

Artículos

Extrañas llagas: vías del rostro descarnado y fábulas de género en “Las cosas que perdimos en el fuego” (2016) y “Los pájaros de la noche” (2024) de Mariana Enriquez *

Strange Sores: Paths of the Fleshless Face and Gender Fables in Mariana Enriquez’s “Las cosas que perdimos en el fuego” (2016) and “Los pájaros de la noche” (2024)

María Belén Caparrós ^a

Universidad de San Andrés (UdeSA) y Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), Argentina

mcaparrós@udesa.edu.ar

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-0834-6522>

DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl29.elvr>

Recibido: 20 septiembre 2024

Aceptado: 24 abril 2025

Publicado: 30 diciembre 2025

Resumen:

El presente trabajo pone en diálogo dos relatos de la autora argentina Mariana Enriquez, “Las cosas que perdimos en el fuego” (2016) y “Los pájaros de la noche” (2024). Se indagará, desde una perspectiva de género y a partir de la potencia política de la monstruosidad, en las formas que adquiere una figura conceptual que traza una línea de continuidad entre ambos textos: la mujer de rostro en descomposición. En particular, se analizarán las posibilidades de esta corporalidad como signifiante de las violencias basadas en género y su capacidad para desarticular las escenas fundantes de dichas violencias desde el terreno de la ficción.

Palabras clave: monstruo, gótico latinoamericano, género, femicidio, folklore regional.

Abstract:

This paper brings into dialogue two stories by the Argentine author Mariana Enriquez, “Las cosas que perdimos en el fuego” (2016) and “Los pájaros de la noche” (2024). From a gender-based perspective and drawing on the political potential of monstrosity, the analysis explores the diverse forms taken by a conceptual figure that draws a line of continuity between both texts: the woman with the decomposing face. In particular, we will examine the possibilities of this corporeality as a signifier of gender-based violence and its capacity to disarticulate the foundational scenes of such violence from the field of fiction.

Keywords: Monster, Latin American Gothic, Gender, Femicide, Regional Folklore.

No corre viento, no hay luna, solamente la humedad que derrama del río. Una niña espera en el descanso de una escalera cubierta de musgo. Una mosca se posa en la piel podrida del rostro, las llagas cubren las comisuras del orificio donde supo estar la boca. El único ojo se funde con la nariz en una curva que supura contagio. El polvo cubre unos pies podridos que apenas pueden moverse. No escucha la voz de los objetos, ni de las cajas de las porquerías, ni de los espejos que solamente la vieron con las pantimedias maternas cubriendo la infectada cabeza, ni de los gobelinos que se salen del empapelado escocés de color naranja, ni de la gata ahorcada con un collar de perlas, ni de las tías que no se sacan los guantes por temor al contagio, ni del cinturón del padre. Espera un canto y unas botas rojas, pero no hay más que ramitas que se agitan. Ramitas secas que vibran con las plumas que fueron manos y los graznidos demoníacos.

Así termina “Los pájaros de la noche”, el segundo de los doce cuentos que componen *Un lugar soleado para gente sombría* (2024) de Mariana Enriquez. Este relato, también llamado “Millie”, fue publicado por primera vez en el catálogo que acompañó la exhibición *Fauna del país* (2020) dedicada a la obra de la artista entrerriana Mildred Burton (1942-2008) en el Museo Moderno de la Ciudad de Buenos Aires; se trata de una suerte de biografía ficcionalizada de la infancia y de la adolescencia opresiva de la pintora en una casona a orillas del Paraná, “en medio de un parque bastante grande y descuidado, de pasto seco, un aljibe, animales que nadie cuida” y “que se arrastran de noche” (Enriquez 34). Ahora, el relato no solamente textualiza algunas de las perturbadoras escenas familiares que la artista distorsionó hacia lo fantástico para

Notas de autor

^a Autora de correspondencia. Correo electrónico: mcaparrós@udesa.edu.ar

componer el repertorio de un mundo plástico delirante, sino que también puede ser leído como un doble ejercicio reflexivo y metafictional que involucra el repertorio de Enriquez y, además, las derivas del *modo gótico* (Amícola). Es decir, teje una trama que dialoga con la obra de la propia escritora, a la vez que explora los alcances políticos y representacionales de una figura que permite trazar una línea de continuidad entre su última publicación —*Un lugar soleado para gente sombría*— y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), libro en el que se cristalizaron los sentidos de su quehacer literario. En el cuento que da nombre a la colección y que ha sido leído como relato fundacional del *feminismo gótico* latinoamericano (Gallego Cuiñas; Ordiz Alonso-Collada)¹ Mariana Enriquez fusiona a la protagonista de la película *Les yeux sans visage* (1960), de Georges Franju, con las brujas medievales y las hordas de zombis romerianas para reconfigurar un elemento central de la imaginería de la violencia de género contemporánea, en un contexto argentino marcado por la sanción de la ley contra el asesinato de mujeres por razones de género en 2012 y la primera marcha del colectivo #NiUnaMenos en 2015: el tropo corporal de la mujer de piel abrasada, víctima de una desfiguración que la excreta de la categoría humana.

En el cuento, Enriquez lleva las marcas del estigma al extremo para narrar la historia de un grupo de mujeres ardientes que se apartan del rol pasivo y se queman a sí mismas en las afueras de la ciudad de Buenos Aires. Entre el *bodyhorror* y la furiosa saga de ciencia-ficción de *Mad Max*, el relato no solamente confirma las tendencias del gótico a la hibridación y a una cristalización de la que emana su vitalidad y capacidad de trasladarse a entornos culturales heterogéneos, sino que confirma que esta predisposición del gótico hacia la infección y el contagio transnacional es una estrategia para desarticular el catálogo de identidades posibles y los territorios donde se inscriben. Además de torcer una llanura pampeana que es “toda igual” (Enriquez, *Las cosas* 192) para revitalizar las imágenes del *desierto* finisecular como entorno donde habita la barbarie, la autora también pervierte una serie de fragmentos extraídos del archivo documental de la vida urbana porteña para completar sus ya inquietantes bordes. Propone figuraciones alternas y cuerpos monstruosos con la capacidad de asumir un lugar de enunciación en nombre de las caídas y así poner en marcha un proceso de restitución simbólica de la ausencia que resulta de la exclusión de las víctimas de feminicidio y las circunstancias de sus muertes de la memoria colectiva. En definitiva, se trata de un texto que en el devenir comunitario se afirma como artefacto de resonancia que amplifica los gritos de las marchas y trabaja —tal como indica Nora Domínguez en *El revés del rostro* (2021)— con un “pasaje de la historia singular a la acción colectiva” (151), de la reclusión doméstica a la invasión del mundo compartido; un recorrido que la escena final de “Los pájaros de la noche” invierte al confinar entre cuatro paredes a las criaturas que, en sus llagas pútridas, contienen una transgresión al orden ético y político. En otras palabras, el final podría ser leído como una insuficiencia de las llagas indisciplinadas, que son devueltas al ámbito privado del que nunca debieron salir y así son apartadas de cualquier posibilidad de manifestación pública.

Esta inversión no debe ser adjudicada a un ímpetu mimético o un compromiso con el realismo. De hecho, los mecanismos embrionarios de los textos de la autora se sirven, más bien, de la fuerza de la fantasía y el horror para revelar la “realidad” en su fantasmagoría inerte: una virtualidad enquistada en las subjetividades, que a su vez le dan forma a partir de la reiteración de prácticas culturales y sociales, de actos de habla que la instituyen y borran su condición de no existencia previa al sujeto. Es decir, la coronan como natural, sin origen, sin posibilidad de cambio. Ante todo, Enriquez se sirve de esta realidad, ya de por sí extraña (Le Guin 40), llevándola a los límites de su estatuto de verdad y proponiendo una multiplicidad de mundos posibles —aunque no por ello menos desconcertantes—. Tal es el caso del relato dedicado a Burton, cuyo epígrafe sugiere que se trata de un ejercicio de reconstrucción de la experiencia de la artista desde su propia perspectiva.² Esta vocación se extiende a gran parte de la obra de Enriquez, que dialoga con los traumas de la historia argentina reciente, en la que los espectros de la última dictadura militar conviven con la reconceptualización contemporánea de las violencias de género y con los fantasmas que emanan de las nuevas tecnologías digitales.

A la hora de esclarecer cuál fue la inyección de vida para esas mujeres heréticas de “rasgos carcomidos hasta lo inverosímil” (Baron Biza 35) que escapan a los injertos, los resultados de la autopsia de su propia escritura

señalan dos fuentes evidentes. La primera es el asesinato de Wanda Taddei a manos de su pareja, el músico Eduardo Vázquez. Tras una discusión en la casa que compartían en el barrio porteño de Mataderos, el ex baterista de Callejeros —que en ese momento atravesaba un proceso judicial por la tragedia de Cromañón— la roció con alcohol y le prendió fuego. La segunda es una imagen que condensa el extremo del mismo *continuum* terrorífico y funciona como preludio de la manifestación monstruosa de los gemidos antaño silenciados: una chica de un cuerpo descomunal y totalmente quemado, a quien la autora —según ha señalado en más de una entrevista— vio efectivamente pidiendo dinero en el subte de Buenos Aires.

El trabajo sobre las pedagogías de la crueldad (Segato) y las crónicas periodísticas que hacen de las distribuciones diferenciales del dolor un espectáculo —y, en ocasiones, las nutren—³ es retomado en “Los pájaros de la noche”, en el que los mitos regionales de la transfiguración animal como castigo por “la desobediencia, la mala conducta o el amor desesperado” (Enriquez, *Un lugar* 36) no solamente funcionan como elementos que introducen el relato en el terreno de lo sobrenatural. Más bien, el recurso a la superstición del litoral parece indicar que estas funcionan como el reverso de un “discurso, salvífico [...] intrínseco a la victimización” (Gago 77), cuyo fin último es neutralizar potenciales desobediencias y ejercicios de autonomía, a la vez que garantiza el confinamiento femenino frente a un exterior que adopta la forma de un espanto amenazante. Aquí, los mitos toman la forma de un antecedente de los medios de comunicación contemporáneos: brutales mecanismos que anulan las escenas de subversión para reformularlas en leyendas. No son otra cosa que ficciones aleccionadoras y “fábulas del género” (Domínguez y Perilli) que refuerzan la reclusión. Las supersticiones no son solamente “cuentos de viejas de la selva”, como le dice el padre a la protagonista de “La desgracia en la cara” (Enriquez 69), otro de los relatos que componen *Un lugar soleado para gente sombría* y que completa la constelación de la desfiguración del rostro en la obra de Enriquez; son, en cambio, un artefacto aleccionador que se disfraza para sembrar un miedo obediente. De esta forma, la autora “se apoya en lo regional a la vez que lo problematiza” (Seifert 19) para develar cómo los mitos populares del litoral son peligrosas “tecnologías de género”, en palabras de Teresa de Lauretis, que funcionan como vacuna colectiva:

Todos los pájaros son mujeres que han recibido un castigo. [...] Caminar por la orilla del Paraná y ver una bandada de pájaros es imaginarse rodeada de mujeres reprendidas, metamorfoseadas contra su voluntad, rogando volver a ser humanas. (Enriquez, *Un lugar* 36-37)

En el relato, las supersticiones adquieren la condición de verdad, pero no tanto para poner en escena la insurrección de una naturaleza que arremete contra el extractivismo —como ha señalado Jens Andermann (*Tierras en trance*) sobre algunos relatos de Horacio Quiroga—, sino para figurar cómo, en un espacio en donde “la sangre brota como un manantial” (Enriquez, *Un lugar* 36), las leyendas que circulan son un dispositivo de control social para adiestrar y regular a quienes osan salirse del lugar asignado. En todo caso, el potencial peligro que se cierne en torno al abandono del hogar familiar bajo la forma de “un rayo divino” que puede transformar a las jóvenes “en garza o cisne” (46) habilita una aceptación o naturalización de un mayor control de los cuerpos de quienes se sitúan, como Millie, al límite de lo inteligible femenino.

Ahora, si bien el monte y la selva se construyen en el discurso de los habitantes del lugar y en las habladurías de la zona como territorios espeluznantes donde las chicas que se alejan de sus familias se confrontan con emociones que “contraen, congelan y casi aniquilan” (Radcliffe 14) para luego aparecer desgarradas, la “topografía” (Andermann, *Mapas de poder*)⁴ de los espacios delimitados en el relato parece, más bien, sugerir lo contrario. Si la autora se sirve de la supervivencia contemporánea de los restos del folklore del litoral es, ante todo, para exhibir el contenido ideológico de esos mitos, que son “sólo la metáfora de un monstruo más temible” (Feiling 13): un patriarcado en su condición espectral que se espacializa en la casa inglesa, donde los espejos y las mesitas “caminan solas por la casa” y “bajan despacio las escaleras” durante la noche (Enriquez, *Un lugar* 46), y desde allí se derrama hacia la instancia narrativa.

La voz de la hermanita monstruo —como la llama Millie—, encarnación putrefacta y proléptica de los temores juveniles del álgter ego de Burton, direcciona el relato hacia el terreno de la fantasmagoría y el delirio creativo, y externaliza en su podredumbre los parásitos psíquicos de la verdadera protagonista de la historia, esa joven al borde de la esquizofrenia que ha sabido coleccionar “rigores y mandatos que luego aparecen como nítidos estigmas en cada obra” (Iglesias 77):

Ella a veces me dice que me inventó durante el tratamiento, para no estar sola. Otras veces reconoce que soy su hermana menor y que me vio nacer en esta casa, en el piso de arriba; ella misma se encargó de cortarme el cordón umbilical. Miente mucho y me confunde, pero yo la quiero más que a nadie porque es la única persona que no siente náuseas cuando me mira a los ojos. (Enriquez, *Un lugar* 44)

Producto de una imaginación desbocada que intenta ser reprimida por la brutal familia que la droga “con entusiasmo” (44) y un cuerpo médico que racionaliza la subversión como un “problema con el azúcar en sangre” (38), la niña de piel infecta que se esconde detrás de las cortinas y se disuelve en los insectos que anidan tras el empapelado anaranjado no es solamente el “síndrome del delirio [...], sino más bien el reflejo subjetivo de un estado objetivo” (Platzner y Hume 267).⁵ Es el pavor sepultado pero presente que despierta la guerra contra las mujeres, aquel “intento coordinado de degradarlas, demonizarlas y destruir su poder social” (Federici 254). Una entidad que, de forma similar a como Mark Fisher caracteriza el capital en *Lo raro y lo espeluznante*, “a pesar de surgir de la nada [...], ejerce más influencia que cualquier entidad supuestamente sustancial” (13) y que sabe actualizarse en cada momento histórico en nuevas modulaciones de agresividad.

Al igual que las piras donde, a lo largo de los siglos XVI y XVII, ardieron aquellas que encarnaban una amenaza herética para la consolidación de una estructura social y gubernamental patriarcal que funcionó como antesala para el capitalismo moderno, el peligro del devenir pájaro sin voz articulada que asedia a los personajes, así como el rostro de la narradora que padece una extraña enfermedad, “cuyo síntoma principal es que la piel se pudre, como si estuviese muerta” (Enriquez, *Un lugar* 35), no solamente comprueba la actualización de la caza de brujas como “hipótesis política” (Gago 64) en distintas formas de ejercer la violencia hacia los cuerpos feminizados y disidentes, sino que aproxima el relato al campo semántico de “Las cosas que perdimos en el fuego”. En particular, el rostro en proceso de putrefacción irreversible, “sin pelo, con algunos gusanitos, el labio inferior caído porque no tengo músculos con la fuerza suficiente para levantarlos, el ojo del lado derecho totalmente negro como un cascarudo o como los de las pájaras” (Enriquez, *Un lugar* 35), es una inversión de los modos en que la autora construye una trama distorsionada del primer plano narrativo (Domínguez, *El revés* 21) que Jorge Baron Biza elabora sobre el rostro de su madre, Clotilde Sabatini, en *El desierto y su semilla* (1998). En el “striptease ardoso” (23) producto de la “agresión”⁶ con ácido disfrazado de whisky que el padre de Mario Gageac —álgter ego del autor— le arroja a su mujer en medio de una reunión teñida por el inminente divorcio y la maldición familiar, es donde tal vez Enriquez haya encontrado los implantes para la “máscara marrón recorrida por telarañas” (Enriquez, *Las cosas* 185) de la chica del subte cuya visión “erizaba la piel de los brazos” (185). Unos retazos de carne que no solamente son el signo de una *hibris* feminicida y de una deshumanización que es previa a la muerte, sino también un principio de individuación que se diluye para “transmutarse en cualquier nueva forma, teñirse de los matices reservados a los crepúsculos más intensos y danzar en todas las direcciones” (Baron Biza 22).

El rostro desbocado de Eligia/Clotilde, que dibuja “líneas que se (extienden) por caminos inesperados” (32), no es solamente una fuente de horror y desconcierto para el hijo, sino también la *semilla* de una política, una ampliación de los límites identitarios a partir de una suspensión del principio de individuación que allí se produce. Lo insólito como posibilidad de insurrección podría ocurrir en las mejillas.⁷ En esa dirección se orienta el relato de Enriquez: no a gobernar el ácido para cerrar las heridas y así “(cubrir) todo ese delirio” (Baron Biza 29), sino a habitar la ulceración. Propulsando hacia la militancia esa solución que todo lo desfonda, aquí el carcavamiento dérmico es una disolución creativa de los contornos de lo individual que da lugar a la recuperación colectiva de las fuerzas

de autocreación. La llaga no es estigma, sino una interfaz (Tripaldi), una zona material de encuentro entre diferencias que se funden para incubar nuevas subjetividades, para combatir las formas en que la política puede ligarse a la vida. En otras palabras, una frontera que se expande para retrazar las gramáticas de legibilidad vital sobre las que se fundan las violencias contra las vidas desrealizadas. Vidas monstruosas que, como Eligia y las mujeres ardientes de Enriquez —pero también las condenadas aves cuyos gritos insisten entre los árboles que rodean la casa de los Burton—, “tienen una extraña forma de mantenerse animadas” (Butler, *Vida precaria* 63) y así dar paso a la manifestación pública de la diferencia.

Esta reversión de la retórica corporal de la herida vertebra la suerte de prólogo citadino con que Enriquez introduce al lector al universo de aquellas que no temen acercar sus rostros a un encendedor: “La primera fue la chica del subte” (Enriquez, *Las cosas* 185), la primera en reconocer la potencia de la imagen de las llagas como *violencia poética* (Liddell 2015)⁸ y como una invocación a la participación. Tal como la madre —dentro y fuera de la ficción— de Baron Biza, la joven que inaugura el cuento de Enriquez ha sido agredida por un hombre al que quiere abandonar y que la arruina para reafirmar un estatuto de propiedad. No solamente chamusca su piel: también, “cuando ella no podía hablar, cuando estaba en el hospital y todos esperaban que muriera” (Enriquez, *Las cosas* 186), el marido miente y, sin saberlo, enuncia el devenir de la trama. Entre el *foreshadowing* y la prolepsis ajena, insiste en que ella es la responsable de las quemaduras. Sin quererlo, la declaración fraudulenta (el feminicida asegura que ella misma se habría arrojado alcohol sobre el cuerpo y encendido un cigarrillo) termina funcionando como una suerte de boceto involuntario del manifiesto de las mujeres antes de su congregación. Ahora bien, este detalle, que rápidamente cobrará sentido, también funciona como comentario sobre la histórica desidia institucional. Como bien señala Daniel Link, la presencia de la ley no implica la existencia de justicia o verdad. Tanto las autoridades como su entorno familiar creen en la versión donde ella es una suicida involuntaria y viciosa, dando cuenta de cómo “los hombres violentos gozan de la complicidad, no necesariamente concertada, pero ideológica y políticamente activa, entre autoridades y agresores” (233). Aquí puede reconocerse otro paralelismo entre la muchacha de Enriquez y Eligia: un cuerpo del que los médicos intentan borrar obsesivamente las marcas del “ataque que había desatado el caos en la carne” (Baron Biza 181).

Esta disputa de saberes y testimonios —que verdaderamente nunca ocurre y que se anuda en torno a la vulnerabilidad de la mujer— se extiende en el tiempo y el espacio hasta al escenario urbano del subterráneo, donde la chica de piel achicharrada mendiga para sortear su condición precaria, de cuerpo improductivo, desecho de la comunidad. Ahora, si bien el objetivo del ácido es “cancelar para esa mujer [...] todo futuro y toda posibilidad de vida” (Domínguez, “Hechos” 2), finalmente, es ese mismo líquido deformante el que habilita un derrame hacia lo común.

La insólita vitalidad sensual de la muchacha —esta es su mayor aberración— no se camufla entre los arabescos de los muros domésticos, como la narradora de “Los pájaros de la noche”, sino que irrumpe en el espacio público como excremento y verdad: se exhibe en todo su horror corporal, paralizando del asco que produce la visión de lo erróneo y haciendo que los ritmos y jerarquías cotidianas colapsen. Aquí, la inmanente multiplicación de mundos existenciales se incrusta en una *rara* irregularidad carnal. Lo que padecen quienes confrontan su visión con eso “que no existe, sino que está preparándose para existir” (Baron Biza 36) es el momento previo al brote de paisajes futuros, el intersticio horroroso entre la forma y su ausencia. En definitiva, es “un indicio de que los conceptos y marcos que hemos empleado anteriormente han quedado obsoletos” (Fisher, *Lo raro* 15), un quiebre en las taxonomías, el instante de preparación insuficiente antes de la devastación que arrasa —pero también crea— mundos.

En esta escena fundante se muestra cómo la mujer quemada —sobreviviente sobrenatural—, aun en su imprecisión jurídica y legal, puede *brotar* entre la multitud y exhibirse en público, aunque todavía no exista denominación para la brutalidad que se vuelve signo en la “quemadura extensa, completa y profunda” (Enriquez, *Las cosas* 185). Es aquí donde la distinción entre *lisiadura* y *monstruosidad*, señalada por Michel Foucault en *Los anormales*, resulta productiva para dar sentido a las reacciones que provoca

la *performance* de la chica con “boca de reptil” (Enriquez, *Las cosas* 186), pero también para pensar si la condición de monstruo inscrita en los apodos de la narradora de la infancia pesadillesca de Burton lo es efectivamente:

La lisiadura, en efecto, es sin duda algo que [...] trastorna el orden natural, pero no es una monstruosidad, porque tiene su lugar en el derecho civil o el derecho canónico. [...] En cambio, la monstruosidad es una irregularidad natural tan extrema que, cuando aparece, pone en cuestión el derecho, que no logra funcionar. El derecho está obligado a interrogarse sobre sus propios fundamentos o bien sobre su propia práctica, o callarse, a renunciar, a recurrir a otro sistema de referencia o, por último, a inventar una casuística. El monstruo es, en el fondo, la casuística necesaria que el desorden de la naturaleza exige en el derecho. (Foucault 69)

Si bien la narradora de “Los pájaros de la noche”, que se descompondrá para siempre en el hogar familiar, es —según ella misma— una supuesta presencia aberrante, en su comportamiento se borran las marcas subversivas de la monstruosidad delineadas por Foucault. En tanto criatura doblemente artificial —producto tanto de la imaginación de la autora como de la Frankenstein femenina de tendencias esotéricas que usa botas rojas en lugar de bisturíes—, se trata más bien de un revés desorbitado del destino que asedia a Millie. Es decir, una externalización encarnada de los temores que acechan sus ansias de salir del hogar familiar, temores que la hermana imaginaria refuerza al comparar el collar que usa al partir con una cicatriz “de degollada, como si alguien le hubiese cosido esa cabeza hermosa sobre el cuerpo delgado” (48). Ante todo, la no tan monstruosa hermana menor parece delimitar e imponer un futuro de desgracia al equiparar su modo de alimentarse con el de un “pajarito” —aquel devenir mítico horripilante convertido en palabras y creencias locales—, anulando así toda posibilidad de infracción. En esa voz que no existe pero que grita en la psiquis de Burton se articulan y consolidan las gramáticas del mandato hetero-cis-patriarcal.

Es interesante notar, entonces, lo que parece una ruptura de la cronología en el interior de la producción de la autora, en la que la literatura parecía haberse puesto al día con los feminismos contemporáneos de la región. Es decir, cómo en su último volumen los personajes recorren un camino opuesto —si es que siquiera lo inician— al de la chica del subte. Esta última, figuración liminal y andante de un cuerpo que sobrevive a las violencias, despojada de las vendas de la víctima y huyendo de los ansiolíticos y antipsicóticos para devenir una mutante, sí interpela a la comunidad para reivindicar su “derecho a ser un monstruo” (Susy Shock), persiguiendo que su cuerpo desmoronado adquiera nuevos y múltiples significados. La exacerbación de la presentación exhibe las construcciones reguladoras y las agita. Es decir, se trata de una presencia que opera contra la prolongación social del castigo y que vaticina el colapso de un poder regulador reiterado y reiterable, encarnado en el ansia de un varón de no más de veinte años que arremete contra ella. Es aquí donde se plasma el instante inmediatamente previo a la ruptura de las matrices de inteligibilidad, a la germinación de una vida colectiva que se consolida en las quemaduras. Frente al hostigamiento masculino, la madre de la narradora *actúa* y golpea al agresor, a quien ni su propia progenitora asiste, expresando una sororidad silenciosa y un reconocimiento en el cuerpo de la otra, que ya no desgarrar y que, en su precariedad, vira de deficiencia a potencia.

La chica del subte es la *performer* inaugural que invita a las presentes a participar, “a revelar y valorizar la precariedad emancipadora de lo vivo” (Fabião 28), en un desborde carnal que ya no podrá ser contenido, en una violencia “necesaria para combatir la violencia real” (Liddell 38). En definitiva, encarna el horror de lo posible que trae el monstruo biopolítico, aquel que “desafía su inteligibilidad misma como miembro de una especie, de un género, de una clase” (Giorgi 323), poniendo en crisis el imaginario normativo de lo que es o no humano. La monstrea deviene sujeto; los sujetos devienen monstreas y comunidad efectiva y afectiva.

Ahora bien, si, como sostiene Donna J. Haraway en *Ciencia, cyborgs y mujeres*, el desmonte de los dualismos y de los marcos de reconocimiento establecidos “no se trata solamente de deconstrucción literaria, sino de transformación liminal” (303), es decir, no solo de ensayar otras vidas y mundos posibles desde la ficción, sino de provocar una rebeldía del hacer parentesco desde el margen, entonces cabe preguntarse si la monstruosidad en sí misma resulta subversiva. Si la puesta en texto del cuerpo ya no como unidad —la fina piel rosada que apenas cubre los órganos, “el reverso eterno de toda figura humana, el límite” (Baron Biza 34)—

es suficiente para desarticular las escenas de vulneración, la imagen de la niña monstruo abandonada que abre este trabajo parece indicar, más bien, que sentar las bases para “nuevas escenas del paisaje social” (Rolnik 124) debe ser más que hacer imágenes de un “mundo ideal de hombres y monstruos” (Enriquez, *Las cosas* 194). En otras palabras, no se trata de expandir los regímenes de reconocibilidad, sino de redefinir, cuestionar e incluso borrar esos mismos límites.

“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” (Enriquez, *Las cosas* 190), dice hacia el final la chica del subte. Aquí se pone en evidencia que, si bien es cierto que las nietas de las brujas que no pudieron quemar —haciendo eco de las consignas de las marchas de los colectivos feministas en la Argentina de las primeras décadas del 2000— dinamizan la norma y las categorías impuestas a partir de los ritos con fuego que invierten las escenas fundantes del feminicidio, dichas *performances* aún parecen girar en torno a un vínculo de opresión falogocéntrica, que a su vez se vislumbra como eje articulador de la narración. Aunque productiva, la insurrección macropolítica (Rolnik 105) y subterráneamente pública es más una permutación ficcional de una serie de roles binarios de opresión que una desarticulación efectiva de las relaciones de poder.

Si bien es cierto que el colectivo de mujeres se apropia de su deseo y de su pulsión vital cada vez que ingresan a las hogueras, apartándose así del rol pasivo atribuido culturalmente a lo femenino, cabe señalar que —aun en la emergencia del agenciamiento— persiste una suerte de dialéctica irresuelta que atraviesa y condiciona su accionar: un enquistamiento escénico que evidencia cómo “no basta con subvertir el orden de los lugares destinados a cada uno de los personajes en juego en la escena de las relaciones de poder [...], es necesario abandonar los propios personajes y sus políticas de deseo” (Rolnik 106). En otras palabras, primero debe desarticularse a la víctima como dispositivo de dominación y subjetivación, en vez de trasladar la victimización al victimario.

Si bien no lo hace explícitamente, el relato todavía responde y simboliza un mandato binario que regula el orden social, sobre el que luego tomará forma la biografía fantástica de Burton. Es cierto que “Las cosas que perdimos en el fuego” se presenta como un punto que ilumina una cierta ruptura de las categorías impuestas a partir de la redefinición ficcional del tópico de la víctima, que elabora una suerte de extenuación del repertorio de la barbarie del patriarcado que es, ante todo, política, pero aun así parece girar en torno a esas figuras e incluso las reafirma. Tal vez sea eso lo que cuenta “Byron”: los obstáculos de lo sobrenatural a la hora de desarticular la lógica heteropatriarcal antropocéntrica como articuladora de la narración. Volvemos a Fisher y lo reformulamos: resulta más sencillo fantasear con el fin del mundo que con las fantasías de género.⁹ O, en todo caso, este último relato señala la necesidad de retornar a esas ficciones para marcar las insuficiencias —pero también las oportunidades— que rumian desde lo imposible. Tal vez no sean las cicatrices la figura necesaria, sino los callos. Tal vez hay algo en esa escena que clausura el relato de Millie: el tiempo de “lo que no ha terminado, que no termina. Y lo más increíble de los callos es que hacen más fácil la tarea” (Hedva).

Referencias

- Amícola, José. *La batalla de los géneros: novela gótica versus novela de educación*. Beatriz Viterbo Editora, 2003.
- Andermann, Jens. *Mapas de poder: una arqueología literaria del espacio argentino*. Beatriz Viterbo, 2000.
- . *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Metales pesados, 2018.
- Baron Biza, Jorge. *El desierto y su semilla*. Eterna Cadencia, 2013.
- Butler, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós, 2017.
- . *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, 2007.
- . *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós, 2006.
- Byron, Glennis. *Globalgothic*. Manchester University Press, 2013.

- Caputi, Jane y Diana Russell. "Femicide: Sexist Terrorism against Women". *The Politics of Woman Killing*, editado por Diana Russell y Jill Radford, Twayne Publishers, 1992, pp. 13-21.
- De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana University Press, 1987.
- Domínguez, Nora. *El revés del rostro*. Beatriz Viterbo Editora, 2021.
- . "Hechos, derechos, teorías". *Cuadernos del INADI*, abril 2011.
- . "Literatura que mata: femicidios, recuento y representación". *Exlibris*, núm. 4, 2015, revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/564/433
- . "Prólogo". *Cuentos, cuentas, cuentes: relatos argentinos de género*, compilado por Nora Domínguez, Editorial Universitaria de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA), 2019.
- Domínguez, Nora y Carmen Perilli, editoras. *Fábulas del género: sexo y escritura en América Latina*. Beatriz Viterbo, 1998.
- Enriquez, Mariana. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama, 2016.
- . *Un lugar soleado para gente sombría*. Anagrama, 2024.
- Fabião, Eleonora. "Performance y precariedad". *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*, compilado por Bárbara Hang y Agustina Muñoz, Caja Negra, 2019.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de sueños, 2010.
- Feiling, Carlos Eduardo. "La pesadilla lúcida". *Los mejores cuentos de terror*, compilado por Carlos Eduardo Feiling, Ameghino, 1997.
- Foucault, Michel. *Los anormales*. Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Fisher, Mark. *Lo raro y lo espeluznante*. Alpha Decay, 2021.
- . *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Titivillus, 2009.
- Gago, Verónica. *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*. Tinta Limón Ediciones, 2019.
- Gallego Cuiñas, Ana María. "El feminismo gótico de Mariana Enriquez". *Latin American Literature Today*, vol.1, núm. 14, 2020, latinamericanliteraturetoday.org/es/2020/05/gothic-feminism-mariana-enriquez-ana-gallego-cuinas/
- Haraway, Donna J. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra, 1995.
- Hedva, Johana. "Teoría de la Mujer Enferma". *Mad in (S)pain*, 2018.
- Iglesias, Claudio. *La locura es la juventud eterna*. Mansalva, 2018.
- Le Guin, Úrsula. *La teoría de la bolsa de ficción*. Rara Avis, 2022.
- Liddell, Angelica. *El sacrificio como acto poético*. Continta me tienes, 2015.
- Link, Daniel. *El juego de los cautos. Literatura policial de Edgar A. Poe a P. D. James*. La marca editora, 2006.
- Moers, Ellen. *Literary Women*. Oxford University Press, 1997.
- Ordiz Alonso-Collada, Inés. "De brujas, mujeres libres y otras transgresiones: el gótico en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enriquez". *Realidades fracturadas: estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, editado por Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano, Visor Libros, 2019, pp. 263-285.
- Platzner, Robert L. y Robert D. Hume. "'Gothic versus Romantic': A Rejoinder". *PMLA*, vol. 86, núm. 2, 1971, pp. 266-274, doi.org/10.2307/460952
- Radcliffe, Ann. "The Supernatural in Poetry". *The Literary Gothic*, 2002, www.litgothic.com
- Rolnik, Suely. *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón Ediciones, 2019.
- Segato, Rita Laura. *Las estructuras elementales de la violencia*. Prometeo, 2010.
- Seifert, Marcos. "Una región para el terror. *Una casa junto al tragadero* de Mariano Quirós". *Exlibris*, núm. 12, 2023, pp. 15-27, revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/4035
- Shock, Susy. "Yo, monstruo mío". *Susy Shock*, 5 de marzo de 2008, susyshock.blogspot.com/2008/03/yo-monstruo-mio.html
- Tripaldi, Laura. *Mentes paralelas. Descubrir la inteligencia de los materiales*. Caja Negra, 2023.

Notas

- * Artículo de investigación
- 1 Inés Ordiz Alonso-Collada coincide implícitamente con la propuesta de Ana Gallego Cuiñas de ampliar el término de *female gothic* con el que Ellen Moers categorizó las ficciones de autoras anglosajonas como Ann Radcliffe, Charlotte Perkins Gilman, Mary Shelley Wollstonecraft y Kate Chopin. A su vez, resalta las hibridaciones del gótico femenino en un contexto de globalización y señala que el de Enríquez es un gótico altamente contestatario: “Nace de la realidad ordinaria para subvertirla, mediante una cuidada reconfiguración de los elementos del terror femenino global y una perspectiva feminista” (Ordiz Alonso-Collada 263).
 - 2 El epígrafe del cuento reza: “Bajo influencia de Mildred Burton” (*Un lugar* 33).
 - 3 Misogyny not only motivates violence against women but distorts the press coverage of such crimes as well. Femicide, rape, and battery are variously ignored or sensationalized in the media, depending on the victim’s race, class and attractiveness (by male standards)” (Caputi y Russell 15).
 - 4 Jens Andermann propone el término para referirse a mapas “no de espacios sino de imaginaciones y memorias de espacios, convencionalizadas en tropos, en figuras e imágenes retóricas” (18).
 - 5 Dice Robert L. Platzner a propósito de *Los misterios de Udolfo* (1794) de Ann Radcliffe: “Terror is not merely a syndrome of delusions embattled heroines are somehow caught in as long as they remain within the Gothic world of labyrinthine castles and impenetrable darkness (although it is that, too), but rather the subjective mirroring of an objective state. Reality is alien, menacing, whether the footsteps heard upon the secret passageway be real or imaginary” (Platzner y Hume 267). La traducción es nuestra.
 - 6 La recurrencia de la palabra “agresión” a la hora de categorizar la violencia del padre demuestra un vacío jurídico y social: el de la figura del feminicidio. Como bien señala Nora Domínguez: “Sin léxico político ni conceptos que lo nombren, la insensatez de la violencia y del ultraje se instala. El acto produce un vacío de sentido que se agudiza ante la falta de categorías que lo expliquen” (Domínguez, *El revés* 114).
 - 7 “Lo insólito ocurría en las mejillas. La ablación parcial dejaba rebordes de carne que aumentaban la hondura de las cavidades, en donde el borbotón de los colores ofrecía una falsa sensación exuberante, pintura feroz realizada por un artista embriagado de sus poderes” (Barón Biza 31).
 - 8 En *El sacrificio como acto poético* (2015), la dramaturga y directora de escena Angélica Liddell escribe: “Sólo quiero convertir la información en horror. Sólo quiero concentrar el horror en un escenario para que el horror sea real, no informativo sino real. Aquí nos enfrentamos a una gran paradoja. Está claro que la violencia poética es lo que se opone a la violencia real, sin embargo el sufrimiento televisivo acaba siendo irreal porque no nos afecta, no nos hierde (al fin y al cabo la información es una estrategia más del poder), de tal modo que el sufrimiento estético y poético acaban convirtiéndose en el sufrimiento real porque es el que verdaderamente nos afecta, es el único sufrimiento capaz de conmovernos o al menos de hacernos comprender un atisbo de verdad. Así llegamos a la conclusión de que hay que poner el sufrimiento humano en un escenario para que el sufrimiento sea real” (41).
 - 9 En *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* (2009), Mark Fisher escribe sobre el filme *Children of men* (2006) de Alfonso Cuarón: “Al mirar *Children of men*, inevitablemente recordamos la frase atribuida tanto a Fredric Jameson como a Slavoj Žižek: es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo. El latiguillo recoge con exactitud lo que entiendo por realismo capitalista: la idea muy difundida de que el capitalismo no solo es el único sistema económico viable, sino que es imposible incluso imaginarle una alternativa” (129).

Licencia Creative Commons CC BY 4.0

Cómo citar: Caparrós, María Belén. “Extrañas llagas: vías del rostro descarnado y fábulas de género en ‘Las cosas que perdimos en el fuego’ (2016) y ‘Los pájaros de la noche’ (2024) de Mariana Enríquez”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 29, 2025. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl29.elvr>