
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Orensanz Bartolomé, Natàlia; Snoey, Christian, dir. La representación de la violencia en "Las cosas que perdimos en el fuego" de Mariana Enríquez. 2024. 40 pag. (Grau en Estudis d'Anglès i Espanyol)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/300028>

under the terms of the  license



FACULTAT DE FILOSOFIA I LLETRES
GRADO EN ESTUDIOS DE ESPAÑOL E INGLÉS

**LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA EN *LAS COSAS QUE
PERDIMOS EN EL FUEGO* DE MARIANA ENRÍQUEZ**

Trabajo de Fin de Grado

[Redacted]

[Redacted]

Natàlia Orensanz Bartolomé

Curso: 2023-2024

Tutor: Christian Snoey

Barcelona

Junio 2024

Cuando la realidad de una sociedad es sombría,
es improbable que su literatura no lo sea.

Mempo Giardinelli, *La Revolución en bicicleta* (1980)

Y, desgraciadamente,
el dolor crece en el mundo a cada rato,
crece a treinta minutos por segundo, paso a paso,
y la naturaleza del dolor, es el dolor dos veces
y la condición del martirio, carnívora, voraz,
es el dolor, dos veces
y la función de la yerba purísima, el dolor
dos veces
y el bien de ser, dolernos doblemente.

César Vallejo, *Poemas humanos* (1961)

Resumen:

La motivación del presente trabajo se origina en el interés de estudiar de qué maneras se manifiesta la violencia en la colección de cuentos de la argentina Mariana Enríquez *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), y en cómo su obra se inscribe dentro de una tradición propiamente latinoamericana en que literatura y violencia se encuentran íntimamente entrelazadas. Con tal de conseguirlo, se indagará principalmente en los cuentos «El chico sucio», «Nada de carne sobre nosotras», «Fin de curso», «Bajo el agua negra» y «Las cosas que perdimos en el fuego», pues el análisis de las violencias que se muestran permitirá estudiar el abanico de horrores que singularizan los cuentos de Enríquez.

Palabras clave:

Mariana Enríquez, violencia, terror, cuerpo, Buenos Aires.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

1. INTRODUCCIÓN
2. ESTADO PREVIO DE LA CUESTIÓN
 - 2.1. Teorías entorno la violencia.
 - 2.2. La literatura latinoamericana y su estrecha relación con la violencia.
 - 2.3. Mariana Enríquez y el terror social.
3. LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA EN *LAS COSAS QUE PERDIMOS EN EL FUEGO*
 - 3.1. «El chico sucio» y «Bajo el agua negra».
 - 3.1.1. Buenos Aires, la ciudad sangrienta.
 - 3.1.1.1. El Riachuelo.
 - 3.1.2. Los pactos de indiferencia social.
 - 3.2. «Fin de curso» y «Nada de carne sobre nosotras».
 - 3.2.1. La locura femenina.
 - 3.2.2. La violencia estética.
 - 3.2.2.1. La visión fantasmagórica del hombre.
 - 3.2.3. Lo ominoso.
 - 3.3. «Las cosas que perdimos en el fuego».
 - 3.3.1. Feminicidios.
 - 3.3.2. La violencia como un fénix.
4. CONCLUSIONES
5. BIBLIOGRAFÍA

1. INTRODUCCIÓN

No podemos entender el contexto de la narrativa hispanoamericana actual sin considerar a la argentina Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973): desde la publicación de su primera novela *Bajar es lo peor* (1994), con tan solo veintiún años, pasando por los cuentos de *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), hasta la monumental novela *Nuestra parte de noche* (2019), Enríquez ha sido considerada una de las exponentes del género de terror contemporáneo.

Las narraciones de Mariana Enríquez nos envuelven, cuentan lo oscuro, aquello que nos asusta de quiénes somos. Hay algo hipnótico en *Las cosas que perdimos en el fuego*: es un sumergirse en doce cuentos, doce universos que nos seducen como las llamas del fuego, que nos queman a la vez que nos abrazan. Enríquez nos presenta un mundo que no tiene por qué ser el nuestro, y sin embargo, lo termina siendo: la cotidianidad de lo ordinario se transforma en un mal sueño del cual no podemos escapar, ya que se difumina cualquier tipo de frontera entre lo real y lo ficticio, lo terrorífico y lo apacible, la brutalidad y la ternura.

Mediante el análisis de los cuentos que configuran *Las Cosas que perdimos en el fuego*, se va a demostrar como Mariana Enríquez no solamente redefine las representaciones del horror tradicionales, trascendiendo formas clásicas como las del género de terror y creando una manera de narrar la brutalidad propiamente argentina; sino que dichos relatos nos muestran una violencia que va más allá de la física, cuyas manifestaciones estremecen al lector al resultar sutiles, latentes e imperceptibles en todos los aspectos de nuestra sociedad.

Con tal de conseguirlo, se indagará principalmente en los cuentos «El chico sucio», «Fin de curso», «Nada de carne sobre nosotras», «Bajo el agua negra» y «Las cosas que perdimos en el fuego», pues el análisis de las violencias que se muestran permitirá estudiar el abanico de horrores que singularizan a los cuentos de Enríquez. No obstante, se van a incorporar referencias y paralelismos con los seis cuentos restantes para profundizar el objeto de estudio en cuestión.

El siguiente trabajo se inicia con un estado de la cuestión que indaga en las distintas teorizaciones acerca la violencia y sus diferentes manifestaciones, para posteriormente contextualizarlo en el ámbito propio de Mariana Enríquez, América Latina. Seguidamente, se realiza una introducción a la obra de Enríquez, a la vez de cómo su obra trasciende las convenciones del terror, género con el que normalmente se asocia a la autora. Posteriormente, el análisis de *Las cosas que perdimos en el fuego* se estructura en tres grandes bloques, formados por los cuentos mencionados anteriormente, según qué tipos de violencia engloban y representan.

2. ESTADO PREVIO DE LA CUESTIÓN

2.1. Teorías entorno la violencia

El siglo XX supone un punto de inflexión en la historia de la humanidad, tanto por los avances en la lucha por derechos humanos, la eclosión de nuevas manifestaciones culturales vanguardistas, como por los grandes descubrimientos científicos. No obstante, también es el siglo del perfeccionismo de la violencia, como demuestran las crisis y despotismos humanos en forma de regímenes totalitarios, que causaron efectos tales como las guerras mundiales, el genocidio y el etnocidio, las políticas de exclusión social y la generalización del desempleo y de la pobreza. Consecuentemente, surgieron considerables teorizaciones entorno qué es la violencia y cómo se manifiesta en nuestra sociedad: no sólo abordan qué es la violencia, sino que esta es planteada en todos los ámbitos, tanto a nivel intrapersonal como colectivo, como en el ético-político o el estético.

René Girard (1923-2015) es uno de los exponentes entorno el estudio de la violencia, ya que en su obra *La violencia y lo sagrado* (1972) no solo expone la violencia como un hecho antropológico, sino que también ilustra la multiplicidad (religiosa, sociológica, erótica, etc.) de sus expresiones. La primera idea de Girard es la del ‘deseo mimético’: todo deseo es portador de violencia, partiendo de la base que cada uno quiere lo que quiere el otro, en excitación y envidia mutua, convirtiéndose en un competidor. En palabras de Girard: «Todo deseo según el *Otro*, por noble e inofensivo que nos parezca en sus comienzos, arrastra poco a poco a su víctima hacia las regiones infernales» (1972:97).

Por ende, ¿cómo se resuelve este principio de violencia en sociedad? Según Girard, a través del mecanismo del ‘chivo expiatorio’, un proceso en el que la violencia se concentra en un objeto particular, al que se culpabiliza: «El antagonismo de cada cual contra cada cual es sustituido por la unión de todos contra uno [...] En todas partes aparece el mismo deseo, el mismo odio, la misma estrategia» (Girard, 1972: 122). La idea de «otredad» de Todorov (1999) se inscribiría dentro de este principio, ya que se canaliza la violencia hacia un grupo concreto para conseguir un determinado fin a la vez que se consigue crear una uniformidad social.

El sociólogo Johan Galtung (1930-2024), partiendo de la inmanencia de la violencia de Girard, desarrolla una teoría de la violencia en la que se nos presenta cómo y de qué formas se manifiesta la a través del triángulo de la violencia de Galtung (1998): la «violencia directa» es la más evidente, ya que puede ser física, verbal o psicológica; la «violencia estructural» es la intrínseca los sistemas sociales, políticos y económicos, como por ejemplo, sería la denominada arquitectura hostil. Por último, «la violencia cultural»: «aquellos aspectos de la cultura, en el ámbito simbólico de nuestra

experiencia (materializado en la religión e ideología, lengua y arte, ciencias, símbolos: cruces, medallas, banderas, himnos, etc.), que puede utilizarse para legitimar la violencia directa o estructural» (1998:197).

Walter Benjamin (1892-1940), en el año 1921 publicará el artículo 'Para una crítica de la violencia', con la intención de analizar la relación en la que están unidos los conceptos de justicia, violencia y derecho. La base de esta conexión reside en que para justificar la violencia es necesaria una razón ético-moral, y esta es pautados «por los conceptos de derecho y justicia» (1921:220). Paradoxalmente, el sistema jurídico termina legitimando la violencia en circunstancias excepcionales, atenuando su expresión, pero no la erradica: Benjamin es consciente cómo de facto dichas circunstancias no son tales, ya que para el oprimido estas situaciones son su realidad cotidiana.

Posteriormente, Benjamin desarrolla la distinción entre la «violencia fundadora de derecho» y «violencia conservadora de derecho» (1921:202-203): mientras que la violencia que funda el derecho es el tipo de violencia requerido para establecer la ley, la violencia que conserva el derecho es el tipo de violencia requerida para hacer cumplir y preservar la ley. Sin embargo, pronto nos damos cuenta que más que una oposición entre tipos de violencia, ambos son dependientes. Quizás el ejemplo más evidente de esta interdependencia son aquellas situaciones revolucionarias que culminan en la creación de una constitución, ya que pasamos de una violencia fundadora de derecho, a una violencia conservadora, que mantiene el orden a través de la violencia ejecutada por ejemplo, por los cuerpos policiales, cuya función «no consiste en promulgar las leyes, sino todo edicto que ella misma pueda publicar empleando el respaldo de la ley» (1921:192).

Por último, es remarcable el concepto de «violencia divina» que Benjamin configura como la resolución de la tensión entre violencia conservadora y fundadora de derecho:

Más allá del derecho de la violencia está asegurada la existencia de la violencia divina, pura e inmediata, quedando así demostrado en qué medida y de qué formas se hace posible la violencia revolucionaria, y qué nombre hay que dar a la suprema manifestación de violencia pura del ser humano. (1921:205-206)

Aunque se han realizado numerosas interpretaciones sobre este pasaje, es interesante la línea revolucionaria que adoptan autores como Marcuse (1965) o Žižek (2009): la violencia divina es la destrucción de toda forma de dominación violenta impuesta, algo que únicamente puede lograrse por medio de una violencia radical, «constituida por la voluntad y la conducta de todos aquellos que sufren bajo el orden establecido, los oprimidos» (Marcuse, 1965:105). Des de una posición más existencialista, Žižek contempla la violencia divina como «un signo de la propia impotencia de

Dios, el gran otro (···) Se trata de una decisión (matar, arriesgar o perder la propia vida) tomada en total desamparo, exigiendo y promulgando la justicia/venganza» (2009:238-239).

Giorgio Agamben, influenciado notablemente por las ideas de Benjamin, tal y como vemos en las numerosas referencias en su proyecto caudal *Homo Sacer* (1995-2014), expone dos nociones que resultan notablemente interesantes a la hora de hablar sobre violencia: el Estado de Excepción y el *homo sacer*.

Para Agamben, el «Estado de Excepción» (2003:28) es la suspensión del orden jurídico en una situación insólita, es decir, en unas circunstancias determinadas se hace posible el exterminio no sólo de adversarios políticos, sino de grupos de ciudadanos, que por cualquier razón no resultan útiles para la sociedad (Agamben parte del caso de los judíos durante el nazismo alemán). Seguidamente, Agamben va un paso más allá al plantear que la sociedad occidental moderna ha naturalizado el Estado de excepción, permitiendo en circunstancias no tan excepcionales, a través de un proceso de deshumanización, el Estado deja de reconocer socialmente a ciertos individuos, no solo dejándolos en una periferia social, sino que en sus últimas consecuencias, supone su exterminación; tal sería el caso de políticas migratorias abusivas o legislaciones radicalmente excluyentes.

Estrechamente relacionado con Agamben, se encuentra el filósofo y antropólogo Michael Foucault (1926-1984). En su obra *Vigilar y castigar* (1975) realiza un recorrido antropológico acerca de la evolución del castigo y del ejercicio de violencia, siguiendo con la idea de que la manifestación de la violencia resulta más implícita de lo que uno cree en un primer momento: nos muestra cómo la sociedad occidental ha evolucionado de una manifestación cruda y pública de la violencia, a que «la ejecución pública se perciba ahora como un foco en el que se reanima la violencia» (1975:17).

Al ocultar el castigo violento, Foucault afirma que este no solo se vuelve abstracto, porque la justicia transforma la violencia física a penas administrativas o económicas, sino que también es aceptado, ya que se empieza a afirmar que lo que busca la justicia no es el castigo, sino reformar al individuo para un bien social y colectivo. De esta manera, aunque las penas se siguen ejerciendo a través del cuerpo (encierros, trabajos forzados, deportaciones, etc.), no es éste el fin último del castigo, sino que a través del cuerpo se priva al individuo de sus derechos y un bien. En palabras de Foucault, «se ha pasado de un arte de las sensaciones insoportables a una economía de los derechos suspendidos» (1975:283).

A la vez, para mantener el control social de manera absoluta y práctica, Foucault introduce la idea de la «estructura panóptica» (1975:321) a partir de un símil entre la prisión ideada que el arquitecto

J. Bentham y el modelo social moderno: el individuo actual se encuentra en un estadio de permanente vigilancia, es decir, la mirada está por doquier, aún sin estarlo, viéndose obligado a actuar según dictan las normas sociales por miedo al castigo. En palabras de Foucault, «el panóptico es una máquina que disocia la pareja ver-ser visto», no solo porque se elimina la consciencia de ser observado, sino porque uno se convierte a la vez víctima y verdugo de uno mismo y de los individuos de su alrededor, creando una tensión violenta latente.

No es baladí hacer mención en como a mediados del siglo XX empiezan a configurarse movimientos sociales y activistas en los que se pone de manifiesto violencias más concretas y circunscritas, como el caso de la violencia de género y la violencia medioambiental.

A pesar de que ya se habían generado numerosas críticas entorno la violencia hacia la mujer desde finales del XIX, a partir de la segunda ola feminista (1960-1990¹) empiezan a surgir manifiestos, teorizaciones y tratados que desarrollan de manera crítica la posición de la mujer en sociedad, exponiendo a la vez formas más minuciosas de violencia hacia las mujeres.

Judith Butler (1956-), pionera en sentar las bases de la teórica de género y *queer*, no solo supone un punto de inflexión en la distinción sexo/género, sino que en obras como *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* (2004) expone cómo las mujeres y todas aquellos individuos que no encajan en la concepción tradicional de género, son víctimas de una existencia violenta, ya que «algunas vidas valen la pena, otras no; la distribución diferencial del dolor que decide qué clase de sujeto merece violencia y qué clase de sujeto no» (52). Siguiendo la misma línea sobre esta deshumanización hacia personas subalternas, que son situadas en una periferia social, Butler prosigue con la reflexión sobre cómo se han representado de manera grotesca en los medios de comunicación escenas de violencia hacia individuos marginales, incluso sus muertes:

¿Cuál es la relación entre la violencia por la que estas vidas que no valen la pena se han perdido y la prohibición de su duelo público? ¿La prohibición del duelo es la continuación de la violencia? ¿Y la prohibición del duelo exige un control más riguroso de la reproducción de imágenes y palabras? (...) la insensibilidad frente al sufrimiento humano y a la muerte- se convierte en el mecanismo por medio del cual la deshumanización se lleva a cabo. Dicha desrealización no ocurre ni adentro ni afuera de la imagen, sino a través del marco que contiene a la imagen (76-77).

Es más, dentro de la teoría feminista que se ha enfocado en estudiar las bases de la violencia a la mujer, destaca la politóloga Nerea Barjola (1980-) con su tesis doctoral *Microfísica sexista del poder: El caso Alcázar y la construcción del terror sexual* (2018): partiendo de las consideraciones planteadas por Foucault en *Vigilar y castigar* (1975), Barjola defiende que la violencia física

¹ Sisino (2011:56) establece esta etapa entre principios de la década de 1960 hasta finales de la década de los 80 coincidiendo con el inicio del ‘Movimiento de Liberación de las Mujeres’ en Estados Unidos.

desmesurada no se apartó nunca del cuerpo de las mujeres, ya que estos encarnan la punitividad, pues continúan siendo aleccionados, mutilados y torturados públicamente sin pudor alguno. Consecuentemente, Barjola plantea la idea de «geografías corporales», el cuerpo de la mujer cómo una guerra de trincheras, un territorio expuesto a ser violentado:

El concepto de geografía corporal me sugiere trasladar al cuerpo la idea de territorio con todas sus acepciones de poder y, por lo tanto, también como un territorio ocupado y, simultáneamente, de lucha, de resignificación. Este territorio al que me refiero es un espacio político e indudablemente social (2018:142).

Respecto a la violencia medioambiental, a partir de la década de los 70, concretamente en los Estados Unidos, las políticas agresivas hacia la naturaleza por parte del gobierno de Ronald Reagan, no solo en territorios marginales de Norteamérica, sino en otros países bajo la influencia del neocolonialismo de Estados Unidos (como es el caso de Cuba o México), lleva a la aparición de investigaciones que denuncian cómo la explotación medioambiental se encuentra estrechamente relacionada con la marginalización y violencia de ciertos grupos sociales.

Por ejemplo, el artículo ‘The Threat of Environmental Racism’ (1982) de Robert D. Bullard (1946-) desarrolla la noción de racismo medioambiental para referirse a la discriminación racial en las políticas ambientales: «any policy, practice or directive that differentially affects or disadvantages individuals, groups, or communities based on race or colour» (23). Por lo tanto, las decisiones institucionales sobre el clima y las prácticas industriales obtienen beneficios económicos al trasladar los costos a las minorías en riesgo, ya sean del propio país o un territorio del denominado tercer mundo.

2.2. La literatura latinoamericana y su estrecha relación con la violencia.

Una vez hemos asentado las bases sobre las distintas teorizaciones que se han producido entorno la violencia y su manifestación en todos los ámbitos (político, social, privado, etc.), debemos plantearnos: ¿Dónde situamos América Latina en toda esta orbe de violencia? ¿Por qué resulta interesante contemplar el fenómeno de la violencia en este contexto?

Resulta fascinante observar que Gabriel García Márquez (1927-2004) en su discurso *La soledad de América Latina* (1982), con motivo de la entrega del Premio Nobel de Literatura, ya nos revela este reguero de sangre, de violencia, que ha acompañado tanto la historia como la literatura hispanoamericana:

Las noticias fantasmales de la América Latina, esa patria inmensa de hombres alucinados y mujeres históricas, cuya terquedad sin fin se confunde con la leyenda. No hemos tenido un instante de sosiego. (...) Ha habido 5 guerras y 17 golpes de Estado, y surgió un dictador luciferino que en el nombre de Dios

lleva a cabo el primer etnocidio de América Latina en nuestro tiempo. Mientras tanto, 20 millones de niños latinoamericanos morían antes de cumplir dos años, que son más de cuantos han nacido en Europa desde 1970. (...) La violencia y el dolor desmesurado de nuestra historia son el resultado de injusticias seculares y amargas sin cuento. (126-127)

Ante este feroz panorama, caemos en las mismo pensamiento el filósofo Theodor Adorno, cuando este sentencia «Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie» (1967:07), o nos planteamos la punzante pregunta de Maurice Blanchot «¿Cómo es posible la literatura?» (1969:262). Resulta imposible negar cómo la literatura hispanoamericana ha estado atravesada desde sus inicios por una violencia radical y total, visión que ha sido ampliamente defendida desde el denominado ‘giro crítico’ de la literatura latina, donde se empezó a observar las distintas manifestaciones literarias desde una perspectiva decolonial.

Aquella imagen idílica, mágica y maravillosa de América Latina que se articuló a partir de las crónicas de la conquista de América, por parte de autores como Hernán Cortés, y que posteriormente se convirtió en una imagen estereotipada y vacía, que algunos perciben en el ‘macondismo’ y en otras obras del Boom Latinoamericano (1960-1970), se quiebra por completo en las relecturas actuales, donde lo único que fluye es una violencia desmesurada.

Consecuentemente, la cotidianidad de la violencia, narrada en obras que tratan momentos funestos de la historia latina, como es el caso de *Cartucho* (1931) de Nellie Campobello, que se enmarca en el contexto de la Revolución Mexicana (1910-1917), más que resultar en una ficciones que tratan circunstancias extremadamente violentas, que se han dado puntualmente, se consolidan como un eslabón más en la cadena de hechos abominables que han caracterizado la literatura hispanoamericana.

Por ende, la dicotomía civilización/barbarie que nos ofrece Domingo Sarmiento en *Facundo* (1845) ya no tiene cabida, queda desplazada por la concepción de Walter Benjamin de «No existe documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie» (2005:303): cultura y barbarie son una unidad contradictoria y no polos excluyentes, o etapas diferentes del progreso histórico, tal y cómo vemos en la imposición de una narrativa y de una lengua a través de las crónicas de Indias. La visión de los indígenas, que se vieron masacrados y culturalmente saqueados y destruidos, fue narrada por algunos casos excepcionales, como Bartolomé de las Casas o Guamán Poma de Ayala, que impotente ante tal violencia, redactó «Escribirlo es llorar» (1615:402).

La violencia en la literatura hispanoamericana ya no solo es latente en el contenido, sino en la lengua, ya que tal y como Octavio Paz, en *Los Hijos del Limo* (1974), establece cómo el tema lingüístico atañe tanto al América del norte, como a América del Sur: «La semejanza entre la

evolución de la literatura angloamericana y la hispanoamericana proviene de ser ambas literaturas escritas en lenguas trasplantadas» (199). No resulta en absoluto trivial recalcar cómo distintos artistas, que han tratado de representar situaciones límites, donde impera una violencia desorbitada, han hecho énfasis en el lenguaje y en cómo no consigue superar la expresión del dolor impronunciable.

Por ejemplo, César Vallejo, exponente del vanguardismo hispanoamericano, muestra en *Trilce* (1922) una ruptura del lenguaje como modo de luchar en contra de lo inefable que habita en la experiencia de lo inhumano, como podemos apreciar en la desolación que denota el ‘Poema XXXII’ con «(_____ Mejor no digo nada.» (53): el silencio se articula en Vallejo como muestra de la incapacidad de enfrentarse a un mundo hostil.

Por tanto, en un continente marcado por la violencia, donde torturas, violaciones, apropiaciones de niños, exterminios en masa, y miles de desaparecidos son hechos estremecedoramente cotidianos, entonces, ¿cómo narrar lo literalmente irrepresentable, lo que no puede ser mostrado en vivo, en aquello cuya visión inmediata ningún ojo humano puede soportar? Adorno, planteándose la misma pregunta, llega a la conclusión que «quizá sólo el arte sea capaz de internarse en semejantes tinieblas, porque el horror es una parte de su conciencia crítica. La obra de arte debe participar con su propia textura de ese desgarró, de esa violencia formal» (1967:33).

La literatura hispanoamericana surge de ese desgarró violento, creando un imaginario propiamente latino, que permita no solo abordar lo inimaginable, sino que nos acerque a esa herida: la ficción hispanoamericana supera la realidad al representa lo irrepresentable, no para tergiversar los hechos, «sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario» (Saer, 1997:12).

2.3. Mariana Enríquez y el terror social

Dentro de todo este espiral de violencia latina, nos encontramos con Mariana Enríquez, la autora argentina que está cambiando radicalmente el paradigma de la literatura hispanoamericana contemporánea, ya que sus novelas presentan una originalidad desbordante, especialmente a lo que concierne con los límites del género de terror.

A Mariana Enríquez ha leído los clásicos del género de manera febril, desde Lovecraft hasta Poe, siendo una experta tanto en la práctica como en la teoría del horror: si empezamos a interesarnos por su trabajo, nos vamos a topar con numerosos artículos y entrevistas que coronan a la argentina como reina del género de terror contemporáneo. Sin embargo, ¿Hasta qué punto la definición arquetípica de género de terror no limita cómo nos enfrentamos a la obra de Enríquez? Al partir de

la expectativa de encontrarnos con una historia fantasmagórica, ¿no estamos ignorando el plano general, es decir, una representación de la violencia y del horror más cercana a la realidad social que a un mundo sobrenatural?

En la conferencia *Narrativas de terror* (2017), Mariana Enríquez comentó tanto sus inspiraciones como las vinculaciones que tiene su obra con dicho género, resultando interesante porque muestra cómo ha evolucionado la concepción entorno las narrativas de terror:

Cuando Lovecraft define ‘terror’, él específicamente dice que tiene que tener el elemento sobrenatural, y después la definición más reciente es de los años 70, por Stephen King que dice ‘Bueno no lo que tiene que tener’, es la instancia del gore, o sea la instancia del momento que te impresiona, del momento de la emoción, que puede ser lo gore, en el sentido de que el gore es el momento sangriento, el momento asqueroso; pero no se refiere solamente a eso, sino que se refiere también algo que nos dé miedo a todos en común y que no solamente sea los grandes temas que tradicionalmente trató el terror, como la muerte.

Enríquez hace alusión al concepto de lo que Stephen King establece como «phobic pressure points», puntos de presión fóbica: el conjunto de miedos que tienen un innegable vínculo con problemas sociales, y que la ficción del terror presenta with the «aim of destabilizing the reader» (2016:13-14). Este hecho es crucial en la obra enriqueziana porque nos permite abordar temas como la representación de la violencia partiendo de la base que, por muy terroríficamente asombrosos que sean los hechos narrados, hay un vínculo con lo real.

Durante su gira literaria, promocionando su último libro *Un lugar soleado para gente sombría* (2024), Enríquez en su presentación en Barcelona habló de su manera de hacer narrativa de terror, tan arraigada a Argentina y a sus problemáticas, expone:

Yo intento traducir el terror anglosajón, que es el terror que tiene la gran tradición, para traducirlo al español y exponer el terror latino, que está muy relacionado con lo sobrenatural, con la violencia. (...) No necesariamente quiero decir que me gusta hablar de estos temas desde el realismo, me interesa hablar de estos desde mi tradición personal, desde mi propio mundo de lecturas y poder incorporar un cierto debate desde un lugar menos solemne, donde podamos hablar de cómo nos pensamos a nosotros mismos y a nuestras sociedades, sin ser una reflexión muy impostada. De alguna manera, mis cuentos son también cuentos políticos, cuentos realistas de terror. (2024)

Por lo tanto, la representación de la violencia en Enríquez se encuentra anclada en la realidad argentina de la autora, se parte de una base cultural, histórica y política para representar lo macabro, quedando en un segundo plano las manifestaciones de violencia sobrenaturales, es decir, alejados de toda realidad palpable. En palabras de la propia escritora: «Agarré la cotidianidad de la violencia de ese tipo de historias [las de terror] y la hice una cotidianidad más nuestra, Argentina en mi caso y latinoamericana por extensión en algunas cuestiones, pero muy local» (2017).

Siguiendo la misma línea, Yelovich sitúa las obra de Mariana Enríquez dentro de la narrativa del ‘terror social’, tendencia formada por todas «aquellas obras que han congeniado, en mayor o menor medida, los lugares comunes del género de terror con aspectos de la dimensión social: implementando los mecanismos del horror y el espanto al servicio de la denuncia social» (2020:145).

3. LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA EN *LAS COSAS QUE PERDIMOS EN EL FUEGO*

En 2016, con la publicación de la colección de cuentos que va a ser tratado en el presente trabajo, la propia Mariana Enríquez se preguntaba sobre la naturaleza de la obra: «No sé si estos son relatos de terror. Usan mecanismos del terror, pero son más bien relatos sobre vidas horribles» (2016).

En efecto, en *Las cosas que perdimos en el fuego*, Mariana Enriquez saca el terror, la violencia de los lugares más comunes, a partir de doce relatos que tratan el terror moderno, paralelamente a una serie de problemáticas sociales, que van desde la depresión hasta la anorexia, creando una cautivante obra que nos habla de la violencia, del dolor, de la pérdida, siempre desde una óptica esencialmente argentina, latina. En los doce cuentos apreciamos una sinergia espléndida entre lo social y lo terrorífico, dando lugar a una representación de la violencia que inunda por completo cada una de las páginas.

3.1. «El chico sucio» y «Bajo el agua negra»

3.1.1. Buenos Aires, la ciudad sangrienta

De los doce cuentos que conforman *Las cosas que perdimos en el fuego*, exceptuando «Tela de araña», todos los relatos toman como espacio la ciudad de Buenos Aires: “La París de America”, presentada por Borges de manera fantástica en sus versos «A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires» (2002:55), apodada por Ezequiel Martínez como «La Cabeza de Goliath» (2017), y cantada en un tango «Mi Buenos Aires querida, cuando yo te vuelva a ver, no habrá más pena ni olvido» por Carlos Gardel (1930), se halla en Enríquez como una ciudad convulsa y febril. Mariana Enríquez es consciente que sus cuentos de terror parten del imaginario de una ciudad, Buenos Aires, que rompe con toda expectativa entorno la ubicación de una narrativa de terror clásica, hecho que se establece como característico de su obra:

De donde yo vengo, no es un lugar donde haya mucha oscuridad, hace mucho calor, hace hay sol la mayor parte del tiempo, o sea, el terror que yo hago, más allá de que sea de noche, no viene de un lugar relacionado con el género: no es Londres, es Buenos Aires, una metrópolis que hace durante 6 meses hace un calor tremendo y Latinoamérica es eso también. No es un lugar desde donde se piensa que puede salir

el terror, no lo relacionamos con el terror nocturno, fantasmas, ruinas... yo escribo terror desde un lugar que no es el lugar donde habitualmente ponemos el terror ni geográficamente ni temáticamente (2024)

En el primer cuento, «El chico sucio», se nos presenta una postal sangrienta de la ciudad boarense, marcada por la violencia de manera radical: el relato se inicia presentando cómo la protagonista es juzgada por haberse mudado a la periferia de Buenos Aires, «Mi familia cree que estoy loca porque elegí vivir en la casa familiar de la Constitución» (2016:09). A partir de aquí, se nos va a presentar una zona turbulenta, agitada por la pobreza y el narcotráfico, con constantes cortes de luz y agua, barrio que «está cada vez peor» (2016:10).

En este espacio devastado y devastador, ya desde el inicio del relato, nos vamos a encontrar que dentro de la austeridad del barrio, se establecen unos límites marcados entre riqueza/pobreza, limpieza/suciedad, luz/oscuridad, especialmente a través del contraste entre la protagonista y el resto de habitantes de la Constitución. Mientras ella vive en un caserón antiguo «donde vivía la aristocracia porteña, familias de comerciantes ricos, como la de mi abuelo» (2016:11), nos vamos a encontrar que, delante del recinto de la protagonista, viven en la calle una mujer joven adicta y su hijo pequeño: «El chico joven y su madre duermen sobre tres colchones tan gastados, que apilados, tienen el mismo alto que un somier común» (2016:12).

Enríquez presenta un barrio que se aleja de la dicotomía de civilización/barbarie presentada en *Facundo* (1845): los límites entre lo cívico, lo ordinario y lo salvaje son difusos, se acercan sus fronteras peligrosamente, hecho que no es desapercibido por la protagonista quien «tenía una casa, una casa linda y enorme, justo enfrente de su intemperie» (2016:15); El barrio de Constitución presenta una violencia que se ensancha incluso en los espacios privados.

Enríquez nos narra una historia estremecedora sin necesidad de evocar espacios siniestros: la Constitución en «El chico sucio» es un submundo inserto en los márgenes de la civilización urbana, un barrio que refleja las bajas más oscuras del ser humano. No es asunto baladí que la descripción del espacio en el cuento sea tan preciso, especialmente a la hora de delimitar los límites entre zonas seguras y zonas propensas a la violencia:

Pero si uno sabe moverse, si entiende las dinámicas, los horarios, no es peligroso. O es menos peligroso. (...) Sé que, si vuelvo a mi casa caminando por la avenida, estoy más expuesta a un robo que si regreso por la calle Solís, y eso a pesar de que la avenida está muy iluminada y Solís es oscura porque tiene pocas lámparas y muchas están rotas: hay que conocer el barrio para aprender estas estrategias (...) Hay algunas claves para poder moverse con tranquilidad en este barrio y yo las manejo perfectamente, aunque, claro, lo imprescindible siempre puede suceder. (2016:11).

Una vez se ha cercado el espacio, la violencia desmesurada puede tener lugar, ya que dentro de la dinámica de la masacre existe «una necesidad de lugares cerrados, a veces geográficamente y si no

es así, los victimarios se encargan de tender el cerco» (Blair, 2004:168). De esta manera, Enríquez va dibujando en «El chico sucio» un espacio propenso a desatar una violencia descomunal, estableciendo el barrio de Constitución como un campo de minas, donde la violencia puede estallar en cualquier momento por mucho que uno sea familiar a este espacio.

El clímax de acción de «El chico sucio» sucede cuando el chico, junto a su madre, desaparecen de manera misteriosa al día siguiente del encuentro del niño con la vecina: «No quedaba nada del chico sucio y su madre, no habían dejado atrás ni una bolsa ni una mancha ni una colilla de cigarro. Nada. Como si nunca hubiesen estado ahí» (2016:20). Al cabo de una semana, encuentran el cuerpo de un niño del cual se desconoce la identidad: «en la calle Solís había aparecido un chico muerto. Degollado. Habían colocado la cabeza a un costado del cuerpo» (2016:22). A partir de este momento, la tensión argumental va a ir *in crescendo*, ya que la violencia descontrolada trasciende el espacio delimitado, suponiendo una amenaza real, convirtiéndose en una violencia que adquiere una tremenda fuerza centrífuga. Nótese en cómo se empieza a especular que el asesinato ha sido obra de grupos de narcotraficantes, lo que lleva a la protagonista a ver cómo los actos macabros de violencia de lugares remotos se convierten en hechos cercanos:

Nos quedamos calladas ante la noticia. Tuve miedo. ¿Había narcos así en Constitución? ¿Como los que me sorprendían cuando leía sobre México, diez cadáveres sin cabeza colgando de un puente, seis cabezas arrojadas desde un auto a la escalinata de una legislatura, una fosa común con setenta y tres muertos, algunos decapitados, otros sin brazos? (2016:24)

La influencia y presión que ejerce Buenos Aires, concretamente la periferia de la ciudad, hace que este se configure como una suerte de personaje, una Vetusta infernal que mueve y condiciona por completo a sus habitantes: «Me costaba caminar por el barrio con la seguridad de antes del crimen. El asesinato había ejercido un efecto casi narcótico en esa zona de Constitución» (2016:27). Ante una violencia que avanza sin censar, que crece a treinta minutos por segundo, paso a paso, la protagonista de «El chico sucio» va a llegar a verse como «la loca encerrada en la torre» (2016:32), acorazada del clima desolador que la rodea.

Es interesante el paralelismo que podemos establecer entre «El chico sucio» y el relato de Echevarría *El Matadero* (1871), ya que estos espacios muestran una clara geografía de la violencia: tanto en Enríquez como en Echevarría intuimos que los lugares que nos narran, el matadero y la periferia de Buenos Aires, funcionan por antonomasia, es decir, hacen referencia a una situación que va más allá del espacio descrito, a una violencia que no es específica de dichos lugares, idea parecida a la que nos presenta narrador de *El Matadero*: «Simulacro en pequeño era este del modo

bárbaro con que se ventilan en nuestro país las cuestiones y los derechos individuales y sociales» (21).

Si en *El Matadero* la tortura y asesinato del unitario es la cúspide de la violencia en la obra, en «El chico sucio» la aparición del cuerpo de un niño brutalmente torturado va a ser el final de un reguero de sangre, de una violencia que antes de ser física, corpórea, ha sido manifestada a través de la marginalidad, la pobreza:

(...) había aparecido un chico muerto. Degollado. Habían colocado la cabeza al costado del cuerpo. A las diez, se sabía que la cabeza estaba pelada hasta el hueso y que no se había encontrado pelo en la zona. También, que los párpados estaban cosidos y la lengua mordida, no se sabía si por el propio chico muerto o—y esto le arrancó un grito a Lala—por los dientes de otra persona (2016:22)

En el cuento «Bajo el agua negra», nos volvemos a encarar con los suburbios de la capital argentina, a la vez que se nos narra un relato con un fondo de agua parecida a *Final del juego* (1956): hay un muerto en el agua: basada en el macabro caso real del joven Ezequiel Demonty, joven muerto ahogado tras ser forzado por la policía a nadar en el Riachuelo, después de una cruenta persecución policial (Bonino, 2022), el relato es una investigación de los hechos llevada a cabo por Marina Pinat, fiscal consciente de cómo la violencia institucional, específicamente la violencia policial y la corrupción e impunidad subsiguientes son una constante en las zonas más empobrecidas de Buenos Aires.

La cartografía de la violencia en este cuento, de igual forma que en «El chico sucio», va a ser perfilada por Enríquez con un trazo claro y preciso, particularmente por el Riachuelo y su papel crucial en la trama. Tras la confesión por parte de una chica embarazada, de que Emanuel no solo estaba vivo, sino que había salido del Riachuelo, Maria Pinat decide adentrarse en el sur de Buenos Aires para encontrar respuestas. La villa, del mismo modo que el barrio de Constitución, presenta un panorama desolador:

Buenos Aires se iba deshaciendo en comercios abandonados, ventanas tapiadas con ladrillos para evitar que las casas fueran tomadas, carteles oxidados que coronaban edificios de los años setenta. (...) La avenida, lo sabía, era la zona muerta, el lugar más vacío del barrio. Detrás de esas fachadas, que eran mascarones, vivían los más pobres de la ciudad. Y en las dos orillas del Riachuelo miles de personas habían construido sus casas en los terrenos vacíos, desde precarios ranchos de chapa hasta muy decentes departamentos de cemento y ladrillos (2016:163-164)

3.1.1.1. El Riachuelo

Los límites entre la violencia y lo civilizado se configuran en «Bajo el agua negra» principalmente por el Riachuelo, frontera natural entre dos mundos, como vemos en el hecho que el taxista que lleva a la fiscal se niega a cruzar el Puente Moreno que se adentra al barrio: «No me puede obligar

a entrar en la villa. Le pido que se baje acá» (2016:165). Se trata, sin lugar a dudas, de un elemento natural cuya trascendencia en el cuento es elemental:

A esta altura, el Riachuelo no tiene casi corriente, está quieto y muerto, con su aceite y sus restos de plásticos y químicos pesados, el gran tacho de basura de la ciudad (...) pero no podía olvidarse del que el río negro que bordeaba la ciudad básicamente estaba muerto, en descomposición: no podía respirar. Era el río más contaminado del mundo, aseguraban los expertos (...) Argentina había contaminado ese río que rodeaba la capital, que hubiese podido ser un paseo hermoso, casi sin necesidad, casi por gusto (2016: 164-165).

Enríquez nos presenta un río que más que un símbolo de vida, es una suerte de augurio de muerte, acorde con la punzante realidad que rodea y el asesinato del joven Emanuel. Hablando de «Bajo el agua negra», Enríquez confiesa: «So the river is a metaphor but also a geographical border. And when I take that into literature, that border appears in the frontier between realism and the fantastic, that not-so- comfortable place where you recognize the setting and the words but reality dissolves into something sinister» (2018).

El Riachuelo es una alegoría de la desolación del barrio del Puente Moreno y de sus habitantes, estancados como en la negra agua del río, en un mundo que los ha abandonado a su merced: «La villa del Puente moreno, sin embargo, ahora estaba tan muerta como el agua del Riachuelo». El río que nos encontramos en el cuento evoca una realidad más vívida que la que nos rodea, casi como si Enríquez hubiera tenido en cuenta las palabras de Roberto Arlt en *Aguafuertes porteñas*: «me pregunto en dónde radicará el motivo original de que los ríos de las novelas, de la literatura; los ríos de los cuentos y de los relatos escritos son tan distintos a los ríos reales...» (1933:74).

Asimismo, resulta interesante interpretar el Riachuelo desde una óptica propia de la tendencia de análisis conocida como ecocrítica, establecida a finales de la década de los noventa del siglo XX y que se centra en cómo la literatura refleja las relaciones del ser humano con el medioambiente. En nuestro caso, es relevante cómo Enríquez hace una sutil denuncia a la contaminación del río, y en cómo las personas más afectadas por la agresión al ecosistema suelen ser las más marginales. Fíjese en que el caso que había gestionado la fiscalía Marina Pinat anteriormente en la misma zona había sido relacionado aspectos medioambientales:

Su investigación había ayudado a un grupo de familias que vivía cerca de una curtiembre le ganara un juicio a la fábrica de cuero que echaba cromo y otros desechos tóxicos al agua. Había sido un extenso y complejo juicio penal por daños: los hijos de las familias que vivían cerca de esa agua, que la tomaban, aunque sus madres intentaran quitarle el veneno hirviéndola, se enfermaban, morían de cáncer en tres meses, horribles erupciones en la piel les destrozaban brazos y piernas. Y algunos, los más chicos, habían empezado a nacer con malformaciones. Brazos de más (a veces hasta cuatro), las narices anchas como las de los felinos, los ojos ciegos y cerca de las sienes. (2016:159)

En efecto, se trata de un caso espeluznante de violencia medioambiental, tal y como vemos en Bullard (1982), porque se nos desarrolla un caso donde gobiernos y empresas deciden convertir las zonas y los ríos de las áreas más pobres en vertederos, sin considerar ni la salud ni la seguridad de estos, convirtiéndolos en monstruos: «los dedos tenían ventosas y eran delgados como colas de calamar ¿o eran patas?» (2016:168). Los personajes terroríficos de *Las cosas que perdimos en el fuego* no encajan en los moldes arquetípicos de brujas, fantasmas o monstruos, sino que estos resultan aún más sobrecogedores porque existen en nuestra realidad, viven en nuestras ciudades por mucho que intentemos apartar la mirada.

Finalmente, las aguas del Riachuelo, al igual que la violencia, parecen que van a desbordar el cuento, a ahogar toda intención de cambiar la cruda realidad de la vila de Puente Moreno, no hay escapatoria de la violencia que rebasa:

(...) tratando de ignorar que el agua negra parecía agitada, porque 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 ni la crecida, cómo era posible una crecida si el agua estaba estancada (2016:173).

3.1.2. Los pactos de indiferencia social

Nos encontramos ante un Buenos Aires asolador, similar en ciertos aspectos al presentado por Eugenio Cambaceres *En la Sangre* (1887), donde hay personas forzadas a convivir en situaciones de una marginalidad extrema, donde la violencia diaria es aceptada y los hechos más perversos que suceden en la vida cotidiana, son naturalizados: se trata de una violencia latente en sus calles, mostrando así la violencia estructural presentada por Galtung (1988), una crueldad intrínseca en cómo se desenvuelve Buenos Aires. Esta denuncia social es latente en Mariana Enríquez, tal y como ella indica: «A lo mejor en la trama no digo nunca ‘Bueno, qué horror que haya gente tan pobre’ y finalmente lo quería decir de manera más escondida, lo que resulta también terrorífico» (2024).

La protagonista del relato de «El chico sucio» cada vez será más consciente de la realidad que la rodea, del abismo que separa las clases sociales de Buenos Aires, de la banalidad del mal, a través de observar al niño de enfrente: «El chico está sucio y apesta, pero nunca vi a nadie lo suficientemente compasivo como para sacarlo, llevárselo a su casa, darle un baño, o llamar a asistentes sociales» (2016:11-12). Cuando la mujer toxicómana desaparece, dejando en la estacada al niño sucio, quién decide pedir ayuda a su vecina, nuestra protagonista, quien le dará comida y decidirá comprar un helado al chico, adentrándose en la Constitución en plena noche. Una vez llegan a la heladería, tiene una suerte de epifanía desgarradora: «Me daba cuenta, mientras el chico

sucio se lamía los dedos chorreados, de lo poco que me importaba la gente, de lo naturales que me resultaban esas vidas desdichadas» (19:2016).

Asimismo, no es asunto baladí el anonimato que domina el cuento de «El chico sucio»: el hecho que en ningún momento conozcamos el nombre del muchacho, y que su principal rasgo sea la suciedad, es decir, la pobreza y la marginalidad, acentúan la violencia de la indiferencia y la idea que para los pequeños chicos sin nombre y sin futuro, solo queda el silencio.

El horror está contenido y se manifiesta en el espacio, ese espacio que ya no es bárbaro o civilizado, sino que ha sido resignificado a partir de la muerte y la miseria. Tanto en «El chico sucio» como ‘En «Bajo el agua negra», el horror se manifiesta a través de la violencia y también de la desigualdad, tal y como indica la propia autora: «one source of my horror, my idea of horror, is institutional violence and also violent crime, but in most cases it’s also related to inequality or some form of violence related to inequality» (2018). Sin embargo, esta violencia se normaliza, o mejor dicho, se evade a través de congregarla en determinadas zonas, como la propia Pinat indica:

La villa, cualquier villa, incluso ésta, a la que apenas se atrevían los asistentes sociales más idealistas— o más ingenuos—, esta villa abandonada por el Estado y favorita de delincuentes que necesitaban esconderse, incluso este lugar peligroso y evitado, tenía muchos y agradables sonidos (2016:166-167)

Buenos Aires en los cuentos de Enríquez sigue el patrón del ‘Estado de Excepción’ presentado por Agamben (2003), ya que el orden establecido es inoperante, estableciendo una crítica en cómo el poder ilimitado de la industria, la policía, la religión, etc. ha maltratado violentamente a los marginales, dando lugar a escenas espantosas, donde los personajes se asimilan más a seres terroríficos, muertos en vida: no asusta la muerte en sí misma, como en *Dos viejos pánicos* (1968) sino la producción hegemónica de la muerte y la violencia. Como expresa el personaje de Erdosain en *Los siete locos*, Buenos Aires es «la zona de la angustia» (1929:208), que castiga a sus habitantes y los expulsa. Se trata de uno de los temas más recurrentes en la obra de Enríquez:

El tema de los pactos de indiferencia social es otro de los tópicos que trabajo, especialmente en *Las cosas que perdimos en el fuego*, porque si hay un horror latinoamericano, es el horror de la desigualdad. Y ese horror de la desigualdad exige la indiferencia, porque si empatizamos todo el tiempo, no podemos vivir. El sistema que exige la indiferencia ante la desigualdad. (2016)

Esta indiferencia para ejercer violencia ante ciertos grupos es notable tanto «El chico sucio» como en «Bajo el agua negra» a través del papel de los agentes policiales. En el primer cuento, la policía se muestra neutra ante los hechos que suceden en Constitución, y en el otro cuento, la acción de la trama se desencadena dado a la tortura y muerte de Emanuel a manos de la policía:

¿Cuántas veces había presenciado la misma escena? ¿Cuántas veces un policía le negaba, en su cara y frente a toda evidencia, que había asesinado a un adolescente pobre? Porque eso hacían los policías del

sur, mucho más que proteger que a las personas: matar adolescentes, a veces por brutalidad, otras porque los chicos se negaban a robar, o a vender la droga que la policía incautaba. Había muchos motivos y muy ruines motivos para matar adolescentes pobres. (2016:156)

Esta escena presenta lo que magistralmente Edgar Allan Poe estableció como «the imp of the perverse» (1845:12) esa parte racional que, aunque oculta, nos incita a hacer el mal por el mal: esta concepción no implica una concepción del mal como algo natural, innato al ser humano, sino que Poe nos dirige la mirada hacia aquellas manifestaciones del mal, que aceptamos con una racionalidad extrema, llevándonos a plantearnos cómo es posible tanta tolerancia ante la violencia.

El final de «El chico sucio» presenta un gran paralelismo con cómo acaba «Bajo el agua negra»: en ambos no se produce ningún tipo de resolución clara, ya que después de la violencia, queda la nada. Mientras que la protagonista de «El chico sucio», tras descubrir que el cuerpo mutilado no era el del chico, se encuentra con su madre, quien le confiesa que sacrificó al niño y al recién nacido. La violencia va subiendo en Constitución hasta dejar a la protagonista encerrada en su caserón, donde «Esperaba al chico sucio que iba a pedirme, otra vez, que lo dejara pasar» (2016:33). En una de sus entrevistas, Enríquez nos habla de que sus personajes protagonistas suelen ser femeninos, y en cómo estos son movidos por el mal:

They crave evil because they feel guilty and want to be punished. So they seek it to see something they don't know, to get what they think they deserve, and in a way to see things as they really are and escape their cocoons. They are involved in social situations that they just can't fix. Their good intentions are punished, because they're dealing with something way beyond them (2018)

Marina Pinat va a seguir el mismo patrón de conducta, ya que en su voluntad de hacer justicia a Emanuel, va a ser conducida hasta una pesadilla en vida, una expresión carnalesca de la violencia; la fiscal va a toparse con una aparente murga porteña, un desfile festivo característico de Buenos Aires durante carnaval, que va a esconder una macabra realidad:

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 los dedos de molusco (···) Detrás de ellos iba el ídolo que cargaban sobre una cama. Era eso, una cama. Marina no alcanzaba a distinguirlo: estaba recostado. Tenía tamaño humano (···) lo que llevaban sobre la cama se movió un poco, suficiente para que uno de sus brazos grises se cayera al costado de la cama, como el brazo de alguien muy enfermo. (2016:173).

Se trata de Emanuel, el joven muerto, que cómo expone Álvarez, «el chico vuelve de la muerte, como Cristo, pero no para prometer una trascendencia, sino para afirmar la no vida como base de su sociedad» (2022:72) No es solo que el Riachuelo sea un símbolo del estancamiento social, sino que Emanuel es entonces un recordatorio, un chivo expiatorio (Girard, 1972) de una sociedad que descarga su violencia a determinados estratos sociales, convirtiéndose en una especie de santo

apócrifo adorado por una procesión carnavalescamente macabra. Al igual que la protagonista de «El chico sucio», solo queda la confrontación con una realidad pavorosa, violenta, que la sociedad se niega a ver y escuchar: “Marina corrió hacia el puente y no miró atrás y se tapó los oídos con las manos ensangrentadas para bloquear el ruido de los tambores» (2016:173).

En ambos cuentos, no se encuentran respuestas en el dolor, en la violencia, sino que Enríquez nos deja ante el desamparo total, en un Buenos Aires, que cómo expresa Rodolfo Alonso, es «la ciudad que nos suelta y nos deja solos ente todos, temblando, esperando algo» (1964:59).

3.2. «Fin de curso» y «Nada de carne sobre nosotras»

3.2.1. La locura femenina

Hay un punto de locura en *Las cosas que perdimos en el fuego* que no puede ser separado de la feminidad: Enríquez nos despliega ante nuestros ojos un seguido de personajes femeninos que nos atraen por su monstruosidad. Más que mujeres ejemplares, nos encontramos con mujeres desquiciadas, situadas en una periferia social, exasperadas por una violencia que acaba enloqueciéndolas, adentrándose en lo más profundo de su ser.

Sin embargo, esta representación del desequilibrio mental femenino en esta colección de relatos es transversal en casi todos ellos: desde mujeres con depresión que tienen que lidiar con maltratos por parte de sus parejas, en «Tela de araña» y «El patio del vecino», adolescentes con problemas de adicción en ‘Los años intoxicados’, trastornos alimenticios en «Nada de carne sobre nosotras», hasta autolesiones tanto en «Fin de curso» y «Las cosas que perdimos en el fuego», vemos una genealogía de la histeria femenina.

No es asunto baladí los epígrafes escogidos por Mariana Enríquez para encabezar el libro, ya que nos colocan ante una feminidad atrapada entre un mundo cotidiano en el que predomina la cordura y otro en el que abundan la violencia e irracionalidad: «I wish I were a girl again, half-savage and hardy, and free» Emily Brontë, *Wuthering Heights*, «I am on my own mind. I am locked in the wrong house» Anne Sexton, ‘For the Year of the Insane’ (cit. Enríquez, 2016:08).

Es más, en una entrevista realizada para *Clarín*, la propia autora confiesa su interés por crear relatos con personajes que sufren trastornos mentales: «Yo trato de trabajar bastante la enfermedad porque me parece que hay muy poca gente enferma en la literatura. Es muy interesante narrar esos cuerpos y esas cabezas» (2020b). La violencia corporal en Enríquez, pese a ser bestialmente feroz, va seguir una línea parecida a la de la chilena Lina Meruane, quien relata la historia de una familia utilizando

la enfermedad como hilo conductor en su llamada ‘trilogía de la enfermedad’²: en ambas autoras se nos presenta la cotidianidad del cuerpo violentado, dolorido, nos impacta porque vemos más allá del dolor físico una crítica a cómo los cuerpos femeninos son maltratados, dañados por un conjunto de sistemas sociales.

Mariana Enríquez, hablando sobre qué caracteriza su narrativa de terror, nos expone la noción de *body horror*, idea que va a estar presente tanto en «Fin de curso», «Nada de carne sobre nosotras» y «Las cosas que perdimos en el fuego»:

Si hay algo que no funciona en el terror es cuando no son miedos auténticos: más allá de que sean sociales, son miedos que tenés que haber sentido vos, y que en muchos casos esto tiene que ver con una vulnerabilidad que tiene que ver con cómo nos vemos, y cómo cómo se ve uno mismo y cómo creemos que nos miran (...) por eso la transformación física, una transformación física que está oculta, eso es parte también de la cuestión del terror. Empezó a aparecer en mis cuentos el *body horror*, pero la verdad es que la mayoría de los cuerpos que aparecen son cuerpos cuyas descripciones son tomadas de la realidad. (2024)

3.2.2. La violencia estética

La corporalidad femenina, especialmente en relación con la violencia, van a ser fundamentales en los siguientes tres cuentos: al igual que en su gran novela *Nuestra parte de noche* (2019), Mariana Enríquez nos muestra una obsesión desmedida por la belleza y la juventud eterna, hasta el punto que los personajes femeninos que desarrolla van a llegar a autolesionarse o incluso a prescindir de comer para lograr ese macabro ideal. Resulta interesante el paralelismo que realiza Enríquez entre esta obsesión por la belleza y una de las criaturas del género de terror más conocidas, el vampiro:

La obsesión contemporánea por la juventud, por la belleza y por la negación de la muerte, en el sentido también de la de un distanciamiento con el cuerpo en decadencia; los vampiros, por ejemplo, los de *Crepúsculo*, nunca se mueren. Acá está la obsesión por la por la juventud y la belleza y la negación de la muerte:ahí tenemos un monstruo nacido entorno esa obsesión violenta de ser bello. (2020a)

«Fin de curso» se inicia con la descripción de Marcela, una chica que destaca por su invisibilidad, ya que no hay ningún rasgo, ni físico ni psicológico, que la caracterice. Marcela no posee ningún ápice de identidad, es otra chica más, una cualquiera:

Era una de esas chicas que hablan poco, que no parecen demasiado inteligentes ni demasiado tontas y que tienen esas caras olvidables, esas caras que, aunque una las ve todos los días en el mismo lugar, es posible que no las reconozca en un ámbito distinto, y mucho menos pueda ponerles un nombre. (...) Se llamaba Marcela. Podría haberse llamado Mónica, Laura, María José, Patricia, cualquiera de esos nombres intercambiables, que suelen tener las chicas en las que nadie se fija. Era mala alumna, pero rara vez recibía la desaprobación de los profesores. Faltaba mucho, pero nadie comentaba su ausencia. (2016:118)

² *Fruta podrida* (2014), *Sangre en el ojo* (2012) y *Sistema nervioso* (2018).

Asimismo, hay una indiferencia radical hacia ella por parte de sus compañeras, como vemos en la contundente afirmación de la narradora: «No nos importaba» (2016:118). Es más, la hostilidad hacia Marcela se hace evidente en cómo lo único remarcable sobre ella es su apariencia física, ya que su manera de vestir recibe críticas y burlas por parte de las otras chicas del curso:

Lo único que la diferenciaba era que se vestía mal, feo y algo más: la ropa que usaba parecía elegida para ocultar su cuerpo. Dos o tres tallas más grande, camisas cerradas hasta el último botón, pantalones que no dejaban adivinar sus formas. Sólo la ropa hacía que nos fijáramos en ella, apenas para comentar su mal gusto o dictaminar que se vestía como una vieja. (2016:118)

Resulta interesante cómo la violencia que recibe la joven por parte de sus compañeras se encuentra estrechamente ligada con el hecho que Marcela no encaja en la normatividad femenina, es decir, su feminidad no es la canónica, y por ende, es marginada. Es un caso evidente de cómo el canon de belleza ejerce una presión atroz hacia las mujeres, no sólo en sí mismas, en su autopercepción, sino en cómo la internalización de lo que es aceptable físicamente y lo que no, lleva a rechazar a otros individuos que no entren dentro de la norma.

Estamos ante un caso de violencia cultural (Galtung, 1988), al tratarse de una cultura que asedia a todas aquellas personas que no entren en el esquema estético que promulga. Tal y cómo expone Guevara: «es un cuerpo inexplicable desde el canon de feminidad. Se trata de un cuerpo que se ha tornado inhóspito para Marcela porque al no ser canónico ha tenido que ser reprimido y ocultado» (2020:112). Los cuerpos de los personajes femeninos de *Las cosas que perdimos en el fuego* están mutilados, marcados por la cruel invisibilización de una sociedad que aparta la mirada de lo que no es bello, puro. Enríquez pone el foco en la monstruosidad de lo otro, del cuerpo deteriorado.

Siguiendo la misma línea, la protagonista de «Nada de carne sobre nosotras» se obsesionará con una calavera que encuentra por la calle de manera casual, abandonada por los estudiantes de Odontología, «esa gente desalmada y estúpida» (2016:125). No solo se la va a llevar a su casa, sino que incluso la va a bautizar como Vera, humanizándola: «Por respeto decidí bautizarla con el genérico Calavera. Por la noche, cuando mi novio volvió del trabajo, ya era solamente Vera» (2016:126). De esta forma, el relato se va a ir volviendo más oscuro, pasando de un singular hallazgo a una adoración macabra a una calavera, hasta tal punto de desarrollar una obsesión con la calavera:

Verita, que tiene su peluca rubia carísima, de pelo natural, pelo fino y amarillo, seguramente cortado en un pueblo exsoviético de Ucrania o de la estepa (¿son rubias las siberianas?) (...) Me parece muy extraño que haya rubios pobres, por eso se la compré. También le compré unos collares de cuentas de colores, muy festivos. Y está rodeada de velas aromáticas, de esas que las mujeres que no son como yo ponen en el baño, o en la habitación para esperar a un hombre entre llamitas y pétalos de rosa. (2016:127)

Nótese en cómo la calavera es ornamentada no solo con elementos que la protagonista asocia a lo que es bello según el canon occidental de belleza, tanto la delgadez como ser rubia, sino que esta concepción estética también implica un *status quo* social y económico elevado, como vemos en el hecho que la mujer duda que haya personas rubias pobres. Asimismo, también resulta interesante apuntar la conciencia de alteridad que denota el ‘las mujeres que no son como yo’, mostrando la separación entre el ‘yo’, periférico en la norma social, y el ‘otro’, superior y admirable. Por ello, se sigue manteniendo la violencia de la otredad planteada por Todorov (2010) donde América sigue estableciéndose como opuesta a Europa, creando una narrativa de exaltación por todo lo occidental, considerado positivo, que a la vez supone una inferiorización de lo latino.

Retomando «Fin de curso», la absoluta indiferencia hacia Marcela por parte del entorno escolar termina durante la clase de historia, con el primero de los varios episodios de autolesiones que va a sufrir: «Marcela se arrancó las uñas de la mano izquierda. Con los dientes. Como si fueran uñas postizas. Los dedos sangraban, pero ella no demostraba ningún dolor» (2016:118). El cuento va a dar un giro dramático a partir de esta escena, ya que de un ambiente educativo adverso, que ignora y deshumaniza a Marcela, vamos a ser partícipes de cómo la violencia física, las autolesiones, van a ser la vía de escape de la joven. El cuerpo de Marcela se vuelve atterradoramente visible tras ausentarse unos días después del incidente: «Cuando volvió, había pasado de chica ignorada a chica famosa. Algunas le tenían miedo, otras querían hacerse amigas de ella. Lo que había hecho era lo más extraño que nosotras hubiéramos visto» (2016:118).

Al igual que la protagonista de «Nada de carne sobre nosotras» se obsesiona con Vera, la joven de «Fin de curso» va a desarrollar una siniestra atracción por Marcela y sus oscuras tendencias a autolesionarse. Tal y como establecía Girard (1972), la esencia de estas pulsiones radica en el deseo mimético, en querer parecerse al otro. La calavera Vera es un elemento humano vacío de identidad, lo que le permite a la protagonista del cuento realizar una proyección idealizada de un cuerpo inalcanzable, de una identidad que no puede lograr:

Pensé en cuerpos hermosos como el de Vera, si estuviese completo: huesos blancos que brillan bajo la luna en tumbas olvidadas, huesos delgados que cuando golpean como campanitas de fiesta (...) Vera y yo vamos a ser hermosas y livianas, nocturnas y terrestres; hermosas las costras de tierra sobre los huesos. Esqueletos huecos y bailarines. Nada de carne sobre nosotras. (2016:127-128)

Se trata de conseguir un ideal de belleza que consiste en un cuerpo sin carne, la belleza radica en los huesos, en la muerte: Vera es a la vez la violenta encarnación de la muerte y de la belleza, de lo sublime y de lo terrorífico. Del mismo modo, la chica de «Fin de curso» va a romantizar las automutilaciones fruto de la demencia de Marcela; tras hacerse con una gillette «un tajo en la

mejilla» (2016:119) en los baños del instituto, la muchacha relata: «La sonrisa de Marcela, que seguía mirándose mientras se apretaba la cara con el pañuelo, era hermosa. Su cara era hermosa». (2016:119). Es más, Marcela será hospitalizada, hecho que maravillará aún más a la protagonista del relato:

Quería visitarla en su casa. Quería saber todo. Alguien me había dicho que se hablaba de internarla. Me imaginaba el hospital con una fuente de mármol gris en el patio y plantas violetas y marrones, begonias, madreselvas, jazmines -no me imaginaba un instituto para enfermos mentales sórdido y sucio y triste, me imaginaba una hermosa clínica llena de mujeres con la mirada perdida-. (2016:119-120)

Resulta inquietante el hecho que ambas protagonistas romantizan tanto la delgadez extrema como las autolesiones. Sin embargo, las estadísticas de los últimos años apuntan una peligrosa crecida de los trastornos mentales y alimenticios en la población más joven: la idealización del dolor es tal, que mientras que para la gran mayoría de personas ven en estas tendencias un peligroso problema, entre las personas que la padecen son percibidas como una virtud, como un logro.

La fascinación por lo espantoso es un elemento que está presente en la gran mayoría de cuentos de Mariana Enríquez, quién nos plantea hasta qué punto no hay algo oscuro dentro de nosotros que nos atrae hacia la violencia, hacia las manifestaciones más morbosas. Por ejemplo, el cuento «Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo» nos presenta a Pablo, encargado de realizar el tour acerca del asesino en serie de tan solo diez años, apodado Petiso Orejudo. Pablo es consciente del extraño efecto de rechazo y atracción que causa los crímenes sanguinarios a los turistas: «Esas imágenes incomodaban a los turistas, que se revolvían en los asientos y decían ‘Por Dios’ en voz baja. Sin embargo nunca le habían pedido que detuviera el relato» (2016:88).

La violencia institucional, en este caso la ejercida por el instituto, que no solo rechaza y observa morbosamente los ataques de Marcela, sino que promulga una violencia cultural en que se potencia la marginalización de todo aquello alejado de lo considerado normal, conduce a las autolesión como vía de escape, tal y como indica Ferrús: «el dolor efectúa una separación entre el yo y el cuerpo, cuando se posee una zona tullida ésta cobra vida propia y pasa a ser considerada por el sujeto como extraña al yo: ‘duele, pero no importa’» (2005:197). Del mismo modo, Marcela no siente dolor al hacerse daño, sino un inquietante alivio, como expone la protagonista del cuento: «Eso fue lo que más me impresionó: no le había dolido, estaba claro, ni siquiera había fruncido el ceño o cerrado los ojos» (2016:119). Esta fragmentación del yo producida es extendida por Guevara, en particular, la escena del corte en la mejilla en los baños del instituto:

Por un lado, la Marcela que se mira en el espejo, es decir, la real, la que ha recibido las consecuencias de un entorno violento y conservador, así como burlas, marginación, invisibilización, expulsión y que ha

asumido la culpa de su propia existencia y, por ende, las consecuencias de desestabilizar el orden. Por otro lado, la que ha introyectado la violencia sistémica y censura su existencia mediante autoagresiones (2020:135)

Si observamos a la protagonista de «Nada de carne sobre nosotras», se crea la misma dinámica, ya que la presión cultural sobre los cuerpos femeninos normativos la lleva a desarrollar un trastorno de la conducta alimentaria (TCA), al ver en Vera un ideal deseable. Enríquez empieza a desvelar este trastorno a partir de los comentarios gordofóbicos que realiza la joven hacia su pareja, Patricio: «No tiene que comer más se está poniendo gordo, los muslos ya se rozan, y si usara pollera de mujer, estaría paspado entre las piernas» (2016:126). La obsesión con la calavera la va llevar a querer aproximarse a su imagen de manera mimética:

Una semana después de dejar de comer, mi cuerpo cambia. Si levanto los brazos, las costillas se asoman, aunque no mucho. Sueño: algún día, cuando me siente sobre este piso de madera, en vez de nalgas tendré huesos y los huesos van a atravesar la carne y van a dejar rastros de sangre sobre el suelo, van a cortar la piel desde adentro (2016:128).

3. 2. 2. 1. La visión fantasmagórica del hombre

La salud mental de Marcela se irá deteriorando de manera progresiva, y como indica la narradora de «Fin de curso», «Todas lo veíamos asustadas, maravilladas» (2016:120). El tercer y último episodio de autolesión de Marcela, se producirá otra vez en los baños del instituto, con la diferencia de que en este, nuestra protagonista decide hablar con ella. Marcela parece asustada por la presencia de alguien quien tanto la narradora, como otra chica llamada Agustina, no consiguen ver:

- No les des bola a estas taradas, Marcela, ¿qué dice?
- Que no se va a ir. Que es de verdad. Que me va a seguir obligando a hacer cosas y no le puedo decir que no.
- ¿Cómo es?
- Es un hombre, pero tiene un vestido de comunión. Tiene los brazos para atrás. Siempre se ríe así. Parece chino pero es enano. Tiene el pelo engominado. Y me obliga.
- ¿Te obliga a qué? (2016:121-122)

La conversación es interrumpida por una profesora, dejándonos sin la respuesta de Marcela, pero con la confesión de que hay un ente siniestro, una especie de aparición fantasmagórica, que lleva a Marcela a mutilar su cuerpo. Mariana Enríquez, en una entrevista para el diario mexicano *El Universal*, expone: «las historias de fantasmas no sólo son fascinantes y entretenidas porque causan miedo, también son relevantes por lo que dicen sobre la sociedad» (2020a).

De esta manera, la visión del hombre engominado es la materialización de la violencia que sufre Marcela, del acoso y marginalización social de la que es víctima, además de representar la

internalización de ideas culturales que la coaccionan, la alinean socialmente. Guevara analiza sucintamente la vestimenta del hombre, llegando a la conclusión que hace referencia a «los discursos violentos e intolerantes que circulan en el colegio asociados a la heteronormatividad del sistema patriarcal y legitimados por los prejuicios de religión» (Guevara 142).

Sin embargo, aunque «Marcela nunca volvió a la escuela» (2016:122), la protagonista expone «Yo decidí visitarla» (*ibid*). Si el cuento había adquirido un matiz de suspense, propia de la tensión creada por lo sobrenatural, lo que no tiene respuesta, como es típico del género de terror, el final de «Fin de curso» nos sacude por la extraña lucidez de Marcela. La narradora va a casa de Marcela en busca de respuestas:

- ¿Qué quieres saber? No vuelvo más a la escuela, se terminó, olvídate de todo.
- Quiero saber qué te obliga a hacer él. (...) [Marcela] Volvió a entrar en su casa y, antes de cerrar de un portazo, dijo:
- Ya te vas a enterar. Él mismo te lo va a contar algún día. Te lo va a pedir, creo. Pronto. (2016:124).

Finalmente, cuando la protagonista regresa al bus, descubrimos que se ha producido un intercambio de papeles, ya que pasará de ser la que observa, a dañarse a sí misma: «sentada en el colectivo, sentí cómo palpitaba la herida que me había hecho en el muslo con una trincheta, bajo las sábanas, la noche anterior. No dolía» (2016:123).

De esta manera, se nos muestra una especie de epidemia de autolesiones, causadas por un ser siniestro, o tal vez, ¿no será una víctima más de un sistema de valores que marginaliza y oprime a las personas que lo forman? Esta idea se ve reforzada por el hecho que en ambos cuentos, no conocemos la identidad de las protagonistas, igual que en «El chico sucio», lo que nos lleva a pensar que Enríquez potencia de esta manera que no se trata de un caso específico, sino que todas podríamos ser las jóvenes de «Fin de curso» o la mujer de «Nada de carne sobre nosotras».

Tal y como expone Bega: «¿qué mujer no se volvería loca en una estructura heteropatriarcal tan totalitarista y agobiante?» (2020:120), por lo que, los personajes femeninos en *Las cosas que perdimos en el fuego*, más que ser proclives a lo sobrenatural, resultaron asfixiadas por múltiples y sutiles formas de violencia que las hace más favorables a padecer trastornos psíquicos.

3. 2. 3. Lo ominoso

Mariana Enríquez en «Fin de curso» y «Nada de carne sobre nosotras» representa una violencia terrorífica por la cotidianidad que desprenden: el acoso escolar, las autolesiones y los TCA son cada vez más frecuentes entre los jóvenes, siendo más bien una cruda realidad que episodios propio del género de terror: de hecho, según la Asociación de Lucha contra la Bulimia y la Anorexia

(ALUBA), «Argentina constituye el segundo país del mundo con mayor cantidad de trastornos de la conducta alimentaria» (cit. Adelardi 2022:22).

Podemos relacionar este dos cuentos con la noción presentada por Freud (1919) como ‘lo ominoso’, traducido del inglés *uncanny*, la inquietante extrañeza, es decir, situaciones cotidianas que nos resultan familiares, pero que a la vez se vuelven siniestramente extrañas. De esta manera, todos los cuentos de Mariana Enríquez parten de la concepción clásica de lo ominoso, pero la transgreden, ya que aportan un componente de denuncia, de crítica social, más que una mera estampa de terror, como hemos visto hasta ahora en «El chico sucio», «Bajo el agua negra», «Fin de curso» y «Nada de carne sobre nosotras».

Es más, podemos caracterizar la narrativa de Mariana Enríquez a partir del efecto de la inquietante extrañeza: en *Los peligros de fumar en la cama* (2009), el cuento «Carne», presenta como un rockero fallecido de un modo atroz recibe un homenaje de sus fans que va más allá de lo imaginable. Incluso en su última publicación, *Un lugar soleado para gente sombría* (2024), nos plantea en «La mujer que sufre» si hemos cruzado el límite con el uso de las nuevas tecnologías: la trama parte de un mensaje de audio de WhatsApp enviado desde un número desconocido, terminando siendo la puerta de entrada a una realidad fantasmal.

3.3. «Las cosas que perdimos en el fuego»

No es asunto baladí que «Las cosas que perdimos en el fuego» sea el último relato, ni que a la vez sea el cuento que da nombre a toda la composición: es una recopilación de tipos de violencias y manifestaciones del horror que han transversalizado la obra enriqueziana; no obstante, el cuento va un paso más allá, consolidándose como el final de la estela de violencia al trascender esta, paradójicamente, a través de la violencia. En este cuento conviven el feminicidio, la muerte violenta de las mujeres por razones de género, con otros tipos de violencia que se han ido manifestando a lo largo de toda la obra, insertándose en lo más íntimo de los personajes, ocupado cada uno de los espacios y atmósferas.

3.3.1. Feminicidios

Mariana Enríquez vuelve a partir de situaciones cercanas y reconocibles para la cotidianeidad del lector para fundar un fantástico que habla de lo real: en este caso, el terror se crea a través del feminicidio, definido por Rusell y Radford como «la forma más extrema de terrorismo sexista motivado por el odio, el desprecio, el placer o el sentimiento de propiedad hacia las mujeres» (cit. en Laporta, 2015:68).

Más que configurarse como casos puntuales, los feminicidios son una de las manifestaciones de violencia más comunes en la actualidad, especialmente en Latino América, tal y como advierte la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL): «14 de los 25 países³ con más feminicidios del mundo se ubican en Latinoamérica» (2023:11).

Consecuentemente, este tipo de violencia constituye el motivo de una gran variedad de obras de la literatura hispanoamericana: desde la violación y posterior asesinato de Araceli, a manos de Ramiro Fernández narradas en *Luna Caliente* (1985) de Mempo Giardinelli, pasando 2666 (2004) de Bolaño, hasta llegar a los feminicidios retratados en el cuento «Las cosas que perdimos en el fuego» de nuestra Mariana Enríquez.

Enríquez nos vuelve a situar delante de una relato que parte del *body horror*, al presentarnos la «chica del subete» (2016:185), una mujer que se dedica a mendigar en el bus, provocando el asco de los pasajeros por su aspecto físico desfigurado: «incluso había quienes se bajaban del vagón cuando la veían subir» (2016:185). Se trata de un cuerpo femenino quemado verdaderamente monstruoso:

Tenía la cara y los brazos completamente desfigurados por una quemadura extensa, completa y profunda; (...) con su boca sin labios y una nariz pésimamente reconstruida; le quedaba un solo ojo, el otro era un hueco de piel, y la cara toda, la cabeza, el cuello, una máscara marrón recorrida por telarañas. En la nuca conservaba un mechón de pelo largo, lo que acrecentaba más el efecto de máscara: era la única parte de la cabeza que el fuego no la había alcanzado (2016:185)

La mujer del subete es una víctima más de una deshumanización a causa de su aspecto físico (Butler, 2004), hasta tal punto que su cuerpo, alejado de toda normatividad, le impide conseguir trabajo, por una sociedad que ejerce una violencia estructural (Galtung, 1998) sobre ella, apartando tanto su mirada como desplazándola socialmente (Agamben, 2003): «nadie le daba trabajo con la cara así, ni siquiera en puestos donde no hiciera falta verla» (2016:186).

Sin embargo, a diferencia de las mujeres en «Fin de curso» y «Nada de carne sobre nosotras», la del subete va a abrazar descaradamente su anomalía física: no solo va a mostrarse desvergonzadamente, sino que incluso va a ornamentar su cuerpo, rendirle tributo: «La chica de subete, además, se vestía con jeans ajustados, blusas transparentes, incluso sandalias con tacos cuando hacía calor. Llevaba pulseras y cadenas colgando del cuello. Que su cuerpo fuera sensual resultaba inexplicablemente ofensivo» (2016:186).

Se trata de un personaje femenino que decide apropiarse de su cuerpo, de lo que Barjola establece como «geografía corporal» (2018:142), ya que al reivindicar su cuerpo, su perturbadora belleza,

³ Se tienen en cuenta cifras de 221 países (CEPAL, 2023:11)

planta cara a la violencia estética que potencia nuestra cultura, donde «el cuerpo de la mujer es o un cuerpo descartable, o un cuerpo deseable» (Enríquez, 2024). Es más, llegaremos a conocer la trágica historia de la mujer del autobús, fortaleciendo más la desgarradora denuncia social que realiza, al ser una víctima de la violencia de género:

Y siempre, nombraba al hombre que la había quemado: Juan Martín Pozzi, su marido. Llevaba tres años casada con él. No tenían hijos. Él creía que ella lo engañaba y tenía razón: estaba por abandonarlo. Para evitar eso, él la arruinó, que no fuera de nadie más, entonces. Mientras dormía, le echó alcohol en la cara y acercó el encendedor. Cuando ella no podía hablar, cuando estaba en el hospital y todos esperaban que muriera, Pozzi dijo que se había quemado sola (...) Y le creyeron—sonreía la chica del subete con su boca sin labios, su boca de reptil—. Hasta mi papá le creyó. (2016:186)

Cabe entonces preguntarnos qué efecto nos produce la chica del subete como lectores, es decir, qué reacción nos causa lo ominoso de la situación, la familiaridad de la violencia de género y del maltrato físico representados de manera letal. La descripción de la mujer que nos ofrece Mariana Enríquez encaja perfectamente con el concepto de la imagen intolerable presentada por el filósofo Jacques Rancière:

La imagen intolerable hace referencia al caso específico de utilización de imágenes fotográficas o de películas sobre situaciones de horror humano y dice que en esos casos, su efecto político no existe sin unos supuestos que implican que el espectador ya se encontraba conmovido por un tipo de pensamiento crítico y, además, ya se sentía culpable por compartir el sistema que generó esos horrores (cit. en Goicochea, 2017:10)

Es notable como la chica del subete contrasta radicalmente con el personaje de Lucila en un principio, pero a continuación vemos un atroz paralelismo de experiencias, ya que ambas van a ser víctimas de violencia de género. Lucila se diferencia por ser una mujer que posee los atributos femeninos que son alabados por la sociedad, «era modelo y era muy hermosa, pero, sobre todo, era encantadora» (2016:188), a la vez de poseer un estatus social y económico considerable, «consiguió mejores contratos para publicidades y cerraba todos los desfiles» (*idem*), especialmente tras casarse con el futbolista Mario Ponte. Sin embargo, Lucila va a sufrir el mismo destino que la chica del subete:

Él la había quemado durante una pelea. le había vaciado una botella de alcohol sobre el cuerpo —ella estaba en la cama— y, después, había echado un fósforo encendido sobre el cuerpo desnudo. La dejó arder unos minutos y la cubrió con la colcha. Después llamó a la ambulancia. Dijo, como el marido de la chica del subete, que había sido ella (2016:188-189)

Esta violencia sistemática a la mujer presentada en el cuento, más que horrorizar al lector, lo desconcierta por completo al apreciar las semejanzas con la realidad que presenta «Las cosas que

perdimos en el fuego»: lo inquietante del cuento es el realismo de los acontecimientos que Enríquez nos muestra, lo alejados que se encuentran de ser catalogados como ficción, y la devastadora realización de que a pesar del camino recorrido a lo largo de todo el siglo XX y lo que va del XXI, nuestra realidad sigue pareciéndose a la del poema ‘Los malos hombres’ de Alfonsina Storni (1920).

Es remarcable apuntar que en ambos casos, tanto en el de la chica del subte como en el de Lucila, se nos muestra la transversalidad de la violencia de género, en pocas palabras, las mujeres sufren violencia por el mero hecho de ser mujeres, y las víctimas son mujeres de cualquier estrato social, nivel educativo, cultural o económico; hecho que aún se consolida más con el caso posterior de Lorena Pérez y su hija (2016:190).

Asimismo, vemos que ambos casos de violencia física son cometidos por personajes masculinos que no son movidos por causas sobrenaturales, propias del género de terror, o por motivos irracionales, inexplicables: tanto Pozzi como el futbolista Mario Ponte presentan el mismo *modus operandi*: son conscientes de sus actos, e incluso de cómo la sociedad que les rodea va a desentenderse su responsabilidad, como vemos en el hecho que nadie desmiente su versión o que Ponte sea «por lo demás el héroe de muchos». De igual manera, el personaje de Juan Pablo Castel, de la novela del argentino Ernesto Sabato, *El túnel* (1948), nos va a narrar con una racionalidad inquietante cómo conoció y asesinó a María Iribarne.

3.3.2. La violencia como un fénix

Sin embargo, las mujeres de «Las cosas que perdimos en el fuego» no van a quedarse desamparadas ni ante la violencia que sufren, ni ante un sistema patriarcal que niega su maltrato: «Por eso, cuando de verdad las mujeres empezaron a quemarse, nadie les creyó» (2016:189).

Silvina y su madre, pasajeras habituales en la línea de bus donde frecuentemente pedía la chica del subte, rompen con el pacto de indiferencia social que se había establecido hacia la mujer cuando esta sufre una agresión verbal: «Un chico, no podía tener más de veinte años, empezó a decir qué manipuladora, qué asquerosa, qué necesidad; también hacía chistes» (2016:187). La madre de Silvina decide acabar con la constante marginalización y violencia diaria que sufre la mujer del subte al agredir físicamente al chico: «le había dado un puñetazo en la nariz, un golpe decidido y profesional, que lo hizo sangrar y gritar vieja hija de puta qué te pasa, pero su madre no respondió, ni al chico que lloraba de dolor ni a los pasajeros que dudaban entre insultarla o ayudarla» (*ídem*).

Resulta interesante el anterior pasaje al mostrar cómo hay ciertas violencias que son normalizadas, totalmente aceptadas por la sociedad, como es el caso de excluir a la mujer del subte, incluso

denigrarla públicamente, pero no se toleran manifestaciones violentas como reacción a agresiones injustificadas, como vemos en el hecho que algunos pasajeros iban a insultarla: estamos delante de un ejemplo de «la violencia fundadora de derecho» (1921) de Benjamin, ya que la madre de Silvina, debe ejercer la violencia física con tal de cambiar el orden establecido.

No obstante, para que se produjera un cambio social en torno a la violencia: «Hicieron falta muchas mujeres quemadas para que empezaran las hogueras» (2016:189). Ante la epidemia de casos de violencia de género, los personajes femeninos del cuento deciden quemarse vivas, como acto de resistencia a una sociedad patriarcal que mata y oprime. A la vez, la quema supone la pérdida de la belleza para transformarse en mujeres monstruosas, transgrediendo las normas estéticas y roles sociales que les habían impuesto. Nótese cómo el cuerpo quemado pasa de ser repulsivo, a ser presentado por Enríquez de una manera bella, apacible: «una quemada hermosa, una verdadera flor de fuego» (2016:197).

De esta manera se inicia la asociación de «Mujeres Ardientes» (2016:192), grupos de mujeres que organizan quemas como manifestaciones violentas que denuncian, paradójicamente, la violencia de cultural y estructural que las esclaviza. Son un aquelarre moderno de mujeres que, a través del horror, de lo incómodo y lo espantoso, construyen su crítica: «Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir, vamos a mostrar nuestras cicatrices» (*idem*). Consecuentemente, tal y como apunta Goicochea: «no hay lugar para un lector indiferente, porque ya se siente conmovido y hasta culpable por compartir el sistema que generó esos horrores» (2017:14).

Es notable cómo una vez iniciada las hogueras, se inicia un despliegamiento de vigilancia para impedir más quemas subversivas: «Ahora que había una hoguera por semana, todavía nadie sabía ni qué decir ni cómo detenerlas, salvo con lo de siempre: controles, policía, vigilancia» (1975:283). Como podemos apreciar en Foucault (1975), en la estructura social panóptica, el Estado debe procurar mantener el orden, el *status quo* de qué tipo violencia es permitida y cuál no, pero como indica la amiga de Silvina: «las mujeres se las arreglaban para escapar de la vigilancia más que bien» (2016:195).

La revolución radical para derrocar la violencia de género y los feminicidios que se lleva a cabo en «Las cosas que perdimos en el fuego» se aproxima al ensayo *Le féminisme ou la mort* (1972) de Françoise Deaubonne, donde se promulga un cambio de paradigma a través de la violencia llevada a cabo por las mujeres: «El único cambio capaz de salvar el mundo hoy es el de la gran inversión del poder masculino (...) No el “matriarcado”, para dejarlo claro, ni el “poder-a-la- mujer”, sino la destrucción del poder por la mujer» (67). La extensión de las quemas va a llegar hasta tal punto que

la chica del subete observa un paulatino cambio, una ‘gran inversión de poder masculino’: «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» (2016:190).

Yendo un paso más allá, el cuento constituye una suerte de distopia con un final utópico, en el sentido que tras la constante violencia narrada en las primeras páginas, se empieza a intuir un cambio social. Con las hogueras, se consigue la violencia divina (Benjamin, 1921:205), la destrucción de toda forma de dominación violenta impuesta a través de la violencia revolucionaria por parte de los oprimidos:

Todo era distinto desde las hogueras. Hacía apenas semanas, las primeras mujeres sobrevivientes habían empezado a mostrarse (...) a abrir cuentas de banco y disfrutar de un café en las veredas de los bares, con las horribles caras iluminadas por el sol de la tarde (...) ¿Les darían trabajo? ¿Cuándo llegaría el mundo ideal de hombres y monstruas? (2016:195-196)

De una violencia destructora, pasamos a una violencia redentora, capaz de crear a partir de las cenizas. En palabras de Blanco: «Es como si el fuego purificase el daño ocasionado por el orden patriarcal y permitiese a la mujer resurgir como el ave fénix desafiando al patriarcado a través de una nueva belleza tatuada a golpe de llamas» (2018:146). Enríquez, a través del fuego y lo macabro, da una oportunidad de resurrección a todas esas supuestas víctimas; como ella misma expone:

No me gusta el discurso de la victimización, porque es quitarle a la mujer su poder de reparación, su poder de reconstruirse. Que te congelen en eso, es horrible, es decir que estás acabada, que no tienes poder y el temperamento para reponerte y resignificar la violencia que sufriste. (...) Muchas de las mujeres de mis cuentos que si no son felices, tienen su poder, hay unas que están solas pero son imprescindibles, hacen cosas diferentes con las violencias a las que son sometidas. (2020a)

De la misma manera, sin culpabilizar a nadie de forma explícita, Selva Almada cuenta tres casos de feminicidios en su novela *Chicas muertas* (2014). El siguiente fragmento del libro resuena con la intención de Mariana Enríquez en «Las cosas que perdimos en el fuego»: «Tal vez esa sea tu misión: juntar los huesos de las chicas, armarlas, darles voz y después dejarlas correr libremente hacia donde sea que tengan que ir» (2014:124).

4. CONCLUSIONES

Todos los cuentos de *Las cosas que perdimos en el fuego* tienen un denominador común: la violencia que excluye, subordina y oprime, que trasciende el mundo ficcional de Mariana Enríquez y llega a las orillas de lo real, mostrándonos cómo son las acciones humanas las que transforman el horror en terror, y no es en los seres sobrenaturales donde se halla lo siniestro, sino en las monstruosidades del día a día: Mariana Enríquez da vida a unos cuentos que se enlazan con lo

infernol, lo crudo y lo hiriente, pero a la vez, la herida que abre conlleva algo fascinante, una atracción inevitable que no podemos explicar; construye en sus cuentos un verdadero *Jardín de las Delicias*, donde el infernal y lo terrenal colapsan, se abrazan, dando lugar a un estallido de violencia singular.

No podemos entender la violencia que se presenta *Las cosas que perdimos en el fuego* sin tener en cuenta cómo la violencia ha vertebrado y modulado toda la literatura de América Latina: la obra sigue una hastía y pesada tradición literaria manchada por crímenes de guerra, homicidios, pobreza, dictaduras, e innumerables atrocidades más, creando un largo reguero de sangre que nos lleva hasta la literatura hispanoamericana de la actualidad.

En los cuentos que conforman la colección no hay estrategias narrativas que enmascaren lo que quieren contar, es decir, aunque en ocasiones la representación de la violencia se da de manera oblicua, encubierta, simbólica, o incluso cuando se procura evitar la etiqueta de literatura de ‘denuncia’, la violencia se presenta a través del lenguaje, la trama, los comportamientos, la ciudad, etc. evidenciando una violencia radical que habita en la cotidianidad.

Catalogar *Las cosas que perdimos en el fuego* simplemente como género de terror reduce la obra solamente al universo ficcional, dejando atrás los espejismos con la realidad latina que supone las diferentes manifestaciones de la violencia: «El chico sucio» y «Bajo el agua negra» son los ecos de una violencia reconocible, presente en nuestras vidas y en nuestras sociedades, pero que evitamos hablar, e incluso mirar; del mismo modo, «Nada de carne sobre nosotras» y «Fin de curso» relata una violencia que se instala en el cuerpo femenino, carcomiéndose desde dentro vidas que son ignoradas, descartadas de manera impasible. Finalmente, las mujeres de «Las cosas que perdimos en el fuego» se adentran en la violencia que las cerca para trascenderla, para quemar y evidenciar todas las atrocidades de las que son víctimas, en busca de todo aquello que perdieron en el fuego de la violencia.

Las cosas que perdimos en el fuego se plantea crudamente por qué se llegó a una tolerancia de la violencia que nos violentó a nosotros mismos. Más que formular una salvación colectiva, Enríquez crea una obra que grita, que muerde al lector, enfrentándolo a aquella violencia que habita en sus ciudades, e incluso en su interior, dejándole inexpresivo ante cuentos que capturan a través de la ficción la más cruda de las verdades.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Adelardi, L. (2022). 'Bullying, gordofobia y salud mental'. *Revista Límbica*, 3(4), pp. 21-31. Recuperado de: <<https://revistalimbica.com/wp-content/uploads/2022/08/Bullying-gordofobia-y-salud-mental.-Adelardi-L.-Revista-Limbica.pdf>>.
- Adorno, T. & Horkheimer, M. (2007). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Ediciones Akal.
- Agamben, G. (1995-2014). *Homo Sacer*. Roma: Quodlibet.
- (2003). 'Estado de Excepción' (Homo Sacer II, 1). *Revista chilena de derecho*, 33(1), pp. 197-205. Recuperado de: <https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-34372006000100015&script=sci_arttext&tlng=en>.
- Álvarez, C. (2022). 'Una mirada a la infancia: el espanto social en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez'. *Escritos*, 30(4), pp. 60-76. <<https://revistas.upb.edu.co/index.php/escritos/article/view/7457>>.
- Arlt, R. (2016). *Aguafuertes porteñas*. Sevilla: Editorial Victoria.
- (2004). *Los siete locos*. Madrid: Cátedra.
- Barjola, N. (2018) *Las representaciones del peligro sexual y su influencia en las prácticas de las mujeres a partir del crimen sexual de Alcázar* [Tesis doctoral, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea] <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=159234>>.
- Bega, R. (2020). 'La locura de las mujeres: prisión y subterfugio'. *Ambigua: revista de investigaciones sobre género y estudios culturales*, 7(1), pp. 115-130. Recuperado de: <<https://doi.org/10.46661/ambigua.4915>>.
- Benjamin, W. (2012). 'Para una crítica de la violencia'. *Diálogos en torno a la reflexión de la violencia en Benjamin*, 11(3), pp. 10-38. Recuperado de: <<https://biblioteca.multiversidadreal.com/BB/Biblio/Diego%20Lizarazo/Dialogos%20en%20torno%20a%20la%20reflexion%20de%20%281195%29/Dialogos%20en%20torno%20a%20la%20reflexio%20-%20Diego%20Lizarazo.pdf#page=10>>.
- (2005) *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Blair, E. (2004). 'Mucha sangre y poco sentido': La masacre. Por un análisis antropológico de la violencia'. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, 18(35), pp. 165-184. Recuperado de: <<https://www.redalyc.org/pdf/557/55703508.pdf>>.
- Blanco, A. (2022). 'Mujer y salud mental en la Nueva Narrativa Argentina. El estigma en *llamas* o *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez' [Trabajo de fin de grado, Universidad de Coruña]. Recuperado de: <<https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/>>

[2183/34067/Blanco_Rodriguez_Alba_2023_Mujer_salud_mental.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://www.a24.com/policiales/ezequiel-demonty-el-joven-obligado-tirarse-al-riachuelo-que-marco-un-hito-los-casos-violencia-institucional-n1044211)>.

- Bonino, A. (15 de setiembre de 2022). ‘Ezequiel Demonty, el joven obligado a tirarse al Riachuelo que marcó un hito en los casos de violencia institucional’. *A24*. Recuperado de: <<https://www.a24.com/policiales/ezequiel-demonty-el-joven-obligado-tirarse-al-riachuelo-que-marco-un-hito-los-casos-violencia-institucional-n1044211>>.
- Borges, J. L. (2002). ‘Fundación mítica de Buenos Aires’. *Antología poética* (pp. 55). Madrid: Alianza.
- Bullard, R. (1982). ‘The Threat of Environmental Racism’. *Natural Resources & Environment*, 07(3), pp. 23-56. Recuperado de: <<https://www.jstor.org/stable/40923229>>.
- Butler, J. (2004) *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- CEPAL (2023). ‘La prevención de los feminicidios: obligación de los Estados y reto persistente en la región’. *Violencia Feminicida en Cifras: América Latina y el Caribe*, 11(2), pp. 01- 16. Recuperado de: <<https://www.cepal.org/es/publicaciones/68698-la-prevencion-femicidios-obligacion-estados-reto-persistente-la-region>>.
- Echeverría, E. (1871). *El Matadero*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-matadero-1871/html/ff17c72a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#PagFin>.
- Enríquez, M. (2016) *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama: Barcelona.
 - Entrevista realizada por Olmo, B. (15 de febrero de 2020a). ‘El fantasma es una metáfora muy fuerte de la memoria’. *El Universal*. Recuperado de: <<https://confabulario.eluniversal.com.mx/mariana-enriquez-entrevista-premio-herralde-novela/>>.
 - Entrevista realizada por Guerriero, L. (07 de mayo de 2016). ‘No quiero que me saquen las pesadillas’. *El País*. Recuperado de: <https://elpais.com/cultura/2016/04/27/babelia/1461752532_057036.html#>.
 - Entrevista realizada por Heiva, E. (07 de marzo de 2024). *Parlem amb Mariana Enríquez* [Video]. Youtube. Recuperado de: <<https://youtu.be/lq48O2vJf-g?feature=shared>>.
 - Entrevista realizada por Martin, A. (28 de abril de 2017). ‘Mariana Enríquez, el terror en lo cotidiano’. *Arcadia*, 12(4), pp. 32-45. Recuperado de: <<https://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/mariana-henriquez-escritora-argentina-filbo-las-cosas-que-perdimos-en-el-fuego-cementerios/63358>>.

- Entrevista realizada por Rice, D. (18 de abril del 2018). 'Mariana Enriquez on Political Violence and Writing Horror'. *Literary Hub*. Recuperado de: <<https://lithub.com/mariana-enriquez-on-political-violence-and-writing-horror/>>.
- Entrevista realizada por Cuevas, P. (20 de enero de 2020b). 'Mariana Enríquez: 'Hay pocos enfermos en la literatura y es interesante narrar esas cabezas''. *Clarín*. Recuperado de: <https://www.clarin.com/cultura/mariana-Enri%CC%81quez-pocos-enfermos-literatura-%20interesante-narrar-cabezas-_0_7qA3KMKz.html>.
- Ferrús, B. (2005). *Heredar la palabra: vida, escritura y cuerpo en América Latina* [Tesis doctoral, Universidad de Valencia]. Recuperado de: <<https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/9818/ferrus.pdf;jsessionid=AECF85C6560FCD515CE0D244C4FEE129.tdx2?sequence=1>>.
- Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Galtung, J. (2003). *Tras la violencia, 3R: reconstrucción, reconciliación, resolución. Afrontando los efectos visibles e invisibles de la guerra y la violencia*. Bilbao: Red Guernica.
- Gardel, C. (1930). 'Mi Buenos Aires querido'. En *Antología 60 aniversario*. Spotify. Recuperado de: <<https://open.spotify.com/intl-es/track/1YCj0eaKQUFrFTts6uvGFN?si=hZlcyPZfRhec3pz7qu3nLQ&context=spotify%3Asearch%3Acarlos%2Bgardel%2Bbuenos%2Baires&nd=1&dlsi=fa10ecd36f6a4519>>.
- Guamán Poma de Ayala, F. (1615). *El Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Biblioteca Virtual Universal. Recuperado de: <<https://biblioteca.org.ar/libros/211687.pdf>>.
- Guevara, D. (2020). *Cuerpos femeninos en Las cosas que perdimos en el fuego de Mariana Enríquez* [Tesis doctoral, Universidad de Costa Rica]. Recuperado de: <<https://www.kerwa.ucr.ac.cr/handle/10669/82782>>.
- Girard, R. (2006). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- Marcuse, H. (1965). *El hombre unidimensional*. Barcelona: Virus.
- Márquez, G. (1997). 'La soledad de América Latina' [Conferencia]. *Revista de la Red Intercatedras de Historia de América Latina Contemporánea*, 12(4), pp. 126-128. Recuperado de: <https://e00-elmundo.uecdn.es/especiales/cultura/gabriel-garcia-marquez/pdf/discurso_gabriel_garcia_marquez.pdf>.
- Martínez, E. (2017). *La cabeza de Goliat: Microcopia de Buenos Aires*. Buenos Aires: Interzona.
- Paz, O. (1974). *Los Hijos del Limo*. Madrid: Tajamar.
- Poe, E. A. (2015). *El demonio de la perversidad/The Imp of the perverse*. Scotts Valley: CreateSpace.

- Rodolfo, A. (1964). *Hablar claro*. Otinyent: Babelio.
- Saer, J. (1997). *El concepto de ficción*. Barcelona: Rayo Verde.
- Sisino, J. (2011). *Historia del feminismo*. Madrid: Catarata.
- Todorov, T. (2010). *La Conquista de América: El problema del otro*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Vallejo, C. (1922) *Trilce*. Madrid: Cátedra.
- Yelovich, I (2020). 'El terror social'. Vindicación de un género menor: ecocrítica y ecofeminismo en *Bajo el agua negra* y *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez. *Tenso Diagonal*, 10(2), pp. 143-156. Recuperado de: <<https://www.tensodiagonal.org/index.php/tensodiagonal/article/view/27>>.

Grau: Estudis d'Anglès i Espanyol.

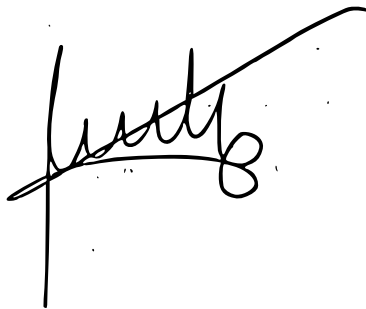
Curs acadèmic: 4rt de carrera.

L'estudiant Natàlia Orensanz Bartolomé amb NIF [REDACTED]

Lliura el seu TFG, «La Representación de la violencia en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez».

Declaro que el Treball de Fi de Grau que presento és fruit de la meva feina personal, que no copio ni faig servir idees, formulacions, cites integrals o il·lustracions diverses, extrems de cap obra, article, memòria, etc. (en versió impresa o electrònica), sense esmentar-ne de forma clara i estricta l'origen, tant en el cos del treball com a la bibliografia.

Sóc plenament conscient que el fet de no respectar aquests termes implica sancions universitàries i/o d'un altre ordre legal.



Bellaterra, 02 de Juny de 2024