. Hace diez años dejé a todos fuera de ésta casa. A todo lo que cabían en el pasado. El inicio y al fin perdidos y enredados en el recuerdo. Si pudiera volver a empezar, contaría el principio que inició en este lugar: ésta es la historia de un cuerpo, el mío. Y ésta es, también, la historia de lo que pasó conmigo antes de nacer y que me trajo hasta aquí. A esta casa. A mi casa.

II

Ésta podría ser la historia de esta casa. El principio sería un cliché: había una vez una casa. Había una vez la que era mi casa y yo todos los días contaba las cosas que cabían en ella.

La llamo mi casa, aunque es una puerta deslizante de plástico, un colchón en el suelo, un baño diminuto y sin lavamanos. Cuento en orden ascendente: hay una puerta, hay dos jabones, hay tres estantes, hay cuatro vasos. Luego vuelvo a empezar: hay una puerta, hay dos jabones, hay tres estantes, hay cuatro vasos. Me gusta vivir aquí. Hay una puerta que me separa del mundo. Hay dos jabones, uno dentro del baño que es apenas un rectángulo por el que, a veces, llega la luz del día y, el otro justo arriba del grifo de agua que sobresale de la pared. Tengo un espejo diminuto sobre el suelo. Hay tres estantes: en uno pongo los pocos platos que tengo y los otros dos están repletos de discos y de libros. Hay cuatro vasos de vidrio que me regaló Emmanuel la última vez que nos vimos, y que me esperan junto con todos los vinilos de la que fue nuestra colección.

Por las mañanas enumero todo lo que me conecta con esta historia: las palabras, las manos, los dientes, las semanas donde los humanos somos sólo partes, la piel, el sudor, las cosas para las que todavía no tengo nombres. A veces recuerdo las primeras veces que encontré maneras de nombrar lo que, hasta entonces era invisible y, por ello, imposible. Pienso, por ejemplo, en el sabor de mi propia carne suave y enrojecida en la punta de los dedos. Cuando era niña me mordía las uñas. La palabra que describe la acción de comerse las uñas es *onicofagia*. Las uñas están compuestas de ocho partes: *borde libre*, *cutícula*, *matriz*, *lúnula*, *lecho ungueal*, *hiponiquio*, *paroniquio* y *eponiquio*. El *lecho ungueal* está compuesto de queratina y células

mueratas y los *onicófagos* casi nunca descansan hasta verlo aparecer. Por las mañanas repito las palabras y las saboreo con la punta de la lengua que en realidad se llama *vértice*. Es sólo en la medialuna que se asoma en la punta inferior, la *lúnula*, donde las uñas permanecen vivas.

Mamá decía que, de niña, le repetí muchas veces que cuando viviera sola iba a ser distinta a ella. Contra sus ganas de viajar yo iba a tener una casa y no iba a moverme. Contra su *ailurofobia*, yo iba a tener un gato o muchos gatos y no iba a tener miedo. Cuando sea grande, decía que le dije, voy a construirme un refugio al que no puedas entrar. “Prohibida la entrada a Mamá”, solía ser nuestra broma. Pero ya no es una broma. La historia, que es ésta, es sobre las casas y es también sobre el cuerpo. O más bien, sobre esta casa y sobre este cuerpo y sobre la relación entre ellos. Sobre las paredes húmedas de sudor y del aliento de los que vivimos bajo la tierra. Sobre el sonido de las patas de los ratones que corren por entre el laberinto de la memoria. Sobre los límites y los secretos que se enredan entre los principios y los finales.

Fuera del baño, la habitación sólo tiene una ventana. La ventana da hacia el patio central de un edificio de departamentos que, desde la calle, parece casi invisible. Deslavado y amarillento, como la fotografía de un lugar que ya no existe. Mi casa, la casa de esta historia, existe bajo tierra junto con otras ocho habitaciones clandestinas. Somos vecinos porque la casera decidió convertir los cimientos de la casa en catacumbas. Vivimos en el agujero debajo del suelo donde nadie puede encontrarnos. Somos hormigas dentro de una mano cerrada que nos esconde del mundo y que deja pasar apenas algunas rendijas de luz. Como los otros animales que viven en agujeros bajo la tierra, salimos al mundo cuando el sol se esconde. La casera cobra la renta

puntual, siempre en efectivo, y nos mira como si estuviéramos contaminados de la clase de suciedad que es visible únicamente en la oscuridad de las ciudades.

Por mi ventana, el paisaje está compuesto de bolsas de basura, motas de polvo, suelas de zapatos. El piso del patio está hecho de mosaicos de cerámica y la textura de las losas se asemeja a la piel de las mujeres ancianas. Las manos de las mujeres ancianas siempre me han causado desconcierto: venas que sobresalen, manchas de sol sobre su piel, arrugas. Así es el piso del patio, algo casi imaginario. Líneas que son fisuras, como los huesos rotos de un cuerpo viejo. Las manchas como un registro de mugre, de sol, de la existencia. Las tuberías corriendo dentro de las paredes como sus venas. Las capas de la piel y las ventanas. Pienso en mi casa y recuerdo las partes de las uñas. Las paredes a mi alrededor arropándome y yo adentro. En la matriz. Cerca del hueso. Mi casa es una uña mordisqueada en esta mano que me arropa. Mi casa es mía porque estoy sola y es sólo aquí, en el espacio diminuto debajo de la tierra, donde puedo permanecer quieta y esperarlos.

Cuando llegué a vivir aquí lo primero que hice fue limpiar todas las superficies de cualquier rastro posible de memoria. No pienso en quién vivió aquí antes. No pienso en qué se dijo cuando este lugar no era mío. Y este lugar es mío. Digo que aquí es donde nos conocimos, aunque esa es también una mentira. Los ratones luchando por su vida. Como yo. Cuando enciendo la luz desaparecen, pero a oscuras escucho las uñas diminutas volviendo sobre mis pasos por la cocina, subiéndose a la única mesa de la casa. Los ratones y yo nos conocimos hace muchos años. En otra ciudad. En otra casa. Pienso en la palabra *escalofrío* y escucho el sonido de esas uñas sobre el piso. Adoro su obsesión por sobrevivir y admiro la parálisis de sus cuerpos al ser descubiertos.

Ésta es mi casa y éste es el principio. He vivido por diez años en una habitación que era un lugar de paso. El hogar antes del hogar. Una puerta, dos jabones, tres estantes, cuatro vasos. Mi casa era una casa de paso, pero nunca me fui. Me quedé porque tenía ganas de ver qué se sentía estar a merced de mí misma. Me quedé porque creí que estaba lista para no tener a nadie ni a nada.

III

Cuando pienso en las palabras cierro los ojos. Las palabras son como manos que brotan violentamente de entre las ramas. Hojas nuevas o flores destrozando la estructura de los brazos. Dedos empujando a través de los tendones y de los huesos. Digo *tendones* y siento la lengua tensándose contra el paladar. Digo *palabras* y veo la violencia de las uñas. La carne arrugada y húmeda, al mismo tiempo sin gravedad y sin tiempo y pesada y anciana. Digo *manos*. Miro las mías y algo de ese acto me produce vértigo. Cuando pienso en las palabras cierro los ojos, recuerdo mis uñas, la lengua entre los dientes y, desde el mareo, veo el principio. Las manos que comienzan a formarse en la semana ocho de gestación. La palabra *expulsión* y la desmesura del crecimiento de los seres humanos como parásitos dentro de otros cuerpos.

Desde la palabra, la *gestación* es un misterio y ese misterio es cruel. Una forma de violencia perpetrada por las letras al fondo de la garganta como una ventana hacia el futuro. En la semana nueve se comienzan a observar los dedos de los pies. En la semana diez los intestinos rotan y descienden hacia la fosa ilíaca. Entre las semanas doce y catorce de gestación, aparecen las uñas, los genitales y los brotes dentarios. Todo lo que nos hace animales aparece casi al mismo tiempo. Todo lo que nos da placer también.

En ese principio está la obsesión de la vida por abrirse paso. La misma que tienen los cuerpos, y que no tiene que ver con sus dueños, por existir. Una obsesión que se aferra, aunque tenga que alimentarse de la carne de su carne. En el vientre materno, por ejemplo, un feto puede absorber a otro y eso tiene nombre: *síndrome del gemelo solitario*. En la semana diecinueve, los fetos humanos pueden oír. Pienso en las palabras *síndrome*, *solitario* construidas como

líneas de una canción que hay que repetir hasta que pierden significado. Hay sacos de aire en los pulmones desde la semana veintiséis, pero los fetos no pueden respirar todavía, aunque alguna vez alguien sobrevivió a pesar de nacer con apenas veintiún semanas.

Los cuerpos tienen, siempre, ese plan. La supervivencia. La obsesión por la supervivencia.

Cuando cierro los ojos veo en las palabras cuerpos que no son míos y me alegra que las cosas tengan nombres. Las veo nacer y abrirse paso tras los párpados cerrados. *Manos, gestación, síndrome, tendones*. Cada vez que pienso en la palabra *belleza* pienso en la violencia con la que las flores nacen, cómo se arrancan el capullo que las envuelve y explotan, cómo se descarnan para morir casi de inmediato. Pienso en las palabras porque siempre quise saber cómo se llaman las cosas, poder nombrarlas todas para poder sentir las. Hay palabras muy viejas y hay palabras que aprendí hace poco. Hay cosas que apenas comencé a sentir. Por ejemplo: la *algofilia* es la atracción por el dolor no sexual y la *algolagnia* es la atracción sexual por sensaciones dolorosas. Las sílabas se resbalan viscosas por la garganta: *al-go-lag-nia*. La piel, el órgano más grande del cuerpo humano sólo puede sentir cuando puede nombrar. Hay palabras para tocarnos. Cuando escribo *suave, áspero, lengua, ácido, dolor, comezón, humedad*, lo que hago es, en realidad, tocar. Los cuerpos casi siempre tienen ese plan: algo parecido a la inmortalidad. Tocar a alguien. Tocarnos. Conjurar la sensación como un hechizo para sentir.

Ésta historia también es un conjuro. Ésta es una historia porque se necesitan palabras para hablar sobre una niña y sobre una mujer y sobre sus ganas de arrancarse el instinto de supervivencia. Para poder contar la historia de un viaje hacia el espacio del deseo. Hacia la búsqueda del

momento en el que algo se engancha y decide aferrarse a la tierra, a la *transfiguración*, al peso de la muerte.

IV

Encontramos la música juntos. O casi juntos. En la casa de Emmanuel había un reproductor de vinilos con una gruesa capa de polvo por encima de su cubierta de plástico transparente. Como casi todo en su casa, el tocadiscos parecía sacado de alguna película o de un libro. Un objeto estático y perfecto, avejentado por el desuso, pero por eso también, sabio. Estaba colocado encima de una mesa larga y blanca, en una esquina de una sala de utilería donde nadie se sentaba nunca. Los sillones blancos y rojos combinaban con la alfombra, y las cortinas de terciopelo parecían dibujos borrados por el polvo acumulado en las hendiduras de la tela. Todo era tan rojo que, a veces, parecía menos real y más un sueño. La máquina me parecía fascinante. Un amasijo de tuercas, líneas y agujas que, cuando están juntas, pueden producir música. Quizá la palabra adecuada es milagro. El aparato me parecía milagroso. Muchas tardes le rogaba a Emmanuel que me dejara observarlo. Esa era la palabra que utilizaba siempre, *observar*, como si fuera una estatua o el cadáver incorrupto de algún santo. Nos sentábamos en la sala sobre la alfombra roja que cubría esa habitación, respirando el polvo que se acumula en las cosas sin usar, y nos dedicábamos a observar el tocadiscos como alguien observa a un amante. Recuerdo que pensé eso sin saber realmente qué significaba observar el cuerpo de un amante. Recuerdo que aún no tenía palabras para describir lo que ocurre cuando alguien ve y cuando alguien es visto.

Me gustaba estar en la casa de Emmanuel porque me gustaba ver esa colección de cosas estáticas: su cocina, su sala, las habitaciones vacías. Me gustaba también ver a su madre porque no me recordaba a Mamá. La piel de la madre de Emmanuel era suave, como si por dentro de ella no hubiera huesos. Era pálida y, cuando caminaba, daba pasos pequeños que sin embargo

la impulsaban siempre más aprisa que a todas las otras personas. Quizá más que otra cosa parecía una estatua. Hecha de piedra, apenas formada por tendones y sangre, fría y suave al tacto. La madre de Emmanuel usaba lentes de sol dentro de su automóvil y, cuando la ciudad ya estaba oscura, se aferraba al volante como si con eso pudiera controlar a los otros conductores. Sus ojos estaban enmarcados por un par de ojeras y las uñas de sus manos estaban siempre cubiertas de esmalte multicolor. Me gustaba imaginar que las uñas de manos como las tuyas son lo contrario a las mías y a las de Mamá.

La casa donde vivían, donde me imagino que Emmanuel vive todavía, no era suya. Ni los muebles, ni los platos guardados cuidadosamente en los estantes de la cocina, ni el reproductor de vinilos, ni las cortinas de terciopelo. Nada de lo que estaba en la casa les pertenecía. Todo ahí era de alguien más, una tía lejana que no los visitaba nunca. Y, sin embargo, ellos apenas podían ocupar el espacio de dos habitaciones en la segunda planta, una frente a la otra.

Aunque no era suyo, un día la madre de Emmanuel nos regaló el reproductor de vinilos. Sin que se lo pidiéramos, nos encontró de rodillas frente al tocadiscos y nos dijo que podíamos llevarlo a la habitación de Emmanuel si queríamos usarlo. Antes de subirlo, los tres lo limpiamos con cuidado y abrimos la caja transparente con la misma curiosidad que debió tener Pandora. No liberamos nada. El tocadiscos no funcionó. Como todas las cosas en esa casa que no era nuestra –ni mía, ni de Emmanuel, ni de su madre–, estaba fundida por los años y el abandono. Lo intentamos. Lo intentó ella, en realidad, porque era la única que sabía cómo usar un aparato así, pero fracasamos. La aguja estaba rota.

La decepción tiene elementos de furor y de tristeza y de nostalgia. Cuando el tocadiscos no funcionó sentí la decepción como una pastilla que hubiera intentado tragarme sin agua. Un cuerpo extraño en la garganta estorbando la respiración. Algo que los músculos de la tráquea son incapaces de reducir o de tragar. Quizá por eso todavía relaciono la asfixia con el momento milagroso de la música. Emmanuel me tomó la mano y sentí mis dedos resbalosos de sudor entre los suyos. Tragué saliva, pero la decepción seguía ahí, obstruyendo de manera imaginaria el paso real del aire hacia mis pulmones.

–¿Se puede arreglar? – pregunté por fin, después de que la madre de Emmanuel examinara el aparato, limpiando partes cubiertas de polvo con un trozo de playera vieja que había sido de Emmanuel cuando era niño, antes de que nos conociéramos.

–Sería cuestión de buscar a alguien que sepa cómo y de encontrar los materiales– respondió ella con una voz grave, como una campana de iglesia o un trueno. –Creo que hay alguien cerca de aquí, ¿quieren intentarlo?

El hombre de la tienda de vinilos usados a la que nos llevó la madre de Emmanuel era viejo y tenía una barba larga, gris con vetas negras. Su playera estaba manchada de grasa, como si fuera un mecánico. En cajas de madera, por todo el piso de su tienda, había vinilos envueltos en portadas de colores. Fotografías de personas, de guitarras, de paisajes, los nombres de los músicos y las bandas impresos sobre el cartón por máquinas que hacía mucho habían dejado de existir. El suelo de su tienda se sentía pegajoso, como el suelo de los bares se sentiría un par de años después. La madre de Emmanuel, siempre un fantasma o un hada, nos dejó elegir un vinilo a cada uno. Mientras el hombre refunfuñaba sobre la mala condición del tocadiscos, Emmanuel

y yo deambulamos alrededor de su tienda. Elegimos portadas opuestas. La mía, a blanco y negro. La suya, impresa en colores brillantes.

–Ese es un gran disco–, me dijo su madre, mirando la portada del que había elegido donde una mujer alta y larga nos miraba de regreso.

–¿Lo conoces? – le pregunté dando un salto diminuto mientras el hombre ponía el tocadiscos sobre una mesa para explicarnos cómo hacerlo funcionar. La madre de Emmanuel me guiñó un ojo. Calculé su edad. Ella tenía 22 años cuando Emmanuel nació. En ese momento tenía 37. Yo tenía trece, Emmanuel quince y, desde donde estaba parado, parecía más alto que nunca, más fuerte que nunca. De inmediato pensé en Mamá. Mamá tenía muchos años, tantos que jamás habría reconocido la portada del disco que elegí ese día. El hombre se acercó a nosotros y habló en un susurro. Memoriqué sus palabras y las partes del reproductor que estaban rotas. Para quitar la aguja hay que jalar el brazo hacia el lado opuesto de la tornamesa. La aguja nueva entra en la abertura que dejó el cartucho, con la punta hacia abajo.

Encontramos la música casi juntos. Hay cosas que eran mías y que puedo contar con una mano: un cassette de los Beatles que imaginé y nunca existió, Miguel Bosé, Paul Simon y Siouxsie and the Banshees. Pero todo lo demás lo hicimos uno junto al otro. Cuando volvimos a su casa, conectamos el tocadiscos y pusimos el que yo había elegido. Nos sorprendió *Horses*, de Patti Smith como sólo sorprenden las cosas que ocurren por primera vez. Emmanuel se levantó con los acordes del piano y, tomando mi mano, me hizo pararme también. La canción comenzó lentamente y él y yo iniciamos lo que, por un largo tiempo, sería nuestra tradición favorita. Dejar a la música entrar por nuestros poros. Es una de las cosas para las que todavía no tengo palabras. Se parece al calor del alcohol bajando por la garganta. A la euforia. A una única gota

de sudor entre las piernas. Se parece a todo eso, pero ninguna de esas palabras lo alcanza. Menos de dos minutos y la canción comenzó a agitarnos desde dentro. A sentirse tibia y luego caliente y a pedir que nos moviéramos más rápido y más cerca. A hacernos mirarnos y sentir el mundo girar lentamente.

La madre de Emmanuel cerró los ojos y se sentó sobre uno de los sillones rojos y blancos. Nunca la había visto hacer eso. La miré con cuidado. Ella y Mamá no se parecían en nada. Ella parecía una medusa o una polilla. Alguien sin espina dorsal que de cualquier manera trata de mostrarse alta y fuerte. El mismo engaño de ejercen ciertos lepidópteros con sus alas. A los trece años, yo ya era más alta que ella y Emmanuel parecía capaz de hacerla temblar y romperse cuando su voz cambiaba, de súbito, a esa voz oscura y rasposa que sería su voz para siempre.

V

Estoy fuera de casa. Cuento los días que han pasado desde la última vez que vi mis manos ser atravesadas por la luz de neón roja. Comienzo en uno y termino en cincuenta y cuatro. Dos meses sin estar aquí. Te veo. Estás solo. Me ves. Hay una mecánica del deseo que ocurre en lugares como este. Un intercambio de algo que no es miedo. Un intercambio de algo que casi lo es.

Hay palabras que un cuerpo como el mío necesita: *moverse, sacudirse, agotarse*. El peso de los verbos reflexivos que marcan claramente los límites entre mi cuerpo y el tuyo. Quiero que te acerques, pero camino hacia ti. Necesito moverme. Algo sucede con el movimiento, con la música. Algo milagroso. Abres la boca. Abro la boca. Tu saliva es tibia y densa. Sabe a una mezcla de humo y sudor. Nunca había probado nada parecido. Quiero saber. Besar a alguien. Sentir a alguien. El sabor de la saliva y de la cerveza y del humo del cigarro y del hielo seco. Reconozco la falta del aire, la necesidad de respirar profundo, el oxígeno que se pierde en su camino hacia los pulmones. Tus dedos son largos y están fríos. Me gusta sentir tu cuerpo.

Quiero volver a tomar aire y abro la boca. Siento tu lengua como algo vivo dentro y sobre y a un lado de mi lengua que tiene un propósito que no reconozco. Besar a alguien es fácil. Quiero que sea fácil. Lo es. Decidir sobre las sensaciones es un ejercicio de control y de resistencia. Quiero que me siga gustando. Me gusta. Así de fácil. Besar es solo un intercambio de humedad y de espacio. Una lucha sobre quién entre nosotros puede estar arriba de quién. Tu lengua se mueve rápido y fuera de ritmo. Escucho la música a mi alrededor. Escucho la música dentro de

mí. Pienso si los humanos funcionamos como una caja de resonancia y quisiera decirte que me haces sentir como una caja de resonancia, pero no puedo hablar. No quiero hablar.

Tus dedos suben por mis brazos y se detienen en mis hombros y de nuevo una fuerza que no reconozco me empuja hacia tu boca. No sabía que las personas podían ser así: solo boca, sólo saliva, sólo sudor. Ninguna otra palabra o imagen. Todo alrededor está oscuro. Quiero ir contigo. Quiero irme contigo, pero todavía no es el momento adecuado. Quiero bailar. Quiero ser sólo saliva, sólo sudor, sólo boca. La máquina de humo, colocada en la esquina derecha de la cabina del DJ, sopla como si fuera el dragón de un cuento que leí de niña y no nos deja ver nada.

Mañana no voy a recordar tu cara. Quiero decirte que mañana no voy a recordar tu cara y ese pensamiento me anima con la intensidad inicial de la chispa que enciende un cerillo. Esa misma fricción. Quiero decírtelo, “mañana no voy a recordar tu cara”, pero no sé tu nombre y tu lengua está dentro de mi boca y crece y me asfixia. Tu lengua ocupa toda mi garganta.

Entonces ocurre.

Primero es muy lento. Primero me separo de ti por un segundo insoportablemente largo y, luego, con el eco del bajo retumbando en nuestros pechos me acerco de nuevo. Como un pájaro. Como un ave de presa. Abres la boca. Tu lengua inicia un camino de nuevo. La detengo. La muerdo suave. La sigo mordiendo. Comienzo a apretar la mandíbula. Busco tus ojos. Los miro. Quisiera contarte sobre mis dientes, pero no puedo hablar. Atrapo tu lengua dentro de mi garganta y

pienso que mañana no quiero recordar nada de esto mientras veo cómo cambia tu mirada. Si pudiera hablar te contaría una historia, pero tienes miedo. Quiero que tengas miedo.

Ésta es la misma lengua que has tenido desde que tenías cuatro semanas de existir. Me gusta pensar en las personas antes de que tuvieran el cuerpo que tienen y eran sólo sus partes. Siento un par de gotas de sangre al fondo de mi boca. Aprieto más. Tu sangre también es tibia y densa. Sabe a una mezcla de metal y saliva. Sabe a ti. Tus dedos se aferran a mis hombros y me clavan las uñas por debajo de las clavículas. Quisiera decirte que sigas y, en su lugar, aprieto por un momento más para volver a probar ese secreto que eres cuando eres sólo saliva, sólo sangre, sólo lengua.

En el cuento que leí de niña había una bruja que podía robarse el corazón de las personas. Ponía la mano dentro de su pecho y listo. Quiero saber cómo se sienten todas las cosas. El dolor. La felicidad. Una mano dentro del pecho. Un solo bocado deshaciéndose en la punta de la lengua. Nuestros cuerpos. El alivio. Quiero saber cómo se siente tener un cuerpo. Quiero saber cómo se mueve, cómo desea, cómo imagina. Quiero tocar. No te voy a decir nada. No te voy a contar la historia del hada que me habita. Ni de las manos y los dientes que son las manos y los dientes de otra cosa no humana. Tampoco nada sobre la bruja que estruja el pecho, o sobre la bruja que quiero ser cuando termine de probarte. No te voy a contar que para entender las cosas hay que saber nombrarlas. Que para comprenderlas y diseccionarlas y buscar las partes que conectan los tejidos con las emociones hay que encontrarles nombres.

VI

Aquí podría estar un principio. Una madrugada que se repite. Una madrugada que se ilumina lento dentro del espacio ajeno. El sabor ácido del alcohol que continúa fermentándose en la boca. La mezcla pegajosa entre las piernas. El hambre que viene en olas. La *algolagnia*. Un acorde mecánico tras otro. Las sábanas revueltas y húmedas entre los dedos de los pies. La presencia de los líquidos del cuerpo. La lubricación producida por las glándulas de Bartolino y los *trasudados* vaginales. El incremento en el flujo de sangre causando una congestión vascular. La hinchazón de los genitales. La piel que se eriza al contacto de las uñas. La textura espesa del semen sobre el vientre y alrededor de los labios. La *comisura* desde donde emerge una sonrisa. El hueco en el labio superior por el que se asoma un colmillo. La exposición de lo que se queda dentro: las cicatrices, la saliva, la sangre. El eco del sonido de cuerpo sobre cuerpo. Un acorde mecánico tras otro. El hueco en el que cabe un cuerpo dentro del cuerpo. El eco de la música en la pista de baile y el ritmo violento de la penetración. Un acorde mecánico tras otro.

Quiero abrir la boca para empezar a contar una historia en donde quepa este principio: el espacio en el que el placer se abre paso y se descarna, como los verbos. El espacio en el que la única posibilidad de ternura requiere la acción de *escurrir*. Quiero abrir la boca y que el principio sea lento. Sentir la otra lengua como algo vivo dentro y sobre y a un lado de mi lengua. Sentir la otra lengua como el músculo capaz de contar la historia de lo que pasó conmigo. Una extensión de la garganta. La extensión del otro junto a mí. Las manos frías. Los dedos largos. Los músculos dorsales y el *tríceps* ejerciendo fuerza sobre mi cuerpo. Quiero recordar el espacio. El rechinado de una cama, el librero ladeado, la lámpara que convierte todo lo que toca en una versión más suave de sí misma. Quiero contar la historia de lo que pasó conmigo para que se

quede aquí. Con las migajas que escurren de los cuerpos cuando los cuerpos se tocan. Mi sudor como una película envolviendo la almohada. Mis cabellos sobre el suelo. Las marcas alrededor del cuello y de la nuca. La sensación de reconocimiento que llega cuando puedo tocar, al fin, algo que me alimenta.

Siempre he querido construirme una casa propia. Tomar lo que necesito para dibujar nuevos límites y nuevas historias. Quiero contar mi historia y abro la boca para probar el sudor y el aire contenido de esta casa. No voy a decir nada sobre los límites. Voy a contar el principio para poder llevarme algo. Murmurar una historia sobre las princesas y sobre las brujas. Abrir la palma y cerrarla sobre el cráneo. *Arrancar* un puño de cabellos y una fotografía. Guardar la saliva como un trago de agua. Lamer las piernas y probar la sal y la carne, como un animal dulce y manso. Esto, entonces, podría ser un principio. Una madrugada en la que dos cuerpos se encuentran para intercambiar algo. El hambre que viene en olas y que no se sacia con palabras. El placer que ocurre siempre de forma violenta y ridícula. Algo que se abre y algo que se cierra, como las partes del cuerpo que se *empuñan*, unas alrededor de otras. La relación entre la carne y la humedad cuando la boca prueba y sostiene dentro una palabra o un pedazo de carne hasta que se vuelve tibio. Los incisivos que nunca dejan de crecer y que son capaces de arrancar algo. El ejercicio de tragar. La *algolagnia*. La relación entre los dientes y las uñas. Entre el placer y las palabras. Entre las casas que no son más y este nido llamado cuerpo.

VII

Esto es un recuerdo. Las tres de la mañana. La casa que compartí con mi familia que era sólo acogedora cuando estaba a oscuras y en silencio. Bajar descalza hacia la cocina. Las tres de la mañana y la sed. Necesitar un vaso con agua. Tratar de evitar los tablones que hacían más ruido en la escalera. Llevar en la mano un vaso de vidrio. Acercarse al refrigerador para llenar el vaso sin encender la luz. Verlo mucho después de la descarga de adrenalina. Alguien o algo que corre. Alguien o algo corriendo desde la parte posterior de la tarja. Tras la descarga de adrenalina se eleva el ritmo cardíaco. Los capilares del rostro se estrechan y la piel palidece. El vaso que se me resbala de las manos.

No grito. Me quedo sin aliento.

Quizá el principio de la historia está aquí: había una vez una niña insomne que nunca quiso, ni pudo, dormir ocho horas. Nadie podía creer que una niña pasara noches enteras deambulando de arriba a abajo, por toda la casa. En la familia había antecedentes de caminadores nocturnos, de parálisis de sueño y de pesadillas, pero la incapacidad de dormir no se la pudieron nunca agradecer a la carga genética. Mamá intentó todo: té, gotas homeopáticas, pastillas partidas en cuatro. Nada funcionó. Con el tiempo la niña que fui, como los animales rastreros de las ciudades, se acostumbró a las casas a oscuras y en silencio. Siempre quiso mantenerse despierta. Siempre quiso saber qué pasa en la oscuridad. No recuerdo haber dormido una noche completa sin despertar cuatro, o cinco, o más veces. Estaba acostumbrada a encontrar las cosas en la penumbra de la casa.

Hasta esa noche.

Una noche interrumpida por el ruido.

Un vaso rompiéndose en la madrugada hace demasiado ruido.

Nunca había visto nada moverse tan rápido. El ratón dio tres tumbos: uno para salir de detrás de la tarja, uno para correr y uno mientras caía en el vacío de metro y medio que lo separaba del suelo. Ahora sé que algunos de los músculos del cuerpo se tensan en preparación para colaborar con la sangre y la respuesta instintiva: huir o pelear. Las pupilas se dilatan para poder enfocar al objetivo o la fuente del miedo. Sentí que me quedaba sin aliento. Huir o pelear. Traté de avanzar un paso. Algunos trozos de vidrio se encajaron la planta de mi pie. El ratón había caído debajo del lavaplatos y ya no pudo moverse.

Él había decidido huir.

Mi primer ratón me dio la clave. Yo no podía sentarme a esperar. Yo no quería ser como él, con la espina dorsal rota por tener demasiado miedo.

Yo quería pelear.

VIII

Cuando pienso en las palabras pienso en un lugar a oscuras que es una casa, una garganta, un puño, el interior de la *caja torácica*, el silencio de las ciudades por la noche, una mandíbula cerrada, una pista de baile, el *útero*. Cuando pienso en las palabras pienso en los labios de Mamá abriéndose y cerrándose. En su voz. En nosotras. Cuando pienso en las palabras escucho la historia en donde los ratones ayudan a Cenicienta robándose los collares y las telas de una casa que no era suya. Veo los dientes alineados y manchados de caféina y del humo de los cigarros que Mamá fumó antes de que yo naciera. Cuando pienso en las palabras pienso en Mamá pronunciando los nombres de todas las cosas, poniéndole límites a todas las cosas. *Manos, dedos, uñas, casa, papá, música, silencio, ansiedad, dientes, princesa, no*. Pienso en los límites entre nosotras: su cuerpo y el mío que alguna vez fueron uno sólo. Pienso en la acción de *expulsar* y en la gravedad con la que los humanos nos encontramos al mismo tiempo que aprendemos a gritar y a respirar.

De niña era *onicófaga*. Mamá pasaba las horas de la tarde viendo conmigo películas con finales felices y cubriendo las puntas de mis dedos con aceite de ajo. La receta era suya: molía los dientes de ajo en un mortero, los mezclaba con aceite de oliva y guardaba la mezcla en un frasco de esmalte transparente al que sólo le quedaba la mitad. El aceite de ajo olía a algo sin nombre. Una mezcla de cocina y químicos que se usan para matar cosas vivas: las plagas, los insectos. Mamá pensaba que eso sería suficiente para evitar que me mordiera las uñas. Mamá pensaba que eso había sido suficiente, pero yo siempre creí que una *onicófaga* que necesita el extraño olor químico sobre las manos para dejar de comerse las uñas sigue siendo una *onicófaga*. Mamá

me cubría las uñas con esa mezcla de cosas muertas y yo sentía, con sus manos sobre las mías, una extraña clase de felicidad.

En la casa que compartíamos nunca pude dormir una noche entera. Desde pequeña pasé las horas de la oscuridad escudriñando las formas y el espacio de la casa en la que Mamá no existía por unas horas. Mamá nunca tuvo problemas para dormir, pero a veces se despertaba en las madrugadas con el grito ahogado de las pesadillas. A veces, cuando estábamos solas, Mamá me miraba y sus ojos parecían los ojos de una gárgola, una piedra sin movimiento que igual parece algo vivo; y me contaba sobre sus pesadillas. Mamá soñaba con la casa que iba a ser mi casa cuando estuviera lejos de ella. Mamá tenía *ailurofobia*, la fobia a los gatos que la dejaba inmóvil cuando uno de estos animales se atravesaba en su camino. Mamá decía que, de niña, le repetí muchas veces que cuando viviera sola iba a ser distinta a ella. Mamá decía que le dije, muchas veces, que en la casa en la que viviría sin ella iba a tener un gato o muchos gatos y no iba a necesitarla. Mamá soñaba con mi casa, con el letrero en la puerta: “Prohibida la entrada a Mamá”, y despertaba agitada y con miedo. Mamá se equivocó. En la casa que es la mía no tengo un gato, ni muchos gatos, pero no estoy sola y, si pudiera, pondría el letrero. “Prohibida la entrada al pasado”.

Mamá creía que podía saber lo que me estaba pasando siempre, y mi mayor placer cuando estábamos juntas era guardarle secretos. Cuando vivía en la casa de mi infancia inventaba principios posibles para las historias que pusieran distancia entre nosotras. Le conté a Mamá sobre las noches de insomnio y de mi primer ratón con la emoción ajena de algo que no me asustaba. Le hablé del hambre infinita por mi propio cuerpo, y de la necesidad de conocer el nombre de todas las cosas para que su voz iluminara el camino hacia un placer que no la

necesitaba. Después, le conté sobre las pistas de baile. Sobre la sensación del alcohol bajando por la garganta y de la humedad de la entrepierna cuando las manos de alguien se acercan como si hablara de un libro o de algo que le hubiera pasado a alguien más.

Cuando pienso en las palabras pienso en Mamá. Sus labios formando las primeras fronteras que reconocí como reales: su *comisura*, su *bermellón*. Su voz profunda y cortante como la única ley posible en la casa que compartíamos. Sus manos de dedos largos, iguales a las mías ahora, que apretaban el *borde libre* de mis dedos para dejar una marca de nuestra existencia, una suerte de rescate. Cuando estábamos juntas Mamá me daba miedo. Sentía que me perseguían cuerpo y su cabello, ambos larguísimos, siempre más grandes que yo, siempre por encima de mí. Mamá tenía el cabello negro y los dientes de la mandíbula inferior ligeramente sobrepuestos. Mamá era una bruja o un pájaro capaz de perseguirme en donde estuviera, capaz de verme siempre. Mamá es una fuerza que me empuja lejos de su centro y yo soy la palabra *parásito* en todas sus posibles acepciones.

IX

Había una vez una niña que vivía con Mamá en una ciudad más o menos grande. No tenía hermanos ni mascotas, pero sí un mejor amigo con quien escuchaba música y bailaba en la oscuridad. Nunca masticaba con la boca abierta, leía muchos cuentos sobre princesas y le gustaba conocer el nombre de todas las cosas. Mamá le mostraba que la quería todos los días. Sus profesores la consideraban inteligente y educada. Su vida era tranquila y, a primera vista, parecía ser una vida sencilla y común.

Sin embargo, esta niña delicada, pequeña y responsable tenía un problema secreto. Ésta era una niña que quería demasiado. Quería todo el tiempo que estaba despierta. Quería sin ningún límite. Pensaba en querer más que en cualquier otra cosa. Pensaba tanto en lo que quería que le costaba concentrarse en las cosas que tenía enfrente durante el día y no podía conciliar el sueño por las noches. Pensaba sólo en eso antes de levantarse, antes de dormir, mientras comía, mientras se peinaba. Abría los ojos y, sin siquiera pararse de la cama, comenzaba a pasar una lista interminable de tareas y deseos. Durante las horas en la escuela se imaginaba todo lo que quería que pasara en casa y, una vez en casa, sólo quería dormir para soñar las imágenes de lo que había querido durante el día y no había logrado. Luego, cuando llegaba la noche, sólo quería que llegara el otro día mientras sentía las horas pasar sobre ella en la oscuridad. Mamá solía decirle que fuera más cuidadosa. La niña, educada como era, la escuchaba y, de inmediato, pensaba en que quería ser más cuidadosa.

Por las noches, antes de intentar dormir, se imaginaba un futuro distinto para el día siguiente y esas posibilidades la inquietaban tanto que al final no podía conciliar el sueño. Quiero que el

agua de la regadera tenga la temperatura ideal, pensaba. Quiero que el desayuno sea mi favorito. Quiero que el día esté oscuro y que no salga el sol. Quiero sentir la lluvia sobre la piel. Quiero que hoy me den un regalo. Quiero que nadie me hable. Quiero no escuchar a nadie por horas. Quiero estar sola. Quiero todo el silencio del mundo. Quiero tener una herida que se infecte y después deje una cicatriz para que todos me pregunten qué fue lo que me pasó. Quiero estar con alguien y sentir que le importo. Quiero ser hermosa. Quiero sentirme hermosa.

La niña quería, quería todo y quería todo el tiempo. La niña que quería, quería que todos se dieran cuenta de la intensidad de sus deseos. Quería que un dios o una bruja la escucharan cuando suplicaba. Si supiera rezar, se decía en la oscuridad de su habitación, repetiría una oración parecida a ésta: quiero ser un vaso que se rompe en la madrugada. Quiero ser tan contundente como un vaso que se resbala en la oscuridad. Quiero tener el mismo poder que el sonido de un vaso que se rompe. Quiero existir haciendo ruido cuando todo se detiene, cuando todos los demás duermen. Quiero guardar el secreto de mis formas posibles cerca de los labios de alguien. Quiero besar los labios de alguien. Quiero morder los labios de alguien. Quiero ser el filo sobre la carne, sobre toda la carne capaz de abrirse frente a mí. Quiero, de hecho, abrir la carne frente a mí. Quiero tocar algo. Quiero abrir a alguien. Quiero que todos mis pedazos se pierdan y se dispersen en la oscuridad. Quiero ser diminuta y capaz de causar el mismo daño que el fragmento de cristal que se queda perdido en el suelo de la cocina. Quiero ser el fragmento de cristal que se encaja en el pie de una niña. Quiero hacer demasiado ruido, ser todo el ruido que cabe cuando algo que debería estar entero deja de estarlo. Quiero ser tan importante como el sonido de algo que se quiebra. Quiero dejar de tener este cuerpo, ésta forma, y ser todos los pedazos que no podrían construir nada. Quiero dejar caer los brazos, perder cada uno de mis

dedos, adentrarme hacia mis músculos, dejar sólo las uñas, la médula, los nervios, la sangre. Quiero dejar sólo aquello que cabe en un vaso y luego quiero dejar sólo aquello que quedaría sobre el suelo cuando el vaso se rompe.

Si supiera rezar, repetía la niña, cerraría los ojos apretando los párpados, juntaría las manos entrelazando los dedos hasta que los nudillos estuvieran blancos por la presión, y me pondría de rodillas a un costado de mi cama. En esa posición, con todo el silencio como una ofrenda, le pediría a algo o a alguien que me diera la virtud de despedazarme y quedarme tendida sobre los azulejos.

Por favor, suplicaba cada noche sin saber bien a quién ni cómo, por favor, quiero ser un vaso que se rompe en la madrugada.

X

Nos vemos siempre en su casa porque Emmanuel tiene la música. En la mía, después de la apendicitis, Mamá sólo permite que escuche con audífonos. En la de Emmanuel podemos sentir la resonancia que ocurre entre las costillas cuando el sonido ocupa todo el espacio, incluso el que parece más propio y está más oculto. Me gusta abandonarme junto a él hacia el sonido. Fundirnos y volvernos la fuerza sin masa que es la música.

Me gusta estar en su casa porque ahí también vive su mamá, su cuerpo que podría caber en la distancia entre un paréntesis y el siguiente. La mamá de Emmanuel me recuerda a un fantasma. A veces la miro caminar en la oscuridad del pasillo que se vislumbra desde el espacio mínimo de las puertas que no terminan de cerrar, y la imagino pálida y volátil. Una criatura hecha de humo o de espuma. Emmanuel nunca habla de su mamá. Yo siempre hablo de la mía.

–¿Quieres salir hoy? – le pregunto con un grito ahogado que busca encontrarlo detrás del muro de baterías y guitarras. –Quiero comprar un disco y no quiero que Mamá me pregunte de dónde saqué el dinero.

–¿Qué disco?

–La semana pasada tenían el de Hounds of Love de Kate Bush.

–¿Cuánto cuesta?

–Creo que costaba como \$200.

–Y, ¿de dónde sacaste el dinero? – Me pregunta Emmanuel porque sabe siempre cómo hacerme enojar. Podría decirle la verdad. Podría decirle que mi papá me da dinero a escondidas de Mamá cada semana. Papá me paga para que sea buena y obediente y dulce. Para que no

mencione las cosas que me dan miedo, y para que intente dormir por las noches. Es un trato entre nosotros. Un pacto del que no puedo hablar porque me da miedo que deje de existir. Por eso no le digo la verdad a Emmanuel. Por eso le cuento cualquier cosa. Una historia tras otra que lo mantengan en calma. No se lo cuento tampoco porque no quiero que Emmanuel me haga más preguntas.

–Me encontré un billete tirado a la salida de la biblioteca, ¿no te acuerdas? – le respondo guiñándole un ojo. Sé que no lo recuerda porque esto no pasó.

La única vez que le pregunté a Emmanuel sobre su padre fue una noche mientras estábamos en la fila para entrar al único lugar en el que nos gustaba ir a bailar. El único lugar en donde nos sentíamos libres para compartir nuestro ritual privado con otros igual de anónimos. Una pista de baile casi completamente a oscuras, iluminada de manera intermitente por luces de neón verdes y rojas. En la fila le pregunté si lo extrañaba. Emmanuel me dijo que no podía extrañar algo que nunca tuvo.

–¿Podemos invitar a alguien más?

–¿A quién?

–Quiero presentarte a alguien. –

Los ojos de Emmanuel son distintos cuando estamos rodeados por la música. En los días dentro de la biblioteca sus pupilas se vuelven brillantes y negras como el *exoesqueleto* de un escarabajo. Pero en su casa, protegidos por las cuatro paredes que nos separan del mundo, se agrandan y el iris se vuelve visible. Sus ojos cambian de color de acuerdo a la canción. Sus ojos

son castaños y, cuando les da el sol, brillan una suerte de dorado que no se parece a nada más que pueda ser descrito por esa palabra. Son de ese color, dorado, porque todavía no existe otro nombre que pueda describirlos.

No es verdad que cambian con la música, pero me gusta decirle que sí.

A veces, con el bajo intermitente de alguna canción de Joy Division resbalándose desde las bocinas como pedazos hielo, le pido que deje los ojos abiertos y me mire lo más que pueda mientras recito susurrándole las partes que aprendimos juntos: *esclerótica, iris, pupila, córnea, cuerpo ciliar, humor vítreo*. Con las puntas de mis dedos siento el borde de sus cejas y me acerco más a su rostro. En la pista de baile su cuerpo me parece siempre algo a punto de desaparecer. Algo que existe y no existe en el límite del amor que es siempre volátil cuando no puedo verlo. Mi canción favorita para murmurar junto a él se llama *Atmosphere*. Nunca hemos escuchado *Atmosphere* desde el tocadiscos. Esa canción sólo podemos escucharla a través de las bocinas en la pista de baile o en la computadora de escritorio que ocupa el mayor espacio en la habitación.

El tocadiscos está, desde hace dos años, en la mesa al lado de su cama. Siempre rodeado por un par de platos sucios y vasos con agua y vino a medio beber. Nos gusta comprar las botellas baratas que están de promoción en los supermercados. Nos hace sentir sofisticados. La mamá de Emmanuel nos lleva y nos mira con cierta reprobación desde el espejo retrovisor cuando volvemos a subir a su auto, pero no dice nada. Emmanuel puede comprar las botellas porque es alto y porque es inmenso. Su adolescencia lo ha convertido en un gigante seguro y silencioso.

Por las noches, su mamá aprieta el volante del coche y el blanco súbito de sus nudillos me marean. Esa ausencia de su sangre me parece hermosa. A veces me imagino qué diría Mamá si le pidiéramos a ella llevarnos. Mamá y su voz grave y ubicua. Mamá y su confianza ciega en los finales felices. La mamá de Emmanuel a veces toca la puerta cuando estamos escuchando música y, aunque nunca le abrimos, la empuja para tener una rendija y nos mira, pálida y nerviosa, desde la abertura por la que se cuelan la luz del pasillo.

—¿Presentarme a alguien? ¿A quién?

—A alguien que conocí hace poco y me cae bien, creo que puede ser que a ti también.

—Pero no sé si quiero conocer a alguien.

—Anda, por favor. No te va a pasar nada.

Emmanuel prefiere la computadora porque dice que tiene acceso a todo lo que quiera, yo le respondo siempre que eso es imposible, y acaricio la parte superior de nuestra tornameza como si fuera algo diminuto y precioso. Un diamante o un bebé. Algo que debemos proteger porque es nuestro. Supongo que celos es una palabra que define lo que siento en relación a ver ese todo que se esconde detrás de la pantalla y que Emmanuel quiere y no depende de mí. Supongo que celos es también la palabra que define lo que sentí cuando descubrí que Emmanuel tenía universos que no me incluían.

—¿Podemos ir a bailar un rato? —

Emmanuel y yo nunca estamos tan juntos como cuando bailamos. Un par de cuerpos que tienen un acuerdo tácito para moverse juntos. Cada movimiento vuelve a sentirse como el primero. Emmanuel se acerca al tocadiscos. Sabe que no quiero la música de su computadora en donde están incluidas todas las personas que no me conocen y todos los universos que no me incluyen, pero no entiende que estoy pidiéndole otro principio. La pista de baile. El sudor del cuerpo junto con otros cuerpos. Pone un vinil sobre la plataforma y acerca la aguja como una tregua entre nosotros. No vi la portada del disco, pero escucho los primeros acordes y reconozco una de mis canciones favoritas. Nuestra primera. *Horses* de Patti Smith.

–Oye – le digo, –está bien, conozco a alguien si tú me cuentas la historia de cómo nos conocimos.

–Eso es muy fácil. –Dice él, mientras se acerca a mí con la música sonando sin pausa. Pone su mano izquierda alrededor de mi cintura y lo siento muy cerca. Sus manos son planicies enteras del mundo que es su cuerpo. Me recorre una sensación eléctrica que nace en sus dedos mientras, con apenas algo de fuerza, me acerca hacia él. Con la otra mano mueve mi cabeza y mi oído queda suspendido cerca de sus labios. –Nos conocimos bailando esta canción. Y desde la primera vez que bailamos juntos, hemos vivido felices para siempre. –

XI

Cuando estoy limpiando el consultorio de la ginecóloga pienso siempre en Mamá. Pienso en sus dedos largos, su mano tomando la mía con firmeza frente a la pantalla y sus brazos abrazándome casi hasta la asfixia. Si cierro los ojos en ese consultorio, y lo hago seguido, puedo ver su cuerpo delineado frente a mí como un fantasma. Mamá: sus piernas largas, su cabello negro, sus labios finos y cerrados. Mamá. Cuando pienso en ella me invade el asombro. Un cuerpo que crece dentro de otro. Mi manera de ser parásito. Cómo nos alimentamos juntas. Cómo nos crecimos.

No he hablado con Mamá en diez años, pero no puedo olvidar su voz, el olor de su cuerpo, su manera de mirarme, la sensación de tensión de sus dedos sobre mi cabeza. Pienso en los adjetivos que le pondría al recuerdo de sus elementos: su voz *severa*, su olor *ajazminado*, su mirada *sofocante*. No he hablado con ella en diez años y a veces me pregunto si me extraña. Si me busca. No quiero volver a verla, pero hay noches en las que me siento culpable. Hay noches, mientras trabajo, en las que la imagino y al recordarla me parece vulnerable. Mamá nunca me pareció dulce.

Cuando estábamos juntas, Mamá me daba miedo.

La ginecóloga tiene modelos a tamaño real de fetos de plástico y fibra de vidrio. Una de sus figuras ilustra para siempre el momento en el que una cabeza pasa por el cérvix y hacia el mundo. Un bebé de plástico que no va a existir nunca existe para siempre en ese momento. Esa etapa del parto se llama *expulsión*. La última frontera antes de la vida en la tierra. El movimiento

del cuerpo de los fetos para pasar por ese canal se llama *extensión*. La frente pasa primero. La cabeza del bebé se amolda al hueso de la pelvis de su madre como un mecanismo hacia su propia existencia. Cuando nacemos sólo podemos moldearnos al entorno que nos aplasta. A la gravedad. Al oxígeno. Los humanos recién nacidos no pueden ver ni oír, pero ya tienen que luchar contra la fuerza que nos empuja hacia el centro de la tierra. Podemos oler como los cachorros que somos y buscamos con rabia la posibilidad de *sobrevivir*.

Ninguna parte del cuerpo que conocí como el cuerpo de mi madre se pareció nunca a los diagramas en este cubo blanco e iluminado que es el consultorio de la ginecóloga. Aunque debió haberse parecido alguna vez. Antes de nacer, cuando ella era ella y yo un parásito de su cuerpo, sus órganos debieron haberse acomodado para dejarme entrar. Sus intestinos empujando los pulmones y, con ello, el aire. Su piel expandiéndose para dar paso a la mía. Diez veces más piel para una sola hija no me pareció nunca un intercambio justo. Supongo que diez veces más piel para tener sólo el recuerdo de una hija tampoco lo es.

La ginecóloga también es mamá. Su parásito es niño que sólo existe para mí en tres fotografías sobre el escritorio. Tiene unos ocho años, cabello castaño y costras en las rodillas. Usa un uniforme de futbolista y bebe agua de un termo anaranjado. Nunca pienso en su hijo como un niño de verdad. Como Pinocho, la imagino con un niño de plástico y fibra de vidrio. Un modelo de hijo perfecto que existe como existen los muñecos en el consultorio, para demostrar cómo se desempeñan las tareas de madre e hijo. Para siempre posando después de un partido de fútbol. Para siempre sonriendo desde afuera de lo que parece una escuela, con un suéter tinto y un

pantalón gris. Para siempre abrazando a la mujer que es la ginecóloga y a la que él, cuando la llama, nombra Mamá como yo nombré a la mía.

La mujer que trabaja en esta habitación tiene gusto por el color verde. Su estetoscopio de emergencia, el que se queda colgando en el respaldo de la silla cuando ella no está, es verde. Por muchas semanas abandonó en el pequeño armario del consultorio un suéter verde agua. No tiene ningún cuaderno de notas, ni una agenda. A veces tiene un cenicero repleto de dulces sobre su escritorio. Más allá de las imágenes del niño que es su hijo, no hay adornos. Detrás de su silla cuelgan apenas dos papeles enmarcados en madera negra. Su diploma de médico. Su diploma de especialidad. Desde ahí ella, sobre este espacio estéril, es una reina con la mirada dura de alguien que consiguió lo que quiere. Su mirada me gusta. A veces practico en el espejo de su baño y me pregunto cómo sería si pudiéramos cambiarnos de lugar. Cómo se vería mi foto si yo fuera la ginecóloga, y cómo se vería ella limpiando su polvo, tirando su basura.

De su librero, mi ejemplar favorito se llama *Ginecología de Berek y Novak*. Un libro de portada azul que he hojeado varias veces. Cada vez, deteniéndome en palabras que no conocía antes de trabajar en este lugar: *hormona luteinizante, neuroendocrinología, quiasma óptico, prolactina, andrenocorticotrópico*. En el consultorio de la ginecóloga busco palabras para describir una relación. Lo que comparten Mamá e hija cuando la hija soy yo. Estoy buscando palabras, en ese libro, para nombrar lo que somos y lo que pudimos haber sido. *Oxitocina*: algo que segregamos juntas al probarnos, al consumirnos más como caníbales que como madre e hija. *Conductos paramesonéfricos*: los conductos dentro de los embriones que me heredó y que, de no haber sido su hija, habrían desaparecido.

Hago bien mi trabajo. Seis días a la semana salgo de casa a las seis de la tarde y, dependiendo de la época del año, alcanzo los últimos rayos de sol del día que a esa hora son todavía tibios. Camino hacia el edificio donde están los consultorios. La caminata toma sesenta minutos. Por la calle siempre veo a personas volviendo a casa. Niñas agotadas durmiendo en carriolas, vestidas con tutús y zapatillas. Mujeres y hombres con trajes baratos tratando de alcanzar el autobús. Adolescentes de sudaderas negras que me recuerdan algo que fue mío y de Emmanuel. Cuando llego al edificio, entro por la puerta de atrás donde hay un guardia de seguridad que casi nunca levanta la vista. He trabajado aquí tres años y no nos hemos dicho una palabra más allá de “buenas noches”. Detrás del escritorio de la recepcionista hay dos puertas. Detrás de una de ellas, la única que todas las noches permanece abierta sin candado, se encuentra mi pequeño tesoro. Botellas con líquidos de colores, cubetas, trapos, bolsas para la basura de tres colores diferentes: negras, rojas y amarillas. Cuando abro la puerta hacia esa habitación diminuta me invade la sensación de náusea que producen el olor del cloro y del amoníaco. Hago bien mi trabajo. Lo hago bien porque lo disfruto. Hacer que algo sucio parezca de nuevo limpio es mi propia versión de penitencia y redención. Creo que sería una buena predicadora y una grandiosa profeta. Puedo limpiar un baño y puedo perdonar pecados y ambas cosas me producen la misma clase de felicidad.

En cada uno de los cubículos hay una historia diferente. Hay ocho consultorios. Dos psiquiatras. Un pediatra. Una ginecóloga. Dos odontólogos. Una nutrióloga. Un gastroenterólogo. Todos especialistas en lo que debería quedarse dentro del cuerpo. Nunca los he visto en persona, pero reconozco las facciones de sus rostros jóvenes en las fotos de sus diplomas. Reconozco también sus familias, sus preferencias. Los pañuelos con olor de uno de los psiquiatras. Los muchos

juguetes del pediatra. La colección de fotografías de mandíbulas que componen el archivo compartido por los odontólogos y las palabras que las acompañan (*apófisis alveolar, hueso palatino, diente premolar*). Me alegra que ellos no sepan nada de mí. Pensar en mi invisibilidad me anima cuando, al desempolvar sus libreros, recuerdo la otra vida que tuve antes, en el pasado. Los días de pasear con Emmanuel, la tienda de vinilos, el olor a medicina de las bibliotecas en donde nos escondimos del mundo, los manuales de anatomía que memorizamos juntos y las palabras nuevas bajando por la garganta, densas y exactas.

Las células reproduciéndose eternamente en el muro de la ginecóloga (*cigoto, mórula, blastocito*) me recuerdan siempre a Mamá. A la mujer que tiene prohibida la entrada a mi casa, a mi cuerpo, a mis manos. Mamá tomaba mis manos cada vez que veíamos una película, cada vez que me contaba una historia. Casi siempre me hacía daño. Cada vez, cerca del final feliz, Mamá hundía la concavidad del *borde libre* de sus uñas en mis palmas. Dentro de mi epidermis: medias lunas, círculos incompletos, ciclos. La carne viva y frágil al descubierto, un cuerpo extraño y descolorido, siempre un poco más grasa que piel.

Fue Mamá, quien amaba los cuentos de hadas, la primera que me contó esta historia: había una vez una princesa a la que embrujaron sin gravedad. Desde que nació, a la princesa tenían que amarrarla con pesas y cuerdas para que no se fuera flotando sin poder volver al suelo. Nada parecía mantenerla cerca de casa o de su familia. La princesa amaba volar. Sólo cuando aprendió a nadar, la princesa pudo por fin encontrar algo que amaba más que el cielo. Sólo cuando regresó al líquido, como en el que flotaba cuando estaba dentro del útero de su madre,

la princesa volvió a ser humana. La lección, creo, es esa: regresar. Volver en el tiempo. Ser parásitos. No ser *expulsados* sino *acogidos*.

XII

Emmanuel pronuncia la palabra *Closer* y hace clic en una imagen donde hay un rostro a contraluz con la lengua de fuera. De inmediato ocurre. El borboteo de sonido que proviene de las bocinas se escurre por toda su habitación. Un corazón que sigue vivo que bombea algo en la pantalla de la computadora. El eco reverbera en el cristal de sus ventanas. Apunto en la memoria el nombre de un grupo que no conozco: *Nine Inch Nails*. La puerta se queda entreabierta. Los ojos de su mamá intentan ver algo entre nosotros que no existe. El grito ahogado saborea las palabras con la certeza de quien disecciona y abre algo o a alguien. Compartimos la sensación de peligro que produce ver algo que no deberíamos estar viendo. El resquicio tramposo de las cosas que no nos están prohibidas todavía. El sonido de las guitarras es tan metálico como el tren que se desliza con dificultad sobre las vías oxidadas y como la sangre que se coagula en las heridas abiertas de las rodillas huesudas y raspadas de Emmanuel. Sus manos frías están alrededor de las mías, intentando detener algo que gotea y que se derrama dentro de mí. El deseo de *escarbar* con las puntas de mis dedos. Mis manos siempre más calientes que el resto de mi cuerpo.

Emmanuel me mira. Abre la boca. Me hace la misma pregunta que me ha hecho desde el primer día que bailamos juntos.

—¿Cómo nos conocimos?—

Las imágenes se suceden y superponen a las palabras: la cabeza de un cerdo girando, los pezones difuminados de un cuerpo de mujer con el rostro oculto, un hombre flotando. La

frontera de otro idioma que desconocemos. Cada sonido produce un efecto. El bajo que rebota en el pecho me entrega la gota de sudor que se desliza por debajo de la blusa blanca del uniforme sobre el esternón. La voz que se enreda en el aire provoca los movimientos y ensucia de polvo las calcetas blancas. El pulso rítmico de algo que no es un corazón eriza los vellos de mis brazos. El cascabeleo percusivo contrasta con la negrura incipiente en la barba y en las piernas de Emmanuel. La canción despierta algo dentro de mí: la falda azul del uniforme se levanta por encima de los muslos al girar, el cosquilleo interno dentro de los omóplatos, la carne tensa, las ganas de estar dentro de la pantalla y ser como ellos. Allá. Algo abierto. Algo deseable.

–Nos conocimos al nacer. Estábamos enfermos de algo que continúa sin nombre y tu mamá y Mamá encontraron que la cura era que no nos separáramos nunca y que escucháramos esta canción cien veces al día. – le respondo.

Cierro los ojos y los abro de nuevo para comprobar que seguimos ahí. En ese lugar. En el recuerdo. Adentrados en el ritual que es único y que es nuestro. La música. Las ganas de moverse. Las ganas de sacudir algo que está clavado dentro de la garganta y que todavía no se puede nombrar, ni explorar, ni sentir de otra manera.

XIII

No quiero un final feliz. Me escapé de la casa de Mamá al cumplir veinte años y esa despedida me permitió vivir aquí para siempre. En esta eternidad que es una década. Vine a esta casa y accedí a pagar la renta y a quedarme por un tiempo indefinido porque estaba lista. Una puerta. Dos jabones. Tres estantes. Cuatro vasos. Las cosas en la oscuridad y en la espera que son siempre mucho más hermosas antes de que las toque la luz. Como las palabras para definir la vida antes de la vida. Como la crueldad que existe en el proceso y en la palabra *gestación*. Vine aquí buscando alejarme de los límites en las palabras que me definieron el mundo por veinte años. Mamá y sus historias, Emmanuel y la música, papá y sus silencios. Vine aquí huyendo del final feliz que ocurre cuando la *transfiguración* no es nunca la recompensa para las mujeres que desean. Vine aquí para escaparme de los diagnósticos y las definiciones que también nombraron y limitaron algo: *trastorno de ansiedad, onicofagia, excoriación*. Me mudé para encontrar palabras nuevas y para entregarme a las sensaciones en la garganta y sobre la piel. Encontré algunas. Las colecciono. Las repito. En noches como estas, cuando espero a mis ratones, los acaricio con el *vértice* de mi lengua: *algolagnia, ailurofobia, algofilia, quinunolagnia, hifefilia*.

En los cuentos de hadas los animales tienen una presencia mística, una relación simbiótica con los humanos que los nombran y que los definen. Son compañía y son el poder que *transfigura* a los personajes con menos habilidades. Son los príncipes que son ranas que recuperan pelotas de oro, y luego quieren dormir en la misma cama que princesas que son malcriadas y más hermosas que el sol. Son los pájaros que son niños muertos y devorados, listos para quemar viva a su asesina quien es también su madrastra. Son los zorros de nueve colas que se esconden

bajo la cama, muertos de celos, esperando la infidelidad de sus esposas. Esta historia no es distinta. Los ratones son todas las cosas que no tienen nombre y en las que cabe el placer y el abandono. Los ratones son también el vehículo para intentar alcanzar las palabras que todavía no existen. Dejo algo para ellos sobre la mesa y repito palabras que se sienten como actos de magia o de fe. Los llamo en murmullos. Les dejo un camino entre la mesa y el colchón que nunca se ha separado del suelo y ellos vienen en un silencio casi imposible.

Una vez aquí, una vez juntos, los ratones corren con recelo por sobre las sábanas. Hay algo fantasmal en su peso. Quizá si comenzara aquí, mi historia hablaría de eso, del peso de sus cuerpos que es casi imperceptible. De la belleza de la incertidumbre que se esconde en las cosas que apenas existen y que apenas pesan y que, por eso, son densas y absolutas. Cuando me huelen, los ratones tienen diez millones de neuronas atentas a cada olor, mandan una señal a los demás. Una expresión ultrasónica que comunica algo sin palabras. Dejo que los ratones vengan a mí en las noches como estas. En las noches donde los necesito. En el rechazo que ocurre inmediatamente tras la posibilidad de un final feliz.

De niña, cuando la casa estaba a oscuras, reconocía una sensación por debajo de la piel. El silencio antes de la descarga en la espina dorsal, la música que retumba en el tímpano y en la caja torácica, la palabra *enmarañar* que describe el impulso eléctrico en la piel de los brazos y la espalda, una comezón que no puede calmarse con nada, las ganas de escarbar en mi propia carne. El deseo. *Formicación. Delirio de parasitosis*. Cuando era niña me sentía incapaz de escapar de ese deseo. Mordía, rascaba, exploraba. Mamá decía que hay cosas que los cuerpos como el mío necesitan: *moverse, sacudirse, agotarse*. Yo quería agotarme. Cuando mis uñas

estaban dentro de mi boca había una clase de alivio. Siempre quise saber cómo se llamaba esa sensación. Siempre quise saber qué ocurre cuando todos duermen y las cosas están ocultas y en silencio. Siempre quise demasiado, pero no sabía que las niñas que quieren demasiado pueden convertirse en brujas, en pájaros, en carroña para roedores. Tampoco sabía que eso era el deseo: carroña, carne, cuerpos y sal y hierro abiertos como una ofrenda.

Digo que aquí nos conocimos, pero eso no es cierto. Mi primer ratón me dio la clave: huir o pelear. Era una madrugada, era otra casa, era este cuerpo. Me mudé aquí para seguir peleando. Cuando era niña era *onicófaga*. De adolescente comencé a trazar pequeños caminos con mis dedos sobre la carne. El nombre para la acción de hacerse marcas en la piel a partir de rasguños repetitivos es *excoriación*. Aprendí la palabra en la biblioteca, sentada junto a Emmanuel en una especie de trance. *Excoriación*.

Renuncié al final feliz la primera vez que sentí el placer que produce el momento de deshacer algo. La primera vez de una carne nueva y lista por debajo de las primeras capas de piel, oculta entre las cosas que deben permanecer en silencio. Utilizaba los dedos y los dientes y lo que tuviera a la mano para trazar la ruta de algo sin nombre que se detiene en el vértice entre placer y el dolor. Pero todavía no había ocurrido el verdadero cambio. Eso vino después, con el viaje, con la casa, con las pistas de baile y el sudor y la saliva. Todavía no sabía que esa necesidad era un camino compartido. Ahora estoy segura. Diez años y nosotros. Mis ratones y yo. Los exploradores de las rutas del cuerpo y de los múltiples sabores de la sal sobre la piel. Sus uñas y sus dientes y el pánico que surge cuando el instinto de supervivencia es más fuerte.

Llegué a esta casa hace diez años y quiero vivir aquí para siempre. Llegué a vivir aquí para estar a merced de mí misma. Bajo tierra, entre el rumor de las cosas que ocurren a oscuras. Llegué a vivir aquí porque estaba lista. Y aquí es donde quiero quedarme. Mi final feliz podría haber ocurrido, pero el único final posible es seguir contando esta historia hasta encontrar todas las palabras. Aquí, en esta casa que nunca va a ser un lugar de paso sino el castillo de los cuentos y el laberinto lleno de puertas que es la memoria. Cerca de la carne y hecha de huesos y deseo. Con las palabras arrastrándose para salir por la garganta y con el mapa sobre el cuerpo que es tenso y es único.

Llegué a esta casa hace una década. Llegué a esta casa cuando tenía veinte años y no voy a cumplir un año más oculta dentro de las posibilidades limitadas de este cuerpo. Llegué aquí porque estaba lista para afrontar una misión, un viaje, una *transfiguración*. Los ratones son un vehículo y una metáfora y la confirmación de que el deseo es más brillante y afilado cuando las palabras están presentes. Mis manos y sus dientes. Su saliva sobre mi cuerpo. Nuestras uñas dentro de nuestra carne. Nosotros en la oscuridad y el silencio de este cuerpo y de esta casa.

Mis ratones y yo queremos lo mismo: carne sobre los huesos. Carroña para masticar y volver a ser carnívoros. Cicatrices. *Tejido fibrilar* sobre la *exodermis*. El placer de abrir la carne, toda la carne.

XIV

La calle está oscura y nosotros buscamos la música. Emmanuel mira hacia el frente como si la ciudad pudiera decirle algo. Escudriña la oscuridad y me aprieta la mano derecha con sus dedos largos. Me siento segura sostenida dentro de sus manos. Tiene veinte años y nunca ha sido tan adulto. Mamá no sabe que estoy aquí, no sabe que salimos juntos a buscar algo que no tiene nada que ver con ella. Faltan dos años para que no nos volvamos a ver. Faltan dos años para que yo encuentre mi casa.

–¿Quieres que te lo cuente de nuevo? – le pregunto casi en un susurro.

–¿El mismo cuento de siempre? –escucho el rumor de su voz como si estuviera muy lejos, como si él estuviera en otro mundo, una dimensión apenas conectada a mi cuerpo por la electricidad de sus dedos.

–Sí, el mismo... “Cómo algunos niños jugaron a la masacre”, – sonrío cuando le digo el título, aunque él no me mire. Sonrío siempre que lo digo. No tiene nada que ver con el cuento, es sólo que cada sílaba sale de la boca como si fuera algo valioso. La sensación de la palabra *masacre* que se queda como un fantasma entre el *vértice* de la lengua y los dientes superiores. Emmanuel se detiene en una esquina y pone sus manos, y por ello una de las mías, dentro de los bolsillos de la sudadera negra. La oscuridad y el frío caen sobre nosotros y decido cambiar de tema porque me siento súbitamente muy pequeña. –¿Me la vas a devolver? –

–¿La mano? – Me empuja despacio para que crucemos la calle. Hay una fila de personas que se extiende durante una cuadra y el olor a cigarro y el eco que se expande por encima del edificio me recuerdan que ese es el lugar a donde vamos. Recuerdo la última vez que estuvimos

en aquí y me emociona volver a escuchar la música. Emmanuel saca lentamente la mano que tiene junto a la mía en el bolsillo y se detiene, lo que me hace detenerme a mí también.

–No, la sudadera. Es mía.

–¿Vas a volverlo a hacer?

–No lo sé, pero la quiero.

–Y yo quiero ser millonario. ¿Vas a volverlo a hacer? –

El cuento, “Cómo algunos niños jugaron a la masacre” tiene dos partes, pero la historia es básicamente la misma. Unos niños de entre cinco y seis años ven a un carnicero matar a un cerdo y deciden que esa imagen es un buen inicio para un juego. En ambas, un niño le corta la garganta a otro. En la segunda variación, los niños son hermanos y su madre, en cuanto lo descubre, le saca el cuchillo de la garganta a uno de sus hijos para de inmediato encajarlo en la del otro. Es una sucesión de muertes: los hijos jugando, otro bebé que se ahoga, la madre que se suicida y el padre, un último sobreviviente que se deja desgastar hasta la muerte. Es uno de mis cuentos favoritos. En ambas variaciones los niños acumulan la sangre del hermano/amigo que era un niño jugando a ser un cerdo. Están pretendiendo ser carniceros impresionados y atónitos frente al denso color rojo y al olor metálico que producen los cuerpos. Eso es lo que quería decirle a Emmanuel en ese momento, pero que nunca le dije. Quería hablarle de esa fascinación frente a lo que debería quedarse dentro del cuerpo, pero Emmanuel me quería demasiado para entender por qué no le pude prometer que no iba a dejar de morderme las uñas hasta llegar al *lecho ungueal*, hasta casi alcanzar la *lúnula*.

–Todos se van a dar cuenta – Emmanuel me mira de arriba a abajo y repite la condena en murmullos –Todo el mundo se va a dar cuenta.

–Nadie se va a dar cuenta– le respondo. –Es noviembre.

–No importa. Después del invierno, o dentro de la casa, o si vamos a nadar...

–¿A nadar? Nunca, jamás, en todos estos años, hemos ido a nadar.

–Bueno, pero podríamos ir ahora y todos se van a dar cuenta.

–No me importa que todos se den cuenta... – le estoy mintiendo, pero trato de verlo a los ojos. Quiero saber si funciona, si a él también puedo engañarlo. Emmanuel me mira. No dice nada. Sé que sabe que estoy tratando de mentir.

XV

Estoy fuera de casa y esta vez no necesito contar. Estoy buscándote. Llevo dos días buscándote. La impaciencia es una rabia súbita e intempestiva. Siento el eco de la música como un fantasma acompañándome cuando regreso casa porque no te encuentro. Pero esta vez, al fin, hay suerte. Estás lejos, pero te veo. Te veo, pero tú no me ves hasta que es demasiado tarde. Hasta que estoy muy cerca de ti. Tan cerca que tu corazón se confunde con el eco de la bocina que reina por encima de nosotros. Ese es el verbo correcto. *Reinar*. Este lugar es un reino y tú y yo y la música que reverbera decidimos quienes van a conservar sus cabezas. Tienes las manos tan frías que el contacto de las yemas de tus dedos sobre mi piel me hace tensar los músculos. Es el mismo impulso de siempre: huir o pelear. No reconozco la forma de tus dedos, pero eres tú. Las manos frías, los dedos húmedos, los capilares contrechos, la sensación sobre mis músculos, la palabra *tríceps* y la espalda descubierta. Las ganas de pelear. Tú.

No nos decimos nada. A los dos nos abruman las palabras que no existen todavía. Lo que hay es cuerpo, piel, células muertas y médula espinal expandiéndose sin límites dentro de nosotros. Líquido *raquídeo* y fluidos *sinoviales*. Esto es lo que somos: la carne cerca de la carne en una pista de baile. Me acerco más. Aprietas las manos alrededor de mis brazos y me acercas a ti. Hueles a cenizas y a alcohol y a suavizante de telas. Al hielo que en este lugar depositan sobre los uriniales. Hay palabras que cuerpos como el mío necesitan: oscuridad, deseo, tensión, agotamiento. Pienso en la palabra *nostalgia* y extendiendo los dedos hasta que atrapo tu garganta entre mis manos.

Abres la boca: un universo en el que caben todas tus historias. Abres la boca y entre las luces tus dientes cobran vida propia. Siento la suerte de vértigo que ocurre antes del momento del choque. Un presentimiento. Una premonición. Abro la boca también. La oscuridad de este lugar tiene un peso y un nombre propio. Lo vuelves a hacer. Tu lengua sobre la mía. Tu lengua dentro de mi boca. Excepto que esta vez mejor. Esta vez sabes lo que quieres.

Siento tus dientes removiendo mis *papilas gustativas*. Lengua sobre lengua, probándome. Siento tus dedos subiendo y bajando por mis brazos y mi espalda. Tenso los dedos que están atrapados alrededor de tu garganta. Das ese paso. Abres los ojos y te separas de mí apenas lo suficiente para girar la cabeza, tomar aire y regresar. Es un solo movimiento. Tus dientes sobre mis labios y la presión del dolor como un reflejo eléctrico dentro de mis nervios. Lo haces de nuevo. Aprietas tus dientes alrededor de mis labios como un abrazo en la vida antes de la vida. Colmillos e incisivos sobre las palabras para nombrar los labios: la *comisura*, el *bermellón*. Nos encontramos y estoy lista. Me separas como si quisieras arrancarme y pienso en la palabra *fauces* y veo tu cara por primera vez.

Me haces la pregunta y asiento y las luces sobre las otras personas son cada vez más rojas y cada vez más rápidas. Muevo la cabeza, arriba y abajo, con la música de fondo como en un ritual que significa algo más que este intercambio. Los cuerpos, las casas que los contienen, la música, la noche. Abrir la boca para dejar entrar la lengua. La fuerza de los dientes y el sabor metálico de la sangre. Me haces la pregunta y asiento sin soltar tu garganta.

Quiero ir contigo. Quiero irme contigo. No me importan tu nombre, ni tu cara, ni quién eres. Quiero ir contigo y conocer tu casa. Oler tus sábanas. Reconocer tu cuerpo entre todos los cuerpos. Mirar por tu ventana. Quiero irme contigo y mostrarte lo que puede hacer alguien como yo. Una bruja como yo. Arrancarte el corazón y probarte y dejar que me veas. Darle el permiso a tus manos de explorar los canales de carne nueva que son mis dedos. Tocarte con la violencia descarnada de las flores que se abren paso entre las ramas. Dejarte que me muerdas las uñas. Contarte que cuando era niña me mordía las uñas. Quiero las medialunas de tus uñas sobre mi piel. Decirte que es sólo en la punta de los dedos donde permanecemos vivos. Quiero poner mi lengua cerca de los músculos, traspasar los límites entre las capas de piel para lamernos la médula. Quiero saber cómo se siente tu piel tensándose en el momento antes. La forma de tu sexo antes. El vello de tu pubis y la sal de tu sudor. Y quiero también el después. La mirada del placer y el *éxtasis* que es igual a la mirada del *desasosiego*. Quiero ir contigo y sentir las palmas de tus manos como el estruendo de hueso sobre hueso. Quiero ir contigo y sentir que mis manos y mis dientes cumplen su misión. Las ganas de morder algo. Sentirlo todo. Darte palabras para el espacio de las cicatrices: *tejido fibrilar* sobre la *exodermis*. Buscarle nombre a todo lo que no cabe en la sangre y que se queda dentro del cuerpo y no puede salir.

XVI

Aquí podría estar un principio. Una madrugada que se repite. Una madrugada que se deshace dentro de la mano de alguien. Una casa que no conozco. Una casa a la que decido ir sólo en la oscuridad. La cama deshecha y las sábanas frescas que anteceden el momento del encuentro. El apetito voraz que no descansa y no se detiene hasta que encuentra algo que lo llena. Los dedos ajenos dentro de la boca, por ejemplo. La sensación de ese cúmulo de piel y huesos enredándose entre los dientes. La saliva que se vuelve más viscosa cuando descubre una lengua ajena conquistando su territorio. La lubricación del sexo que se prepara para recibir al cuerpo extraño. Una vez sobre la cama comienza la cuenta regresiva. Cuando despierto en mi propia casa cuento las cosas que son reales para evitar que desaparezcan. Con mi sudor marcando las sábanas de los otros, cuento los segundos que ocurren entre el cosquilleo de placer ajeno y el propio. Una lengua. Dos manos. Tres huesos dentro del oído (*yunque, martillo, estribo*). Cuatro extremidades. Cinco uñas en cada mano. La inhalación. La exhalación.

Busco un cuerpo que podría llamarse como sea y expandirse en una variedad infinita de límites y de pieles. Hay claves para encontrarlos. En la forma de moverse y en las manos frías. En sus huecos que desprenden un permiso que se comunica sin palabras. En la sal de sus lágrimas. Tienen un sabor cítrico en los fluidos que se mezclan en la entrepierna, en la boca, en la punta de los dedos. Son una presa que permite cruzar los límites. Cerca de ellos, mi sudor es un poco más ácido en las axilas, el residuo cervical es más transparente y elástico, las manos se encienden y reparten el calor que antecede a la inflamación de las heridas.

Los busco para sentirlos y para robar algo. Quiero probarlo y tenerlos como parte de mí. Quiero memorizar la fuerza con la que se empujan hacia dentro y la decisión de entregarse a ser sólo cuerpo con la que se encorvan. Quiero abrir la boca, dejar que sus lenguas encuentren un camino entre el laberinto de mis dientes y, cuando menos lo esperan, comenzar a apretarlos contra mí. Con la mandíbula. Con las uñas. Con las piernas. Quiero pasar la lengua por sus espaldas hasta encontrar la suavidad de la carne. Morder. Roer. Sentir la tensión de los músculos como una respuesta ante el peligro: la ridícula versión que tienen los cuerpos para pelear. Sentir la carne ceder bajo la presión de los colmillos, los incisivos, las muelas. Quiero abrazar la espalda y reconocer en las formas debajo de la piel los nombres que aprendí junto a Emmanuel: *deltoides, dorsal, infraespinoso*.

Cuando era niña era *onicófaga*, les digo siempre como una ofrenda diminuta de información sobre mí. Cuando era niña me comía las uñas y, ahora, les digo justo antes de poner los dientes sobre sus labios, ahora estos dientes son para comerte mejor.

XVII

Cuando siento las palabras arrastrarse en mi garganta, cierro los ojos y me pregunto si es así como se sienten la posesión o la parálisis. Lo que me abruma es lo que no tiene nombre, lo que todavía no puedo probar porque no encuentro cómo describir. La clase de sensaciones que se encienden en la oscuridad. El deseo. Algo parecido a la *algolagnia*. Las ganas de sentir el placer que me recorren desde las capas más profundas de la piel. Cierro los ojos, pero no puedo, ni quiero dormir. Escucho la madrugada afuera, en el patio y en la calle. El silencio de la casa interrumpido por el rumor de la sangre dentro de los oídos y los gruñidos del estómago que pide algo. El silencio del cuerpo interrumpido por el rumor de la casa que es la mano que nos mantiene y que nos estruja. Juntos. Cada vez más juntos.

Esta casa es mía y es nuestra. Afuera están el mundo, los recuerdos y la música. Adentro están las paredes huecas roídas por sus dientes, las sábanas desgastadas de haberse lavado constantemente, el vago olor químico del desinfectante entre mis dedos y el olor casi dulce de sus heces. Mis ratones. Adentro de la casa está un recuerdo que es también es un sueño. Esta casa es la posibilidad de una promesa, un esqueleto o un puño que resguarda lo que debe quedarse dentro. Yo quisiera cuidarlos. Ellos van a cuidarme. Yo quiero verlos. Ellos quieren que los vea. Sus cuerpos diminutos siempre cerca del mío. Su hambre y su deseo que tienen la misma temperatura y el mismo color que mi hambre y que mi deseo.

Hay una rebanada de pan sobre la mesa, hay dos vasos junto a la cama, hay tres metros de distancia entre el pequeño agujero que es su puerta y la cama, hay cuatro horas de la madrugada pesando sobre mis párpados. Tengo toda la vida esperando el momento de decir que ésta es

nuestra casa, de compartir mi espacio con la sensación espectral de sus cuerpos sobre el mío. Si fuera yo quien pudiera reescribir los cuentos de mi infancia, comenzaría alguno diciendo “Había una vez el peso espectral de los ratones sobre el cuerpo de una niña que nunca quiso ser una princesa”.

Había una vez una casa que era un agujero, una mano protegiéndonos. Había una vez el silencio y la oscuridad de una ratonera, de una boca, de unos dientes que son el mundo tratando de aplastarnos y la furia con la que los ratones mastican a través de las paredes y de los cables para sobrevivir. Había una vez el cuerpo que era mío y que, en la oscuridad, era también una manera de alimentarnos. Mis ratones y yo. Mi cuerpo y nosotros. Siempre hay algo para ellos. La rebanada de pan, un par de cucharadas de arroz o de avena, las sobras de una lata de atún, las puntas de mis dedos. Los siento y trato de no moverme, de no respirar. Los alimento de mí y de lo que me alimenta: somos mi *hiponiquero* y nuestra *hipoconodría*, mi *paroniquero* y nuestra *paranoia*, mi *cuerpo ungeal* y nuestra *onicofagia*. Somos el sueño recurrente del futuro. Mi lúnula y mi sangre y la carne de mi carne. Somos nuestra propia casa.

Los espero recostada aquí. Cuento las cosas de la habitación en la oscuridad, que nunca son exactamente iguales a las cosas que aparecen cuando llega la luz. Escucho el constante ir y venir de sus uñas diminutas y me invade una ternura infinita por el contraste entre nosotros. Por las promesas que se mantienen vivas. Los siento cerca y espero. Anticipo su llegada y esa impaciencia es una rabia súbita e intempestiva. Cuido a mis ratones y ellos a cambio cumplen su función. La que nos trajo hasta aquí. La relación mística entre los animales y los humanos.

Nunca quise ser una princesa, pero los regalos de mi hada madrina me trajeron aquí: al zumbido constante de las paredes, a nuestra saliva en la punta de mis dedos, a la relación entre mis manos y sus uñas, mis dientes y sus maxilares. Tengo tres dones y los tres aparecen cuando tengo los dedos entre mandíbulas, con el sonido de la piel siendo atravesada. Tengo tres dones y los tres necesitan de este momento, de la tensión que cede bajo el peso de los dientes, la carne arrancada de tajo como la corteza de un árbol para develar otra más flexible y más nueva.

Quizá en otra clase de historia hubiera preferido ser una bruja o una mujer convertida en pájaro que pueda sacarle los ojos a sus enemigos. Quizá en otra clase de historia habría incluso preferido ser una princesa. Pero esto es lo que pasó conmigo: nunca quise ser una princesa y, sin embargo, siempre quise demasiado.

XVIII

Esto es un recuerdo, pero también es un sueño. Esa mañana. La imagen tan nítida que, a veces, el recuerdo parece inventado. Como si todos los eventos fueran sólo una secuencia en algún otro lugar: una película, un libro, una historia ajena. Tengo una cicatriz y la cicatriz comprueba que todo esto pasó en realidad. A veces sé que estoy soñando porque me llevo las manos al abdomen, paso los dedos por sobre la piel y la cicatriz ya está ahí, antes de que todo ocurra.

En el sueño y en el recuerdo las cosas son siempre iguales. Es un sábado y estamos solas ella y yo. Mamá y yo. Voy a buscarla a la cocina descalza, el cabello enmarañado y el camisón de pijama puesto. Mamá dice que está haciendo el desayuno y que va a hacer un licuado de fresa para mí. Le pido que desinfecte las fresas con cuidado. Tengo nueve años y pavor a las enfermedades, a las infecciones, a la suciedad. En las puntas de los dedos se asoman cicatrices como resultado del desorden de ansiedad. Me gustan las palabras y las digo una y otra vez hasta que Mamá se enoja conmigo. *Desorden de ansiedad*. Es la psicóloga del colegio de monjas la primera que las sugiere como un premio. El *diagnóstico*. Tengo nueve años, pero ya hemos tenido que asistir a varias citas con la psicóloga de la escuela y ya tengo un diagnóstico. Mamá dice que sólo soy demasiado tímida. Que lo único que me hace falta es hablar con las otras niñas, dejar los libros en casa, ir a las fiestas de mis compañeras a las que me invitan solamente porque ella las conoce.

Mamá se ríe. Mamá dice que las lavó. Mamá dice que no va a pasar nada. Mamá dice que vaya al baño a lavarme las manos y yo voy porque la quiero, aunque mis manos están limpias. Abro el grifo, me veo en el espejo y cuento hasta treinta mientras hago espuma de jabón con fricción

entre los dedos. Quiero estar limpia. Lo pienso y lo digo en voz alta. Quiero vivir este momento con Mamá y quiero estar limpia. Cuando me siento a la mesa Mamá me extiende un vaso con leche espumosa de color rosa pálido. Me pregunta si quiero canela y le digo que sí. El vaso se siente frío y húmedo entre los dedos y cuando le doy un sorbo encuentro diminutos trozos de hielo. Los mastico. Los muerdo con una clase de alegría que se siente caliente en mi rostro. Le pregunto si podemos grabar el cassette de los Beatles después de desayunar. Llevo semanas rogándole por un cassette, uno en el que yo pueda elegir la secuencia de canciones. Mamá responde que sí y le da una mordida a su pan tostado. Ella no toma licuado. Es todo para mí. Me regaña por las migajas sobre la mesa, rellena el vaso y sonrío. Yo también sonrío y me termino vaso tras vaso hasta que la licuadora se vacía y yo siento el estómago hinchado.

Esto es un recuerdo, pero también es un sueño. En ambos la sensación siempre es la misma: no quiero que se acabe este momento, quiero sonreír junto a ella para siempre, quiero hacerla sonreír.

Unos minutos después de ayudarla a limpiar la mesa comienzo a sentirme extraña. Primero pienso que es sólo que estoy muy llena, que necesito sentarme un momento. Pero luego siento un dolor agudo en el estómago que no se parece a ningún dolor de estómago que haya tenido hasta entonces. Me falta el aire. No quiero que se termine el momento de felicidad entre nosotras, así que no digo nada. Siento gotas de sudor bajando por mi cara. El sudor se siente helado. Cruzo los brazos para ver si así disminuye el dolor. No quiero vomitar, pero camino lento hasta el baño. Cuando estoy hincada frente a la taza del excusado, comienzo a vomitar espuma de color rosa pálido. La canela me raspa la garganta y la nariz. Intento que las arcadas

ocurran de la manera más silenciosa posible porque todavía podríamos tener un buen día si tan solo terminara de sacarme eso de dentro.

Mamá no lavó las fresas. Mientras vomito, repito esa frase una y otra vez en silencio. No las lavó y ahora mi cuerpo reacciona frente a palabras cuyo significado reconozco por las enciclopedias: *pesticidas, patógenos, bacterias*. Entre bocanadas de aire se comienza a formar la idea que todos esos elementos son venenosos. Que mamá me envenenó. Que mamá quiso acabar conmigo, con mis dones, con mi hada madrina. Que ella no tomó nada del licuado porque sabía que ésta era una manera de deshacerse de mí y de lo que cargo dentro de mi cuerpo. Decido que no voy a dejarme envenenar fácil pero el dolor en el estómago es tan fuerte que ya no puedo ni quiero moverme, ni hablar, ni tener los ojos abiertos. Grito. Grito *Mamá* y grito *ayuda* y grito hasta que las palabras ya no tienen forma y la veo entrar al baño, despreocupada y con el cabello escurriendo agua. Mamá me recoge del suelo y sin decirme nada, en el recuerdo su rostro siempre se mantiene estoico, maneja hasta el hospital.

Quiero decirles a todos que nos envenenaron, pero no me dejan hablar y yo casi no los escucho. Un médico pone su mano en el lado derecho de mi abdomen distendido y siento como si un shock eléctrico me recorriera todo el cuerpo. Grito. El médico le dice algo a Mamá que ha intentado ponerse en contacto con mi papá sin lograrlo. Yo quiero dormir y vomitar y gritar al mismo tiempo. Quiero decirles que no pueden abrirme. Quiero que sepan que dentro de mí hay una madriguera, pero sólo puedo abrir y cerrar los ojos mientras la luz blanca es demasiado brillante. Me conectan a una intravenosa y aunque no entiendo bien cómo pasa el tiempo, de

pronto estoy en una habitación limpia y mi papá está ahí. Le digo que Mamá quiso envenenarme, a mí y a mis dones, y él se ríe y me promete que va a investigar el caso.

Unos meses después, Mamá vende el equipo de sonido sin decirme nada y me regala un discman y el disco compacto de Abbey Road. No hablamos del cassette, ni de la cirugía de apendicitis.

Tampoco volvemos a comer fresas.

XIX

Para salir de mi casa hay que caminar por el laberinto diminuto que conforman las cosas bajo tierra. Cerrar la puerta y dejar que los ojos se acostumbren a la oscuridad de los pasillos sin ventanas. Las habitaciones no son exactamente sótanos, son más parecidos a bunkers o a hormigueros: burbujas de aire que nos envuelven y nos ocultan y nos protegen. El pasillo inmediatamente tras mi puerta aparenta una longitud imprecisa y, muchas veces cuando recién llegué caminé hasta encontrarme frente a la puerta del vecino que cierra el corredor. Tras ese primer pasillo hay que tomar una serie de vueltas a la derecha y a la izquierda que son escaleras encubiertas hacia la luz del día. A veces, cuando avanzo por ese espacio a oscuras, imagino que algo parecido debieron sentir personajes atrapados en castillos: Rapunzel o el Minotauro avanzando a ciegas y en silencio por entre muros de tierra y piedras.

Camino hacia el trabajo porque me gusta la luz que comienza a difuminarse sobre las cosas al atardecer. El *crepúsculo* iluminando lo que se termina: el día, las tiendas, las casas familiares alistándose para la cena y para la noche. La caminata toma una hora porque me gusta andar por las avenidas de la ciudad, entre los edificios. Llegué a vivir aquí hace diez años, pero todavía me sorprende la ciudad llena de espacios convertidos en fantasmas. Me gusta imaginar los lugares que ya no existen con la esperanza que produce el último roce de luz. Las casas que se están cayendo y las completamente derruidas. Las escuelas cerradas hasta la mañana siguiente. Los comercios que fracasaron.

Antes de trabajar en los consultorios trabajé en un supermercado, de madrugada, acomodando los productos en anaqueles antes de que los clientes llegaran. Y antes de eso trabajé en una

zapatería que ya no existe. Me gustaban esos lugares porque podía ver a otros sin que ellos me vieran. No tener nombre, ni formas, ni deseos. Ser apenas un apéndice, una extremidad borrosa que aparecía y desaparecía de sus vidas. En el supermercado estuve poco más de un año. En la zapatería trabajé cinco, los primeros cinco años después de mudarme a esta ciudad. Ahí, mi trabajo consistía en tres cosas: hincarme frente a alguien para tocarlo y medirlo, preguntarle si estaba bien y cobrarle. Durante cinco años repetí la misma operación cientos de veces. El suelo, las rodillas, el placer, el cobro. Me gustaba estar ahí y ser invisible. Me gustaba tocar a los clientes. Reconocer sus fallas, sus callos, sus uñas encarnadas. *Falanges, metatarsianos, calcáneo y astrágalo y escafoides.*

Ahora es distinto, aunque supongo que hay muchas maneras distintas de ser invisible.

Cuando salgo de casa, todos los días entre el domingo y el viernes, camino imaginando cuáles serán los nuevos tesoros que me esperan en el espacio de los consultorios. Cada consultorio tiene al menos dos contenedores de basura. El primero, el que cada médico mantiene al lado de su escritorio casi siempre está lleno de papeles inservibles, recetas equivocadas, recibos de luz y tarjetas de agradecimiento de los pacientes. Esos basureros son sencillos. Los psiquiatras suelen tener pañuelos rígidos de lágrimas y mocos. La nutrióloga tiene envolturas de galletas con siete gramos de grasas saturadas y 26 gramos de azúcar. Los papeles y recibos se guardan en las bolsas negras que se apilan en el carrito en el que manejo mi tesoro hecho de cloro y desinfectantes. Esa basura es aburrida. Es la basura que todas las personas reconocen como desechos. Pero mi trabajo en los consultorios es más importante que el de la zapatería o el del

supermercado. Ahí, bajo las luces fluorescentes y blancas de los espacios estériles, me encuentro cada noche con elementos marcados por lo que debería quedarse dentro del cuerpo.

El contenedor que más me importa es el rojo. El que debe tener una etiqueta con una leyenda que indique “Residuos peligrosos punzocortantes Biológico-Infeciosos”. Los residuos que se guardan en esas cajas rojas en las oficinas de los odontólogos son mis favoritos.

Sus cubículos son casi iguales a los de los demás médicos, pero la diferencia es que los odontólogos están casados. Contrario a la ginecóloga, en sus paredes no hay una jerarquía entre los recuerdos. En el muro del marido están sus diplomas de la universidad y de su especialidad en endodoncia junto a fotografías de una familia enorme y sonriente. Cada noche cuento a los niños en la fotografía para estar segura que no hayan desaparecido o se hayan multiplicado. Son cinco. De cabello oscuro y vestidos en colores pasteles, sonríen con sus dientes perfectamente alineados hacia la silla del paciente. Las niñas todas de rosa. Los niños todos de azul. La pareja de odontólogos se toma la mano, rozando apenas las puntas de los dedos. Su final feliz se encuentra ahí, bajo una lámpara de luz halógena y entre la saliva y los dientes ajenos. Sus consultorios se conectan a través de un pasillo de un metro de largo. En el muro de la mujer hay una serie de cinco dibujos enmarcados. Cada uno firmado por un hijo distinto. En cada uno de esos dibujos hay una figura humana hecha con líneas rectas, verticales y horizontales, y un círculo como cabeza. Me imagino que el efecto que busca la odontóloga es provocar ternura y confianza en sus pacientes. Es, después de todo, una odontopediatra. Eso es lo que dice su diploma. Sin embargo, en cada uno de los dibujos hay un detalle que los vuelve personajes de fantasía o de terror. Cada una de las figuras –algunas con cuerpos azules, otras anaranjadas–

sonríen desde la pared. Las sonrisas de los dibujos, de cada uno de ellos, ocupan el espacio absoluto de sus rostros. Las personas que imaginan los hijos de los odontólogos tienen como único rasgo definido dientes afilados que sonríen sin límite. Dientes desiguales que se abren paso hacia el centro del dibujo como empujados por otra clase de gravedad.

En la pared, por encima de cada contenedor de basura biológico-infecciosa, hay una tarjeta impresa y plastificada. En letra diminuta se encuentran escritas las leyes que hay que respetar para desechar esos residuos. Hay dos tipos de bolsas para clasificar este tipo de basura. La bolsa roja de polietileno traslúcido es exclusiva para sangres, cultivos y cepas, así como materiales de cualquier enfermedad infecciosa. La bolsa amarilla es exclusiva para residuos patológicos (*líquido sinovial, líquido pericárdico, líquido pleural, líquido cefalorraquídeo, líquido peritoneal*).

Sólo la ginecóloga, el gastroenterólogo y los odontólogos generan el tipo de residuos que me interesan. Los desechos *infecciosos* y *punzocortantes*. Sólo ellos cuatro producen el tipo de desechos que describe la palabra *anatomopatológico*: órganos, tejidos, partes del cuerpo, productos de la concepción y fluidos corporales. En esos contenedores rojos se guarda el olor metálico y sulfúrico de los tejidos y los huesos fuera de la carne. Me gusta imaginar que la experiencia de abrir las cajas y vaciar los contenidos en las bolsas rojas y amarillas se parece a la experiencia de abrir un cuerpo en proceso de descomposición. Como en la muerte, la basura patológica no guarda ni el pudor y ni el orden lógico de las cosas vivas. Los odontólogos son mis favoritos porque, entre los cuatro médicos que exploran cuerpos ajenos, ellos son quienes tienen menos vergüenza. En sus contenedores siempre hay sangre y *tejidos gingivales*. Saliva

compuesta de proteínas y *amilasas*. Dientes perdidos que sus pacientes dejan olvidados y frenillos recortados para mejorar el habla. El olor ocre de las bocas cerradas por mucho tiempo y el olor dulzón de la podredumbre y de la carne.

Me gusta sentarme en su consultorio, apagar los focos largos y blancos que iluminan todo el lugar y encender sólo la luz halógena de su silla odontológica. Acercarme a la nariz el contenido de la bolsa roja y oler el cuerpo que es más cuerpo cuando está desprendido de su dueño. Imaginar mi propio olor debajo de la piel. El olor de la carne cuando deja de ser parte de alguien y se convierte en parte de algo. Hay algo sexual en el olor de la sangre y de las bocas.

Son mis favoritos, también, por lo que descubrí trabajando aquí. Hace unos meses, el odontólogo dejó sobre su escritorio un estudio publicado hacía poco. El estudio proclamaba que en la saliva se encuentra una molécula recién nombrada: *Opiorfina*. Seis veces más potente que la morfina, la *opiorfina* es una sustancia analgésica y antidepresiva que existe dentro de las bocas de los seres humanos. El descubrimiento se debe, en parte, a que quienes descubrieron la *opiorfina* estaban al tanto de una sustancia con capacidades similares, la *sialorfina*, que se encuentra solamente en la saliva y la próstata de las ratas y los ratones.

En esa silla con los ojos cerrados, dejo que la saliva se forme como una alberca diminuta dentro de mi propia boca. Cuando es demasiada y siento el impulso inminente de tragarla, la escupo sobre los residuos ajenos. Es una versión propia de un ritual. Les regalo mi *opiorfina* a las partes sin dueño que serán basura en la tierra. Algo que les ayude a sentir menos dolor, o a disfrutar del dolor que sienten. Algo parecido a lo que hacen mis ratones por mí.

XX

Emmanuel abre la boca y sus dientes se asoman en la orilla. Líneas que suman vértices en donde se pueden esconder los restos de algo que alguna vez estuvo vivo. La carne masticada. La cáscara de las frutas. La saliva de otros. Las células muertas. Me hace una pregunta mientras levanta el guardapolvo del tocadiscos. Le respondo que no me importa. Que quiero escuchar lo que sea. Es cierto. Emmanuel camina hacia el estante en donde guardamos los vinilos de nuestra colección. Cada uno dentro de una bolsa de celofán, con sus cajas manchadas de tiempo y de sol. La organización es puramente cronológica. El primer vinilo de Emmanuel, *Tago Mago* de Can es el primer vinilo en el estante. El segundo es *Horses* de Patti Smith. Luego siguen The Cramps, The Slits y José José. Siouxsie and the Banshees entre Os Mutantes y Charlie Feathers. Me acerco a Emmanuel para observar ese reino hecho de plástico y de hendiduras. Un espacio de ternura en donde excavar y dejar marcas no da miedo. En los discos de vinil, la profundidad de la ausencia es quien conjura el sonido.

Emmanuel me mira. Abre la boca. Me hace la misma pregunta que me ha hecho desde el primer día que bailamos juntos.

—¿Cómo nos conocimos?—

En la presión de los vinilos, en esas líneas ocultas, aparecen valles y planicies. El eco ocurre cuando la aguja tiembla sobre la superficie. Emmanuel cree que todos se van a dar cuenta. Él cree que todos van a ver las líneas de mis brazos y en las puntas de mis dedos. Él comienza a tener miedo. De mí. De este reino que es nuestro. Elige la portada blanca y negra y roja de

Suicide. Abre con cuidado la bolsa que lo resguarda y lo sacude para sacarlo de la funda antes de ponerlo sobre el tocadiscos. Coloca la aguja.

–Nos conocimos en la pista de baile. Chocamos de espaldas y en esa oscuridad me pareció que jamás había visto a nadie tan grande y tan valiente como tú. Eso fue en una vida pasada, cuando teníamos exactamente la misma edad que ahora. – le respondo.

Recuerdo las palabras del hombre que por primera vez nos enseñó a cambiar esa parte de nuestro altar. Para quitar la aguja hay que jalar el brazo hacia el lado opuesto de la tornamesa. La aguja nueva entra en la abertura que dejó el cartucho, con la punta hacia abajo. La aguja tiene una punta hecha de diamantes o de algún otro material denso. Esa punta es la que rasca para traducir en música la ausencia. Emmanuel y yo encontramos la música juntos. Una clave para experimentar el deseo y para explorar la textura del sonido. Un lugar en donde las grietas esparcen y producen. Un lugar en donde nuestras grietas se llenan de sonido. Emmanuel le sube el volumen a *Ghost Rider*. Levanto las manos y él voltea hacia otro lado. No quiere ver las cicatrices. Murmura mientras me mira a los ojos las palabras *tejido fibrilar*. Hay algo oculto dentro de mí. Algo que vibra con el sonido. Algo que requiere que una aguja nueva entre y lea la textura de planicies y depresiones para producir lenguaje.

XXI

La niña que quería demasiado se dio cuenta un día que estaba embrujada. Que algo o alguien había utilizado magia y que ella, sin saberlo, había sido la víctima. Hubo varias pistas: comenzó a escuchar pasos cuando la casa estaba vacía, sentía de pronto un hormigueo en su espalda –las patas de un bicho que caminaba dentro de su piel–, y tenía pesadillas en las que algo comenzaba a comérsela viva. Pero estuvo segura del embrujo cuando, al verse en el espejo, empezó a ver a alguien más. Alguien que se parecía a ella pero que no era exactamente ella misma. Veía sus ojos, su nariz, sus manos, el mismo lunar en el dedo meñique. Veía en el reflejo la ropa del día, las manchas de polvo, la lengua cuando la pasaba por encima de sus labios. Y, aunque el reflejo era fiel, había algo que estaba mal. Algo que no encajaba. Algo descolocado.

Comenzó a observarse lentamente. Cada día, antes de levantarse, la niña quería verse en el espejo para descubrir a la impostora. Cuando corría al baño y encontraba el reflejo, quería atrapar la imagen en un momento de debilidad: atraparse cuando no era ella misma. En la escuela quería verse en los espejos de los baños y en los reflejos de los ventanales de la biblioteca. Quería saber si el embrujo la afectaba siempre. Si la acompañaba todos los días y en donde estuviera. Comenzó a obsesionarse con los reflejos, las ventanas, los cristales. Comenzó a obsesionarse también consigo misma, con hacer algo que la diferenciara de la impostora en el espejo: un gesto, alguna marca, algo.

La niña que quería, que quería todo el tiempo, quiso encontrar una solución a su problema.

Una noche se acercó lentamente a su cama y despertó, con un movimiento leve, a Mamá. Le dijo que la acompañara. Le dijo que tenía algo que mostrarle. Le dijo que no se asustara, que todo estaba bien, que necesitaba ayuda. Se acercaron lentamente al espejo que las esperaba en el baño de la casa. Encendieron la luz. Una vez frente al espejo, la niña le dijo a Mamá que viera y Mamá vio el reflejo por largo rato: los ojos pequeños de la niña que quería demasiado, su cabello largo y liso, la nariz, las pequeñas cicatrices alrededor de las uñas de las manos, los pies delgados. Mamá vio a su hija, la niña que quería demasiado y a quien el camisón de su pijama le quedaba un poco corto y que necesitaba un corte de cabello. Pero no vio lo que la niña veía y ella tampoco le dijo nada. Quería que Mamá se diera cuenta. Quería que Mamá supiera lo que ella sabía para poder estar segura de que no estaba equivocada. Mamá le dijo que no era hora de ser tan vanidosa. Le dijo que podía dormir un rato más, que todo estaba bien. Le dijo también, antes de salir del cuarto de baño, que podía recostarse junto con ella y que le iba a contar una historia sobre una princesa.

La niña que quería demasiado dio media vuelta para seguir a Mamá en su camino a la habitación. Pero justo antes de salir, de reojo, vio que en el espejo ambas parecían mantenerse de frente, viéndose a sí mismas alejarse. Una niña y su madre en el espejo del baño. Una niña que no era ella y una madre que no era Mamá, pero ambas vestidas con pijamas idénticos a los suyos, con sus mismos gestos, con sus mismas manos. La niña volteó de inmediato. El reflejo cambió súbitamente. Era ella, de nuevo. O casi ella.

Mamá se alejaba por el pasillo y su figura borrosa comenzaba a ser indistinguible en la oscuridad de la casa. La niña que quería demasiado quiso, en ese instante, jamás haberse

levantado en la madrugada, jamás haber llamado a Mamá, jamás haberse visto en el reflejo que seguía mirándola desde el espejo del baño. Quiso no saberse embrujada. Quiso, en todo caso, tener un hada madrina como las niñas de los cuentos que necesitan ayuda y se sienten solas.

Mamá estaba cada vez más lejos del cuarto de baño. Se había preocupado por un momento de que, una vez más, su niña estuviera imaginando cosas terribles. Como antes. Como en la tienda departamental cuando, al encontrarse de frente con un espejo como el del baño, la niña se había quedado paralizada mirándose. Como las noches en las que no podía dormir y, en su lugar, deambulaba por la casa. Recordó, mientras regresaba al calor de su cama, cómo apenas unos meses antes la niña había despertado al estrellar un vaso de vidrio contra el piso de la cocina. En ese momento había dicho que había visto un ratón, pero nadie había podido encontrar rastros del animal. Nada. El piso de la cocina estaba tan limpio como ella lo había dejado antes de irse a acostar.

La niña corrió fuera del baño, siguiendo los pasos de Mamá quien hacía rato había vuelto a su cama y, aunque se había quedado un poco preocupada, se estaba quedando dormida de nuevo. Como se lo había prometido, la niña escaló hacia la cama de Mamá y se acurrucó ahí sin poder conciliar el sueño. Se acercó al cuerpo de Mamá y lo sintió tibio y cómodo. Moviendo la cabeza y empujándose con las piernas entre las cobijas, suavemente se abrió camino entre sus brazos. La niña que quería demasiado quiso, más que nunca, quedarse dormida toda una noche, detener las ganas y detener el deseo. Detener al miedo. Detener el embrujo. Mamá le susurró algunas palabras que no eran una historia pero que comenzaban con “había una vez” y la niña quiso

escuchar la historia, prestar atención, saber qué les pasa a las princesas cuando son demasiado vanidosas.

Fue justo ahí, apretada por las manos de dedos largos de Mamá, que la niña que quería demasiado lo vio antes de quedarse dormida: un ratón escabulléndose en la oscuridad de la habitación. Un ratón trepando, aferrándose con patas y dientes a la sábana que las cubría a Mamá y a ella. Un ratón acercándose lentamente, su peso casi imperceptible sobre las piernas de la niña que quería demasiado. La niña quiso que fuera un sueño, parte del embrujo, una pesadilla. La niña quiso moverse, pero los brazos de mamá la contuvieron tensos y fuertes. La niña quiso cerrar los ojos, pero aún ahí, aún en el espacio secreto del interior de sus párpados podía sentir el peso del ratón subiendo por su cuerpo.

XXII

Mi casa es una madriguera que me acoge. El interior de una caja torácica. Una garganta. Las paredes por las que susurran las patas y las uñas de todas las criaturas que vivimos aquí. La impaciencia del espacio que me espera en la oscuridad. Una mano abierta y expectante justo antes de convertirse en un puño. Mi casa son todas las cosas que son mías y que puedo contar por las mañanas antes de moverme. Una puerta. Dos jabones. Tres estantes. Cuatro vasos. El desorden de comida sobre el suelo. El espejo en el que alcanzo a mirarme los pies y las pantorrillas. Los restos de mis ratones confundiendo con los míos. El olor de la orina y del cloro en los cajones donde hacen sus nidos. La casa dentro de la casa. El sonido constante de sus chillidos como el zumbido agudo de la música. El edificio en el que vivo tiene otra vida que ocurre en la superficie. Mantenemos una relación parecida a lo que ocurre con el cuerpo. Yo vivo por debajo, más cerca de lo que se debe quedar dentro. Mi casa es como los huesos expuestos: un secreto que si pudiera verse provocaría una reacción inmediata de terror. Por la ventana veo la piel del edificio. Su rostro amarillento y las luces que se apagan. Afuera está un mundo que no nos pertenece: el suelo del patio interior, los zapatos ajenos, las mujeres barriendo sus puertas, las motas de polvo y cabellos y basura enredados para crear su propio universo.

Mi casa tiene dos ventanas por las que entra el murmullo del mundo en las horas de sol, y yo pienso en Mamá cuando la luz me persigue mientras estoy dentro, en las horas del día que me parecen más crueles. Pienso en Mamá porque el suelo del patio me recuerda que nunca voy a conocer su final, ni su posible de felicidad. La vulnerabilidad de su piel adelgazada. Las venas encendidas en colores imposibles. Pienso en Mamá porque me sobrecogen los adjetivos que le

dan forma a las cosas inescapables. *Infinita, destinada, profecía*. Cuando estábamos juntas, Mamá me daba miedo. Me asustaba la seguridad con la que podía contenerme. La convicción con la que creía conocer todas las cosas que me componían. Su capacidad de nombrar límites para mí, de crearlos y de destruirlos. Las palabras dentro de su boca que se organizaban siempre de manera distinta, más absoluta y más certera.

Cuando estaba con Mamá, me sorprendían los bordes de las palabras que existían sólo cuando ella las expulsaba de su garganta.

Cuando era niña y no podía dormir, le pedía que me contara las historias en las que las princesas necesitaban cortarse las manos o el cabello. Aquellas en las que tenían que nadar para no irse volando y desaparecer sin gravedad y sin tiempo. Mamá me abrazaba sobre su cama y me contaba una historia inventada, en la que una mujer como ella pedía una hija como yo. Había una vez una niña que no era una princesa, decía. En la historia, a la hija antes de nacer la visitaba tres veces un hada madrina, y en cada una le regalaba un don que no tenía nada que ver con los dones que habíamos visto en las películas y en los cuentos. En la primera, manos que estaban destinadas a tocar mejor, a sentir mejor. En la segunda visita le entregaba una sonrisa infinita. En la tercera, una profecía. La historia se terminaba siempre ahí. Cuando estábamos juntas Mamá se negaba a contarme lo que ocurría al final, cuando la niña que no era una princesa crecía y tenía que enfrentarse consigo misma y con sus regalos.

Mi casa es el espacio en donde mi deseo cobra forma. La geografía de las madrugadas que se vuelcan sobre el cuerpo para avejentarlo. Me gusta mi casa, un lugar de paso al que llegué

porque estaba lista para ya no tener que irme. La suma de todas las cosas que sólo describen algo de mí que ocurrió en el pasado. Aquí está prohibida la entrada a Mamá. En esta casa cabe sólo lo que no tiene final: los vinilos de nuestra colección, una sudadera negra, el desorden de comida sobre el piso, los billetes resguardados dentro de un par de zapatos, el zumbido constante de las patas y las gargantas que reemplaza a los ecos y a los cambios de la música. La última conversación de nuestra vida juntas. Un recuerdo que también es un sueño y una mentira. Mamá y yo sentadas en la sala de la casa. Mamá cerrando la puerta del coche. Mamá yéndose de noche hacia un lugar que no puedo imaginar porque no lo conozco. Mamá volviendo a una casa en donde sabe que no voy a estar. Mamá volviendo a una casa en la que yo ya no existo.

No me mudé porque necesitaba huir. Me mudé porque necesitaba expandirme. Multiplicarme. Encontrarle nombres a las sensaciones que hormiguean por debajo de la piel. No necesito que Mamá me cuente el final porque mi final feliz podría ya haber ocurrido, si lo quisiera. Cuando me escapé de su casa. Cuando supe que el final feliz no puede caber en esa frase tan burda. Cuando entendí que las sensaciones son más poderosas cuando las palabras no las definen.

XXIII

Cuando cierro los ojos pienso en las palabras. Hay palabras que producen en la boca la misma sensación que producen en el cuerpo. Palabras que son un eco de sí mismas y que obligan a las glándulas a salivar sólo con delinearlas. Palabras que tocar con la punta de la lengua y con los huesos del oído me producen un placer desconocido y profundo. *Masticar* y el sonido mecánico y maquínico de los dientes que destrozan algo, por ejemplo. *Rechinar* y la agudeza de la i que se queda suspendida en el oído medio y hace retumbar el *martillo*, el *yunque* y el *estribo*. Me gusta detenerme en las que me parecen más difíciles de definir y, por eso, más hermosas. La palabra *rabia* y su sensación de erre dentro de la boca, tan parecida en sus vibraciones a la *herrumbre* y a la *derrota*. La palabra *éxtasis*, donde la equis se posa al principio con la misma decisión con la que el *éxtasis* arrebató la conciencia. Esas dos sensaciones son como un instructivo cuyas letras aparecen y desaparecen, generando algo en las terminaciones nerviosas del cuerpo: la *desposesión*, el *desplazamiento*.

En la escuela repetía en susurros y coleccionaba las palabras que me parecían más extrañas y específicas: *tectónicas*, *expropiación*, *sublime*, *neurológico*, *menarquia*, *sargento*. Pero muy pronto, casi de inmediato después de comenzar a repetirlas, comenzó a abrumarme la certeza de que todo lo que no tiene nombre es imposible. Entendí que para poder sentir las cosas tenía que poder nombrarlas. Quizá éste es un principio. Cuando era niña, una mujer bautizó la sensación en mi cuerpo por primera vez y lo llamó *trastorno* y la palabra me pareció lejana. Me recordaba a la imagen de las cosas que se guardan detrás de cristales en los museos. El diagnóstico debía permitirme sentir algo que fuera cierto. *Trastorno de ansiedad*. Pero, al igual que los nombres de los artefactos irreconocibles que había visto en esos lugares silenciosos y

asépticos, la tríada de palabras no alcanzaba a describir lo que se siente debajo de la piel cuando la piel es mía.

Todavía no entiendo si *trastorno* es lo que nombra el arrebato de la sangre que me obliga a buscar debajo de la piel y entre la carne. Tampoco si en la *ansiedad* cabe la belleza de abrir las palabras y observarlas a través de la distancia entre su sonido y su significado. Si el *trastorno de ansiedad* es también el tiempo que toma detenerse para sentir las palabras arrastrándose por la garganta. Si cabe en el súbito golpe de belleza cuando pronuncio palabras en voz alta. No lo sé y no saberlo me atormenta, porque nunca fueron las palabras por sí mismas lo que no me dejaba dormir. No fue sabor húmedo de las letras dentro de la boca, que se parece tanto a la sensación de las cosas vivas. No fueron las lenguas ajenas peleándose el espacio dentro de la boca. El insomnio vino con la búsqueda de palabras que pudieran nombrarme. El insomnio vino al no poder encontrar ningún principio y ningún fin en los recuerdos constantes en la cabeza, como una película interminable, donde las cosas nunca son exactamente iguales ni ciertas.

Casi no puedo recordar nada que haya ocurrido antes de la certeza de que para poder sentir todas las cosas había que poder nombrarlas. Nada que se sienta más real que el aire que penetra en los espacios entre los dientes cuando encuentro palabras nuevas. Comencé a coleccionar palabras cuando Emmanuel y yo, que sólo nos sentíamos a salvo cuando estábamos juntos, hacíamos planes para vernos en lugares en los que no encontraríamos a nadie que nos conociera. En esos recorridos entre la ciudad asediada por el sol del mediodía encontramos otra clase de santuarios que no se parecían a los que habíamos conocido de niños, en nuestra secundaria regida por monjas tristes y dictatoriales. La biblioteca pública en el centro de la ciudad en la

que crecimos se convirtió en uno de nuestros sitios favoritos. Llegamos a reconocer exactamente los puntos en los que el piso de madera rechinaba bajo nuestras pisadas, las lámparas con focos fundidos que jamás serían reemplazados, las parejas que iban ahí a porque esa oscuridad era gratuita, los bibliotecarios que rotaban en dos turnos.

La primera vez que fuimos a esa biblioteca nos sentamos en la mesa del fondo y buscamos nuestros libros favoritos. Lo recuerdo porque esa semana compré la sudadera negra que empaqué junto con nuestra colección de vinilos al mudarme. La sudadera que nunca fue un disfraz sino otro refugio, una madriguera compartida con la sensación siempre a punto de estallar que tenía bajo la piel. La palabra que define la acción de hacerse marcas en la piel a partir de rasguños repetitivos es *excoriación*. Había sido *onicófaga* toda la vida. Me había comido mis propias uñas y las había sentido rascar mi tráquea con una clase de alivio que sólo se parece al vómito después de una intoxicación de alcohol y a la palabra *éxtasis*. Pero había comenzado apenas a encontrar placer en la acción de *excoriar*. Tenía quince años y esa semana fue la primera vez que arranqué de mis brazos residuos de tela e hilos negros mezclados con pus y agua. Había hurgado tratando de encontrar qué era lo que había ahí abajo que no me dejaba en paz y sólo había encontrado sangre.

Me puse la sudadera todos los días. Sospechaba de la serenidad de los demás: la familia y sus reuniones, los compañeros corriendo en círculos en las canchas de básquetbol, los maestros que nunca me daban la espalda por completo. Y sospechaba también de esa constante sed por las palabras y su exactitud. Emmanuel se dio cuenta. Fue él quien propuso hacer la pregunta y hablar con alguien que pudiera acercarme al alivio que necesitaba.

–Si fuéramos estudiantes de primero de medicina, – le preguntó al bibliotecario, con la voz esperanzada de los adolescentes que tienen todavía algo de asombro –¿qué libro de anatomía tendríamos que leer?

–Si fueran estudiantes de medicina tendrían que irse corriendo a la escuela y no volver por aquí a leer novelas hasta dentro de unos veinte años – nos respondió él y nosotros sonreímos por inercia, pero nos quedamos de pie frente a su escritorio. Desde su silla parecía del mismo tamaño que yo, 165 centímetros que no se habían movido más después de un brote súbito de crecimiento. Él nos miró por tres segundos larguísimos y suspiró. –Si realmente les interesa, deben buscar el Netter. Es el libro más hermoso en la historia de la medicina. Cada lámina está hecha a mano por el doctor Netter, quien era médico y también artista.

–¿Dónde está? – le pregunté yo, hablando por primera vez con ese extraño que se convertiría en una constante silenciosa durante mis últimos años en esa ciudad.

El hombre nos mostró dónde encontrarlo, y Emmanuel y yo caminamos tomados de la mano por los pasillos largos y oscuros de la biblioteca. Cuando lo encontramos, mi mano izquierda se liberó de la presión de los dedos de Emmanuel, tomó mi muñeca derecha por detrás de mi torso y con la uña del dedo medio presionó contra el antebrazo esperando pasar la primera capa de piel. Al abrir el libro sentí de golpe el olor de las cosas viejas y cerradas, y pensé en las células muertas que estarían ahora bajo el resquicio de las uñas que me quedaban y en la sangre que estaba debajo de esas células muertas. El bibliotecario nos vio tomar apuntes por semanas frente a las láminas del Atlas de Anatomía de Netter, y yo no me mordí las uñas en todos esos días.

XXIV

Esto es un sueño, pero también es un recuerdo. Una sensación que se aferra al cuerpo. Con los ojos cerrados, la pregunta siempre es la misma: dónde está el límite entre lo real y lo imaginario. Cómo se explica la extraña síntesis de lo material y lo que se desea. La memoria, compuesta de tejido neuronal en el *hipocampo*, a veces juega estos trucos. Es una cuestión de geometría: el mismo lugar que procesa los sueños procesa también la habilidad de imaginar y la capacidad de navegar el espacio. Por eso hay momentos de inconsciencia que son parte de la memoria muscular. Este sueño es uno de ellos.

La sensación siempre es la misma. El peso borroso y anónimo de un cuerpo que corre por encima de los límites de mi cuerpo. Un cuerpo que, cuando la oscuridad se hace más densa, comienza a cobrar forma. En el sueño y en el recuerdo las cosas suceden siempre igual. Estoy sobre la cama y soy muy pequeña. Las manos de Mamá sobre mí me ahogan y me sostienen en un lugar del cuál no puedo huir, un abrazo que es también la promesa de la asfixia. Estoy en su cama. Estoy en la casa de mi infancia. La casa que sólo conocí en realidad en la oscuridad de las madrugadas sin dormir. Estoy detenida dentro de las manos largas de Mamá que se sienten al mismo tiempo como un hogar y como una amenaza. Ahí comienzo a sentir la presión de algo que no son manos y que tampoco es Mamá. Y, sin saber cómo, reconozco al primer ratón de mi vida corriendo cerca de mí, reconociéndome. El mismo pelaje oscuro y la misma mirada vidriosa y estática que puedo ver a pesar de la oscuridad.

Excepto que, en el sueño, el ratón está vivo. En el sueño el ratón es un cuerpo sobre mi cuerpo que se escabulle por entre los dobleces del edredón y de las sábanas. Un ratón que se hace más

grande, cada vez más grande, hasta que ocupa el lugar a mi lado en la cama. Uno que ya no necesita huir, sino estar cerca.

Mientras el ratón avanza no me puedo mover. Estoy sostenida por el amor de Mamá y por la oscuridad y el sueño que se parece más a una pesadilla. Para contrarrestar el pánico y la inmovilidad, busco tocar el cuerpo del ratón y siento el calor acelerado de un corazón que late 700 veces por minuto. Me asusta encontrar algo que no necesita palabras porque su presencia define algo sin lenguaje. Cuando lo toco, el ratón se estremece y algo dentro de él se rompe con un estruendo. De súbito, estoy en un colchón sobre el suelo, en la cama que ha sido mi cama en mi casa. No lo encuentro. Estiro las manos para buscarlo, pero no está cerca. Creo que estoy sola, pero la presión y el calor se siguen sintiendo sobre las piernas y sobre los muslos y sobre el vientre. Avanza con movimientos seguros y diminutos. Un peso en el pecho comienza a ahogarme y es ahí, sin poderme mover sobre el colchón de mi casa, que el sueño es difícil de separar del recuerdo.

Al peso sobre el pecho, a la sensación sobre las piernas y los muslos, al cosquilleo en la punta de los dedos se le suma el sonido agudo que viene de los ratones. Un zumbido tímido y hermoso. Menos amenazante que otros zumbidos posibles, mezclado con el tintineo de uñas diminutas sobre el piso. En esta casa, sin las manos de Mamá sobre mí, no siento miedo. El sabor agridulce de la pesadilla se transforma junto al olor metálico de la sangre dentro de la boca. Siento las patas multiplicadas, las uñas y los dientes investigando por debajo de las sábanas y dentro de mi carne, y la suma de todos esos elementos resulta en una clase de felicidad incomparable. Nada se siente tan real y tan completo como ese momento.

Todos los ratones son el mismo ratón. El mío. El primero. Un cadáver café oscuro con la mirada vidriosa que se recuesta a mi lado hasta que estalla y esa energía nos traslada hasta el suelo de mi primera y única casa. Multiplicados. Él convirtiéndose en cientos de ratones que corren por el suelo, se suben a la cama, y me persiguen. Fantasmas delicados y violentos que me arrancan las primeras capas de piel para llegar al centro, a la *médula*, a la *lúnula*, al lugar dentro del cuerpo donde estamos realmente vivos. Y yo, una sola carne que se deshoja para convertirse en la carne de cientos. Desdoblada por el placer de encontrarme de frente con la clase de dolor que no tiene nombre, porque no hay lenguaje que alcance lo que se extrae desde dentro de la carne y se desborda y multiplica. *Transfigurada*. Sumida en la capacidad curativa de su *sialorfina*, y viscosa de saliva y de agua, de sal y de la sangre que es nuestra y que no nos asusta. Las moléculas de su cuerpo mezclándose con el mío para cuidarnos y para producir un gemido que me hace estremecer, aunque en el sueño no puedo escucharlo.

El recuerdo es el de la sensación casi fantasmal que produce un cuerpo sobre otro cuerpo. El clímax que es un vértice entre el dolor y el placer cuando algo se tensa y algo más cede. La carne que no cabe en ningún verbo con precisión: no se desliza, no se destroza, no se carcome. La posibilidad de multiplicarnos como dioses diminutos o como carnada. Como las células desenfrenadas de los *cigotos/mórulas/fetos*. *Transfigurándonos* y cambiando de nombres. El recuerdo de esa felicidad es otro principio. Uno egoísta y ordinario. El principio del deseo. El inicio de una trama que me hace buscar la sensación en otros. En los cuerpos, en el dolor, en el sabor de la piel y de la sal.

En el sueño, el único sonido que me alcanza es el de los ratones mezclado con mis propios gemidos. No llega el murmullo de la calle que me envuelve cuando despierto, ni los ruidos de los vecinos. Somos sólo nosotros y la agudeza de nuestras voces. No siento dolor, aunque sí un ardor que se calma sólo cuando los siento sobre mí. La distancia entre nosotros se siente densa y abrumadora.

Poco a poco vuelvo a hacerme pequeña, como al principio. Y luego más, y más. Pequeña. Diminuta. Tanto que, cuando miro hacia arriba, veo la piel de un cuerpo que no es el mío y siento el deseo transformándose. En el sueño y en el recuerdo, la consideración que se forma en las comisuras de una boca que no es mía es siempre la misma. La frase utiliza todo el oxígeno: nunca quise huir. Nunca quise huir porque siempre quise pelear. Siempre quise pelear y, ahora, yo quiero ser la que muerde.

XXV

En esta ciudad estoy protegida. La felicidad toma la forma del anonimato donde ni Mamá, ni Emmanuel, ni mi pasado pueden encontrarme. Cuando camino, me gusta pensar en la distancia que existe entre la casa de mi infancia y la casa que es verdaderamente mía. Me protegen cientos de kilómetros extendidos a través de lugares sin nombre que existen solo cuando alguien los ve pasar desde el umbral que es un auto en movimiento. Conozco bien esta ciudad. La conozco mejor que la ciudad en la que crecí. Cada semana, de domingo a viernes, camino por las calles somnolientas de las seis de la tarde. Reconozco cada cambio en el paisaje, las nuevas grietas en el pavimento, las casas remodeladas, el olor a pintura y a agua estancada.

Antes de mudarme solía caminar con los audífonos puestos y el volumen de la música cambiando las cosas a mi alrededor. Una canción más lenta me hacía dar pasos largos y ligeros. A *Horses* la siguió siempre un escalofrío que me recordaba la primera vez de la música. Una canción rápida me obligaba a saltar las líneas sobre la calle con pasos apresurados. *Ghost Rider* hacía eco con el poder que genera ser alguien con el poder de generar miedo y distancia. Dentro de los acordes de las canciones que eran mías y de Emmanuel solía tener la sensación de que nadie podía verme. Caminaba marcando el ritmo en cada paso. A mi ejercicio de extender y contraer los músculos *cuádriceps* e *isiquitobiales* lo calificué con el adjetivo de *aplomo*. En la ciudad que dejé me gustaba caminar de madrugada. Me gustaba el olor a orina que expelen las banquetas alrededor de los bares. Me gustaban los pasos torpes y desmedidos de las personas que habían bebido demasiado. Me gustaba sentir que la oscuridad me ofrecía algo que intimidaba a otras personas. No tenía miedo de caminar por una ciudad a oscuras porque había muchas cosas que no me habían pasado todavía. A mí me asustaban otras cosas. Me asustaba

lo que pasaba a la luz del día: las bocas entrelazadas de cuerpos sin vergüenza sentados en los parques, adolescentes que reían y gritaban y se sentían felices de estar juntos en grupos enormes, ancianas que pedían dinero fuera de las iglesias, hombres cuyas miradas podía sentir como manos sobre mi cuerpo.

Antes de mudarme caminaba escondida entre la música. Durante el día, para evitar escuchar y sentir sobre mí el peso de las cosas que me daban miedo. Durante la noche para canalizar el sonido constante de los instrumentos a través de mi cuerpo.

Ahora prefiero el silencio.

Camino todos los días por una ciudad fantasma y llevo conmigo el recuerdo de las canciones que alguna vez fueron un refugio. En mi cabeza puedo recordar cada acorde, cada cambio en los instrumentos y la entonación, cada palabra. Camino en ese silencio una hora, por las calles que escapan de la miseria del barrio donde está mi casa hacia la novedad de los edificios altos y revestidos de espejos. Las cosas en esta luz me asustan mucho menos. Los negocios despidiendo a algunos clientes, las escuelas cerradas, las lámparas tenues y amarillas que aparecen por las ventanas de casas donde las familias son felices.

La noche antes de elegir esta ciudad, destrocé el último teléfono que tuve, el que servía para comunicarme con Mamá y el último artefacto que tenía con el que podía escuchar música mientras caminaba. Esa mañana, antes de que ese último recorrido ocurriera, fue la última vez que escuché música con los audífonos en las orejas generando una burbuja de protección ante

el mundo. La última canción que escuché por esos audífonos fue *Pain* de Boy Harsher. Le dije a Emmanuel que iba a irme, y le pedí que me llevara a los lugares en donde habíamos sido más felices. Fuimos a la escuela en la que nos habíamos conocido y que ambos sabíamos que era el principio real de nuestra historia, aunque nunca nos atrevimos a decirlo. Caminamos por el centro de la ciudad por horas, evitando el momento de llegar a la biblioteca que había sido nuestra todavía hacía unos años. Bailamos con la puerta de su habitación entreabierta y los ojos de su mamá como testigos de esos últimos momentos de cercanía. Luego fuimos al lugar en donde habíamos pasado casi todas las noches libres de nuestra amistad adolescente: la única pista de baile *underground* de la ciudad donde crecimos. En ese lugar saqué mi teléfono, lo lancé al suelo, lo aplasté con el talón de mis zapatos y sentí una explosión incontrolable de felicidad. Lo pisé una y otra vez hasta que quedó destrozado y yo no podía parar de reír a carcajadas.

En los consultorios que limpio se siente el eco de los pasillos vacíos, y a mí me gusta escuchar los ligeros cambios que produzco cuando interrumpo el silencio de este lugar estático. Cada movimiento tiene una correspondencia directa en mi cuerpo. Hay algo extraordinario en ese intercambio de sonidos, en esa posibilidad. Lo contundente de los sonidos graves al lanzar por encima de mi cabeza las bolsas llenas de basura para que aterricen en el contenedor de la calle. La sensación casi espumosa sobre la piel de sonidos como el de la escoba levantando el polvo del día. Creo que fue en los libros del pediatra en donde leí sobre los *ruidos cardíacos*. Los cuerpos producen sus propios sonidos, sus propios ritmos. En cardiología hay nombres que me parecen tan hermosos que a veces los repito mientras limpio las ventanas: *roce pericárdico*, *chasquido mesosistólico*, *clic sistólico*. La boca llena de palabras hace que no extrañe la

música. Las palabras son otra clase de protección, porque yo siempre quise saber cómo se llamaban todas las cosas, los ritmos del cuerpo y las palabras que definen los límites de las canciones: *circadiano, notación, arpeggios, calciiformes*.

Traje conmigo todos los vinilos de la que fue nuestra colección de música. Los escondo dentro del puño resquebrajado que es mi casa. Tengo a Patti Smith, un regalo de la mamá de Emmanuel. Tengo a Joy Division que fue el favorito de ese recuerdo cada vez más borroso de mi mejor amigo. Tengo a todas las mujeres que admiré porque, desde las fotografías de las portadas, me parecían hermosas y crueles. Tengo cajas y fundas y discos que a veces contemplo en silencio. No traje el tocadiscos. Emmanuel y yo hicimos un pacto el día que nos despedimos. Yo me podía llevar la colección, pero esa máquina misteriosa, que había sido nuestro hogar y nuestro santuario y nuestro altar, se quedaba en su casa y en su habitación. La propuesta vino de él, pero la acepté de inmediato. Sabía que no quería la música. Yo quería los objetos. Quería sentirlos cerca para comprobar que el pasado había existido aún cuando estuviera lejos.

Uno de los psiquiatras tiene un equipo de sonido. Sin capacidad para reproducir mis discos análogos, las bocinas aparecen inconexas del centro desde el cuál se produce la música. Lo he encendido un par de veces, intentando encontrar ahí la misma sensación de nostalgia y de pertenencia que ocurría con el tocadiscos en la habitación de Emmanuel, pero el psiquiatra tiene listas de reproducción pregrabadas en donde sólo se escuchan tonos y melodías sin progresión. Empalagosas y vacías de sensación y de significado. La música del psiquiatra tiene la intención de generar una sensación de paz y de contacto con alguna clase de *espiritualidad* que me parece

contraproducente. Su música me parece ingenua. Carece de las características que hacen que la música tenga efectos sobre el corazón: ninguna *síncopa*, ninguna variedad en el *registro*.

Después de mudarme, casi toda la música me suena así. Vacía. Ingenua.

En su consultorio, además de las bocinas, cuelgan plantas que hay que regar tres veces a la semana y que dejan una marca blanquecina en el suelo, como un fantasma hecho de los restos del agua que gotean debido al exceso. No importa cuántas veces pase la mezcla de agua y limpiador con aroma a lavanda, las marcas siguen sobre el piso. Como las cicatrices, como los fluidos compartidos sobre las camas de casas que no recuerdo. Tiene también un sillón de gamuza color crema, y en los bordes cercanos al suelo aparecen las líneas negras de las suelas de los pacientes que marcan su presencia en ese lugar. Todo el espacio que compone el consultorio de este psiquiatra está marcado por el límite que define la palabra *neutralidad*. La música, las plantas, el sillón, las paredes claras que reflejan la luz, la caja de pañuelos en dos mesas a cada lado del sillón, el espejo de cuerpo entero detrás de la puerta. Cada cosa puesta para fomentar la paz y la idea de sanación que ocurre cuando las personas pueden visualizar sus finales felices.

Trabajo de domingo a viernes limpiando los consultorios: vacío los basureros de papeles del psiquiatra que utiliza melodías vacías para convencer a sus pacientes que la vida es más que sus impulsos, tallo el suelo sobre el que caminan cientos de zapatos esperando que sus dueños mejoren, abro las cajas que contienen restos del cuerpo de alguien anónimo. Presto atención al olor de los residuos, a los colores de la carne y de la sangre y de las lágrimas. Disfruto este

trabajo porque el cuerpo se presenta armado por las partes que conozco y que puedo seguir nombrando mientras borro el rastro de las personas que habitan los espacios durante el día. Lo hago sumida en silencio. Camino al trabajo en silencio. Le susurro un “buenas noches” al guardia de seguridad y agradezco su desinterés y su falta de respuesta, abro la puerta que esconde mi reino y todas las cosas ocurren sólo en la sinfonía de los huesos que crujen y los ecos que se suceden en los espacios vacíos.

En esta ciudad sólo escucho música los sábados. Cuando estoy buscando las manos de alguien, la cama de alguien, los dientes de alguien. Los sábados camino hacia la pista de baile como un ave de presa, lista para encontrar a alguien que pueda rascarme la comezón que produce el placer acumulado del cuerpo y de sus partes. Los sábados me adentro en la oscuridad que es una garganta lista para tragarme viva, y hay un momento en donde el tiempo se desdobra. Cuando era niña aprendí la palabra *lujuria* y me pareció una palabra tan delicada y preciosa como las que definían las cosas con valor: *jade, diamante, lujuria, platino, promiscuidad*. En la pista de baile, en esta ciudad, en los sábados y en las madrugadas la palabra *lujuria* aparece en las luces intermitentes del láser que transforma a las partes de los cuerpos en un continuo de carne y de tibieza; y la música me arropa con la misma certeza que la distancia. Estoy lejos y al mismo tiempo estoy en la pista de baile donde he estado desde que era casi una niña. Llevo quince años en la pista de baile buscando algo que está dentro del cuerpo como los niños que jugaron a la masacre. Estoy buscando algo y me siento feliz. Estoy esperando a alguien y no creo en los finales felices.

XXVI

A partir de la noche en la que el ratón subió por la cama y sobre su cuerpo, la niña que quería demasiado tuvo miedo. Tenía miedo de caminar frente a los espejos y encontrar en el reflejo a la otra persona que era casi ella, pero que estaba lejos y que le sonreía con una mirada sardónica que era su propia mirada. Tenía miedo de su vista periférica y de los fantasmas y las sombras que se aparecían en las esquinas de los ojos. Trataba de enfocar siempre hacia el frente, no dejar ningún resquicio por el que su reflejo pudiera escaparse del espejo y entrar en ella. Tenía miedo de la cama de Mamá, de la suavidad de sus sábanas y del peso de sus brazos y sus manos sobre su cuerpo, paralizándola y convirtiéndola en el blanco vulnerable de los otros que surgían con la oscuridad. Tenía miedo de las cosas que estaban dentro de su casa, y de la posibilidad que tenían de transformarse cuando la luz ocultaba sus límites: la cocina, el baño, su propia habitación le parecían espacios en los que todo tenía otra realidad más peligrosa. No podía dormir porque ahora quería escaparse de la amenaza que la acompañaba todo el tiempo.

Cuando la niña le contó a Mamá lo que sucedió esa noche, Mamá le dijo que debía haber estado soñando. Le dijo que era imposible que un ratón estuviera dentro de la casa y, más aún, que pudiera escalar hasta arriba de la cama y subir por entre las cobijas hasta llegar frente a ella. La niña que quería demasiado le había contado que las cosas ocurrieron así: el ratón había subido por la cama y se había acercado a ella. La contó del peso casi imperceptible del ratón sobre su cuerpo y del sonido de sus patas escabulléndose entre la tela de las sábanas. El ratón se había movido lentamente, tan lento que para cuando llegó a estar frente a ella la luz de la madrugada comenzaba a verse por debajo de las cortinas. Una vez ahí, había permanecido inmóvil y diminuto por encima de ella. La niña le había dicho a Mamá que ella era la razón por la que no

había podido moverse ni gritar. Sus brazos, los brazos de Mamá, la habían sostenido tan fuerte que incluso la respiración había sido difícil. La niña había intentado despertarla, se había intentado mover, pero las manos de Mamá habían sido más fuertes y la habían aferrado junto a ella. Después de un largo rato de intentar escapar, el ratón había dado un salto y había intentado darle una mordida en el rostro. Lo más extraño de todo, decía la niña, es que parecía observarme. Como si quisiera decirme algo. Como si me estuviera buscando. Mamá la escuchó con atención y calma todas las veces que la niña contó la historia, y volvió a repetirle una y otra vez que era imposible. No había ratones en la casa. Los ratones no escalan. Los ratones no atacan a las personas. Los ratones, de hecho, no conocen a ninguna persona. La niña que quería demasiado la miraba atentamente en esos momentos y Mamá la miraba de regreso con paciencia e intentaba acariciarle el rostro que no tenía marcas de mordidas o rasguños. Mamá notaba el cambio en el tono de voz, la instantánea retracción que ocurría en cuanto levantaba la mano, la desconfianza en las palabras y en sus consecuencias. Y, aunque sabía que era imposible, por un instante quería creer que la historia había ocurrido tal y como la contaba la niña.

Aunque creía que era un sueño, Mamá compró trampas para ratones esperando que la certeza de su inexistencia calmara algo en la niña que era su hija y que parecía nunca parar de pensar en el siguiente paso. Quiero que las pongas en el baño, le había dicho. Quiero que las pongas en el baño, en la puerta de mi habitación y de la tuya. Quiero que hagas un camino de trampas en la entrada de la casa cada noche y que nada ni nadie pueda pasar sino a través de ese umbral hecho de pegamento y olor a plátano. Quiero saber exactamente cuánto pesa el cuerpo de un ratón cuando se sienta sobre el cuerpo. Quiero entender cómo surgen los sueños y si es posible dormir con los ojos abiertos. Quiero que me compres un libro sobre las costumbres de los

ratones y de las ratas. Quiero que me expliques cómo funcionan los sistemas del cuerpo. Quiero que me digas cómo es que podemos recordar los sueños. Quiero saber cómo se llama el lugar en donde se encuentra la memoria. Quiero que me muestres en tu cuerpo dónde se guardan las sensaciones que se sienten en la piel. Quiero que me digas las palabras que definen las sensaciones que se sienten en la piel, debajo de la piel, en el centro del cuerpo.

La niña que quería demasiado quería encontrar eso: las palabras para explicar algo que sabía que era cierto. Parte del embrujo, supo en los días que siguieron a la noche en la que el ratón la observó en silencio y a media luz, tenía que ver con el peso de su cuerpo sobre el suyo, con las ganas de sus mandíbulas abriéndose frente a ella, listas para morder y arrancar y tragar algo. A partir de aquella noche, además, la niña había comenzado a escuchar el tintineo suave de las uñas sobre el suelo. El eco suave y casi silencioso de las patas de un ratón caminando junto a ella. En cuanto se movía, sentía el peso de la mirada de alguien que la observaba y que la esperaba en algún lugar todavía inalcanzable. En cuanto ponía los pies sobre el suelo, sabía que había alguien listo para caminar junto con ella. Parte del embrujo, se imaginó, tenía que ver con la nueva compañía y con la distancia entre su reflejo y su propio cuerpo. El embrujo, se dio cuenta, podría solo romperse con las palabras adecuadas. Como *abracadabra*, como *Rumpelstinski*.

Le pidió a Mamá que le comprara un diccionario. Comenzó a apuntar palabras en una libreta que se acercaban a definir la sensación y la certeza de lo que los demás consideraban un sueño. La palabra *roedor* y su origen, *rodentia*. Luego siguió buscando. Los roedores se encuentran en todo el mundo, excepto en la Antártida. Los roedores utilizan a los humanos y a sus viajes para

colonizar nuevos territorios. La característica principal de este orden animal, los mamíferos con mayor cantidad de especies distintas, son los cuatro incisivos que nunca dejan de crecer. Situados en los *maxilares* inferior y superior, sólo están cubiertos de *esmalte* en la parte frontal. Los ratones tienen 231 huesos, 25 huesos más que los seres humanos. Los seres humanos tienen menos vértebras. La parte del cerebro que, en el cuerpo humano, regula la habilidad de entender el espacio, de recordar, de imaginar y de soñar es el *hipocampo*. El *hipocampo*, descubrió la niña, también es el lugar más tramposo del cuerpo humano: desde ese espacio hecho de grasa se pueden construir escenarios inventados y se pueden simular eventos futuros que no ocurren ni ocurrirán. Con electrodos conectados al *hipocampo*, los científicos pueden provocar sueños y deseos específicos en los ratones. Con los electrodos correctos, pensó ella, los ratones podrían provocar sueños y deseos específicos en los seres humanos.

La niña que quería demasiado tuvo miedo: de la oscuridad, de los sueños, del ratón que la había seguido hasta una cama después de haber muerto frente a ella, de la nitidez con la que podía ver la casa en la que vivía si cerraba los ojos, de la certeza de algo extraño y descolocado en el espejo. Pero, sobre todo, la niña tenía miedo de la ausencia de palabras para explicar la relación entre la realidad y la memoria que se hacían un nudo en el *hipocampo* esperando salir. Al mismo tiempo, la niña que quería demasiado, quería también dejar de tener miedo. Si supiera rezar, se decía a sí misma mientras Mamá la observaba, repetiría una oración parecida a esta: quiero ser como el ratón que decide ser un fantasma que decide seguir a una niña. Quiero ser tan absoluta como la capacidad imperceptible de un ratón que se escabulle por una casa de noche. Quiero existir haciendo ruido cuando todo se detiene, cuando todos los demás duermen. Quiero hacer todo el ruido que cabe en el silencio de las noches que se interrumpen cuando alguien pisa una

trampa adhesiva o el fragmento de cristal que se queda perdido en el suelo de la cocina. Quiero ser la carne, toda la carne, que provoca que los sueños sean también recuerdos y sean también el futuro. Quiero ser el filo sobre la carne, sobre toda la carne capaz de abrirse frente a mí. Quiero, de hecho, abrir la carne frente a mí. Quiero tocar algo. Quiero tocar a alguien.

Una noche en la que las sombras que nunca antes le habían provocado más que una sensación de pertenencia le parecieron más densas, la niña se levantó de su cama y caminó por la casa que había sido suya. Bajó los escalones con cuidado, evitando los que hacían más ruido en la oscuridad, y caminó hacia el baño al que no había vuelto a entrar desde la noche en la que el ratón la había seguido. Avanzó lento por el pasillo, escuchando detrás de ella el paso apurado de las patas que la acompañaban siempre. Abrió la puerta, cuidándose de no pisar las trampas que estaban colocadas en una barricada en el suelo, y se sobresaltó al encontrar frente al espejo a Mamá. Excepto que no era Mamá. Era ella misma mirando fijamente el reflejo. Con una sensación súbita de pánico, la niña que quería demasiado quiso ser otra cosa: ella misma, el ratón que la seguía, un vaso que se rompe en la madrugada.

Con el filo de las uñas, la niña que quería demasiado comenzó a escarbarse el cuerpo para volver a encontrarse lejos del reflejo y lejos de Mamá. Entre ese desorden escuchó los pasos del ratón cada vez más cerca y, justo cuando estaba a punto de comenzar a gritar, el ratón repitió el proceso con el que se había acercado a ella antes. Escaló sobre su cuerpo clavándole las uñas sobre las piernas y los muslos. Se acercó a su oreja y ahí corrió hasta alcanzar la mano que la niña tenía cerca de la cara. Cuando el ratón estuvo al fin sobre la palma de su mano –café, con los ojos vidriosos– abrió la boca y, por fin, mordió con sus *incisivos*. La niña que quería

demasiado vio dos gotas de sangre caer sobre el azulejo blanco del suelo del baño. Volvió a ver el reflejo en el espejo y, por primera vez en meses, vio que el reflejo era ella y solamente ella.

XXVII

Ésta es la historia de lo que pasó conmigo: Emmanuel y yo teníamos miedo.

Nos daban miedo las otras personas. Desconfiábamos de quienes no tenían que esconderse y de quienes tenían más que nosotros. Nos asustaban los días que pasaban por encima, mientras nosotros memorizábamos palabras que definían el mundo a nuestro alrededor. Emmanuel tenía miedo de mí, de mi *onicofagia*, de mis *excoriaciones*, de las historias que le contaba cuando la ciudad estaba a oscuras y la caminábamos juntos. Yo tenía miedo de la distancia entre nosotros. De su capacidad de existir en un espacio que no me incluía. De las historias que no me contaba y que ocurrían en su vida cuando estábamos separados.

Durante nuestros últimos años juntos yo huía del futuro que se cernía sobre nosotros a través de la música y de las palabras. Miraba su cuerpo como si estuviera siguiendo el rastro de un meteorito en su paso hacia la tierra. La amenaza de sus vellos oscuros y sus huesos tensando cada vez más la piel por encima. La posibilidad destructiva de su sexo que se endurecía al tacto. Sus labios besando otros labios que no eran los míos, intercambiando saliva (*amilasas, proteínas, opiorfina, agua*) y poniendo espacio entre nosotros. Lo observaba en silencio intentando evitar las conversaciones sobre el deseo que parecían más obvias. El futuro entre nosotros tenía pocas opciones, y yo no quería crecer para cumplir con una obligación que me sigue dejando indiferente. Emmanuel y yo casi nunca hablamos de lo que podría pasar, ni de la adultez, ni de sus consecuencias. Le teníamos miedo a la distancia que podría nacer de esa conversación y, sin embargo, yo lo sentía cada vez más lejos, dejando un rastro de sudor ácido

en la pista de baile, porque las noches del futuro eran sólo posibles en las noches sobre las pistas de baile.

Antes de mudarme a esta ciudad tuve un trabajo. Después de terminar la preparatoria comencé a trabajar en la tienda de vinilos donde, años antes, la mamá de Emmanuel nos había llevado a reparar nuestro tocadiscos. El hombre de la barba gris y negra, que parecía haberse detenido en el tiempo del recuerdo, me miró y me aceptó como aceptaría a cualquier otra persona que pareciera dispuesta. Durante dos años limpié el piso por un sueldo mínimo sin ser capaz de arrebatarle a la tienda la pátina pegajosa que era el fantasma de la primera vez que encontré la música. Las cajas de vinilos se acumulaban en el piso y en las repisas, y casi nunca llegaban ni se iban. Había pocos clientes: músicos conectados a tanques de oxígeno de cabello largo y blanco, mujeres que pagaban con monedas oscurecidas de tiempo y de sudor, hombres que respondían a mis preguntas con la voz rasposa del alcohol. Emmanuel y yo nos habíamos vuelto compradores asiduos. Cuando me visitaba, esperaba sentado en el escalón de la puerta a que terminara un turno que en realidad no tenía principio ni fin.

Al trabajar en la tienda tenía descuento y, por eso, esos fueron los dos años que Emmanuel y yo coleccionamos más canciones. Cuando comencé a trabajar ahí, Emmanuel tenía veinte años y había comenzado a estudiar medicina. Como un homenaje al tiempo pasado en la biblioteca me dejaba leer sus libros, los atlas de anatomía, los manuales de cirugía y los tratados de fisiología médica.

–¿Por qué no intentas estudiar también? – me preguntaba una y otra vez.

–No sé. ¿Estudiar qué?

–Medicina

–Sí, tal vez. No lo sé. Tal vez después.

–¿Después de qué? Estás perdiendo el tiempo

–¿Cómo que perdiendo el tiempo? ¿No crees que aquí esté mi brillante futuro? – le respondía cada vez mientras giraba con el trapeador en la mano, intentando evitar una conversación que se parecía las conversaciones con Mamá. Emmanuel entornaba los ojos hacia el cielo y levantaba los hombros.

–Vamos a comer, salgo en veinte– solía ser el fin de la discusión.

Entre mi salario y el dinero de una beca con su nombre, las portadas de nuestra colección se ampliaron con la música de X-Ray Spex, The Talking Heads, Sui Generis, Caetano Veloso, Romeo Void, The Slits, The Cure. Mis portadas favoritas tenían a mujeres mirando directamente a la cámara. Retando a alguien. Deseando algo. Patti Smith, Wanda Jackson, Poly Styrene, Debora Iyall, Siouxsie Sioux, Poison Ivy, Ari Up. Las imaginaba rodeadas por el velo verde de las villanas en las películas de princesas. Lejanas y poderosas, invocando poderes que tenían que ver con los pecados que había aprendido de niña, la *lujuria*, la *avaricia*, la *envidia*. Practicaba sus gestos en el espejo, intentando dominar algo del aire a mi alrededor. Quería ser como ellas. Quería ser ellas. Nunca quise ser una princesa, pero quería dominar el gesto de las mujeres que quieren algo y lo quieren con fuerza. Quería lucir como alguien dispuesta, aunque no sabía exactamente qué tanto cabía en mi disposición.

Emmanuel iba a la escuela, conocía otras bibliotecas, estudiaba, comenzó a fumar un cigarrillo tras otro. Me contaba con la voz entrecortada los días que ocurrían en su vida lejos de mí.

Aunque todavía estábamos juntos, sabía que estaba más lejos. Alto, ocupado, útil y lejos. Tanto como su cabello negro dentro de los libros y como sus manos practicando puntadas con la piel delicada de uvas que luego tiraba a la basura. Yo no quería que me abandonara. Emmanuel estaba ocupado y yo practicaba las poses y las miradas que me hacían sentirlo cerca, como cuando éramos niños, como cuando bailábamos realmente juntos. Ante el peligro, sabía desde hacía mucho tiempo, las únicas respuestas posibles son huir o pelear. Nuestras conversaciones me asustaban. Nunca antes había sentido las ganas de guardarle secretos y, sin embargo, ahora tenía ganas de esconder todas las palabras para poder alejarme de él cuando fuera necesario. Ahora tenía ganas de huir.

–Oye, ¿cuál fue el diagnóstico que te dieron antes de conocernos?

–Em, un año y medio de medicina no te convierte en experto.

–No, ya sé, sólo quiero saber.

–*Trastorno de ansiedad*, fue lo que dijo la psicóloga de la escuela cuando tenía nueve años. Pero eso fue hace mucho así que no lo sé. Además, no quiero hablar de eso.

–¿Y has pensado ir a terapia?

–No, ¿tú has pensado en ponerte a estudiar y dejarme en paz?

Durante nuestros últimos años juntos, Emmanuel tenía universos que no me incluían: su boca abierta como un abismo intercambiando *opiorfina* con otro cuerpo en una pista de baile, su sexo tensándose en la habitación que había sido nuestra cuando su mamá nos observaba por la rendija de la puerta entreabierta. Es cierto que Emmanuel nunca me soltó la mano en los bares en los que la oscuridad nos tragó para depositarnos al centro del silencio que ocurre sólo cuando no

puedes escuchar nada más que la música. También es cierto que, en esos momentos, su cuerpo estaba tan lejos que no había palabras para atraerlo a mí.

No me mudé porque tuviera miedo. Me mudé porque quería saber qué se sentía estar a merced de mí misma. Me mudé para alejarme del futuro del que Mamá comenzó a hablarme desde que era muy pequeña y al que yo estaba obligada a amar y desear a través de la *nostalgia*. Una receta donde se mezclaban la casa de mi infancia, la escuela, el amor y la independencia. Nacer, crecer, reproducirme. Todas las cosas que no me habían pasado todavía. Todas las cosas que no quiero que ocurran. No así. Me mudé, también, para saber cómo se nombra la distancia. Me mudé para no tener que rendirme ante ningún final feliz. Aunque aquí hay uno: Emmanuel y yo encontramos la música juntos y nos despedimos en una estación de autobuses.

En la casa que es mía están guardados todos los vinilos de nuestra colección. Para mudarme empaqué sólo las cosas que no tienen finales: mi sudadera negra, mis diarios, el dinero que guardé después de una vida entera de ahorrar lo que mi papá me daba a escondidas de Mamá y las fundas de cartón de nuestros vinilos manchadas por el tiempo y por nuestras manos. Nunca los escucho, aunque a veces los abro y miro los surcos en donde están ocultas nuestras canciones. En esos surcos de plástico hay algo que se parece a la palabra *ternura*. El principio y el fin enredados. Palabras no alcanzan a especificar lo que ocurre en momentos donde el final feliz se encuentra dentro de un círculo sin principio ni fin.

XXVIII

Estoy fuera de casa. Quiero estar fuera de casa. Quiero estar aquí, buscándote. Tus manos frías. El sabor metálico de la saliva cuando arrancas algo dentro de mi boca. La carne tibia y suave en las paredes laterales de la *cavidad bucal*. La tensión de la lengua que produce el lenguaje cuando me preguntas si quiero ir a tu casa y te respondo que sí. El intercambio de fluidos y de espacios. Un dedo dentro de algo que está tan oscuro y tan cerrado como un puño. La humedad de la entrepierna y de la gota de agua que cae del grifo de la cocina. Estoy fuera de casa para buscar la tuya. Para conocer tu casa.

Necesito del silencio que ocurre sólo en las pistas de baile. El eco de la música que retumba dentro del cuerpo pero que no es el sonido, sino el efecto de la resonancia. No me mudé a esta ciudad porque tuviera miedo. Me mudé porque descubrí que necesito de la oscuridad y de la música en compañía. De la pista de baile que es un cuerpo que nos traga. Del secreto de mi propia casa que sólo existe bajo tierra. Había una vez una mujer que aprendió a moverse cerca del suelo, en la oscuridad, dentro de los límites del cuerpo. Te busco. Sólo en el *esófago* y la *peristalsis* del cuerpo compartido en estos lugares me atrevo a tocarte. Te busco. Mantengo la ginebra barata dentro de la boca hasta que está tibia. Doy los tres pasos entre la barra y la pista. Te busco. Me acerco lo más que puedo a la bocina para ser una superficie a través de la cuál pasa el sonido. Cierro los ojos para conjurarte. Levanto los pies, siento el crujir de mis rodillas, aunque no puedo escucharlo. Muevo la cabeza de un lado al otro y siento las puntas de mi cabello rozándose la cara como látigos diminutos.

Bailo para convocarte. En la oscuridad y oculta entre el sonido, yo soy la bruja. Quiero ir a tu casa. Quiero robarte algo. Hacer un nudo de tus dientes y tu cabello y bordarlo dentro de mi boca para tenerte conmigo cada vez que encuentre una palabra nueva. Quiero contarte que la primera vez que pisé el suelo pegajoso de un lugar como este tenía quince años y que estaba buscando los nombres de todas las cosas. Quiero meter la mano en tu pecho, abrirte el *esternón* para tener tu corazón en mi mano. Voy a decirte que todavía estoy buscando los nombres de todas las cosas, aunque no quiera saber el tuyo. Voy a decirte que a veces quisiera vivir dentro del cuerpo de alguien, en las *entrañas*, en el espacio vivo entre las uñas y la carne, en la *lúnula*.

La primera vez que estuve en un lugar como este, entré de la mano de Emmanuel cegada por la oscuridad súbita. Nos habíamos escapado del mundo y nos tragó nuestra propia garganta. Estábamos buscando la música. Estábamos buscando lo que otros sienten cuando sienten el peso que ocupa su cuerpo de una pista de baile. Emmanuel y yo bailamos en una pista a oscuras en donde no encontraríamos a nadie que pudiera dañarnos. Bailamos siempre juntos, él y yo, incluso cuando estábamos en medio de personas brillando como si su piel fuera transparente. Cierro los ojos. Camino hacia uno de los huecos entre todos los que no son tú. Aprendí muy pronto que no hay nada más hermoso que cuerpos que están juntos y son líquidos. Estiro las manos frente a mí y las líneas inexistentes del láser verde las atraviesan. Giro las palmas hacia el techo y aprieto los puños. En la pista de baile cada movimiento es una ofrenda y por un segundo casi quiero irme. Salir corriendo hacia la calle y volver al lugar seguro que es mi casa y que son mis ratones y que es el sueño en el que ya no hay ninguna diferencia entre ellos y yo.

Estoy buscándote. Quiero salir de aquí. Estoy buscándote para salir de aquí. Pensar en una casa que no es mía me hace sentir una clase de hambre que sólo se compara con la ansiedad o el terror. El hambre de las brujas y de los poseídos. El insaciable deseo de los lobos ante las niñas pequeñas. Quiero oler tus sábanas y reconocer tu aroma. La súbita resequedad que provocan las telas sin lavar. Los miles de cabellos en las esquinas de una habitación por encima del límite de la tierra. No abro los ojos cuando siento tus manos. Los dedos fríos que me anuncian que eres tú y que me tocan por una milésima de segundo. El murmullo incomprensible de algo que dices y que no importa. Abro los ojos. Tu cara es igual de borrosa que todas las veces anteriores. Eres tú. Me inunda la desesperación de una puerta que está a punto de cerrarse. Estás dándome la espalda. Pasando. Regresando a un lugar que no me incluye.

Cuando comencé a venir a este lugar nuevo, en la ciudad nueva que ha sido la ciudad en donde me escondo, no sabía que algo como tú iba a existir aquí. La primera vez que te vi hice un esfuerzo por mirarte a los ojos y reconocer las partes. Me repetí *esclerótica, iris, pupila, córnea, cuerpo ciliar, humor vítreo* en silencio, mientras la música se resbalaba por encima de nosotros. Más densa que agua. Más transparente. Fue un golpe súbito. Un choque en la pista de baile y algo que cayó con el peso de lo inevitable. El instinto de huir o de pelear. El instinto de quedarse. Regreso a buscarte desde entonces. A veces te encuentro rápido y, a veces, tengo que buscarte entre todas las otras personas que casi suenan como tú, que casi podrían ser tú. A veces tomo pausas. Un mes. Dos meses lejos de ti. Siempre regreso y, cuando regreso, te necesito con más furia. Te beso con más fuerza. Te clavo las uñas para llevarme tu carne dentro de la mía. Te has llamado de muchas maneras distintas y yo no recuerdo ninguna. Quiero saber los nombres de todas las cosas, pero tu nombre es una palabra que no alcanzo, que siempre se me escapa,

que no me importa porque tampoco te nombra. Tu cuerpo ha sido muchos cuerpos, y el mío sigue esperándote. Las manos frías. Las ganas de morder y arrancar algo. El cuerpo y el placer que son carroña y que distraen de las cosas que no tienen nombre: la *transfiguración*, los muchos principios.

Hay cosas que cuerpos como el mío necesitan: encontrarte, conocer tu casa, oler tu cuerpo, mostrarte mis cicatrices, ser más mientras está oscuro, probar los límites junto a ti, encontrar nuevas palabras.

Quizá fuiste tú quién me enseñó esto: la *algolagnia* es la atracción sexual por sensaciones dolorosas.

Tomo tu mano y la acerco a mi cuerpo. Algo reverbera en el momento entre tu sorpresa y nuestra cercanía. La música. Las luces. Nosotros. Esto es lo que somos: la carne cerca de la carne en una pista de baile. Quiero bailar contigo. Quiero que me veas. Quiero que me preguntes si quiero ir contigo y decirte que sí. Quiero estar en tu cama y mirarte de cerca. Quiero decirte qué ojos tan grandes tienes. Qué manos tan grandes tienes. Qué piernas tan grandes tienes. Quiero preguntarte para qué sirven antes de morderte por primera vez. Quiero que juguemos a contarnos esa historia. Quiero que me digas que debo beberme tu sangre y comer tu carne antes de poder ir a ninguna parte. No abres la boca, pero yo decido tomar algo que es mío para convertirlo en algo nuestro. Te beso. Siento tus labios y tu lengua. La tibieza de la sangre por debajo de la piel. El calor de las partes juntas. Quiero saber cómo se sienten todas las cosas:

los labios que se abren como una flor carnívora, la humedad secreta de los dientes, el eco de los huesos cuando dos cuerpos se encuentran.

XXIX

Aquí podría estar un principio. Una madrugada que se repite. Una madrugada que va descarnando las horas junto a las cosas que se desprenden de la piel y del cuerpo. Las células muertas. La humedad de las lágrimas cuando se bloquea la tráquea. Aquí podría estar el ritmo de la piel tensa sobre las *fosas ilíacas* y sobre el sexo. La hinchazón que viene del flujo de sangre y que se concentra en las zonas del cuerpo que hay que cuidar o preparar ante el instinto. Huir o pelear. Ceder o pelear. Las manos apretando el cuerpo ajeno para moldear la descarga del deseo. Los pasos que anteceden al momento final. La ropa desperdigada en el suelo. El secreto abierto de una habitación que, en la oscuridad, revela algo sobre su dueño. Los títulos de libros apilados sobre el suelo. Las letras borrosas de cartas y de cuentas sobre la mesa al lado de la cama.

Siempre les digo que sí. Que quiero. Quiero irme con ellos y con ellas y que me muestren el espacio en donde se sienten más protegidos. Sus casas como la extensión de la piel que los protege. Igual de vulnerables y de propias. Siempre digo que sí. Quiero abrir la boca y probar su saliva. Abrir los brazos y extender una invitación que no se rompa cuando les clavo las uñas. Poner las manos donde no puedan detenerme. En sus espaldas. Alrededor de sus gargantas. Quiero irme con ellos y apretar sus cuerpos para saber que existen. Ser obediente y sacar la lengua para sentir la textura de sus piernas, sus nuca, del interior de sus codos. Quiero dejar que el vello sobre el pubis refleje la luz extraña del momento antes del amanecer. Quiero sentir el eco que reverbera en el cuerpo después del reflejo de la *faringe*. Quiero saber cómo se sienten

todas las cosas: los labios que se abren como una flor carnívora, la humedad secreta de los dientes, el eco de los huesos cuando dos cuerpos se encuentran. Siempre les digo que sí porque quiero irme con ellos primero y quiero llevarlos conmigo después. Resguardarme algo robado en el espacio del *borde libre* de las uñas. En las hendiduras de las muelas. En las manchas dentro de la ropa interior y en el olor de los fluidos que se queda mucho después de que amanece. Siempre digo que sí porque hay palabras que un cuerpo como el mío necesita: *moverse, sacudirse, agotarse*.

Este es un principio. Esto es un recuerdo. Esto también es un secreto. Las noches de cacería ocurren casi siempre de la misma manera. La calle que me lleva a casa se pierde en la decisión de ir a buscar a alguien que pueda calmar el hambre que me persigue. El hambre que se origina cuando las tres visitas de un hada madrina resulta en regalos que cobran forma en el útero, antes de nacer. En la semana doce: las manos. En la semana trece: los dientes. En la semana catorce: la necesidad que se siente en todo el cuerpo de consumir algo. Las ganas de que las manos y los dientes conversen con cuerpos que los esperan. El deseo de acumular algo único e indefinible. La fuerza para morder y para contar esta historia.

XXX

La oscuridad me parece imposible cuando el sol toca las pieles y las cosas. Un espacio secreto e inalcanzable. Me marean el filo de la claridad y la lejanía de lo que se queda oculto. En las horas de luz, cuando la mañana lo perfila todo, hay pocos lugares hacia donde huir. Todo está infestado de personas: los supermercados, los parques, las paradas de autobuses. El ruido de las voces lo atraviesa todo. Las risas rebotan como parásitos dentro de la habitación que es mi casa. En las horas de luz no hay silencio. Las pistas de baile están cerradas y las casas de los otros se ocultan tras un signo de interrogación que sólo se disipa cuando la luz desaparece. En las horas de luz prefiero quedarme en casa y esperar que el sol termine su recorrido sobre la tierra. Dejo que el sentimiento repose junto a las ganas. Palpo con la lengua las palabras que se forman al borde de la tráquea. A veces las repito en voz alta. *Algolagnia. Tensión. Supurar.*

En las horas de luz presiento algo contrario a la *esperanza*. Las formas de una emoción dibujándose en las puntas de los dedos y en el abdomen. Los recuerdos se suceden uno tras otro y me dejan sin aliento. Las manos de Mamá, las manos de Emmanuel, la pista de baile, el sabor de las fresas que regresan por la garganta, más ácidas que nunca. El eco de la música, el olor de las bibliotecas en donde perseguí la oscuridad acompañada. Espero a mis ratones, aunque no salen cuando los amenaza la posibilidad de ser descubiertos. A veces los escucho correr por entre las vigas y ese sonido me recuerda que ésta es nuestra casa. El zumbido constante y extraño de las paredes infestadas de ratones. Entonces cierro los ojos sobre la cama e intento extender el tiempo de la oscuridad en donde están cerca de mí. Por encima y a un lado y dentro de mí. Yo tampoco quiero salir. La marea de recuerdos me deja agotada. Cae como el calor del sol, como el golpe de gravedad que ocurre inmediatamente después de la *expulsión* en el

nacimiento. La violencia que ejerce ser visto y no poder resguardarse dentro de madrigueras que se cierran si la luz no puede tocarlas.

No salgo de la cama en las horas de luz. Espero hasta las seis de la tarde. Me pongo el uniforme del trabajo: los pantalones y la playera oscuros. La sudadera negra que guardé con el resto de las cosas infinitas. En la mochila guardo la ropa que me pondría si tuviera la necesidad de seguir a oscuras. De moverme, de agotarme. Un vestido corto. Las medias de tela delicada, listas para que las rompan manos anónimas y ajenas. Me calzo mi único par de zapatos: los tenis blancos hasta el tobillo que me regaló Mamá en el último cumpleaños que pasamos juntas. Cuando el sol comienza a ocultarse, el peso de los recuerdos se suaviza. Poco a poco las voces del pasado se vuelven indistinguibles del ruido de la calle. Camino una hora por las calles de la ciudad que me acoge para llegar a mi trabajo y formar parte del ecosistema que se abre paso desde la oscuridad.

Conozco esta ciudad mejor que la ciudad en la que crecí porque las ciudades cambian por la noche. El olor sobre la tierra y el sabor del viento se transforman. La textura de todo se suaviza. Sobre y debajo la lengua. Dentro de la nariz. Camino por una hora mientras la luz va difuminando los límites de lo que tiene nombre. El punto final de la luz y el principio de todo lo demás. Los ángulos de las casas y las banquetas derritiéndose al sol durante el verano. La humedad que corroe los marcos de las ventanas que se elevan hacia el cielo. Los nombres de las calles y el sentido por el que los automóviles regresan a sus garajes al momento en el que la capacidad de ver se transforma. Conozco esta ciudad porque no me da miedo lo que ocurre cuando lo que debería quedar oculto se vuelve visible. Las cucarachas que brotan como flores

de los huecos de las alcantarillas y el rechinado de las cercas de metal que se oxidan. La basura que se cuece sobre el calor del asfalto. Las cosas vivas que se revuelven en estos bordes.

En los pasillos de los consultorios rebota sólo el sonido de mi cuerpo. Las luces fluorescentes no pretenden ser un sol diminuto. Brillan en un blanco absoluto para exaltar lo artificial de los espacios cerrados. En este lugar donde se quedan los restos que nadie quiere ver estoy sola y el sonido de los recuerdos no me agobia. Aquí cabe Mamá, y cuando estoy limpiando el consultorio de la ginecóloga pienso siempre en ella. Pienso en mi manera de ser parásito y no me asustan las preguntas sin respuesta. Aquí cabe Emmanuel. Pienso en su boca redondeándose alrededor del filtro del cigarrillo que quizá fuma en las pausas de su estudio o de su práctica. Si ésta historia fuera cualquier otra, quizá Emmanuel sería uno de los médicos que trabajan aquí. El psiquiatra. Alguien que vive de la calma que requiere guardar secretos.

Sólo un par de veces ha ocurrido que la oscuridad de la calle se interrumpe con compañía. Personas que intentan hablar con el torno dental dentro de la boca o que no pueden parar de llorar, ni siquiera para tomar aire. El pacto que promete que el otro no existe se rompe en cuanto podemos vernos. Las encías sangrientas y abiertas como la carne del ganado en el rastro. Las palabras que fluyen llevadas por el peso del significado en sus vidas. El sonido de sus vísceras y entrañas que ocupan una pantalla en el consultorio del gastroenterólogo que me abrió la puerta a ésta otra guarida. No me interesa verlos. En esas ocasiones, cuando se abren paso entre la oscuridad de lo que es mío, lo que más me importa es provocar el mismo desconcierto que ocurre cuando la luz se enciende de pronto dentro de un lugar oscuro. El ímpetu de vaciar el cine o la pista de baile. No quiero verlos y tampoco quiero que me vean. Quiero provocar las

ganas de huir. Quiero que los extraños regresen a sus casas y me permitan la soledad de los espacios vacíos. Quiero que recuerden que soy yo la que hace que sus partes desaparezcan. Soy yo la que ha visto sus cuerpos. Hago mi trabajo y limpio lo que dejan detrás: los restos y la sangre. Los cabellos en el suelo. Las marcas de los zapatos sobre el azulejo. Los mocos y las lágrimas dentro de las bolsas de basura. El ocre y el amarillo que produce el cuerpo cuando se separa. Soy el último paso frente a lo que desaparece. La persona sin nombre que ha visto lo todo lo que les sobra.

XXXI

Emmanuel sonríe y muestra los dientes. Despu es, cuando sus labios pierden la tensión del gesto, regresan a la posición en donde hay un agujero diminuto provocado por la falta de simetría. Extiende los brazos y mira hacia el techo del lugar. El suelo se siente pegajoso debajo de nuestros pies. Todo alrededor vibra al unísono. La luz. Los cuerpos. El sonido. Bajo las luces estroboscópicas los movimientos parecen existir en un plano diferente. Lejos de los sistemas del que regulan al cuerpo. Sólo brazos. Sólo pies. Sólo sudor. Hay algo en la oscuridad que nos hace sentir ocultos. Alrededor de nosotros está el mundo. Los que ocurre cuando la carne se mueve junto a la carne. El peso de los cuerpos que deciden bailar y acercarse para sentir algo. Reconozco la canción. El sonido que punza y rebota desde la cabina de sonido. El reino que se regenera cada par de minutos. El chasquido de la lengua desde el paladar y hasta los dientes. *Disintegration*. Emmanuel cierra los ojos cuando las luces rojas y verdes tocan las puntas de sus pies y de sus manos. Me acerco a  el. Huelo su cuerpo: el sudor amargo en las axilas y la mezcla de jabón y sal en la nuca. El eco del trago en su boca. Toco la línea de su mandíbula con las yemas de los dedos para que abra los ojos. Para que me vea. La música se siente caliente y húmeda debajo de la ropa.

Emmanuel me mira. Abre la boca. Murmura con un gesto gigante la misma pregunta que me ha hecho desde el primer día que bailamos juntos.

– C mo nos conocimos? –

Decido no tener miedo. Me acerco a él. Tan cerca que puedo ver cómo sus ojos cambian de forma. Las pupilas que se ensanchan cuando la luz los toca. Quiero repetirle que sus ojos cambian de color con la música, aunque no sea verdad. La yema de mis dedos abre un canal para tocarlo con el resto de la mano. La palma sobre su mejilla. Las puntas de los dedos enredándose con su cabello largo. Cierro la mano y su cabello se queda entre los espacios *interóseos*. Decido no responderle. Al menos no con palabras. En el espacio vacío alrededor de nosotros flota la voz que anuncia el dolor del final que ocurre siempre de la misma manera. Emmanuel es más alto, tan alto que para acercarlo a mí debo jalar despacio con la mano que se encuentra en su cabeza. Para estar a su nivel me levanto sobre las puntas de los pies. El peso del cuerpo sobre las *falanges* de los pies. Una vez ahí abro la boca. Quiero besar sus labios. Quiero probar el hueco asimétrico. Quiero morderlos. Quiero ser el filo sobre su carne y abrirlo frente a mí.

Emmanuel se detiene y se separa. Me mira una vez más. Sus pupilas dilatadas. Sus manos, las palmas enteras, en mis hombros. Sosteniéndome y alejándome. No dice nada. Gira la cabeza hacia un lado y hacia el otro. Me suelta. Da un paso hacia atrás mirándome todavía y luego da media vuelta. Yo había decidido pelear. Él decide huir. Cuando se va, antes de que la canción se termine, saco el teléfono que tengo guardado en el bolsillo y lo lanzo contra el suelo. Luego lo piso una y otra vez, poseída por el ritmo de la guitarra y de mi propia risa.

XXXII

Cuando cierro los ojos pienso en los principios que son tangibles y seguros. Había una vez el anochecer. Las seis de la tarde. Las calles vacías que esconden la basura en la oscuridad. Los rostros borrosos de adolescentes que esperan entrar a un bar. El primer trago antes de pararse sobre la pista de baile. El olor de las heridas antes de convertirse en cicatrices. La lengua ajena dentro de la boca propia. La gota de sudor que recorre la espalda. Las manos que son sólo manos cuando se sienten sobre la piel. El súbito viento helado de la madrugada. La primera luz que se enciende en la ventana de alguna casa. El apenas perceptible sonido de la aguja que comienza a leer un vinilo. El bajo intermitente que retumba en el pecho. La boca sobre el abdomen. Los dientes alrededor del sexo. Los cabellos perdidos que se enmarañan en las esquinas de las habitaciones. Las sábanas sucias. El sabor del semen y del sudor. Cuando cierro los ojos pienso en las palabras que definen los principios y me asfixia una frontera que deja ver lo que sin lenguaje permanece borroso. Antes de las palabras no hay luz, ni tiempo, ni espacio. Cuando cierro los ojos, imagino un principio para la historia de lo que pasó conmigo. Un límite definido por las palabras. El vértice entre ser y no ser, lo que cabe en el había una vez y lo que se queda fuera. Había una vez mi cuerpo dentro del cuerpo de Mamá. Había una vez una historia construida con acertijos sobre los principios. Había una vez el principio de un deseo que no tiene nombre. Había una vez la sensación asfixiante cuando se mezclan la carne y la saliva. Había una vez el olor animal de dos cuerpos que se encuentran. Había una vez tres regalos que llegaron al mismo tiempo que los nervios, la *médula ósea* y el *líquido sinovial*.

Quizá éste es un principio: conseguí el trabajo en los consultorios por casualidad, un anuncio del periódico que no pedía referencias ni habilidades más allá de comprobar la capacidad de

ignorar el asco frente a lo que debería quedarse dentro del cuerpo. Cuando fui al lugar, la primera vez el hombre que me mostró el camino entre un consultorio y otro, el gastroenterólogo me anunció que ésta era una actividad que requería de cierta compostura. La palabra que él utilizó fue *pudor*. Este es un trabajo que requiere una persona que navegue el asco con *pudor*. Alguien capaz de respetar lo que se queda sin espacio y sin tiempo una vez que se separa de la sangre y de la médula. Mi respuesta fue mirarlo y asentir. Le dije que no tendría que preocuparse por mí. Le dije, sin mentirle, que este era el tipo de trabajo que había estado buscando. No le conté que siempre quise saber los nombres de todas las cosas. Poder nombrarlas para poder sentir las. No le conté que ese lugar me pareció el espacio ideal para encontrar nuevas palabras.

Trabajo cuatro horas cada noche limpiando los consultorios, aunque, a veces, me quedo dentro de esos cubículos de luz blanca por más tiempo. Me quedo a oler los restos de cuerpos que caminan o trabajan o duermen sin saber que su olor es también algo hermoso. Espío por entre los residuos de sus vidas: sus cartas, sus facturas, sus lágrimas. Sin que lo sepan, paso los dedos por los lomos de las enciclopedias y los archivos. Sin que lo sepan, todas esas cosas tienen también partes de mí: pestañas, células muertas, sebo. A veces, sentada sobre su silla de reconocimiento, con las piernas elevadas en un ángulo de noventa grados a la altura de las rodillas y la columna arqueada, memorizo el contenido de los libros en los estantes de la ginecóloga. Repito una y otra vez las palabras y los procesos. Cuando cierro los ojos, aparece frente a mí el principio que podría ser el había una vez de esta historia. Puedo recitarlo de memoria: unas treinta horas después de la fertilización del óvulo, las células que tienen la capacidad de generar un corazón y un cerebro se dividen y multiplican. El inicio del proceso es más lento de lo que me había imaginado. Apenas después de tres días, el conjunto de células

cambia de nombre: una *mórula* tiene dieciséis partes iguales. Unos días después, cuando el conjunto de células que crece y se divide comienza a avanzar hacia el útero, la estructura se llama *blastocisto*. Este nombre tiene una cuenta específica: más de 64 células. Un *blastocisto* no es un embrión. No todavía. Cuando llega al útero, la estructura hueca de este conjunto celular requiere enterrarse en el revestimiento del útero del cuerpo que lo acoge. Un *blastocisto* no es un embrión. Un *blastocisto* es un vampiro.

El había una vez es el principio que sólo se encarna cuando existe el cuerpo. Los límites de esas tres palabras están encerrados en la posibilidad del deseo. Había una vez el cuerpo viscoso de una rana que intenta convencer a una princesa hermosa de compartir el lecho. Había una vez el cuerpo de un zorro con nueve colas que dudaba de la fidelidad de su esposa. Había una vez las madres en Blanca Nieves y El Árbol del Enebro deseando lo mismo: hijos con cuerpos monstruosos. Piel blanca como la nieve, mejillas rojas como la sangre, cabello negro como el azabache. Mamá debió haber deseado algo parecido, alguna vez. Mamá debió haber deseado con la fe ciega de una mujer que contamina la nieve con la violencia de su sangre. Mamá consiguió casi todo lo que quería. Una hija con un cuerpo que necesita otros adjetivos: *desmesurado, inquieto, anhelante*. Piel como papel viejo, dedos largos como ramas secas, cabello castaño como el pelaje de un ratón, sexo húmedo y deseante como el corazón que es una ofrenda y que todavía palpita fuera del cuerpo.

En la tercera semana de embarazo, el conjunto de células vuelve a cambiar de nombre. *Gástrula*. Una estructura de tres capas (*ectodermo, mesodermo y endodermo*) que continúa hueca y que, casi de inmediato, se transforma en una *néurula*. En ese momento es que comienza a generarse

lo que alguna vez, dentro de muchos meses, será un sistema nervioso. A partir de la tercera semana, la *néurula* vuelve a cambiar y entra en el proceso de *organogénesis*. Hasta la octava semana de gestación, el cuerpo dentro del cuerpo pasa por su proceso más delicado: la construcción de todo lo que se queda dentro. El hueco de la *gástrula* se va llenando de nombres: musculatura *estriada*, *paratiroides*, sistema respiratorio.

Cuando cierro los ojos regreso a la idea de que el principio está en otra parte. El principio es una puerta que se abre para mostrar otra puerta. Un cuerpo que se abre para dar paso a otro cuerpo. Una mano que se empuña para guardar dentro un secreto. Una casa que es el silencio dentro de la garganta. Mamá solía decir que había sentido el momento exacto de mi concepción, pero eso es imposible. El principio que ella asegura como el principio de nosotras es una pista falsa, una distracción. Lo que ella intuye es el momento en el que, en el lugar llamado *útero*, recibí tres visitas de un hada madrina, que llegó al mismo tiempo que la basura *anatomopatológica*: los nervios, la *médula ósea*, el *líquido sinovial*.

A partir de la semana ocho de gestación, la *néurula* se vuelve a transformar. Es en este momento que el conjunto de células, con algunos órganos formados de manera rudimentaria, pasa a llamarse *embrión*. Un *embrión* es un traidor que necesita del cuerpo para ser su propio cuerpo. Un *embrión* es un parásito que se alimenta del anfitrión para crecer. Sangre de la sangre. Carne de la carne. En los seres humanos es hasta este momento, la octava semana de gestación, cuando se puede denominar al conjunto de células como una posible entidad capaz de ser algún día un ser humano. En la semana doce, el *embrión* por fin se llama *feto*. Cuando por primera vez el nombre que tuvo mi cuerpo fue ese, *feto*, el hada madrina me dio sus manos. En la semana

trece, me dio sus dientes. En la semana catorce me dio dos regalos. El primer regalo es que en mi cuerpo esas manos y esos dientes tienen una relación secreta: un hambre que todavía soy incapaz de saciar o de detener. La necesidad absoluta de sentir y de llenar algo que está incompleto y es insaciable. Es una exigencia que requiere del tacto: la lengua sobre la piel y los dientes sobre la carne. El primer regalo es la clase de ferocidad que resguardan los lobos y las madrastras. La relación simbiótica entre el filo de los colmillos y la ternura de la piel expuesta. Cuando era niña, la incapacidad de saciarme se acomodó en la vida cotidiana y tuvo nombres. La psicóloga de la escuela le llamó *trastorno de ansiedad*. El hambre solía calmarse levemente cuando ponía las uñas (*borde libre, cutícula, matriz, lúnula, lecho ungueal, hiponiquio, paroniquio y eponiquio*) dentro de la boca. El éxtasis, por mucho tiempo, era la sensación rasposa del *borde libre* bajando por el *esófago*. El segundo regalo es un viaje que requiere que yo aprenda a nombrar todas las cosas. Gracias a mi hada madrina, el *éxtasis* son también las palabras que raspan la garganta con el mismo filo que las uñas. La calma intermitente de sonidos que definen los límites de las cosas. Las palabras son parte del festín que se ilumina en las habitaciones de sábanas sucias y ajenas. Frente a lo insaciable, encontré un refugio en la distancia y en los cuerpos de otros. En la mano situada en la nuca lista para empujarme hacia su sexo erecto y húmedo. En el sabor ahumado de los cuerpos tibios y desnudos.

Había una vez las seis de la tarde, el piso pegajoso de los bares en donde los adolescentes se esconden porque no confían en nadie más que sí mismos, los intercambios de saliva y de sudor que son una transacción violenta justo antes de decir sí o decir no a la pregunta sobre el futuro, los cabellos en las esquinas que son el único paisaje posible en el momento de la penetración. Quizá mi principio está ahí: en la fuerza de gravedad que me empuja a saciar el hambre en

compañía, en los dientes capaces alrededor del pene erguido de hombres cuya identidad no me importa, en las gotas de semen y de sangre que intercambiamos, en ese intercambio al que denominamos *placer*. Siempre quise nombrar todas las sensaciones. Ponerles nombres para iluminar los espacios en donde la certeza se escapa o se desdibuja detrás de la incertidumbre. Siempre quise demasiado.

Las dos primeras visitas de mi hada madrina me dieron una relación secreta que se mueve y crece y necesita de otros que existan a través del tacto y del consumo. La tercera me dio el mandato de cosas que cuerpos como el mío necesitan: *moverse, sacudirse, nombrar, morder*.

XXXIII

La niña que quería demasiado supo que tenía que irse. La idea llegó tras el súbito mareo que sobrevino a la explosión de la mordida, en el éxtasis hasta entonces imposible de reconocerse en el espejo. Sola en la madrugada encontró por primera vez algo que, supo, la seguía esperando lejos de ahí. En un lugar que iba a ser suyo. Otra ciudad. Otro tiempo. Otra casa. Supo que esa sensación de plenitud, en la que el reflejo le mostraba al fin su cuerpo, requería de sacrificio y de entrega. Lo supo mirando directamente el brillo de sus propios ojos y encontrando ahí la maravilla del dolor que se confundía dentro de ella. Hundida en esa sensación borrosa miró su mano dos veces: la primera en la extensión al final de su brazo hecha de carne y la segunda en la superficie plana y fría del espejo. Observó el *estrato lúcido* de sus manos, la capa transparente que se encuentra solamente en las partes más gruesas de la epidermis. Se imaginó las miles de fibras elásticas de los músculos súbitamente rotas por la presión de los incisivos eternos del ratón que, descubrió, era la única hada madrina que la había acompañado desde antes de nacer. Miró la mezcla de su sangre, plasma, agua y proteínas, dejando un rastro en el piso y en sus brazos. Recordó todas las noches antes en las que había intentado inventar oraciones que significaran algo. Quiero abrir la carne, recordó murmurando mientras se observaba con curiosidad en el espejo. Quiero ser el filo sobre la carne, sobre toda la carne capaz de abrirse frente a mí. Quiero, de hecho, abrir la carne frente a mí, repitió.

Esa noche, después del primer golpe de confusión, la niña que quería demasiado decidió que quería renunciar a todo para volver a encontrarse a sí misma en ese espejo. Encontrar palabras para definir lo que se queda dentro del cuerpo. Y entendió que para replicar la sensación iba a tener que poder volver a ese lugar: la exposición sin pudor de lo que debería quedarse dentro.

La entrega absoluta provocada por la mordida, y el placer de dejarse llevar por ese dolor. Su cuerpo como una ofrenda para regresar a una cualidad que había perdido hacía tiempo y que se quedó como una posibilidad suspendida sobre ella. A la mañana siguiente, todo lo que hasta ese momento la niña había reconocido como propio le pareció insignificante. Una acumulación de cosas sin sentido. Una ciudad donde había nacido y que se difuminaba detrás de las palabras. Un mejor amigo y la música, cada vez menos comprensibles y más mecánicos. Los finales felices en las historias de Mamá. Los recuerdos de una vida anterior que le parecían los recuerdos de alguien más: un trabajo, una pista de baile, una cirugía para remover un órgano inflamado, una sudadera negra, los pasillos de las bibliotecas vacíos.

La niña, que quería conocer los nombres de todas las cosas, aprendió que los ratones y los humanos tienen cerebros evolutivamente conservados. Que la capacidad de ambas especies de sentir dolor y felicidad y frustración es peligrosamente parecida. Que, entre los dos, las conexiones neuronales en el *hipocampo* generan las mismas clases de patrones: los recuerdos, los sueños, la capacidad de ubicarse en el espacio y en el tiempo. Supo también de la confusión que produce este conocimiento para ambos. La incapacidad de lograr que los músculos del cuerpo distinguan la diferencia entre la realidad y lo imaginario. La profunda decepción del lenguaje cuando sólo existe un término para navegar la memoria, *recordar*. Por eso, sin estar frente a un espejo, la niña se sentía incapaz de trazar el límite entre las cosas que eran ciertas y las que su cuerpo recordaba y repetía. Dentro de casa la sobresaltaban rincones que le parecían nuevos. Los huecos de ventilación a través de los cuales podría ser observada. Las esquinas en las que se escondían formas y bordes inexplicables. Los espejos ante los cuáles su cuerpo se

paralizaba al encontrar en el reflejo una sonrisa extraña y ajena. Los espejos ante los cuáles la niña veía a Mamá en lugar de a sí misma.

A partir de esa madrugada, la niña ya no quería tener que dividir su tiempo entre las cosas que sabía que eran ciertas y las que la confundían. La niña quería *recordar* todo el tiempo. Volver a empaparse y hundirse en la sensación grave de pertenecer y de estar completa. Recordaba las imágenes de su cuerpo, el sonido de las uñas sobre el suelo detrás de ella, la sensación del ratón subiéndolo por su muslo, el ardor tibio de la mordida y las manchas de sangre sobre el azulejo blanco. Recordaba al ratón y pensaba en los cuentos donde las princesas cuyos nombres sabía de memoria habían confiado en animales para cumplir sus deseos. Pensaba en la posibilidad de volver a empezar y todo lo que podría ocurrir después de irse le parecía hermoso y deseable. La distancia. El placer. La certeza de volver a sentir algo por completo. La *intoxicación*. El conjunto de los nombres y las cosas poniéndole nuevos límites a un mundo que fuera suyo. La *euforia*. La certeza de encontrarse frente al espejo. El *embeleso*. Las palabras anidándole la garganta, listas para salir y para habitar esa distancia.

Mamá comenzó a encontrarla durmiendo en el piso del baño. El mismo en el que la niña le había contado que había por fin encontrado al hada madrina que le hacía falta. Sobre el azulejo blanco quedaban los residuos oscuros de la sangre oxidada que Mamá había intentado limpiar durante días. Años antes, cuando Mamá la había llevado con la psicóloga de la escuela, la mujer había hablado con la niña y había determinado algo. Desde entonces Mamá había comenzado a ser cautelosa en su relación. Escuchaba con más atención las historias que su niña contaba. Cuando la encontraba con las manos dentro de la boca, o con las uñas listas para marcar el patrón de medialunas sobre la piel de los antebrazos, Mamá intentaba abrazarla. Sin embargo,

Mamá se dio cuenta que la niña que quería demasiado quería que ella la soltara. Encerrada entre sus brazos, el espacio que solía calmarla, la niña ahora ejercía una suerte de tensión que hacía que Mamá sintiera una distancia insondable entre ellas. A partir de la noche en la que la niña había provocado algo en ese baño, cada que estaban juntas Mamá sentía un miedo que le parecía ridículo frente a su hija. Un miedo a algo que no tenía nombre. Pánico frente al quiebre que suponía perder un vínculo que ella consideraba irrompible. Un rechazo a la carne de su carne. Un recelo frente a la sangre de su sangre.

La niña que quería demasiado dejó de hablar con ella cuando se dio cuenta de que Mamá comenzaba a alejarse y a sentirse, al mismo tiempo, como una presencia inescapable. Supo, casi al mismo tiempo en el que supo que para revivir iba a tener que irse, que encontrarle nombre a esa sensación sería imposible en esa casa, en esa circunstancia, entre el ruido cotidiano de las mañanas y la vigilancia de las noches. Supo que había algo dentro de ella que iba a necesitar la distancia y que sólo a la distancia iba a ser capaz de ser y de estar por completo. Que la posibilidad de aliviarse de esa presión vendría sólo con un viaje tras el cual sería posible vivir feliz para siempre. Quizá por eso quiso entender más sobre la experiencia de ser cazada. Decidió estar más cerca de la tierra. Reconocer los olores y las texturas que caben en las palabras para definir los límites del cuerpo. Lo metálico y ocre de la sangre que se pierde. El ácido de la orina. Lo salado del sudor. Los muros que protegen las luces de las casas ajenas y la piel que son igual de delicados y volátiles. La humedad del cuerpo y de la tierra. Los dedos que pueden perderse dentro de las cavidades del cuerpo y que, a veces, producen un placer casi idéntico al de aquella noche.

El ratón no volvió pronto. Ni las noches siguientes, ni durante el tiempo que la niña lo esperaba frente al espejo, en las madrugadas vacías y a solas. A veces escuchaba sus pasos corriendo por encima de la duela de la sala. Otras, creía que podía sentir el peso de su cuerpo compartiendo la cama. Pero en cuanto trataba de encontrarlo en la oscuridad, en cuanto abría los ojos, la sensación de su presencia desaparecía y la niña volvía a encontrarse con el mandato de irse. La niña que quería demasiado pidió que Mamá levantara todas las trampas para ratones y que se llevara lejos el olor perfumado a plátano y pegamento. Le asqueó la idea de que alguno se hubiera quedado pegado ahí, muriendo de hambre y de desesperación. Le dio la misma clase de pánico pensar que su ratón hubiera muerto por segunda vez, aferrado al instinto de supervivencia y chillando hasta agotarse, que había sentido cuando no podía reconocer en él una fuerza que la acercaba al éxtasis. Sintió terror ante la posibilidad de nunca volver a sentir esa clase de placer si el ratón no volvía. Pero entendió que si el ratón no volvía era porque ella también tenía que irse. Para reaparecer de manera completa, para volver a ser ella, tenía que ser ella junto al ratón. La niña que quería sabía que era el ratón quien le pedía el movimiento y el sacrificio. Un nuevo espacio en donde estudiar los nombres de las cosas y su relación con la carne.

Una noche, la niña soñó que estaba en la cama de Mamá. En esa oscuridad el ratón aparecía de nuevo y le mostraba un camino. Caminaban juntos por muchas horas, atravesando ciudades sin nombre, cobijados por una oscuridad que parecía no acabarse nunca. El ratón la llevaba hacia su madriguera. No hablaba, pero la niña lo supo. La llevaba hacia una casa nueva bajo la tierra. Una que sería completamente suya. La abrumaba esa certeza: esa iba a ser su casa. La casa tenía una puerta, dos jabones, tres estantes y cuatro vasos. En su interior no había luz que definiera

los límites. Sobre la cama estaba el cuerpo de una mujer con los ojos cerrados y con el ratón multiplicado corriendo por encima. El cuerpo de la mujer estaba abierto como las puertas de la casa que era suya. La carne roja y brillante expedía el olor a almendras de las heridas infectadas. Los ratones abrían la mandíbula y encajaban los incisivos que nunca dejan de crecer, ni siquiera en ese instante, en la carne blanda de la mujer. A cada mordida le sobrevénía un gemido. La mujer estaba despierta y consciente.

En el sueño que se volvió recurrente, la niña que quería demasiado se hincaba junto a la cama en donde estaba el cuerpo de esa mujer, esperándola junto a todos los ratones que eran su mismo ratón. Juntaba las manos entrelazando los dedos, hasta que los nudillos se ponían blancos por la presión y ahí, en esa posición, le pedía al cuerpo de la mujer que le diera la virtud de despedazarse como ella. De irse lejos, encontrar su propia madriguera, volver a sentirse completa frente al espejo y una vez expandida en la sensación absoluta de placer, que la dejara reemplazarla. Quedarse ahí. Tendida y abierta como una ofrenda.

En esa posición, la niña abría los ojos y reconocía el gesto mínimo de la sonrisa en el cuerpo de la mujer que la miraba con los ojos muy abiertos y sin parpadear. Era casi ella. El mismo reflejo que la había encontrado en todos los espejos. Era también Mamá. Las mismas manos fuertes y cabello negro. En el sueño las cosas sucedían siempre iguales: hincada frente a ese cuerpo, la niña que quería demasiado se daba cuenta que quería probar esa carne. Cada noche ocurría lo mismo. Quería ser el filo sobre la carne, sobre toda la carne lista para recibirla. Quería abrir la carne frente ella. Quería ser la que abre. Quería hacer todo el daño que puede hacer el filo ante la ternura de la piel. Quería ser la que muerde.

XXXVI

Aquí podría estar un principio. Una madrugada que se repite. Una madrugada en la que somos dos cuerpos juntos. Alguien abre la puerta. Alguien me deja pasar. Alguien se quita los zapatos y se sienta en un sillón gris y sucio, como el sillón sobre el que se sientan los clientes del psiquiatra. Aquí podría estar el eco sordo de la palma que indica un espacio justo al lado del cuerpo que me invita. El adjetivo *lastimero*. La belleza sutil de las cosas a la luz de lámparas y del amanecer. La decisión a sentarme junto. El calor que emiten los cuerpos a la expectativa. La mesa sobre la que pongo los pies, llena de círculos de café. En este principio estamos en una casa, lejos de mi propio nido y lejos de la pista de baile. En este principio no hay conversaciones, hay líquidos mezclándose y provocando el verbo *humedecer*. Las palmas de las manos, empapadas de sudor propio y ajeno, que se deslizan sobre la piel para dejar un rastro. La boca abierta. Los ojos abiertos.

En la sala decorada por una ventana se asoman todavía las cosas vivas en la oscuridad. Por debajo de la puerta se desliza el eco de la ciudad mientras amanece. Paso la mirada por los bordes de las esquinas en donde se acumula el polvo y el pelo de un gato. Siento las manos anchas de una persona que abre la boca y recibe la saliva como una suerte de bautizo. Pienso en la lista de adjetivos para describir las cosas que fluyen hacia fuera del cuerpo: *espeso, denso, tibio, único*. El baile ritual de las lenguas juntas. Arriba de. A un lado de. Debajo de. La textura de la piel que evapora calor y que suda debajo de otra piel. La tensión de las piernas alrededor de la cintura. La mezcla de fluidos y la apertura de cavidades tibias que se abren y se exploran. Caminamos juntos los pasos agitados y torpes que no reconocen el espacio. La mano me guía hacia la oscuridad de una habitación que huele a estática: ceniza, humo, orina, sudor.

Miro hacia el techo. Veo las marcas de agua de lluvias del pasado. Círculos concéntricos y oscuros que anuncian la improbabilidad del futuro en este espacio. La habitación es pequeña y oscura. La cama está posada sobre una base de madera que no rechina pero que produce un crujido leve. La mano me arrastra hacia la cama. Mi cuerpo se cae. Una vez juntos sobre la cama, el eco del crujido se resiente en las caderas. Sin soltarlo, llevo una mano a cada lado de su cuerpo formando una cruz para que no distraigan al placer que ocurre entre los dientes. Con la presión de las muñecas sosteniendo el movimiento, huelo su nuca. Me parece el lugar más íntimo de los cuerpos. Aquí, en este lugar, esta nuca huele a una mezcla de sudor, suavizante de telas y jabón.

Nos hundimos juntos en la búsqueda de algo. El cuerpo del otro se encarna dentro de mi cuerpo. El había una vez. El principio. Algo encaja para movernos y para disfrutar del roce que ocurre en la oscuridad de las cavidades. Con las olas de tibieza y de placer, el hambre se vuelve más aguda. Presiento lo que ocurre con el abandono. La delicia que produce tener dentro de la boca las palabras para nombrar el cuerpo. La boca cerca de los músculos *isquiotibiales*, las manos plantadas sobre los *pectorales*. El sexo que se abre sin pudor, con la lentitud y la voluptuosidad de una flor descarnándose el capullo. La prisa del consumo que se descubre entre dos cuerpos desnudos. Las piernas raspándose contra el colchón y la cobija sucia. La sensibilidad que producen los dientes sobre la carne oscura y erecta de los pezones. Los restos de un cuerpo cerca de la presión de otro.

Todo se termina demasiado pronto. La presión casi dolorosa del vértice. Las uñas que se clavan dentro de la carne y que arrancan algo para llevarse un recuerdo. Mi boca lista para nombrar y

dibujar nuevos límites. El espacio entre nosotros que va a existir sólo esta noche. Las partes del cuerpo que encajan dentro del otro: la lengua, el sexo, los dedos, los dientes. Todo se termina y cuando se termina quiero irme y quiero llevarme algo conmigo. Es lo que busco. Un recuerdo para continuar amueblando mi madriguera. Restos de cabello. Semen. Saliva. La imagen concéntrica y abstracta de la humedad sobre el techo. Células muertas y dientes de leche. Nudos de cabello y de pelo de animales y de humanos. El amor que sugiere esa relación. La envidia que provoca. Una fotografía en donde existe una persona que nunca va a volver a existir. Para siempre abrazando. Para siempre sonriendo.

XXXVII

Esto es un recuerdo. Los límites de Mamá recortados en un agujero negro, como una sombra en la luz de la madrugada. Los sonidos que producen los cuerpos cuando las casas están a solas y en silencio. El *líquido sinovial* que se desborda entre las cápsulas de las articulaciones con un eco. Los dientes que chocan, mandíbula contra mandíbula, comandados por el instinto de *destazar* algo. La saliva que se resbala caliente y densa y ruidosa por la garganta. La casa que sólo era mía en las horas en las que los pasillos y las escaleras permanecían vacíos. Mamá, de espaldas a mí frente a la ventana de la cocina, accionando una memoria instintiva frente a lo inesperado. Huir o pelear. Recuerdo intentar no hacer ruido. Recuerdo esconderme en el vértice de la puerta, entre las sombras que producen las mesas y los estantes en las cocinas. Recuerdo la sensación: vibrar con la curiosidad y la fiebre de los cuerpos infantiles. Este es un recuerdo en el que todavía no han pasado muchas cosas. Todavía tengo mi apéndice. Todavía no he encontrado la música, ni mi casa, ni existe la distancia entre nosotras. Todavía comemos fresas y Mamá me lee cuentos en donde las princesas tienen finales felices antes de imaginar que duermo. Todavía no encuentro las palabras que nombran lo que existe cuando ella es Mamá y yo soy su única hija. Fruto de su vientre. Carne de su carne.

Esto es un recuerdo, pero nadie sabe todavía cómo aprendemos a diferenciar la realidad de la fantasía en la memoria a largo plazo. La distancia entre los sueños y la ficción es apenas una línea imaginaria. Los recuerdos se mezclan siempre con los deseos de quien recuerda. En el recuerdo, el cuerpo de Mamá se mueve. Los movimientos son tan claros que, a veces, me pregunto si el cuerpo que imagino no es en realidad el mío. La cabeza da un giro completo hacia atrás y vuelve al punto de inicio. Una mano se eleva hacia la nuca y acaricia lento la piel que

se asoma. El cabello de mamá, oscuro y denso, se cierne alrededor de ella como un halo de oscuridad aún más profunda. La otra mano se aferra a la barra de la cocina. La espalda de Mamá, desdibujada dentro de la ropa de dormir, se arquea. Escucho su respiración. El deseo en el consumo de aire. El lujo de la inhalación *diafragmática*. La mano de Mamá sobre su nuca comienza a tensar el movimiento. La luz desdibuja los bordes del cuerpo, pero los músculos del antebrazo se alinean y desalinean. La tensión los delimita y los suaviza mientras los dedos aprietan.

En el recuerdo Mamá hace ruido. Todo el ruido que cabe en la calma de la oscuridad y de las madrugadas. El ruido de los cuerpos que quiebran el silencio.

El problema de los recuerdos es su calidad porosa y plástica. El lugar que recuerdo como la casa de Mamá podría no haber existido. La historia de mi infancia podría ser una historia afectada por la necesidad de desaparecer. El problema de este recuerdo es el cuerpo de Mamá. Aquella noche, Mamá es un cuerpo deforme. Frente a ella, cerca del agua que corre en el lavabo, se extiende un vientre distendido y enorme. Lo sé porque, mientras la observo, Mamá se da la media vuelta. La sombra de su cuerpo largo y delgado se desfigura de manera monstruosa, mientras yo intento hacerme diminuta y ocultarme en la oscuridad de la cocina. El vientre de Mamá está tan hinchando que parece que tiene una casa dentro de la piel. Las líneas de las venas marcan un camino que debió ser imposible ver en la oscuridad pero que recuerdo. Mamá desliza una mano desde la nuca hacia el cuello, pasa el esternón y la posa por encima del vientre enorme y azulado. Las manos de Mamá, como un animal hambriento, se abren paso entre la oscuridad que la envuelve. Palma contra piel. Uña contra hinchazón. Mamá se derrite al

contacto. Esa es la palabra que inunda mi cabeza cuando recuerdo la imagen y el sonido. Sus huesos crujen. Cuando la mano está abierta sobre su estómago, su garganta produce el gemido gutural que difumina el vértice entre el placer y el dolor. Mamá gira la cabeza, murmura algo, sus rodillas se debilitan. Mamá clava las uñas en el espacio amplio y artificial de su vientre. Mamá se queda sostenida en el silencio de la noche. Una mano todavía presionando la carne tensa. La otra mano sostiene la superficie húmeda cerca de la tarja, conectándola con la realidad.

Mamá solía leerme cuentos antes de dormir y prefería las historias en donde alguien vivía feliz, o aquellas en las que había una bruja o una madrastra o un ogro que disfrutaban comer niños. La madrastra de Blanca Nieves, por ejemplo, había devorado los pulmones y el hígado de un jabalí pensando que eran los de su propia hijastra, recitaba Mamá mientras me tomaba la mano. Mamá amaba los cuentos de hadas. Amaba la capacidad de *transfiguración* y la belleza que era el fantasma acompañando a las protagonistas. Amaba también la crueldad con la que los personajes podían morir, y la maravilla con la que regresaban de la muerte. Mamá amaba las venganzas y, cuando se sentía llena de ternura, solía murmurar en mi oído que sería capaz de comerme. Mamá me apretaba la mano, me miraba a los ojos y sonreía diciendo, “como un lobo feroz”.

Cuando estábamos juntas, Mamá me daba miedo. Me asustaba su capacidad para protegerme y mi impulso casi instintivo de intentar hacerla feliz. Me asustaba la tibieza de su cariño y la sensación de seguridad al quedarme entre sus brazos. Me daba miedo su boca, llena de todas las palabras para nombrar al mundo. Me daba miedo su cuerpo: el páramo aparentemente seco de su vientre, los dedos largos y delgados, la rectitud de sus labios, las piernas afiladas. Pero,

después de esa noche, lo que más me asustaba de Mamá era el asco que me producía la imagen de su cuerpo ancho y hospedante. La felicidad y el placer con el que sus manos navegaban la imagen monstruosa de su vientre. El amor escondido en el acto de gemir. Temía que me ofreciera su final feliz las veces suficientes para rendirme y aceptarlo. Decirle que sí. Ofrecerle mis propios deseos y mi propia carne. Renunciar a mis dones y a las relaciones secretas de mi cuerpo.

Las palabras se me agolpan en la garganta cuando cierro los ojos e intento evocarla. A veces, cuando recuerdo esa noche, siento el eco de la *ternura* que le provocaba un hambre insaciable. Las ganas de morder. De *destazar*. Las ganas de cuidar y de observar aquello que se trajo al mundo y que se ama.

En el recuerdo, el vientre de Mamá responde a la presión de sus dedos. Hay una vibración apenas perceptible que persigue también el eco de sus gemidos. La piel debajo de la mano se contrae y se expande, y el sonido que produce es parecido al de las uñas de los ratones que corren por entre las paredes. Mientras esto ocurre, yo siento los hombros y las clavículas cada vez más cerca. Las vértebras se clavan contra la pared al intentar hacerme más y más pequeña. La mesa se aleja y la oscuridad desaparece. Me resguardo dentro de mí misma. Cada vez estamos más cerca de la mañana. No quiero que Mamá me vea. Quiero continuar viéndola para entender la diferencia entre lo que se siente ver y lo que se siente ser vista. El murmullo de su piel sube de tono, se vuelve más denso y más grave. Mamá se aferra con más fuerza a la barra de la cocina que la mantiene de pie, mientras un líquido espeso parece caer de entre sus piernas. Mamá preparaba una suerte de pócima para poner sobre mis uñas y curarme de la *onicofagia*:

ajo, aceite, esmalte transparente. En el recuerdo, ese momento de la noche tiene el aroma específico de los químicos sobre las puntas de mis dedos. Mamá grita. Su grito es al mismo tiempo exigente y ahogado. En el recuerdo, el sonido de su grito se pierde entre el murmullo de sus dedos sobre la piel. La mano que se aferra a la barra de la cocina se vence y el peso de Mamá cae rendido ante el sonido. Su vientre, que no ha parado de crecer, de pronto produce un ruido seco y comienza a desinflamarse.

Si pienso en la palabra Mamá, veo ese único secreto: el suelo de la cocina, sus dedos recorriendo lentamente el margen en el que vi mi primer ratón, los muchos otros cuerpos diminutos que brotan de entre sus piernas, el idioma secreto que entendemos todos porque somos hermanos. Cuando pienso en esa noche, la veo en el suelo, sus piernas blancas y extendidas, las manos aferradas a la carne, su cabello negro y enorme como un bosque en medio de la noche.

XXXVIII

Encontramos la música juntos. O casi juntos. Había cosas que eran mías y cuyo sonido había sido parte de mi vida desde antes de encontrarnos. La lista es breve: las casas en las madrugadas, Siouxsie and the Banshees, el sonido de las uñas de los ratones corriendo por entre las paredes y sobre el suelo, un cassette de los Beatles, las vértebras crujiendo dentro de la caja de resonancia que es el cuerpo. Emmanuel me preguntó muchas veces cómo nos habíamos conocido y muchas veces le respondí con historias en donde nos conocíamos en lugares remotos y hermosos: nos conocimos en el cementerio, nos conocimos antes de nacer, nos conocimos en la pista de baile, ni siquiera nos conocemos. Cuando estaba con Emmanuel, la música me parecía más viva y más llena. La aguja sobre la topografía de los vinilos parecía capaz de sustraer el sonido como si fuera un proceso mineral y orgánico. Manos que escarban dentro de la piel con ligereza para generar el milagro de la música. Dientes que se encajan dentro de la carne para producir los gritos y los acordes.

Encontramos la música juntos, y por eso encontramos partes del cuerpo. Las formas de movernos que cabían en el estarnos. Los pasos dentro del ritmo. La garganta que nos tragó por completo en la oscuridad a la que entré tomada de su mano. El éxtasis de la pista de baile y del alcohol. La excitación húmeda del sudor y de la entrepierna. Emmanuel abría los ojos cuando bailaba, y sus pupilas negras y enormes, un *exo esqueleto*, seguían las puntas de mis dedos. Muchas tardes, hincada frente a al altar que era nuestro tocadiscos, intentaba delinear sus límites con la misma intensidad con la que él veía las cosas en el trance del movimiento. Quise poder contar los vellos de sus piernas. Lijar las esquinas afiladas de sus rodillas hasta hacer que sus

huesos estuvieran pulidos y redondos. Besar sus nudillos como si fueran los cráneos de animales diminutos: pájaros o roedores listos para salir huyendo y existir lejos de nosotros.

Sospechábamos del resto del mundo. De su madre y de Mamá que nos espiaban por las puertas entreabiertas de nuestras habitaciones y de nuestras palabras. De los otros adolescentes que no nos tenían para explicarles el mundo. Emmanuel sabía delinear los límites de las cosas de maneras distintas a las yo que estaba acostumbrada. Me miraba a los ojos. Me tomaba la mano para dejarme sentir su cercanía. Abría diccionarios y manuales para inundarme con definiciones como si fueran puñados de tesoros. *Borde libre, cutícula, matriz, lúnula, lecho ungueal, hiponiquio, paroniquio y eponiquio. Algolagnia, algofilia, ailurofobia quinunolagnia.* Cuando estábamos juntos, Emmanuel tenía miedo de mi. De mis dones. Me regalaba palabras para nombrar relaciones y esperaba que poder nombrarlas fuera suficiente. No entendía mi hambre. El deseo de abrir más, saber más, tocar más, tocar mejor.

Emmanuel siempre fue más alto que yo. Sus brazos largos y sus cejas oscuras me parecían los componentes de un territorio ancho: un desierto de madrugada, un pozo sin fondo. Se movía como los árboles, lento y contundente. Buscábamos la música como si necesitáramos encontrar el eco para poder respirar y seguir creciendo. Emmanuel hablaba poco, pero su cuerpo exudaba una necesidad de atención que siempre resultaba en tacto y en admiración. Entre la oscuridad y el silencio que ocurre cuando solo puedes escuchar la música, Emmanuel siempre me tomó de la mano. Pero en la distancia entre un brazo unido a otro cabe el deseo de muchos cuerpos. Emmanuel y yo nos vimos desnudos sin tocarnos, corroídos por otra clase de apetitos. Nos miramos con la curiosidad del descubrimiento y entre nosotros existió siempre la tensión de las

cosas incompletas. No nos daba vergüenza, pero nos reíamos de las formas y de los colores. Éramos todavía pequeños, aunque él era alto y ancho. De entre todas las cosas que iban a pasarnos, nos pasaron muy pocas mientras estábamos juntos. Los primeros acercamientos a las caricias y al placer. El descubrimiento de lo que se puede sentir cuando se siente dolor. El miedo de la distancia que se intensifica y profundiza con los días.

Intenté besarlo una vez. La única vez que me sentí capaz de entregarle a alguien la posibilidad de un final que no fuera sólo mío. Abrí la boca. Me paré sobre las puntas de los pies y me acerqué a sus labios. No era tan hermoso como son los cuerpos y las presas de ahora. Era extraño y silencioso. Era un cachorro justo antes de convertirse en un animal peligroso.

Los cuerpos de las noches del hambre son más obvios. Son líquidos y brillantes. Indefensos. Emmanuel era un niño y un puño. Era los secretos de sus conversaciones cuando estábamos lejos. Era la suma de la figura hermosa y fantasmal de su madre, que nos veía como si no pudiera encontrar una definición para nosotros, y del vacío de algo que no existió nunca que era su padre. Buscábamos la música juntos para no tener que seguir conversando sobre los nombres de las cosas y sobre las historias donde se asoma lo que debe quedarse oculto. Me mostraba videos en la computadora en donde acordaba las citas con personas sin nombre que me presentaba algunas noches. *Nine Inch Nails, My Bloody Valentine, Ministry, Skinny Puppy*. Emmanuel no cerraba los ojos para escuchar, pero yo sí. Y, cuando los abría, lo encontraba sorprendentemente quieto. Inmóvil y ensimismado, dejándose llevar por los gritos ahogados de las canciones que gritaban desde la computadora.

Siempre quise atraerlo hacia mí. Arrancarle mechones de cabello, comerme sus uñas, morderle los labios. Siempre quise tocarlo para saber cómo se siente la piel cuando hay algo más allá de las ganas de saciarse. Emmanuel me preguntó muchas veces cómo nos conocimos, y yo le respondí que con la música, con el movimiento, frente a un manual de anatomía que habíamos estado obligados a memorizar. Habíamos jugado juntos a muchas cosas. A querernos. A guardarnos como un secreto. A probar el alcohol y los límites. Habíamos jugado a ser estudiantes de medicina porque no lo íbamos a ser nunca. Al menos esas fueron las reglas tácitas que yo estaba segura de haber establecido entre nosotros. Cuando Emmanuel me tomaba la mano, yo pensaba que ese gesto me decía que él y yo no íbamos a terminarnos nunca. Que el nosotros de nuestras pieles juntas era eterno. Que nuestra relación era un pacto entre nosotros para no dejarnos ser un final. Para ser muchos principios.

Estaba equivocada.

Emmanuel siempre fue más alto que yo, y su voz profunda y grave tenía la capacidad de hacer a su mamá temblar. A mí su tamaño me parecía un caparazón dentro del cuál podía ocultarme. Mis manos dentro de sus manos eran un código de protección. Desconfiábamos de quienes usaban su cuerpo como un arma. O al menos, yo pensé que desconfiábamos. Pero un día, Emmanuel decidió crecer y, cuando lo hizo, algo dentro de él se ensanchó. No fue su cuerpo. Fue la distancia entre nosotros que se convirtió en un campo de fuerza invisible que ya no podía atravesar con palabras ni con definiciones.

Intenté besarlo una vez. Romper su maldición con mi lengua, como había leído en los cuentos que se hace. Recordarle que habíamos hecho promesas sin palabras, porque no existían todavía los términos para nombrar lo que sentíamos. En la oscuridad y sin decir una palabra, me levanté sobre las puntas de los pies para vencer la barrera invisible entre nosotros. Abrí la boca. Quise probar el hueco asimétrico entre sus labios superior e inferior. Quise, por un único momento, crecer con él. No tener hada madrina, ni hambre, ni una casa esperándome. Quise que él fuera el filo suficiente para abrirme la carne, y que sus manos, sus dientes, su saliva y el olor almizclado de su sudor fueran elementos suficientes para construirme una casa y complacer el final feliz de todos los otros. Tener para siempre una cosa completa. Un nosotros. Una felicidad. La música me rebotó en las piernas y en el pecho. Emmanuel nunca me soltó la mano en esos lugares. Me miró. Me tomó los dos hombros. Cerró los ojos, los abrió y negó con la cabeza de manera absoluta como si me estuviera respondiendo a una pregunta. Me estaba respondiendo a una pregunta. Esa fue la noche que supe que Emmanuel había decidido huir. Lo vi alejarse por entre la gente mientras algo de su cuerpo dejó de ser mío para siempre y yo decidí romper con el vínculo de la ciudad que nos mantenía juntos.

Yo ya sabía que tenía que irme y, cuando me fui, decidí que él fuera la última persona de mi primera vida que iba a ver. Emmanuel tenía miedo de mí. De mi decisión y de no verlo a los ojos. De la sonrisa que esquivó la pregunta del por qué.

Encontramos la música casi juntos, y yo tengo conmigo los paisajes del pasado que compartimos. El olor de su cabello. Sus huesos desenroscándose dentro de su piel. El tacto de las palmas de sus manos y la sudadera que me robó para intentar convencerme de que quería

una clase de final que lo incluyera, aunque no fuera cierto. Por las mañanas, cuando la luz es más absoluta, a veces me pregunto si alguna vez él se imaginó ese final. Si el deseo de nosotros era un juego infantil, y si al crecer se dio cuenta de que ese pacto en donde nos quedábamos juntos era insostenible. En los consultorios a veces pienso en él. Cómo serán sus manos ahora que estamos tan lejos. Cómo será el sonido de su voz. Qué música escucha.

La decisión de no estarnos fue suya. Había cosas que eran mías antes de Emmanuel, y ahora nada de lo que tengo lo necesita. Ésta es mi casa. Estos son mis dones. Aquí guardo los cuerpos y las manos sobre la pista de baile que no son su cuerpo y que no son sus manos. Aquí cabe el único final feliz, que también es un principio, entre nosotros. Emmanuel y yo encontramos la música juntos y nos despedimos, sin tocarnos, en una estación de autobuses.

XXXIX

Ésta es la historia de lo que pasó conmigo.

En la semana doce de mi gestación, mi hada madrina se apareció por entre los resquicios de la casa que era el cuerpo de Mamá. En la oscuridad pegajosa y húmeda del *útero* abrió la mandíbula y masticó la vagina y la placenta para llegar hasta mí. Los ojos brillantes y vidriosos del hada ratón miraron mi cuerpo que ya se llamaba *embrión* y decidieron darme tres regalos. Me entregó primero las dos patas delanteras. Un par de palmas, diez uñas como cascabeles, coronando el espacio de los dedos. Fragmentos de hueso que arrancan y avanzan y destazan. Todas las partes que pueden hundirse y resguardar trozos de piel y células muertas. En su segunda visita el mismo ratón transformado en un espectro me entregó sus dientes: los *incisivos* superiores e inferiores que nunca iban a dejar de crecer, mucho más fuertes y resistentes que los dientes humanos normales. Extensiones de calcio que deben roer y masticar, brillantes de esmalte y de saliva, mucho más afilados y hambrientos que los dientes sin dones y sin magia. La tercera y última vez que me encontró dentro de la cavidad hueca del *útero*, mi hada madrina me hizo una promesa sin palabras. Miró los huecos en donde algún día estarían mis ojos, y habló con la entonación aguda de lo que no tiene palabras. Me prometió que no iba a abandonarme nunca. Me contó una historia en donde había una madriguera bajo tierra que sería mi casa. Me habló de los sueños y de los recuerdos. Me hizo escuchar la música para poder encontrar el camino hacia los otros que iban a construirme un nido de cuerpo y de sudor. Me entregó la relación secreta entre el cuerpo que compartíamos. El hambre y las ganas de consumo.

Antes de nacer, mi hada madrina me explicó que hay cosas que los cuerpos como el mío necesitan: acumular restos de uñas y de cabello para formarse una guarida, apresar entre los dedos la carne de los otros para probar la calma del deseo, morder con fuerza y penetrar la piel y la comida para desgastar el crecimiento de los dientes, arrastrarse en la noche con el olor metálico de la sangre y de las madrugadas a cuestas.

Si los hubiera imaginado yo, los cuentos de hadas que Mamá solía contarme comenzarían una y otra vez y no se terminarían nunca. Los únicos finales felices serían los posibles principios que ocurren cuando algo se transforma. Mis cuentos iniciarían muy atrás, en el momento de la concepción o del primer beso, y continuarían hasta que la *transfiguración* fuera la del cuerpo hacia el éxtasis sonoro de la entrega. De imaginarlos, mis cuentos comenzarían con “Había una vez el zumbido constante y extraño de las tripas por las que corren los ratones”. Me concentraría en cómo se pronuncian las palabras cuando a cada vocal le sigue una arcada y un nacimiento, y no le soltaría nunca la mano a Mamá cuando la aprieta contra la mía. Al contrario, si los cuentos que ella amaba fueran las historias en donde caben las cosas que los cuerpos como el mío necesitan, habría entrelazado nuestros dedos hasta que la sangre de nuestras palmas se mezclara y no la habría dejado nunca.

Ésta es la historia de lo que pasó conmigo. En la semana catorce de mi gestación, el ratón que era mi hada madrina se quedó dentro de mi propio útero. Sus dientes interminables, que ya habían masticado su camino por entre los músculos de Mamá, se abrieron paso en el canal informe y diminuto de mi propio vientre. Los cuerpos que nacen biológicamente mujeres tienen dentro de sí todos los óvulos que van a tener para siempre. La capacidad de la reproducción es

una amenaza que palpita dentro de la cavidad abdominal desde el nacimiento. Pero no para mí. La mía quedó masticada y torpe. Lejos de reproducirme, mi hada madrina me iluminó con otra clase de deseo. La *algolagnia*, por ejemplo. Las palabras. Ésta es la historia de lo que pasó conmigo: antes de nacer se formó una relación entre mis manos y mis dientes, la relación secreta de los parásitos y de los nematodos. El hambre insaciable de los bichos rastreros que no dan vida a nada, y que deben ocultarse de la luz, del ruido, de la amenaza de ser descubiertos.

Cuando era niña entendí que para poder sentir las cosas tenía que nombrarlas. Dibujarle a cada sonido un símbolo que lo contuviera dentro del significado. Cuando pienso en las palabras cierro los ojos y detrás de los párpados crecen violentas las figuras de las letras y sus límites. Manos que se abren como flores y uñas que se caen para dejar entrever la carne nueva. La desmesura del crecimiento humano y de las sensaciones que se parecen al placer y al desplazamiento. Cuando cierro los ojos veo en las palabras cuerpos que no son míos y me alegra que las cosas tengan nombres. Las veo nacer y abrirse paso tras los párpados cerrados. Cuando pienso en las palabras pienso en Mamá al parir a mis únicos hermanos. Su cuerpo hinchado hasta que reventó marcándome un paisaje. Mamá nunca le entregó al mundo otra carne, después de mí dio a luz sólo palabras. *Manos, gestación, síndrome, tendones*. Contracciones que le pusieron límites a todas las cosas. Cuando estábamos juntas, Mamá me daba miedo. Me daba miedo haberle visto las costuras en la oscuridad. Me asustaba la piel extendida alrededor de un rostro que se parecía al mío y que me era ajeno. Me daba miedo la vida en la que ella había contenido un placer que no me incluía. Me ahogaba ser un parásito. Necesitarla tanto. Siempre preferí a las mujeres que, en sus historias querían algo y lo querían con fuerza. Las brujas. Las madrastras. Los demonios con las formas redondas del deseo y el olor húmedo de las vulvas.

No me mudé porque tuviera miedo, aunque alguna vez quise hacer una casa del cuerpo que bailó conmigo ritualmente, y ese deseo me empujó lejos de él y de nosotros. Me mudé aquí para seguir peleando. Cuando era niña era *onicófaga*. De adolescente comencé a trazar pequeños caminos con mis dedos sobre la carne. El nombre para la acción de hacerse marcas en la piel a partir de rasguños repetitivos es *excoriación*. Aprendí la palabra en la biblioteca, sentada junto a Emmanuel en una especie de trance. *Excoriación*. Me mudé porque quería saber qué se siente estar a merced de mí misma. No dejar de ser nunca una niña que quería demasiado. Nunca. Ni siquiera cuando el trabajo me exige ser una mujer que limpia las manchas amarillentas de óxido y orina en los excusados de los consultorios, ni cuando los cuerpos que se abren frente a mí en las madrugadas del hambre me entregan su carne y su confianza.

Mi hada madrina me dio tres dones y me prometió una casa. Hace diez años llegué a vivir aquí porque me sentía lista para afrontar el viaje, y ahora estoy lista para la *transfiguración*. Mi ratón y yo queremos lo mismo: recorrer la carne que recubre los músculos y los huesos propios y ajenos, volver a ser carnívoros como fuimos cuando nos conocimos en el *útero* de Mamá que fue también nuestra madriguera. Regodearnos en el placer de abrirnos la carne, toda la carne.

Hay palabras para la sensación de un bicho que corre por debajo de la piel. *Formicación*. *Delirio de parasitosis*. A veces, cuando cierro los ojos, puedo escucharlo correr alrededor mío en lugar de desde dentro de mí. Otras veces, como esta noche, puedo sentirlo sobre mí. El peso espectral de un ratón, mi primer ratón, mi hada madrina, que corre sobre mí y yo no puedo moverme. Me detienen los brazos de Mamá, el peso del viaje, la misión de alimentarme y de alimentar a mis

done, las pequeñas dotes de los cuerpos que he probado y que son parte del nido, el sueño recurrente donde este cuerpo se queda con los ojos y la carne abiertos.

Estoy lista para volver a ese lugar. A ser una niña que quiere demasiado que sueña con el olor a almendras de las heridas abiertas que son nuestras.

XL

Había una vez una niña que vivió, por los primeros veinte años de su vida, en una casa que era de Mamá. No había tenido ningún hermano, aunque tenía el recuerdo borroso de ver el vientre distendido de Mamá alguna vez, listo para expulsar agua, sangre y músculos. No había tenido ninguna mascota, aunque había aprendido cómo se siente ser la madriguera para una sensación animal e inexplicable. Había tenido un mejor amigo que no quiso quedarse con ella cuando ya no pudieron jugar juntos. La niña era dulce y amaba los cuentos y los principios de las historias que Mamá le contaba por las noches. Era una niña callada e inteligente. Era, sin embargo, la víctima de una clase de deseo que hacía que las palabras le corrieran por el cabeza demasiado rápido. La niña nunca había querido ser una princesa como las de los cuentos, prefería los personajes con dientes afilados que amenazaban masticarles la inocencia. La niña de esta historia tenía un secreto: quería. Quería todo el tiempo. Quería demasiado. Cuando era pequeña, quiso romperse en todos los pedazos que pueden ocultarse y, de manera inesperada, abrir la carne. Ser el ruido y ser el quiebre de algo que es imposible de ignorar. Un vaso. El filo de un cuchillo. El sonido de una garganta habitada por una plaga. Quería abrirse paso en la oscuridad de la casa y de las ciudades. Quería aprender los nombres de todas las cosas. Quería saber qué es lo que ocurre en el momento de la concepción y en la multiplicación de las células. Quería sentir que era hermosa. Quería escuchar la respiración agitada de otros cuerpos que creían que era hermosa.

Una noche, cuando la niña que quería demasiado quiso deambular por la casa, escuchó un ruido que tintineaba desde la cocina. Caminó descalza, intentando no hacer ruido en las escaleras, y avanzó ágil hasta el lugar desde el cuál provenía el ruido. No tenía miedo. Cuando encendió la

luz. se encontró con un ratón que saltó de la barra de la cocina hacia el suelo, cayó con un estruendo y la miro con los ojos vidriosos antes de dejar de moverse.

Ese fue el principio de algo.

La niña aprendió esa noche sobre la respuesta instintiva de los animales. Huir o pelear. Una clase de autodescubrimiento que sería una pregunta larga y constante que la llevaría lejos de la casa donde creció. Tomó el cuerpo de ese ratón entre sus manos, lo sintió tieso y aún tibio, y lo llevó a ocultar a su habitación. La invadió un deseo profundo de abrirle la piel para mirarlo por dentro. Se imaginaba que dentro del ratón habría una ventana a un abismo, y que al lanzarse por ahí encontraría la calma para el embrujo del espejo.

Porque la niña que quería demasiado estaba embrujada.

Al pasearse de noche entendió secretos que surgieron en el insomnio. Supo que Mamá dormía sola en una cama que le parecía gigantesca, y que la luz amarilla de los focos de las casas no se parecía a las luces blancas y artificiales de los hospitales. Entendió que la música era una forma de expresar el deseo, y que bailar transformaba las células muertas de su piel en sudor y en sal. En las noches en las que no quería dormir prefería estudiar su cuerpo largamente y descubrió, bajo el foco del baño, que había algo en su mirada que no era suyo. La niña que quería demasiado quiso entender qué le ocurría. Cerró los ojos y pensó en las palabras que conocía. *Maleficio, castigo, pena*. La niña que quería demasiado se había dado cuenta que no podía reconocer su rostro en el reflejo de las madrugadas. Por muchos días y muchas noches ensayó,

sin éxito, el guiño que la haría reconocerse en lugar de los ojos fríos y distantes que le devolvían la mirada. La niña que vivía dentro del reflejo de su cuerpo era otra. Una con otra clase de ojos. Una que no tenía miedo de querer demasiado.

Como el reflejo fue acunar el cadáver de ese ratón entre sus manos, la niña que quería demasiado lo besó, sin pensarlo, en el espacio entre sus ojos. Lo dejó tendido junto a ella en la cama. Cerró los ojos y, por primera vez en mucho tiempo, durmió el resto de la noche y tuvo un sueño extraño donde algo dentro de ella estallaba y se multiplicaba.

Por la mañana, el ratón se había ido. Lo buscó por la habitación, en cajas de zapatos, en las bolsas de basura. Volvió a la cocina para reencontrarse con él, sin éxito. El cuerpo del ratón que era suyo se había desvanecido sin dejar rastro. Le contó la historia a Mamá: un ratón había aparecido en la cocina y en el sobresalto del encuentro a ella se le había resbalado el vaso lleno de agua. El ratón, que ella se había llevado para guardarlo, había desaparecido. Mamá, que la quería más que nada, había intentado encontrar la prueba de que eso había ocurrido tal y como la niña lo contaba, pero nunca pudo encontrar el cadáver de un ratón. Tampoco encontró restos en la casa: estaba limpia de nidos y de heces. Mamá la miró preocupada y le dijo que todo estaba bien. Que podrían hacer una tumba o una historia juntas para entender qué le había pasado al ratón de la cocina. La niña había sonreído tímidamente y accedido a comenzar una historia, pero desde esa noche comenzó a escuchar que algo o alguien la perseguía. Escuchaba el correr de las uñas sobre las baldosas del suelo, y sentía el peso de un cuerpo sobre sus manos cuando estaba a punto de dormir. Una compañía invisible pero sonora, acercándose siempre sin llegar a tocarla.

No era un fantasma, le decía a Mamá. La niña que quería demasiado supo que era su ratón. Lo presintió al escuchar con atención los pasos sobre el suelo y al medir la imposibilidad del cuerpo invisible sobre ella. Pero lo supo con certeza cuando volvió a verlo transformado en un hada madrina que aparecía cuando era necesario.

Durante los veinte años que la niña vivió en casa de Mamá, el ratón volvió a buscarla tres veces.

La primera vez que se le acercó fue una noche cuando la niña que quería demasiado se había acomodado entre los brazos de Mamá, lista para dormir después de una noche de insomnio y de miedo. Había intentado mostrarle a Mamá que el reflejo de su rostro en el espejo estaba equivocado, pero Mamá no había podido ver lo que ella intentaba mostrarle. Y luego, cuando se había ido, el reflejo la había mirado con recelo y con rabia. La niña corrió a la cama de Mamá. Quería dormir acompañada. Ahí apareció. Sobre la cama. Escaló por el edredón para estar más cerca de ella. La niña que quería supo, desde que sintió el peso casi imperceptible sobre sus rodillas y sus crestas ilíacas, que el temblor de las piernas no era un símbolo de miedo sino de deseo. Que el hilo de sudor frío que sentía recorriéndole la espalda era parte de un ritual en el que el ratón la reconocía y se acercaba a entregarle algo. Una clase de respuesta frente al pánico que le provocaba querer demasiado. Una posibilidad que nacía en la garganta con un chillido y un murmullo que se iban a convertir en palabras. El ratón se había acercado a su rostro y, justo ahí, mirándola de frente, había abierto la mandíbula mostrándole el reflejo plateado de la luz de la madrugada sobre los dientes infinitos. *Incisivos* superior e inferior. La apertura de la cavidad bucal. La posibilidad. Una promesa.

A partir de esa noche, la niña que quería demasiado tenía miedo que su ratón no volviera nunca. Le temía también la oscuridad que tomaba la forma del ratón mirándola pero que era, sobre todo, el miedo a lo que la mirada le pedía. La niña comenzó a temer estar sola, a mirarse en el espejo y reconocer en el reflejo algo que no tenía nombre y que existía sólo en los ojos brillantes del ratón. Recordaba la entrega y la tentación que sintió al ver el hocico abierto, y las ganas de saltar hacia la oscuridad densa de su garganta. Quiso olvidar que estaba embrujada, y olvidar el sonido concreto del ratón que la perseguía. Quiso repetir la plegaria que decía por las noches desde que era una niña.

La segunda visita ocurrió años después, frente al espejo del baño. Una noche la niña intentaba ocultarse perseguida por el eco de las uñas sobre el piso. Al encender la luz se miró en el espejo, sabiendo que iba a encontrar la mirada brillante y caliente de alguien que no era ella. Pero esa noche, por primera vez, el reflejo era su rostro y era también el rostro de Mamá, una mezcla que levantó las cejas y abrió la boca al mismo tiempo que ella. Tras el primer golpe de asombro, que le hizo dar un paso atrás, la niña sintió el peso del ratón escalando por su cuerpo. Las uñas diminutas clavándose dentro de la carne de sus pantorrillas y de su cadera. El ratón escaló hasta estar sobre su hombro. La niña lo miró en el reflejo. El cuerpo café y húmedo le parecía algo tan propio como los ojos en el espejo. El ratón parecía ser del mismo color que su cabello, y moverse con una frecuencia que ella adivinaba. Los dos abrieron la boca. El ratón le mostró los dientes que ella vio sólo a través del espejo. Avanzaron. Más cerca del reflejo y de su rostro, ambos se movieron rápidamente. La segunda vez que se encontraron, el ratón le clavó al fin los incisivos en la mejilla. Ese fue otro principio. Una explosión de sensaciones que le llenaron el

cuerpo. Primero calientes, como si le hirvieran las entrañas, y luego sostenidas en un eco de los huesos. Ahí, con las gotas de sangre corriéndole por la mejilla hacia el suelo, la niña descubrió algo nuevo sobre sí misma.

Hay personas que nacen para algo, se dijo, y ella había nacido para querer. Para dejarse ser y hacer por sus deseos.

La tercera vez ocurrió en sus sueños. La niña que quería demasiado quería volver a ver al ratón, pero por mucho tiempo dejó de aparecer y regresó a ser sólo la presencia sonora en sus días. La niña se había concentrado en aprender los nombres de muchas cosas. Algo en la sensación innombrable que había experimentado al ser mordida le había despertado la noción de que sólo podría volver a sentir lo que fuera capaz de nombrar. Y, por eso, la niña quería nombrar todas las sensaciones del cuerpo. Quería estar preparada. Quería saber cómo se llamaba la línea que divide el deseo y el dolor. Quería ser capaz de escarbar dentro de su memoria para entender que las ganas de abrir la carne son también algo limitado por el lenguaje. Cuando el ratón volvió en sus sueños, la niña se sentía lista. Caminó por ciudades sin nombre toda la noche hasta llegar a la que sabía que era su madriguera. Y ahí, extendida sobre el colchón en el suelo, la niña había visto por primera vez su futuro. El cuerpo de una mujer de ojos abiertos que le sonreía mientras el ratón se multiplicaba una y otra vez para correrle encima en un cuerpo que era el de su futuro. Las manos más largas y el cuerpo más ancho. Las patas de los muchos ratones escarbaban por entre la carne abierta. La mujer no paraba de sonreír. La madriguera tenía el olor de los cuerpos juntos: sangre, saliva, semen, sudor. El ratón se volvía más grande y, cuando estallaba, había palabras y había espacio para que ella pudiera también ser la que muerde. El sueño se volvió

recurrente. Era el abismo, la ventana por la que la niña había querido saltar desde la primera noche.

La niña que quería demasiado quería volver a ver al ratón. Necesitaba una cuarta vez, una quinta. Se fue de la casa de Mamá una tarde sin decir mucho. Se despidió desde la puerta, y miró a Mamá alejarse dentro del automóvil sabiendo que iba a ser la última vez que la vería desde ese mismo ángulo. Empacó las cosas que eran suyas y que eran infinitas: la música, la sudadera, las historias. Esa misma noche, la niña que quería quiso ir a buscar esa madriguera. Y, cuando la encontró, la niña que quería demasiado supo que había encontrado la que era su casa. El espacio que había deseado que fuera suyo desde que había sido muy pequeña y al que le había prohibido la entrada a Mamá. La habitación que iba a ser su casa estaba bajo tierra. Tenía una puerta y dos ventanas por las que se colaba la luz blanca de las madrugadas. Ella talló los pisos, llevó los cuatro vasos que fueron un regalo, y colocó un espejo pequeño en el piso cerca del baño. El colchón sobre el suelo estaba manchado de humedad y no tenía sábanas. Pero la niña que quería demasiado no tuvo miedo. Al contrario, cuando por la noche escuchó el zumbido constante de las paredes por las que corren los ratones, la niña que quería demasiado quiso transformarse en algo más pequeño y ágil. Quiso volverse tan diminuta como se había vuelto en el sueño en el que ella era quien mordía para poder escaparse entre las paredes de esa habitación.

El cuerpo de la niña que quería demasiado se había transformado desde la primera vez que había arropado al ratón entre sus manos. Antes de volverlo a ver, pasó diez años en la casa que era su madriguera. Sus piernas se hicieron más gruesas alrededor de los muslos, y la carne que envolvía el centro de su cuerpo se extendía por debajo cuando ella ponía ambas manos alrededor

de su cintura. Tenía una cicatriz en el abdomen que le recordaba una cirugía a través de la cual Mamá había intentado arrancarle algo que era de ella. En ese lugar lejos de la casa de su infancia, la niña que quería demasiado aprendió otra clase de escapes y de labores. Ya no tenía miedo a los sueños, ni al olor químico del veneno y del detergente. Cuando se miraba en el espejo, veía solamente la voracidad de su propia mirada. Por las noches en las que sentía el hambre, la niña que quería demasiado enmarcaba sus ojos con un lápiz negro y cambiaba su sudadera negra por las mangas largas de un vestido que mostraba sus rodillas pulidas y redondas.

Dentro del edificio que contenía la pista de baile, oscura y húmeda como una garganta, la niña que quería demasiado cerraba los ojos y comenzaba a moverse como si el movimiento fuera un ritual para invocar al futuro. En esos momentos, la niña experimentaba de manera intermitente el placer de sentirse presente. El movimiento de tensión en el cuerpo. La amenaza de ver y de ser vista. La piel que expulsa agua y sal. En ese trance se sentía capaz de todo. Se sabía capaz de transformarse en el cuerpo de ojos abiertos que la esperaba en ese otro lugar. Sabía que podía arrastrarse y encontrar alimento en la carroña. Abría la boca y recibía la lengua y los dientes y los dedos de quien se acercara lo suficiente. Dejaba que sus piernas se ocultaran entre la luz y la oscuridad del humo y de las manos. Pasaba los dedos por sobre músculos propios y ajenos.

La niña que quería demasiado aprendió, en la pista de baile, las estrategias de los animales carnívoros y rastreros. Pero, aún así, cada noche esperaba al ratón. Quería verlo otra vez. Sabía que tenían un pacto. Una promesa. Quería volver a sentirse guiada y protegida como cuando había sido pequeña.

Una noche, tras volver a casa después de su trabajo, la niña que quería demasiado recordó la oración que solía decir mucho tiempo antes. En los años donde la madrugada le caía encima con el peso de la inmovilidad. Recordó que en la cama de su infancia solía murmurar una oración ferviente que casi se parecía al éxtasis de los santos. Sus labios comenzaron a formar las palabras de manera involuntaria. Quiero besar los labios de alguien, murmuró. Quiero morder los labios de alguien. Quiero ser el filo sobre la carne, sobre toda la carne capaz de abrirse frente a mí. Quiero, de hecho, abrir la carne frente a mí. Quiero tocar algo. Quiero abrir a alguien.

Poco a poco, la plegaria comenzó a tomar forma. La mujer que había sido una niña que quería demasiado se levantó de la cama de golpe. Caminó hacia el único espejo y se hincó frente a los límites diminutos del reflejo. Entrelazó sus dedos mientras se miraba, apenas definiendo sus bordes en la oscuridad de la madrugada, y sintió la presión sobre los nudillos. Imaginó la carne tensa y blanca de sus propias manos. Ahí, con los ojos abiertos, la mujer que había sido una niña que quería demasiado comenzó a pedir volver a ver al ratón. Quería volver al sueño recurrente que la había llevado hasta ahí y que no había soñado en diez años. Quería escuchar a su hada madrina, su primer ratón acercándose hacia ella. Quería volver a sentir el placer largo y propio de una mordida que no se terminara como se terminaba la cercanía con los cuerpos en las noches del hambre.

Las palabras se le arrinconaron en la boca y supuraron hacia la superficie como si llevaran años infectadas, esperando ese momento. Con las manos apretadas, la mujer que fue una niña que

quería demasiado volvió a murmurar que quería dejar de tener ese cuerpo, esa forma. Quería, dijo, ser todos los pedazos que no podrían volver a construir nada.

Sin cerrar los ojos, las imágenes del sueño volvieron de golpe. La mujer que quería demasiado sintió vértigo. Desde el primer día en que encontró su casa sabía que había en ella algo que era suyo, pero no fue hasta esa noche que recordó lo que había ocurrido antes de su nacimiento. Los tres dones. El hambre insaciable que era suya y era también de sus ratones. Las palabras que le brotaban de la garganta como crías listas para seguirla a donde fuera. La niña que quería demasiado había querido poner distancia entre ella y Mamá, entre ella y su amigo, entre ella y el pasado. La mujer que quería demasiado había caminado las ciudades en la oscuridad de las madrugadas y había olido la *opiorfina* de la saliva ajena como parte de un ritual para regresar a ese momento. El cuerpo abierto. La cualidad curativa de la saliva corriéndole por la comisura de la boca.

Con los ojos más acostumbrados a la oscuridad, la mujer que quería demasiado comenzó a ver con mayor definición las cosas que eran realmente suyas. Los estantes en donde reposaban los libros y la música. El único vaso que usaba en el borde de la mesa, y los otros tres resguardados lejos. El piso repleto de ropa sucia, propia y ajena, largas bolas de cabello que había acumulado en sus visitas a las casas que eran una pregunta, la clasificación de uñas a un lado de la cama, las fotografías de personas que no iba a volver a ver. Así fue como invocó su regreso al espacio del sueño. Pidió el deseo. Se quedó a una distancia prudente, pero, en el espejo, la mujer reconoció el tamaño y la forma inconfundible de su primer ratón y se sintió tan abrumada por todo lo que era suyo que cerró los ojos y relajó las manos.

Todavía frente al espejo y con los ojos cerrados, sus sentidos se afilaron. Percibió el aroma amaderado de los copos de avena y la acidez de la lata de atún con residuos secos. Sintió en el cuerpo entero el estremecimiento de la camisa manchada de sangre que había dejado sobre una silla al llegar a casa, y le confundió la lejanía del olor a cloro que llevaba años sintiendo como parte de sí misma. Recordó, tras la piel de los párpados, la imagen del sueño. El cuerpo extendido de una mujer que se parecía más a Mamá que a ella. La sonrisa. La carne dulce y tensa. Se dio cuenta que el sueño había tenido siempre una falta de nitidez en los colores de las cosas. En el sueño, el viaje ocurría siempre en la oscuridad de la madrugada, y lo único que realmente tenía color eran las heridas rojas y brillantes.

La mujer que quería demasiado decidió abrir los ojos. Sabía que estaba más cerca del suelo. Despegó las pestañas con calma y mapeó la habitación a través de sus nuevas extremidades. Se miró en el espejo y se reconoció. No tuvo miedo del cambio. Notó, a través de las vibraciones del suelo y del sonido, cómo había un movimiento febril sobre la cama. Supo, en cuanto entendió el nuevo mapa de olores y de resquicios entre los muebles y las puertas, que nunca había estado en esa habitación, no realmente. Que había escuchado e intentado reconocer el lenguaje sin palabras de los chillidos sin éxito. Sabía exactamente lo que quería que hacer. Lo había soñado muchas veces. Lo había deseado cada vez que mordía a sus presas en las camas ajenas. Avanzó a cuatro patas por el suelo de su casa, sintiendo las migajas de pan bajo las uñas, y olió una piel que ya no era del todo suya.

En la cama corrían cientos de ratones, adentrándose en el cuerpo de una mujer abierto como las puertas de la casa que era suya. Y la niña que quería demasiado supo que quería ser el filo sobre la carne. Supo que quería abrir la carne frente a ella, utilizar la relación secreta entre sus manos y sus dientes para ser la que abre. Quería hacer todo el daño que puede hacer el filo ante la ternura expuesta y vulnerable de la piel. La niña que quería demasiado avanzó ágil, dando saltos en sus cuatro patas y moviéndose de una manera en la que no sabía que podía moverse. Recorrió el cuerpo de una mujer que no iba a cumplir un año más, que estaba sonriendo lista para aferrarse a la tierra y al peso de la muerte. Lista para completar una *transfiguración* que ya no necesitaba del límite de esa piel y esos huesos. Dejó que sus patas diminutas se encajaran sobre la carne y recordó la sensación espectral de ese mismo peso. Se conectó con el pasado, con el sueño, con el sonido de su propia voz pidiendo regresar al reflejo en donde sí podía reconocerse. La niña que quería demasiado caminó por todo el cuerpo, mapeando con los bigotes las dimensiones de su propia renuncia. Quería recordar la sonrisa. Quería abrir la carne, toda la carne. Quería avanzar dentro de los músculos de ese cuerpo que había sido suyo y recitar *trícep, deltoides, dorsal, infraespinoso*.

La mujer que fue una niña que quería demasiado había decidido pelear. Los dones que ahora eran su cuerpo la habían llevado hasta ahí. Al propio principio de un cuerpo que era suyo y que sólo quería una cosa. Quería clavarse las uñas. Quería *excoriarse* la carne. Quería morder.

BIBLIOGRAPHY

- Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. London; New York: Continuum, 2002.
- Auden, W. h. "IN PRAISE OF THE BROTHERS GRIMM; Margaret Hunt's Revised Translation Offers New Delight to Child and Adult (Published 1944)." *The New York Times*, November 12, 1944, sec. Archives. <https://www.nytimes.com/1944/11/12/archives/in-praise-of-the-brothers-grimm-margaret-hunts-revised-translation.html>.
- Bacchilega, Cristina, John Rieder, and Jack Zipes. "Mixing It Up: Generic Complexity and Gender Ideology in Early Twenty-First Century Fairy Tale Films." In *Fairy Tale Films*, edited by Pauline Greenhill and Sidney Eve Matrix, 23–41. Visions of Ambiguity. University Press of Colorado, 2010.
- Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. Knopf Doubleday Publishing Group, 2010.
- Bredsdorff, Elías. *Hans Christian Andersen: The Story of His Life and Work*. Phaidon Press, 1975.
- Bottigheimer, Ruth B. *Fairy Tales: A New History*. Excelsior Editions, State University of New York Press, 2009.
- Cannavacciuolo, Margherita. "Bajo la piel de la enfermedad: dos cuentos de Mariana Enríquez." *Orillas: revista d'ispanística*, no. 8 (2019): 43–57.
- Chu, Long Andrea. *Females*. Verso, October 29, 2019.
- Davis, Lennard J., ed. *The Disability Studies Reader*. 2nd ed. New York: Routledge, 2006.
- . *The End of Normal: Identity in a Biocultural Era*. The University of Michigan Press, 2013.
- Dundes, Alan. "The Motif-Index and the Tale Type Index: A Critique." *Journal of Folklore Research* 34, no. 3 (1997): 195–202.

- Edelman, Lee. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Duke University Press Books, 2004
- Enríquez, Mariana. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Vintage Español, 2016.
- Feitlowitz, Marguerite. *A Lexicon of Terror: Argentina and the Legacies of Torture*. Oxford University Press; Revised, Updated edition, 2011.
- Fernández Greene, Vanessa. *Norah Lange and Victoria Ocampo: The Private Made Public*. 2011. Boston University, PhD Dissertation.
- . “Norah Lange as Avant-Garde Writer and Girl-Woman”, in *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 60, No1. (Spring 2018), 79-104.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality: An Introduction*. Knopf Doubleday Publishing Group, 2012.
- Gordon, Avery. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. University of Minnesota Press, 1997.
- Haase, Donald, ed. *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*. Wayne State University Press, 2004.
- Hart, Stephen M. *White Ink: Essays on Twentieth-Century Feminine Fiction in Spain and Latin America*. Boydell & Brewer Ltd, 1993.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a socially symbolic act*. Routledge, New York, 1983.
- Jones, Steven Swann. *The Fairy Tale. The Magic Mirror of Imagination*. Twayne Publishers, 1995.
- Joosen, Vanessa. *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue Between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings*. Wayne State University Press, 2011.

- Jorgensen, Jeana. "The Most Beautiful of All: A Quantitative Approach to Fairy-Tale Femininity". *The Journal of American Folklore*, Vol. 132, No. 523 (Winter 2019), 36-60.
- Lange, Nora. *Personas en la sala*. Centro Editor de América Latina, 1981.
- Leduc, Amanda. *Disfigured: On Fairy Tales, Disability, and Making Space*. Coach House Books, 2020.
- Marazzi, Christian. *Capital and Language: From the New Economy to the War Economy*. Semiotext(e), 2008.
- Mitchell, David T., and Sharon L. Snyder. *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*. University of Michigan Press, 2014.
- . *The Biopolitics of Disability: Neoliberalism, Ablenationalism, and Peripheral Embodiment*. University of Michigan Press, 2015.
- Mizraje, María Gabriela. *Norah Lange: Infancia y Sueño de walkiria*. Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", 1995.
- Molloy, Silvia. *Acto de presencia: La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Nikolajeva, Maria. *Children's Literature Comes of Age: Toward a New Aesthetic*. Routledge, 2015.
- Paradiz, Valerie. *Clever Maids: The Secret History of the Grimm Fairy Tales*. Basic Books, 2009.
- Pratt, Annis. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. The Harvester Press, 1981.
- Rowe, Karen E., "Feminism and Fairy Tales", *Women's Studies*; Feb. 1979, Vol. 6 Issue 3, 237, 21p.
- Schmiesing, Ann. *Disability, Deformity, and Disease in the Grimms' Fairy Tales*. Wayne State University Press, 2014.
- Siebers, Tobin. *Disability Theory*. The University of Michigan Press, 2008.

Sierra, Marta J. "Oblique Views: Artistic Doubling, Ironic Mirroring and Photomontage in the Works of Norah Lange and Norah Borges." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 29, no. 3 (2005): 563–84.

———. "Norah Lange's Unhomely Homes" in *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos*. Vol. 22, 2015, 32-41.

Smith, Angela. "Letting Down Rapunzel: Feminism's Effects on Fairy Tales." *Children's Literature in Education* 46, no. 4 (December 1, 2015): 424–37.

Soliño, María Elena. *Women and Children First: Spanish Women Writers and the Fairy Tale Tradition*. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 2002.

Stephens, John, and Robyn Mccallum. *Retelling Stories, Framing Culture: Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature*, 1998.

Tatar, Maria. *The Classic Fairy Tales*. New York: W. W. Norton & Co., 1999.

———. *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales: Expanded Edition*. Princeton University Press, 2019.

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Cornell University Press, 1975.

Wills, David. *Prosthesis*. Stanford University Press, 1995.

Zipes, Jack. *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. Wildman Press, 1988.

———. *When Dreams Came True: Classical Fairy Tales and Their Tradition*. Taylor & Francis, 2007.

———. "Why Fantasy Matters Too Much." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 10.4 (2008):