

## LOS LÍMITES DE LO FANTÁSTICO EN *LAS COSAS QUE PERDIMOS EN EL FUEGO* DE MARIANA ENRÍQUEZ

IXCHEL MARCOS

<https://orcid.org/0009-0003-4713-2932>

[anixmar@alumni.uv.es](mailto:anixmar@alumni.uv.es)

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

**Resumen:** En este trabajo se abordará el análisis del relato de Mariana Enríquez *Las cosas que perdimos en el fuego* incluido en el volumen homónimo, que cuenta la forma en que un grupo de mujeres decide enfrentarse a una oleada de feminicidios en Argentina lanzándose ellas mismas a hogueras con el objetivo de mutilar su cuerpo. Se analizará en primer lugar la construcción de lo fantástico en el relato, con sus respectivas problematizaciones, para proceder a examinar en qué medida este texto encaja en algunas de las nociones previas de los grandes teóricos del género. A continuación, se considerará la mimesis de la realidad histórica en el texto, así como las estrategias con las que se aborda una problemática política y social, en concreto, el ejercicio de contraescritura sobre el cuerpo femenino. Habiendo revisado estos conceptos, las conclusiones del artículo abordarán el efecto que este relato genera en los lectores y la pertinencia de la literatura fantástica de Mariana Enríquez en la actualidad, para concluir con una reflexión sobre el surgimiento de la noción de lo insólito como respuesta a la necesidad de replantear las categorías ya existentes.

**Palabras clave:** Literatura fantástica, Violencia, Mujeres, Monstruo, Escritura, Realidad.

**Abstract:** This paper analyzes the short story by Mariana Enríquez *Las cosas que perdimos en el fuego* included in the homonymous volume, which narrates the way in which a group of women decide to confront a wave of feminicides in Argentina by throwing themselves into bonfires with the purpose of mutilating their bodies. First, the construction of the fantastic in the story will be analyzed, with its respective problematizations, in order to proceed to examine to what extent this text fits in with some of the previous notions of the great theorists of the genre. Next, the mimesis of historical reality in the text will be considered, as well as the strategies with which a political and social problematic is addressed, specifically, the exercise of counter-writing on the female body. Having reviewed these concepts, the conclusions of the article will address the effect that this tale generates in the readers and the relevance of Mariana Enríquez's fantastic literature in the present day. The article will conclude with a reflection on the emergence of the notion of the unusual as a response to the necessity of rethinking the already existing categories.

**Keywords:** Fantastic literature, Violence, Women, Monster, Writing, Reality.

## 1. Introducción

Este trabajo se propone llevar a cabo un análisis de lo fantástico en la narrativa de Mariana Enríquez a partir del cuento *Las cosas que perdimos en el fuego* recogido en el volumen homónimo de la autora argentina, poniéndolo en relación con algunos de los postulados teóricos fundamentales sobre el género fantástico recogidos en dos volúmenes y un artículo: *Teorías de lo fantástico*, del cual se repasarán principalmente la tesis de Tzvetan Todorov añadiendo algunas ideas de otros teóricos de lo fantástico como Jaime Alazraki, Rosie Jackson o Rosalba Campra; *Tras los límites de lo real*, de David Roas, autor de este y compilador del anterior título, y *Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica*, de Ana María Barrenchea. Además de estos textos, el corpus manejado en este artículo tiene en cuenta algunos de los estudios ya existentes sobre este mismo relato, así como otros que abordan otros títulos dentro de la obra de Mariana Enríquez, autora plenamente consagrada en la literatura latinoamericana contemporánea. El primero de ellos, de Vanessa Rodríguez de la Vega, «Desafiando al patriarcado a través del fuego: empoderamiento de las mujeres en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez» desarrolla ampliamente el tema de la objetivación del cuerpo femenino en relación con un canon de belleza construido y controlado por los hombres y las hogueras como acciones de empoderamiento de las mujeres frente a los feminicidios<sup>1</sup>.

Según la tesis defendida por Rodríguez, el relato de Mariana Enríquez vendría a poner en discurso la subversión del esquema patriarcal de sometimiento, lo que justificaría la aparente contradicción de la violencia ejercida sobre el propio cuerpo. Frente a esto, Laura Sánchez, en «Resistencia y libertad: una lectura de *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez desde las perspectivas de Foucault y de Beauvoir», propone una hipótesis de lectura en la que los actos de las mujeres en el relato no supondrían verdaderos actos de resistencia sino «acciones que surgen de la misma lógica del poder en turno y que por lo tanto no lo combaten, antes bien, refuerzan su dominio» (Sánchez, 2019). Sánchez relaciona este análisis del nivel textual con un cuestionamiento de la libertad femenina y sus conductas emancipadoras como posibles extensiones del sistema de poder patriarcal, tomando los desarrollos sobre poder, libertad y género de Michel Foucault y Simone de Beauvoir. A

---

<sup>1</sup> En este trabajo se ha optado por emplear el término feminicidio, en oposición al de femicidio, al considerarlo más adecuado para el tema que se aborda. El término feminicidio se refiere a los asesinato de mujeres que cometen los hombres por la misma condición de ser mujer (Lagarde, 2009; Russell y Harnes, 2006), pero, además, añade la necesidad de hacer visible la impunidad de las instituciones y el Estado (Carcedo, 2010).

diferencia de estos dos análisis precedentes, el presente artículo plantea una problematización de las características de la literatura de Enríquez para adecuarse al género de lo fantástico según sus principales postulados teóricos. Así, se tratará de evaluar en qué medida este relato podría encajar en dicha categoría y cuáles de sus rasgos, en cambio, apuntan hacia zonas limítrofes con otras tipologías como la de lo insólito.

Para ello, el desarrollo del artículo tomará también en consideración el estudio de la figura del monstruo en publicaciones recientes, así como el trabajo de Rita Segato «La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado» y su tesis sobre la violencia expresiva como una forma de escritura sobre el cuerpo femenino para analizar en qué medida el cuento de Mariana Enríquez podría estar invirtiendo este esquema de dominación.

Por tanto, el objetivo principal de este artículo será plantear un acercamiento a la particular concepción de lo fantástico de Mariana Enríquez concretada en este cuento, problematizando los límites y características de dicha categoría y proyectando sobre ella una lectura en parámetros sociales y políticos. Así pues, se tratará de demostrar que *Las cosas que perdimos en el fuego* constituye un relato que aborda la subversión de la violencia sobre los cuerpos de las mujeres a través de «un fantástico que habla de lo real» (Goicochea, 2018: 10). Mariana Enríquez cristalizaría así una nueva consideración de este género, más híbrido y abarcador, limítrofe con nuevas nociones, que se habría adaptado en forma y fondo a nuestra sociedad hipermoderna para expresar uno de los grandes conflictos de nuestro tiempo: la violencia sobre las mujeres.

## 2. Consideraciones previas sobre lo fantástico

En su *Introduction à la littérature fantastique*, texto fundacional de la teoría sobre literatura fantástica, Tzvetan Todorov concluyó que en un mundo donde no se podía creer en una realidad estable la literatura fantástica ya no tenía cabida. Su procedimiento fundamental, el de representar una transgresión en las leyes de la existencia, había dejado de cumplir un papel, ya que dichas leyes se habían evaporado en el caos de la transformación. En realidad, Todorov planteaba que cuando «todo lo sólido se desvanece en el aire» y el mundo es una vorágine que «amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos» (Berman, 1988) ya no existen certezas que dislocar, que poner en duda. Según este autor, los tabúes, las zonas oscuras de nuestra existencia debían hallar, pues, nuevos cauces para ser expresados. Esta tesis era cierta

siempre y cuando se tomara como marco de referencia la literatura fantástica del siglo XIX, cuyo objetivo era precisamente poner en duda la capacidad del sistema positivista, tan absoluto y categórico, para explicar todos y cada uno de los aspectos de la realidad, postulando precisamente la existencia de lo sobrenatural. Sin embargo, resulta evidente que el género fantástico no se agotó con la llegada de la modernidad. Buena prueba de ello es la existencia del género neofantástico que cultivaron autores como Borges, Cortázar o incluso Kafka, cuyo objetivo se desplazó certeramente hacia la idea de «postular la posible anormalidad de la realidad» (Roas, 2001:37) lo que suponía no ya plantear la posibilidad de lo irracional sino cuestionar nuestro sistema de comprensión del mundo y la naturaleza de la existencia en sí misma. Tampoco se agotó el género fantástico con la llegada de lo que podríamos denominar como hipermodernidad<sup>2</sup>. Si esta definitoria tesis de Todorov fuera cierta, la extremación de los procesos modernizadores de nuestro siglo XXI, que han resultado en la ausencia total de un sistema de valores estables y el nacimiento de una sociedad líquida, en términos de Bauman, habría ocasionado la extinción de este género:

No existe, por lo tanto, una realidad inmutable porque no hay manera de comprender, de captar qué es la realidad. Y esa idea da la razón, en parte, a Todorov y a Alazraki al postular la imposibilidad de toda transgresión: si no sabemos qué es la realidad, ¿cómo podemos plantearnos transgredirla? (Roas, 2001:36).

Sin embargo, es indudable que, si bien la modernidad nos ha despojado de la seguridad de las certezas, los seres humanos seguimos viviendo en base a ciertos esquemas cognitivos, a ciertas nociones sobre la realidad, que autorizan la creación de ficciones en base al esquema dicotómico de lo natural frente a lo sobrenatural. Precisamente en los últimos años hemos asistido a un florecimiento de la literatura fantástica y de terror que en el mundo de la literatura en español se ha concretado en voces de escritoras latinoamericanas que han hallado en este género un medio para expresar sus angustias, deseos y miedos. Entre ellas se encuentra Mariana Enríquez, escritora y periodista argentina autora de novelas como *Nuestra parte de noche* (2019) y varios libros de relatos entre los que destacan *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016).

---

<sup>2</sup> Entendemos la noción de hipermodernidad según los desarrollos de G. Lipovetsky en su obra *Los tiempos hipermodernos* (Anagrama, Barcelona, 2006) como la época que sucede a la postmodernidad y que supone la inversión de los valores de la modernidad. Un proceso que a grandes rasgos resulta en que todas sus características esenciales se tornan extremas, hasta el punto de que se vuelven imprecisas. Un nuevo paradigma gobernado por la más absoluta individualidad y el hiperconsumo capitalista con un especial énfasis en las transformaciones tecnológicas y el impacto de los medios de comunicación de masas en la sociedad. Todo ello cincelado con un matiz pesimista y cínico desprovisto, sin embargo, de la reflexión y profundidad epistemológica que sí implicaba el concepto de postmodernidad.

Ichel Marcos (2023): «Los límites de lo fantástico en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez», *Cuadernos de ALEPH*, 16, pp. 77-96.

### 3. Una problematización de las características de lo fantástico en *Las cosas que perdimos en el fuego*

En *Las cosas que perdimos en el fuego* la voz de Silvina, una joven argentina, narra una creciente ola de feminicidios en su país en los que las mujeres mueren quemadas vivas por sus parejas. Como si de una epidemia se tratara, pronto Argentina los cuenta por decenas. Ese aumento de crímenes machistas provoca una respuesta completamente inesperada. Las mujeres, lideradas por la llamada «chica del subte» –una mujer desfigurada que pide dinero en el metro a cambio de contar la historia sobre cómo su marido la quemó mientras dormía– se organizan en comités de resistencia y deciden quemarse ellas mismas. Por voluntad propia, organizadas en redes secretas de solidaridad y cuidado, y de forma controlada, segura. La madre de Silvina se une al movimiento como encargada de un hospital clandestino donde las «mujeres ardientes» son cuidadas hasta que consiguen recuperarse de sus heridas. La propia Silvina se acaba viendo envuelta en las llamadas «hogueras» que, pese a los intentos del gobierno por detenerlas y ante el terror público, cada vez son más. Silvina empieza entonces a darse cuenta de la magnitud del fenómeno. Fascinada y aterrada comprende que tal vez ni siquiera ella pueda escapar del destino de convertirse en «monstrua».

El relato está escrito utilizando un narrador extradiegético heterodiegético con una focalización generalmente interna. Decimos generalmente porque en este relato hallamos una focalización que baila. En algunos fragmentos está colocada sobre Silvina y los lectores podemos saber lo que la joven siente, lo que piensa, lo que se pregunta: ¿Desde cuándo era un derecho quemarse viva? ¿Por qué tenía que respetarlas? (p. 193).

En otros pasajes, sin embargo, la focalización se amplía y se despersonaliza para abordar la narración de los feminicidios. Adquiere entonces un tono periodístico que Enríquez, gracias a sus estudios y labor como periodista, conoce muy bien:

El drama llegó una madrugada cuando sacaron a Lucila en camilla del departamento que compartía con Mario Ponte: tenía el 70% del cuerpo quemado y dijeron que no iba a sobrevivir. Sobrevivió una semana (p. 188).

Tenemos, por tanto, dos elecciones literarias relevantes: el uso de la tercera persona que, frente a la primera, evita generar ese efecto de empatía prácticamente involuntaria en el lector; y una focalización que no es fija, sino variable y que pasa de una proximidad casi total con la protagonista a una neutralidad informativa, de noticiario. Esta dicotomía en la forma de la voz narrativa es la que nos conduce hacia el núcleo del relato. Los fragmentos en los que la focalización está sobre Silvina son precisamente los que abordan el elemento

disruptivo en la realidad construida en el relato: las hogueras y las mujeres quemadas. Este fenómeno, al que asistimos a través de los ojos atónitos y aterrados de Silvina, utiliza una estética, una simbología e incluso un léxico que remite a las ficciones de lo que los estudios literarios recientes han denominado la literatura de lo insólito<sup>3</sup>, categoría que engloba, entre otras, a la literatura fantástica:

Todo era distinto desde las hogueras. Hacía apenas semanas, las primeras mujeres sobrevivientes habían empezado a mostrarse. A tomar colectivos. A comprar en el supermercado. A tomar taxis y subterráneos, 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, con los dedos, a veces sin algunas falanges, sosteniendo la taza (pp. 195-196).

Esta deformación del cuerpo de las mujeres quemadas hacia lo grotesco y abyecto, que constituye uno de los motivos principales del relato, pone en marcha un imaginario cultural sobre «lo otro», sobre lo no normativo ni prototípico, en definitiva, sobre lo periférico: «las fantasías de identidades deconstruidas (...) intentan llevar a cabo representaciones gráficas de sujetos en proceso, que sugieren las posibilidades de otros innumerables sujetos, de historias distintas, de distintos cuerpos» (Jackson, 2001:159).

El cuerpo es el primer espacio del ser humano, el más íntimo, el más esencial. Es por eso que representar un cuerpo violentado, un cuerpo que rompe con lo que se presupone humano, supone un cuestionamiento de los límites mismos de dicha categoría fundamental. «Lo humano» es uno de los conceptos primarios que aprendemos dentro de los procesos de culturación y socialización durante la infancia que nos permiten conceptualizar la realidad asignando una serie de categorías –lo humano frente a lo no humano, lo animado frente a lo inanimado, lo vivo frente a lo muerto– que cuando se ponen en cuestión generan una ambigüedad intelectual, una indeterminación que hace retornar todas las angustias infantiles latentes en nosotros, clave para generar ese efecto que hoy conocemos como lo siniestro (Freud, 1979).

No es casualidad que la mayoría de los monstruos a lo largo de la historia de la literatura fantástica hayan presentado alteraciones que rompían la aparente identificación con un cuerpo humano «normal», categoría derivada de ese «poder-saber que determina qué es normal y qué es lo que escapa a la normalidad y por lo tanto debe ser corregido, qué es lo humano y qué es lo no-del-todo-humano, lo casi humano, es decir, lo monstruoso» (Rubino et al., 2021: 22). Esta delimitación convierte al monstruo en un «dispositivo

---

<sup>3</sup> En su trabajo *Las literaturas de lo insólito. Una tipología* Carlos Abraham define esta tipología como «el conjunto de los géneros literarios caracterizados por presentar elementos y situaciones inexistentes en el mundo real, o tan inusuales que su condición de realidad puede, sin excesivo esfuerzo, ser puesta en duda» (2017), conjunto dentro del que cabrían géneros como la ciencia ficción o la literatura fantástica.

Ichel Marcos (2023): «Los límites de lo fantástico en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez», *Cuadernos de ALEPH*, 16, pp. 77-96.

epistémico» (Moraña, 2017: 22) paradigmático de los espacios literal y metafóricamente periféricos<sup>4</sup>. El monstruo, y más todavía, el cuerpo del monstruo se convierte así en un espacio «de resignificación de lo que la sociedad normal históricamente ha considerado abyecto, enfermo, degenerado» (Rubino et al., 2021:9). Porque, si bien es cierto que en el relato de Enríquez no hallamos una cualidad sobrenatural en la figura monstruosa –rasgo que comparten algunos de los monstruos más emblemáticos de la literatura fantástica fundacional–, las mujeres quemadas del relato de la autora argentina sí comparten con el arquetipo tradicional la característica de poseer ciertas alteraciones –el cuerpo desfigurado por las quemaduras– que impiden que las reconozcamos como iguales a nosotros, poniendo en marcha todo un mecanismo de rechazo y miedo:

Cuando se iba del vagón, la gente no hablaba de la chica quemada, pero el silencio en que quedaba el tren, roto por las sacudidas sobre los rieles, decía qué asco, qué miedo, no voy a olvidarme más de ella, cómo se puede vivir así (pp. 186-187).

Es precisamente esta mirada que proyectan el resto de los pasajeros del metro sobre el cuerpo de la chica del subte, su repugnancia y rechazo, lo que le otorga a este personaje su condición de monstruo social, condenado a vivir en la mendicidad y la miseria. Así, se hace evidente que las monstruas de Enríquez son un motivo que se construye a partir de la misma relación con una sociedad de cuya mirada es indisociable: «el acto monstruoso se expande, no queda reducido solo a quien ha cometido la acción infame sino que alcanza a quienes viéndolo en ese rostro quemado retiran la mirada» (Goicochea, 2018: 19).

Esta condición de sujeto subalterno recluirá a la chica del subte en la periferia absoluta de la sociedad. Y no solamente por su deformidad y pobreza, sino, más significativamente aún, porque un cuerpo de mujer deforme supone una subversión directa del principal objeto de deseo masculino universal. Las mujeres que deciden lanzarse ellas mismas al fuego están destruyendo todo atributo considerado femenino y atractivo para la mirada masculina, todo aquello que supuestamente las hace ser mujeres. Sin embargo, lo llamativo es que desde la mirada de las propias mujeres quemadas esta destrucción no implica una pérdida de la feminidad, sino la apertura de una puerta hacia otra cosa, hacia un

---

<sup>4</sup> Para un estudio más detallado sobre la significación de la figura del monstruo como un constructo cultural, político e ideológico y un recorrido diacrónico sobre sus distintas configuraciones, se recomienda la lectura de Moraña, M. (2017) *El monstruo como máquina de guerra*. Iberoamericana

Ichel Marcos (2023): «Los límites de lo fantástico en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez», *Cuadernos de ALEPH*, 16, pp. 77-96.

nuevo modelo de mujer que convierte en literal la idea de que el valor de una mujer –e incluso su atractivo sexual– no reside en el cumplimiento de un canon de belleza homogéneo:

La chica del subte, 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 (p. 186).

Porque lo cierto es que la destrucción de todos esos atributos no violenta la conciencia de las mujeres que se queman por voluntad propia. A quien sí pone en una posición de tremenda incomodidad es a los medios de comunicación, instituciones y poderes públicos del Estado argentino, además de, de una forma indirecta, al conjunto de los hombres:

La chica del subte dijo algo impresionante, brutal:  
- 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 (p. 190).

Lo significativo es que esta «belleza nueva» –esta no-belleza que implica la destrucción de todos los atributos anteriores– supone, paradójicamente, el surgimiento de un canon estético en cuya construcción las mujeres sí han tenido oportunidad de participar, en el que han tomado parte directamente. Un canon que, a diferencia de todos los anteriores, no les ha sido impuesto desde esa estructura de poder patriarcal que proyecta sus propios deseos –de productividad, de homogeneidad, de sometimiento– sobre ellas. Y esto es precisamente lo que la sociedad no consigue entender, lo que le parece tan descabellado: «Por eso, cuando de verdad las mujeres empezaron a quemarse, nadie les creyó (...). Creían que estaban protegiendo a sus hombres, que todavía les tenían miedo» (p. 189). Enríquez consigue poner en discurso el anhelo de destrucción de ese canon de belleza opresivo mediante la construcción literaria de las hogueras, conduciendo un planteamiento con una gran carga simbólica conectando con el plano más puramente físico y sensorial: el cuerpo<sup>5</sup>.

Volviendo a la figura del monstruo y más allá de la cuestión de la corporalidad ya mencionada, debemos subrayar la importancia de que Mariana Enríquez evoque esta figura fundamental de la tradición discursiva de lo fantástico: «¿Cuándo llegaría el mundo ideal de hombres y monstruos?» (p. 196). El monstruo es una figura que podemos asociar con la literatura fantástica –aunque no inequívocamente– además de por su cuerpo desfigurado

---

<sup>5</sup> La dimensión corporal es una de las constantes de la literatura argentina contemporánea desarrollada por mujeres, tema en el que Ana Gallego Cuiñas ve que existe una voluntad de «descorrer el velo ideológico que el discurso hegemónico patriarcal ha extendido sobre el cuerpo de la mujer y sus funciones: como madre, como amante, como víctima de la violencia» (Gallego, 2020: 82).

Ichel Marcos (2023): «Los límites de lo fantástico en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez», *Cuadernos de ALEPH*, 16, pp. 77-96.

porque su mera existencia supone una alteración de las leyes de la realidad. Su presencia en la literatura es tremendamente significativa, ya que el monstruo no es sino una representación de los miedos y angustias de una sociedad concreta:

Ese sería, a mi entender, la justificación —entrando en el terreno de la ficción literaria y cinematográfica— de los diversos monstruos y fenómenos imposibles que pueblan las narraciones fantásticas: encarnar simbólicamente nuestros terrores más universales, sintetizados en el arquetípico miedo a lo que escapa a nuestro conocimiento (Roas, 2011:83).

De igual forma que Drácula, el arquetipo de vampiro del Romanticismo, había concretado el miedo masculino a la libertad femenina para ejercer el erotismo y la sexualidad en el siglo XIX, proyectando sobre su figura una advertencia acerca de los peligros que suponía para las mujeres dejarse arrastrar por la pasión —es decir, ser libres sobre su cuerpo y su deseo—, las mujeres quemadas son el monstruo particular que construye Mariana Enríquez en un guiño a las brujas quemadas por la Inquisición, a las que llega a nombrar directamente:

—Algunas chicas dicen que van a parar cuando lleguen al número de la caza de brujas de la Inquisición.  
—Eso es mucho —dijo Silvina.  
—Depende —intervino su madre—. Hay historiadores que hablan de cientos de miles, otros de cuarenta mil (p. 196).

Por tanto, la pregunta obvia parece ser: ¿qué miedos están vehiculando las «monstruas» de Enríquez? ¿Es el mismo que el que llevó a los tribunales de la Inquisición a quemarlas en la Edad Media? Tal vez la respuesta más evidente sea: la libertad de las mujeres. Libertad incluso para quemarse a sí mismas. Y aunque esto es indudablemente cierto, resulta una respuesta demasiado simplista para explicar la complejidad de este relato.

Las mujeres en este cuento ejercen su libertad infligiendo por voluntad propia precisamente la violencia contra la que se rebelan. Es, sin duda, una contradicción. El lector así lo siente y así lo siente también la sociedad del relato de Enríquez, pues cumpliendo con uno de los preceptos fundamentales de la literatura fantástica, el entorno social en el que se circunscribe la acción es profundamente realista, verosímil:

Lo fantástico, por tanto, está inscrito permanentemente en la realidad, pero a la vez se presenta como un atentado contra esa misma realidad que lo circunscribe. La verosimilitud no es un simple accesorio estilístico sino que es algo que el mismo género exige, se trata de una necesidad constructiva necesaria para el desarrollo satisfactorio del relato (Roas, 2001: 25).

El hecho paradójico es que las mujeres quemándose voluntariamente no es, en sí mismo, algo que pudiéramos considerar estrictamente sobrenatural, lo que parecería necesario para, según las caracterizaciones canónicas sobre lo fantástico y estudios recientes

herederas de ellas, poder dotar de esta consideración al relato:

La literatura fantástica es el género donde los acontecimientos insólitos son de carácter sobrenatural y coexisten en forma problematizada con los acontecimientos normales del mundo natural (Abraham, 2017: 288).

No obstante, en este estudio planteamos que esa ruptura en el mundo representado viene dada porque supone una subversión que «altera la representación de la realidad establecida por el sistema de valores compartido por la comunidad» (Roas, 2001: 28). Porque, aunque las hogueras de Enríquez podrían caber dentro del orden de lo posible, sin duda sí entran en el terreno de lo extraño en el marco del paradigma de una sociedad miméticamente representada:

La transgresión, así como el exceso gótico, constituyen un gesto cultural y en la narrativa de ME se despliegan en la textualidad para configurar un universo simbólico que tiene sus propias leyes, se construye un mundo al revés que solo se relaciona con el mundo real para transgredirlo en su organización, en su sistema de valores, en sus tradiciones culturales. En esta instancia el lector se encuentra ante una expresión de la literatura fantástica (Goicochea, 2018: 18).

El lector realiza, por tanto, una traslación de su propia experiencia de una realidad que conoce –experiencia que ha obtenido de una sociedad histórica, es decir, espacial y temporalmente concreta– a un relato que teje su entramado textual tratando de crear una ficción lo más mimética posible, pues cuanto mayor es la mimesis, mayor es también el efecto de ruptura que produce la introducción del elemento fantástico. Que las mujeres decidan quemarse voluntariamente para evitar ser quemadas por los hombres es insólito para nosotros y el texto juega precisamente a reflejar esa incredulidad del lector tanto en la sociedad del relato como en la propia Silvina:

Por eso, cuando de verdad las mujeres empezaron a quemarse, nadie les creyó, pensaba Silvina mientras esperaba el colectivo –no usaba su propio auto cuando visitaba a su madre: la podían seguir–. Creían que estaban protegiendo a sus hombres, que todavía les tenían miedo, que estaban shockeadas y no podían decir la verdad; costó mucho concebir las hogueras (p. 189).

Esta conjunción de un fenómeno no sobrenatural que provoca una problematización es precisamente el caso contrario a la objeción que Todorov ponía para considerar la obra de Kafka como parte del género fantástico. En su opinión, si el hecho de que un hombre se despertara convertido en insecto no generaba ninguna reacción de inquietud en el narrador o en el resto de los personajes, no había transgresión de la realidad posible, pues el hecho no era percibido como sobrenatural, condición fundamental para que se produjera esa ambigüedad, o en palabras del mismo Todorov, esa «vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural» (Todorov, 2001: 48). Sin embargo, y como

Ixchel Marcos (2023): «Los límites de lo fantástico en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez», *Cuadernos de ALEPH*, 16, pp. 77-96.

ocurre en *La metamorfosis*, en *Las cosas que perdimos en el fuego* el efecto fantástico no se produce por la naturaleza sobrenatural del hecho en sí mismo –ya que, como ya hemos indicado, no la posee–, sino por el efecto que genera en la diégesis y en el lector. Es decir, el efecto fantástico en el relato de Enríquez funciona dándole la vuelta al procedimiento que hallamos en Kafka. Mientras que en la obra del escritor un hecho que es indudablemente transgresor de las leyes de la realidad se percibe como natural, en el relato de Enríquez, un hecho que cabe dentro del orden de lo posible se percibe como inverosímil. Una problematización de los órdenes de lo real y lo extraño que planteamos aquí precisamente en relación con la construcción de la voz narrativa, cuya dicotomía se da porque, mientras que las hogueras funcionan como el elemento disruptivo en las leyes del mundo que genera el efecto fantástico, los crímenes feminicidas del inicio del relato, hecho dentro de los parámetros de la normalidad, son narrados a través del tono estéril e indolente de una voz periodística. Un narrador que podemos leer como un indicio de una normalidad alienada, un mundo que, como los de Kafka, ha sido despojado de su humanidad para dejar únicamente un caparazón, un mero discurrir de hechos. Porque ¿cómo es posible hablar de mujeres asesinadas y quemadas vivas sin involucrarse? ¿Cómo es posible dar estadísticas, porcentajes, números, pero no adentrarse en esa misma violencia? Enríquez utiliza una estrategia literaria muy inteligente: transmitir con el propio aspecto formal del relato la idiosincrasia de la sociedad que subvierte en su relato.

En definitiva y volviendo a la relación con la teoría de Todorov sobre lo fantástico, lo que podemos deducir de todo esto es que, si para el teórico lo fantástico se reduce a un momento de ambigüedad entre una explicación racional y una sobrenatural para un hecho en apariencia imposible, el relato de Enríquez no podría ni siquiera ser considerado próximo a este género, lo que contradice en buena medida todo lo anteriormente expuesto. Ello apuntaría a que la teoría sobre lo fantástico postulada por Todorov no siempre se ajusta a las nuevas realidades literarias.

Otra teórica fundamental sobre lo fantástico, Ana María Barrenchea, utiliza una serie de combinaciones en base a dos variables fundamentales para desarrollar una clasificación sobre lo fantástico: la presencia de hechos sobrenaturales y la problematización de esta transgresión. Dos variables que resultan a su vez en tres categorías fundamentales: solamente lo no a-normal, es decir, sin presencia de hechos sobrenaturales, lo que denomina como posible extraordinario; y dentro de los relatos que incluyen hechos sobrenaturales, los que problematizan dicha presencia, lo propiamente fantástico; frente a los que no lo

hacen, lo maravilloso (Barrenechea, 1972). En relación con la última variable, creemos necesario esclarecer sobre quién o qué se produce dicha problematización.

La respuesta más inmediata refiere que la problematización se debe producir, en primera instancia, para los personajes de la diégesis, como efectivamente ocurre en las ficciones fantásticas del S. XIX como *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James, cuya historia muestra el miedo de la institutriz ante la imposibilidad de entender lo que ocurre en una casa en la que nada funciona como debería. Sin embargo, no debemos olvidar que la problematización se puede dar también en la percepción de los lectores, lo que supone un plano distinto del anterior. De modo que podríamos encontrar relatos en los que se diera un tipo de problematización, otra, o ambas a la vez. Esto, tal vez, nos lleve a preguntarnos: ¿en qué tipo de ficción podría haberla para el lector, pero no para el personaje? Tal vez el ejemplo más famoso sea la ya citada *La metamorfosis* de Kafka:

una novela en la que se describe un evidente fenómeno sobrenatural (...) del que no se nos da ninguna explicación y que, para mayor confusión, no produce ningún tipo de vacilación ni asombro en el narrador, el protagonista (...) y su familia (Roas, 2001: 33-34).

La problematización se puede dar, por tanto, en dos niveles distintos: el intratextual y el extratextual. Un hecho sobre el que justamente llama la atención Roas: «Todorov no toma en consideración que la inexistencia de asombro, de inquietud, en los personajes no quiere decir que el lector no se sorprende ante lo narrado» (Roas, 2001: 35). Es decir, en *La metamorfosis* la problematización se produce únicamente en el plano extratextual, lo que, sin embargo, no significa que lo fantástico no se produzca, ya que, como afirma Susanna Reisz, «el no-cuestionamiento de esa transgresión se siente a su vez como una transgresión de las leyes psíquicas y sociales que junto con las naturales forman parte de nuestra noción de realidad» (Reisz, 2001: 35).

Volviendo a la clasificación de Barrenechea, se nos hace evidente que el relato de Enríquez debería entrar en la categoría de «solo lo no-anormal», es decir, lo posible extraordinario. De nuevo, como en la noción de Todorov, el relato de Enríquez quedaría así fuera de lo fantástico. Sin embargo, creemos necesario precisar que la transgresión que encontramos en *Las cosas que perdimos en el fuego* es similar a la que se produce, al menos a nivel teórico, en la obra de Kafka, ya que, como hemos analizado anteriormente, las hogueras son percibidas como una transgresión, pero una transgresión de carácter psíquico y social, tanto por los personajes como por los lectores. Esta nueva clasificación, que amplía el abanico de lo que podemos considerar una transgresión de las leyes de la realidad, nos

permitiría extender el estatus de lo fantástico para dar cuenta de ficciones limítrofes como el relato de Enríquez.

#### 4. La mimesis de la realidad histórica

Resulta necesario dedicar un espacio de este análisis para los procedimientos que la autora utiliza con el objetivo de generar el reconocimiento en el lector de que la realidad del relato y la suya son, efectivamente, la misma. Se trata, sin duda, de un aspecto fundamental, pues como propone Rosalba Campra, la literatura fantástica se construye en torno a una serie de pares opuestos, articulados en base a una dicotomía esencial, la de «la realidad» frente a «lo fantástico», que trasladada a la literatura resulta en «realismo» frente a «fantástico» (Campra, 2001). No obstante, lo cierto es que la literatura fantástica no está tan lejos de una literatura de realismo mimético, ya que lo fantástico «exige constantemente que el fenómeno descrito sea contrastado tanto con la lógica construida en el texto como con esa otra lógica –también construida– que es nuestra visión de lo real» (Roas, 2011: 42). En este relato, esa construcción de la mimesis se da mediante la recreación de un ambiente con un marcado carácter patriarcal. El relato introduce constantes alusiones a crímenes machistas y voces de ciertos personajes que configuran una atmósfera opresiva y asfixiante que resulta casi tangible y, lamentablemente, bastante conocida para los lectores: «Un chico, no podía tener más de veinte años, empezó a decir qué manipuladora, qué asquerosa, qué necesidad; también hacía chistes» (p. 187).

De este modo consigue Enríquez situar históricamente la realidad representada, si bien es cierto que la pieza más importante para conseguir ese efecto es, una vez más, la voz narrativa. En concreto, la voz narrativa aséptica y periodística que cuenta con una indiferencia pasmosa los crímenes y los asesinatos de las mujeres:

Él la había quemado durante una pelea. Igual que a la chica del subte, 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 subte, que había sido ella (pp. 188-189).

Esta voz que da cuenta de la omnipresencia de la violencia patriarcal en una sociedad que reconocemos como la nuestra es la pieza fundamental sobre la que se asienta la mimesis de la realidad histórica de este relato y es también la evidencia de que *Las cosas que perdimos en el fuego* despliega una serie de niveles literarios que abordan el mundo desde una óptica política. Política en el sentido de que intenta sembrar la duda acerca del funcionamiento de ciertas estructuras sociales llevando al extremo la noción de verosimilitud, uno de los

procedimientos fundamentales de la obra de Mariana Enríquez:

A mí me interesa esa distancia entre lo verosímil y lo fantástico. No tenía ganas de ingresar al cuento con un registro fantástico o literario, sino más bien con un registro cercano a la crónica y, después, erosionar la realidad desde ahí. Un choque de narrativas, digamos (Entrevista de Mora a Enríquez s. f.).

En las palabras de la autora vemos evidenciada de nuevo esa dicotomía esencial que ya apreciábamos en la construcción de su voz narrativa: lo fantástico frente a lo periodístico, lo literario frente a lo real. Un «choque de narrativas» que disuelve el esquema ontológico binario que había planteado el género fantástico en sus primeras formulaciones y propone un fantástico contemporáneo que se caracteriza precisamente por su capacidad de imbricar estos pares de tal manera que las consideraciones que tenemos sobre ellos –lo real como lo cómodo, lo fantástico como lo terrorífico– se transfieran de uno a otro.

## 5. Estrategias para abordar la naturaleza política y social del conflicto

Una de las características más destacables de la escritura de Mariana Enríquez es que no se conforma con una sola perspectiva de la realidad. Su obra pretende ir más allá de lo políticamente correcto, de la zona más cómoda de la ética y la conciencia colectiva. La literatura, en su opinión, no deben contarse desde esa óptica limitada, sino que deben permitirse la libertad de dar voz a todas las historias:

Yo creo firmemente en la irresponsabilidad de la literatura. No me gusta que la literatura sea leída con base en parámetros morales. Si a mí el día de mañana me sale una novela con un narrador machista, si eso es lo que yo tengo ganas de escribir y si eso es lo que yo tengo que decir en ese momento porque estoy pensando en la violencia de los varones, lo voy a hacer. O sea, no creo que deba ser juzgada en esos términos (Entrevista de Mora a Enríquez s. f.).

Enríquez desea ampliar las historias que nos contamos sobre nuestros temores, sobre nuestras pequeñas luchas cotidianas, sobre lo que no nos atrevemos a decir en voz alta. *Las cosas que perdimos en el fuego* es buen ejemplo de ello. La acción fundamental del relato, las mujeres lanzándose a las hogueras por voluntad propia, contradice nuestro instinto de conservación y supervivencia. Y esa incomodidad que produce en nosotros, esa problematización cognitiva de un hecho factualmente posible llama la atención sobre un acto que se convierte así en un acto esencialmente político.

Para analizar la naturaleza política y social del conflicto de este texto resulta útil acudir al estudio de Rita Segato citado en este trabajo, en el que se afirma que la violencia que se ejerce hacia las mujeres es un tipo de violencia esencialmente expresiva. Un adjetivo bajo el que Segato define tipo muy concreto de actos violentos:

Expresiva es aquella violencia que «engloba y concierne a unas relaciones determinadas y comprensibles entre los cuerpos, entre las personas, entre las fuerzas sociales de un

territorio. Es una violencia que produce reglas implícitas, a través de las cuales circulan consignas de poder» (Segato, 2016: 8).

Como su nombre indica, se trata también de una violencia que pretende expresar un mensaje, que no tiene la finalidad de ser un medio para alcanzar algo más allá de sí misma, como podría ocurrir, por ejemplo, en el caso de un robo o un atraco, en los que la violencia es instrumental para conseguir riqueza, sino que su finalidad es la misma «expresión del control absoluto de una voluntad sobre otra» (Segato, 2016: 21). Un control que no se circunscribe únicamente a la esfera de lo individual, de lo aislado, sino que puede funcionar en el seno de toda una comunidad que se convierte así en un sistema de dominación amparado por el silencio que proporciona la posición elevada de quienes lo dirigen.

Este es precisamente el escenario que Enríquez construye al iniciar su relato, con la descripción de la oleada de crímenes machistas que engullen la sociedad argentina. En todos estos feminicidios, ejecutados con la intención de matar o mutilar con fuego a las mujeres, «es posible discernir una posición de dominio o de poder por parte de un sujeto masculino» así como «una relación de desigualdad entre ambos sexos desencadenando en el crimen» (Rodríguez de la Vega, 2018: 148).

Y cuando, como ocurre en el relato de Enríquez o en los asesinatos de las mujeres de Ciudad Juárez, estos crímenes se replican y pasan a formar parte de un verdadero fenómeno social en el que el sujeto masculino es la propia corporación que permite y facilita que ocurran, esos asesinatos «pasan a comportarse como un sistema de comunicación» (Segato, 2016: 30). Quemar, violar, matar a una mujer constituyen así actos comunicativos en sí mismos articulados dentro de un verdadero lenguaje de la violencia, con sus propias codificaciones, medios y convenciones.

Consciente de la naturaleza de estos feminicidios, Mariana Enríquez plantea un ejercicio literario de inversión del esquema de dominio. Las mujeres, conscientes de que no son solo los sujetos masculinos individuales quienes las están matando, crean su propia estructura social, su propia red de alianzas y apoyos. Y es dentro de esta trama de subversión donde las mujeres deciden llevar a cabo su ejercicio de contraescritura.

Quemando sus cuerpos, se sustraen de la lógica de poder que pretende usarlos para producir sus enunciados:

Vean el lado bueno, decía, y se reía con su boca de reptil. Por lo menos ya no hay trata de mujeres, porque nadie quiere a un monstruo quemado y tampoco quieren a estas locas argentinas que un día van y se prenden fuego —y capaz que le pegan fuego al cliente también (p. 195).

Porque lo verdaderamente significativo de este ejercicio de contraescritura del cuerpo no es solamente la destrucción ya materializada —las mujeres que ya se han lanzado a las hogueras, las quemadas— sino la potencialidad misma del fuego, escondida, latente en todas las mujeres.

Con todos estos procedimientos y recursos literarios Enríquez consigue generar una paradoja muy potente. El relato de las hogueras es, en realidad, el verosímil, ya que la decisión de las mujeres de lanzarse al fuego produce la respuesta esperable, la de la incredulidad de la sociedad y el lector. Sin embargo, eso despierta necesariamente una nueva cuestión: ¿cómo es posible que los feminicidios no nos generen la misma problematización a nivel psíquico y emocional que las mujeres quemándose por voluntad propia?

La respuesta, a simple vista, parece obvia: porque los feminicidios sí ocurren en la realidad, sí están dentro de nuestro sistema de conocimiento del mundo, a diferencia de las hogueras. El relato de Enríquez abre, pues, una rendija a una duda que debe interpelarnos violentamente: ¿no debería ser al revés? ¿No debería estar el horror y la incredulidad sobre lo que sí es real? ¿Por qué nos incomoda tanto algo que las mujeres eligen voluntariamente pero ese mismo hecho no pone en conflicto nuestra percepción del mundo cuando les es impuesto violentamente? Con esta operación y a modo de negativo de la realidad, Mariana Enríquez plantea una pregunta fundamental: ¿y si lo verdaderamente corrupto y absurdo ya existe dentro de nuestro sistema social? Y más importante aún: ¿qué podemos hacer cuando aquello que le da un orden a nuestra realidad conlleva una terrible perversión?

Esta reflexión que plantea el relato de Enríquez sobre la forma en que percibimos y estructuramos nuestro mundo y sus partes más oscuras es, frente a las amigüedades y problemas que presentan otros aspectos, una de las razones más poderosas con las que contamos para afirmar que nos hallamos ante un relato fantástico. Esta es precisamente parte de la teoría que David Roas defiende en *Tras los límites de lo real* sobre la razón de ser de la literatura fantástica, que, según este autor, no es otra que la reflexión crítica y

consciente sobre «la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de esta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla» (Roas, 2011). En este sentido, lo fantástico es uno de los géneros que más se prestan a la reflexión ontológica y epistemológica. Ya desde sus inicios, la literatura fantástica planteaba «que la razón, por sus limitaciones, no era el único instrumento de que disponía el ser humano para captar la realidad» (Roas, 2011:19). La imaginación, lo visceral, lo intuitivo se postulan así como herramientas complementarias para adentrarnos en esos espacios oscuros de la realidad que la razón no consigue iluminar.

## 6. Conclusiones

Todo lo desarrollado anteriormente muestra que la narrativa que Mariana Enríquez desarrolla en el relato *Las cosas que perdimos en el fuego* es conocedora de la tradición discursiva y literaria precedente del género fantástico, pero escapa a una clasificación dentro de las categorías establecidas. Más bien las modifica e interseca para construir una voz propia, contemporánea, que es capaz de poner en discurso conflictos del imaginario de nuestra sociedad hipermoderna sin perder los rasgos fundamentales que nos permiten identificar lo fantástico. *Las cosas que perdimos en el fuego* genera así un efecto de lo fantástico que funciona como una inversión de los órdenes entre los dos planos, el literario y el real, que están en constante diálogo en la obra. Dentro de la diégesis, las hogueras y las mujeres quemadas son la cristalización de ese «no puede ser, pero es» (Borges, 1977) que cumple el papel de elemento de transgresión de la realidad representada. En el plano de lo real, sin embargo, esa transgresión fantástica se transforma en un *podría ser, pero no es* que nos apela directamente. Y es gracias a esa verosimilitud que la literatura fantástica de Mariana Enríquez consigue generar una profunda inquietud en sus lectores, lo que supondría una nueva coincidencia con lo fantástico, ya que dicha inquietud ha sido considerada como un efecto indispensable en la configuración del género:

Tal es la importancia de ese efecto amenazador, que Lovecraft llegó incluso a afirmar que el principio de lo fantástico no se encuentra en la obra sino en la experiencia particular del lector, y esa experiencia debe ser el miedo (Alazraki & Roas, 2001:31).

Los lectores de *Las cosas que perdimos en el fuego* nos reconocemos hasta tal punto en el relato que comprendemos que lo que se cuenta podría llegar a ocurrir, que esa realidad aparentemente imposible no dista tanto de la nuestra. Y el rechazo que sigue a esa aserción, las ganas de girar la cara y mirar hacia otro lado para seguir con la comodidad de la indolencia muestran una parte perversa, no de la realidad, sino de nosotros mismos.

Ichel Marcos (2023): «Los límites de lo fantástico en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez», *Cuadernos de ALEPH*, 16, pp. 77-96.

Comprensión que es, sin duda, lo verdaderamente inquietante de este relato. La misma sensación con la que Silvina escucha las últimas palabras del texto:

las dos mujeres conversaron en la luz enferma de la sala de visitas de la cárcel, y Silvina solamente escuchó que ellas estaban demasiado viejas, que no sobrevivirían a una quema, la infección se las llevaba en un segundo, pero Silvinita, ah, cuándo se decidirá Silvinita, sería una quemada hermosa, una verdadera flor de fuego (p. 197).

Sin embargo, es precisamente gracias a este efecto de incomodidad en el lector que Mariana Enríquez demuestra la vigencia de su literatura, desmarcándose a su vez del efecto reaccionario que la literatura prospectiva –las distopías, la ciencia ficción– tiene el peligro de generar. Porque es cuando reconocemos la perversión en nosotros mismos cuando la reflexión sobre la naturaleza de nuestro mundo se vuelve más profunda, obligándonos a mirar incluso allí donde no queremos. Mariana Enríquez prueba así que no podemos permanecer neutrales e indiferentes en una sociedad en la que la violencia sistemática sobre las mujeres ha pasado a formar parte de la normalidad.

Finalmente, en lo que respecta a la categorización del relato, lo cierto es que existe una gran complejidad para establecer los rasgos y límites dentro de ese conjunto de literaturas que comparten «elementos y situaciones inexistentes en el mundo real, o tan inusuales que su condición de realidad puede, sin excesivo esfuerzo, ser puesta en duda» (Abraham, 2017: 283). Del mismo modo, el desarrollo anterior muestra que las teorías fundacionales sobre lo fantástico ya no pueden dar cuenta de la variedad e hibridación de las ficciones contemporáneas con dichas características. Esta necesidad de ampliar los límites del género ha sido notada recientemente por los estudios literarios, lo que ha provocado un replanteamiento de las categorías existentes y el surgimiento de nociones más abarcadoras como la de lo insólito. Esta nueva y pujante propuesta postula la existencia de una tipología que englobaría géneros como «la literatura fantástica, la ciencia ficción, la literatura maravillosa y la literatura de lo extraño» (Abraham, 2017: 283). La hipótesis de este artículo, por tanto, plantea una lectura del relato de Enríquez en base a sus numerosas coincidencias con la literatura de lo fantástico –la monstruosidad, la problematización del hecho a nivel psíquico y social, la mímesis de la realidad histórica, el cuestionamiento de la concepción de la realidad y nuestras herramientas para comprenderla–. Sin embargo, lo cierto es que precisamente esta hipótesis de lectura ha hecho posible que nos percatemos de las limitaciones que esa misma necesidad de categorización impone al estudio de las ficciones que nos hablan de la ruptura de la realidad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAHAM, Carlos (2017), «Las literaturas de lo insólito. Una tipología», *Revista Iberoamericana*, 58, pp. 283-304.
- BARRENECHEA, Ana María (1972), «Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica», *Revista Iberoamericana*, 38, 80, pp. 391-403. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1972.2727>
- BERMAN, Marshall (1988), *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, trad. A. Morales, Ciudad de México, Siglo XXI.
- BORGES, Jorge Luis (1977), *El libro de arena*, Madrid, Alianza Editorial.
- CAMPRA, Rosalba (2001), «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», en David Roas (ed. y comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco-Libros, pp. 153-191.
- CARCEDO, Ana (2010), *No olvidamos ni aceptamos: femicidio en Centroamérica 2000-2006*, San José C. R., Asociación Centro Feminista de Información y Acción (CEFEMINA)
- ENRÍQUEZ, Mariana (2016), *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama.
- FREUD, Sigmund (1979), *Lo siniestro/Sigmund Freud. El hombre de arena/E. T. A Hoffmann*, Luis López-Ballesteros y de Torres y Carmen Bravo-Villasante (trad.), Barcelona, José J. de Olañeta, Editor.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana María (2020), «Feminismo y literatura (argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin», *Literatura latinoamericana mundial: Dispositivos y disidencias*, 5, pp. 71-96.
- GOICOCHEA, Adriana (2018), «Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enríquez», *Revista Linder*, 15, 9-30.
- JACKSON, Rosie (2001), «Lo 'oculto' de la cultura», en David Roas (ed. y comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco-Libros, pp. 141-152.
- LAGARDE, Marcela (2009), «Claves feministas en torno al feminicidio», en: Estefanía Molina y Nava San Miguel (coords.), *Nuevas líneas de investigación en género y desarrollo*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 211-236
- MORA, Alejandro (s. f.), «Entrevista con Mariana Enriquez | Alejandro Menéndez Mora», *Revista de la Universidad de México*, en [<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/4a65bbae-e70a-4ff2-85f7-ee24dff8e078/entrevista-con-mariana-enriquez>] (31/12/2022)
- REISZ DE RIVAROLA, Susana (2001), «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales», en David Roas (ed. y comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco-Libros, pp. 193-221.
- ROAS, David (2001), «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (ed. y comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco-Libros, pp. 7-44.

- ROAS, David (2011), *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid, Páginas de Espuma.
- RODRÍGUEZ DE LA VEGA, Vanessa (2018). «Desafiando al patriarcado a través del fuego: El empoderamiento de las mujeres en "Las cosas que perdimos en el fuego" de Mariana Enríquez», *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 8, 1, pp. 144-161. <https://doi.org/10.5070/T481039390>
- RUBINO, Atilio, SÁNCHEZ, Silvina & SAXE, Facundo (2021), *Lecturas monstruo. Género y disidencia sexual en la cultura contemporánea*, Madrid, La oveja roja.
- HARMES, Roberta A., RUSSELL, Diana E. (2006), *Feminicidio: una perspectiva global*. México D. F., Teachers College Press.
- SÁNCHEZ, Laura A. (2019), «Resistencia y libertad: una lectura de «Las cosas que perdimos en el fuego» de Mariana Enríquez desde las perspectivas de Foucault y de Beauvoir», *Acta literaria*, 59, pp. 107-119. <https://doi.org/10.4067/S0717-68482019000200107>
- SEGATO, Rita L. (2013), *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*, Buenos Aires, Tinta Limón.
- TODOROV, Tzvetan (2001), «Definición de lo fantástico», en David Roas (ed. y comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco-Libros, pp. 47-64.