

“Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enriquez: la reanudación del mito de Prometeo para narrar la reacción a la violencia machista

“Things We Lost in the Fire” by Mariana Enriquez: Continuing the Myth of Prometheus to Narrate the Response to Gender-Based Violence

Enrique Ferrari

Universidad Internacional de La Rioja, Logroño, España

Contacto: enrique.ferrari@unir.net

<https://orcid.org/0000-0001-7910-8134>

RESUMEN

“Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enriquez relata la respuesta de un grupo de mujeres ante las agresiones machistas. Se suma de este modo a otras narraciones contemporáneas latinoamericanas que recogen reacciones audaces contra la violencia de género. Su aportación es la radicalidad de la propuesta de sus protagonistas, que deciden prenderse fuego hasta desfigurarse, replicando las agresiones de los hombres para resignificarlas. El objetivo de este estudio es analizar cómo la autora argentina fundamenta esa contestación de las mujeres, tan desconcertante, en unas coordenadas culturales y políticas coherentes con su poética. Para justificar esa radicalidad, proponemos, como resultado, un segundo nivel para la interpretación del cuento, vertebrando su trama con la estructura y elementos del mito de Prometeo. Con la deconstrucción y reformulación de este mito fundacional, el relato de Enriquez plantea con las hogueras el origen de una nueva civilización, con un rol social distinto para las mujeres, como sucesoras de Pandora, pero también de Prometeo, al ser ellas quienes retoman su desafío a los dioses, robando de nuevo el fuego.

Palabras clave: Mariana Enriquez; violencia machista; mito de Prometeo; Pandora; cuento.

ABSTRACT

“Things We Lost in the Fire” by Mariana Enriquez explores the response of a group of women to gender-based violence, aligning itself with other contemporary narratives that portray bold reactions against such aggression. What sets it apart is the radical choice of its protagonists: they deliberately set themselves on fire, disfiguring their bodies to reclaim and reframe the violence inflicted by men. This study examines how the Argentine author embeds this unsettling female response within cultural and political frameworks consistent with her poetics. To contextualize this radical act, we propose a second interpretive layer, suggesting that the story’s structure draws on the elements and framework of the Prometheus myth. By deconstructing and reimagining this foundational myth, Enriquez’s narrative positions the bonfires as the genesis of a new civilization—one that envisions a redefined social role for women. In this reconfiguration, they inherit not only Pandora’s legacy but also Prometheus’s defiance, reclaiming fire to challenge the gods once more.

Keywords: Mariana Enriquez; Gender-based violence; Myth of Prometheus; Pandora; Short story.

1. Introducción

Las manifestaciones de la violencia, con su tolerancia y su represión, funcionan como sintomatología de la organización social de un territorio y una época. Para un diagnóstico que pretende reconocer las distintas percepciones, casuísticas y circunstancias de esta violencia en las sociedades contemporáneas, las artes narrativas son un modo de conocimiento especialmente habilidoso con el que desenvolverse en entornos complejos. Ellas permiten ampliar el número de respuestas aptas, con enfoques que, en muchos casos, buscan colapsar los términos con los que se ciñe a sí misma la razón en tanto que conciencia común. Las artes narrativas reordenan el mundo con un discurso con el que pretenden confrontar las contradicciones de nuestras actuales comprensiones de la realidad.

Como marco más elemental para contextualizar “Las cosas que perdimos en el fuego”, la violencia de género que aborda este estudio se ejemplifica con una selección de cuentos contemporáneos en español que narran las agresiones machistas y también las respuestas audaces a tales agresiones. Son unos pocos relatos que nos sirven para calibrar, desde esa cota hecha con sus elementos comunes, la contribución del relato de Mariana Enriquez al tema, tanto por su planteamiento como por su estructura: por su condición de cosmogonía, por la audacia con que plantea una reorganización social de dimensiones globales, un nuevo origen mítico para la relación entre hombres y mujeres que pretenden inaugurar las protagonistas de la historia.

La narrativa de Mariana Enriquez (Buenos Aires, 1973) ha despertado un indudable interés en la academia, mucho mayor que otras escritoras contemporáneas suyas. Desde 2018 se han publicado, solo en revistas indexadas, más de 50 artículos académicos sobre ella. Se ha estudiado ya, por ejemplo, su feminismo (Choi, 2023); la aporofobia (Bautista, 2024); cómo trata la violencia sexual (Pietrak, 2021); el trauma que queda todavía de la dictadura militar en Argentina (Barberán Abad, 2024; Bustamante Escalona, 2019; Ferrada Alarcón, 2022; Leandro-Hernández, 2018); el tabú, con el caso de la necrofagia (Cabre-
ra, 2021), o la enfermedad (Cannavacciuolo, 2019).

Centrados exclusivamente en “Las cosas que perdimos en el fuego” hay ya tres estudios publicados en estos índices: Choi (2023), Contreras (2024) y Sánchez (2019); y varios más, también valiosos, en publicaciones no indexadas: Olmedo (2022), Rodal Linares (2023), Rodríguez de la Vega (2018) y Romano (2022). Sus características específicas respecto al resto de su producción cuentística, su condición militante de literatura feminista e, incluso, haberle dado título al libro que lo contiene (es además el relato que lo cierra), justifican un tratamiento singular, una mayor visibilidad, que se verá probablemente incrementada cuando aparezca la versión cinematográfica en la que trabaja la directora Prano Bailey-Bond.

Este trabajo tiene por objeto analizar cómo Mariana Enriquez organiza esa respuesta, tan desconcertante, a la violencia machista en “Las cosas que perdimos en el fuego”. Aporta, respecto a esos trabajos anteriores, una reinterpretación de esa reacción colectiva de las mujeres ardientes, al vertebrar su trama con la estructura y elementos del mito de Prometeo. Explica cómo la autora argentina reanuda la cosmogonía que recoge este mito fundacional para reordenar el papel social de la mujer, como sucesora, obviamente, de Pandora, pero también de Prometeo, al replicar su desafío a los dioses, resignificando el sentido de las hogueras.

No es una referencia explícita en el cuento, pero puede apuntarse su significación política con los parámetros de la historia de Pandora, en el contexto más amplio que es el mito de Prometeo, con ese origen para la humanidad en el que la mujer, ideada como castigo para los hombres, es la culpable del mal en el mundo. Con una interpretación más suspicaz del mito, la Pandora que subyace al relato de Mariana Enriquez no es la responsable de esos males: al contrario, es la víctima, que ha tenido que cargar desde el principio con esa acusación que ha justificado la violencia contra ella.

Con esta premisa de partida, Enriquez retoma el mito de Prometeo —en el que el titán les roba el fuego a los dioses para dárselo a los hombres— con el fin de plantear una recivilización de la civilización, un nuevo punto de partida, a

cargo de las mujeres —víctimas de esa violencia legitimada con el mito de Pandora—, replicando los primeros pasos de Prometeo. Como él, perpetran un engaño con sus sacrificios ante el fuego: Prometeo engañó a los dioses ofreciéndoles del animal sacrificado solo su piel y sus huesos, quedando la carne para los hombres. Las mujeres ardientes engañan a los hombres ofreciendo con su sacrificio solo su piel, no su vida, porque no se queman hasta morir, sino solo hasta desfigurarse, para así perder su belleza, que las ha cosificado y convertido en propiedad de sus parejas. Los hombres que agreden a las mujeres, quemándolas, buscan matarlas. En su réplica, las mujeres ardientes lo que buscan no es morir, sino acabar con su belleza, o con el patrón tradicional de belleza, para cambiar los cimientos de una civilización que se sostiene sobre la opresión a las mujeres, que queda justificada en el mito de Prometeo por su maldad. Poner fin a ese canon de belleza tiene como objetivo obligar a los hombres a relacionarse de otro modo con ellas.

En la versión de Hesíodo del mito, Pandora es ignorada después de abrir la tinaja que libera los males enviados por Zeus al hombre (2021, pp. 35-36). En su reanudación del mito, Mariana Enriquez la rehabilita como arquetipo para las mujeres ardientes, la integra en su respuesta a la violencia que sufre desde entonces la mujer, asignándole el papel protagonista del relato de Prometeo. La recupera como personificación de la desobediencia (su otra característica junto a la belleza), para alterar las dinámicas sociales, con un discurso alternativo al que ha legitimado o tolerado las agresiones machistas.

Este análisis y propuesta de lectura es, a un tiempo, un ejercicio de filología, de literatura comparada y de hermenéutica. Estudia, desde la filología, las características y motivaciones de la narrativa de Mariana Enriquez; rastrea, desde la literatura comparada, otras narraciones similares en su contexto geográfico y literario, en tanto que muestran o bien la violencia machista, sin más, o bien la reacción a esta violencia, para crear como marco un corpus que no pretende ser exhaustivo, pero sí representativo; y analiza, desde la hermenéutica, la estructura mitológica que soporta el cuento, para darle más profundidad a su signifi-

cación política, con una cosmogonía en torno al fuego que se presenta con la máxima radicalidad.

Con una metodología que se conforma a través de círculos concéntricos, delimitando con cada apartado el contexto de “Las cosas que perdimos en el fuego” para una comprensión más precisa, el objetivo de este estudio es analizar los distintos niveles de la trama que construye la autora para denunciar la violencia de género, desde su raíz misma, incardinada —en esta lectura que proponemos— en el origen mítico de la civilización. No se concreta en el cuento cuáles son *las cosas que perdimos en el fuego*. La referencia más inmediata para ubicar el título (que es, originariamente, el de una canción de Bastille) es el fuego provocado por las mujeres ardientes, o el fuego provocado por los agresores, ambos circunstanciales; pero cabe una tercera posibilidad, que explica mejor el enunciado en relación con la trama del cuento: ese fuego puede ser también el que en el mito roba Prometeo para dárselo a los humanos, para abarcar un marco temporal mucho mayor con el que explicar diacrónicamente una estructura social desigual. “A los hombres nunca los queman”, dice un personaje en “Los pájaros de la noche” (Enriquez, 2024, p. 42).

2. La víctima en el programa político de Mariana Enriquez

Mariana Enriquez ha publicado, además de algunas novelas, crónicas y libros de viajes, tres libros de cuentos: *Los peligros de fumar en la cama* (2009), *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) y *Un lugar soleado para gente sombría* (2024). Estos cuentos, que son distintas casuísticas de los males que afectan a la sociedad argentina, apuntalan un discurso social propio que coloca a la víctima en su centro (Ferrari, 2024). Muchos de ellos son fundamentalmente casos de la incomprensión social que sufre la víctima, de cómo queda marcada para la sociedad tras ser agredida. Busca, como propuesta política, un tratamiento más complejo para esta. Para ello, la enfoca no tanto en su relación con el agresor como en su relación con el testigo. Evidencia el abandono de la víctima por parte de su comunidad: en estos relatos, lejos de ser redimida tras haber sido agredida, la víctima carga con las culpas de la propia agresión, des-

pojada incluso de su condición de víctima, con un rol que se trastoca del todo, porque es percibida por los testigos como una amenaza, que les produce miedo, aversión o repugnancia. De este modo, le sirve a la autora como síntoma de la situación de desigualdad que sufren las víctimas (actuales o potenciales), al haberse acomodado su comunidad a estas circunstancias, hasta el punto de verse convulsionada no por la agresión en sí, sino por su visibilidad, por el modo en que se muestra descaradamente lo que ha pasado. La víctima, al dar cuerpo a la agresión, convierte a los demás en testigos, y con ello los obliga a sentir vergüenza, a exponerse también ellos ante ella, a sentir una responsabilidad, como afirma John Keane (2000, pp. 149-151).

Frente a la dicotomía tan interiorizada entre civilización y barbarie, que le sirvió de tópico a la literatura latinoamericana en el pasado, la premisa que subyace en estas narraciones —muy cerca de lo que Elsa Drucaroff llamó “civilibárbarie” (cit. en Bustos, 2020, p. 28)— es que es esa misma civilización la que favorece o tolera la agresión; que en la conciencia común de sus ciudadanos la barbarie, lo que lo desequilibra todo, es en todo caso el comportamiento de la víctima que no oculta y asimila sin más la agresión.

Tras esta aceptación generalizada de la injusticia está la consideración de la víctima como tabú, la voluntad común de ocultarla, que utiliza Enriquez para desenmascarar el cinismo con el que se ha abordado habitualmente el problema (con sus circunstancias: las causas y consecuencias de esa agresión). Testa a la sociedad en su conjunto a partir de su eslabón más débil: lo que Mike Davis ha llamado “residuos sociales” (2016, p. 35), como el vagabundo de “El carrito” o el niño desaparecido de “El chico sucio”, o el niño-monstruo encadenado de “El patio del vecino”. La incompreensión y falta de ayuda a la víctima, que queda aislada, es el tabú que se destaca sobre los demás, del que derivan los demás, más puntuales, más ceñidos a cada ámbito (dentro de la familia, el barrio o la ciudad). Es, en su diagnóstico, el pecado capital de la sociedad latinoamericana, del que hace responsables no solo a los agresores, sino también a los testigos, incapaces de ayudar al agredido, o reacios a ayudarlo. “Testigo” —

como recuerda Agamben (2005, p. 15)— deriva de *tertis*, es el tercero en un proceso entre dos contendientes. El testigo en los relatos de Mariana Enriquez se muestra ante todo perplejo, incapaz de entender el horror que trasluce lo cotidiano que esos tabúes sociales intentan esconder. Sucede en “Chicos que faltan”: “[...] ellos sinceramente no tenían idea de lo que pasaba, no podían explicarlo; solamente sabían que les daba mucho miedo” (Enriquez, 2019, p. 167), explica el narrador de la actitud de los protagonistas. Un miedo que Pablo Brescia llama “miedo metafísico” (2020, p. 138), porque surge de la experiencia del extrañamiento, que hace ver la realidad de otro modo. También en “Bajo el agua negra”, en donde una fiscal voluntariosa se ve impotente cuando trata de luchar contra las dinámicas perversas que permean toda estructura social (Enriquez, 2017, pp. 155-156), cerca de lo que María Angélica Semilla Durán ha llamado el “halo tóxico que paraliza a la comunidad” (2018, p. 271).

En su análisis de la narrativa de Mariana Enriquez, Fernanda Bustamante Escalona (2019, p. 33) distingue cuatro tipos de violencia “de los cuerpos y sobre los cuerpos”: 1) las violencias del patriarcado y de la sexualización normalizadora, 2) las violencias producto de la instauración del neoliberalismo y las crisis económicas, 3) las violencias culturales y políticas y 4) las violencias del pasado histórico ante los crímenes de Estado y la violación de los derechos humanos. Para este ejercicio de literatura comparada, nos centramos en la primera de ellas.

3. La narrativa contemporánea como repositorio de agresiones machistas

En sus *Reflexiones sobre la violencia*, John Keane (2000, p. 84) avisa que la evaluación de la violencia es tan imprescindible como difícil. Difícil por su carácter subjetivo, dice Slavoj Žižek (2009, p. 10): porque depende de su contraste con un fondo de nivel cero de violencia. En 2004, Roberto Bolaño escribe de los asesinatos contra las mujeres en el norte de México. La estructura de la parte de los crímenes es la de un listado de aproximadamente 350 páginas con las víctimas, ordenado cronológicamente, con las circunstancias de cada una de las muertes, en

un mismo escenario, en un contexto extremadamente hostil con ellas que se muestra impenetrable, indescifrable, como en las visiones de Florita Almada cuando se siente poseída: “En sueños veo los crímenes y es como si un aparato de televisión explotara y siguiera viendo, en los trocitos de pantalla esparcidos por mi dormitorio, escenas horribles, llantos que no acaban nunca” (Bolaño, 2004, p. 575). Le quita a la violencia el atenuante de lo que se ha vuelto costumbre. Con el número descomunal de asesinatos recogidos, le imprime el efecto de lo que Walter Benjamin llamó “violencia mítica”: la que no es un medio para llegar a un fin, sino una manifestación de la voluntad o del ser de un dios (2010, p. 110).

Lo que escribe de los crímenes Bolaño lo proyecta hacia lo que él llama el “horror”, más abstracto, al que da en su narrativa un tratamiento metafísico, en busca de una fundamentación general como problema último para entender la realidad. Otros autores en la literatura hispanoamericana actual, en cambio, han preferido acercarse a ese horror que conforma la violencia a partir de historias concretas, como si fueran los flancos por los que atacar intelectualmente esa abstracción: junto a “Las cosas que perdimos en el fuego”, hay otros relatos particularmente incisivos que con sus tramas ponen a prueba los planteamientos más convencionales de la violencia, como eje paradigmático de este tópico.

Hay dos elementos que se repiten básicamente en sus tramas. El primero es la falta de motivaciones fuertes, contundentes, pensadas detenidamente, para la agresión, que se da únicamente porque las circunstancias le son favorables, como si hubiera una inercia o inconsciencia en el desarrollo de los hechos. El segundo, asociado a este, es la ausencia de consecuencias sobre el agresor, que sale del plano una vez cometido el ataque, sin espacio en el relato para una sanción o reproche social, o al menos para una valoración moral del narrador, lo que evidencia como fondo de la historia una tolerancia generalizada, normalizada, hacia estos abusos (y, con ello, también hacia la exclusión, la humillación y la dominación de las víctimas).

Para la construcción de ese primer marco referencial, más abarcador, sobre la violencia, en

general, pueden servirnos como representativos: “Sin rostro”, de Junot Díaz (Santo Domingo, 1968), en el que un joven, que por sus graves deformaciones físicas es marginado por todos, también por su familia, es agredido despiadadamente por otros chicos. “Hojas de afeitar”, de Lina Meruane (Santiago de Chile, 1970), en el que unas estudiantes depilan a la fuerza, en los aseos del colegio, a otra compañera (o compañero) a la que han señalado —y estigmatizado— como la más velluda. “Balneario” de Pilar Pedraza (Toledo, 1951), en el que la narradora, una mujer que está muerta, es humillada y maltratada en la morgue por ser obesa, igual que lo fue en vida. “El efecto de la luz sobre los peces”, de Cristina Peri Rossi (Montevideo, 1941), en el que un individuo solitario reduce su vida a contemplar cómo se atacan y devoran entre sí los peces que compra con este fin para su acuario. “Coro” y “Biografía”, de María Fernanda Ampuero (Guayaquil, 1976): el primero sobre un grupo de mujeres ricas que, tras una noche de fiesta en la casa de una de ellas, se ensañan con su servicio doméstico, hasta matar accidentalmente a una de las criadas; el segundo, sobre una escritora a la que insulta y amenaza con matar el hombre que la contrata para escribir su biografía, que muestra un comportamiento esquizoide. “Los curiosos”, de Juan Gabriel Vásquez (Bogotá, 1973), en el que los testigos de una operación de rescate de un cadáver en el río Medellín comienzan a agredir al viudo de la víctima, al hacerle responsable del ahogamiento del Pájaro Solano, el buzo que debía sacar del agua el cuerpo. O de la misma Mariana Enriquez: “El chico sucio”, en el que un niño sin hogar desaparece, probablemente asesinado por su madre en un ritual satánico, y “La Virgen de la tosquera”, en el que una joven se venga de dos amigos que se han burlado previamente de ella, haciendo que unos perros salvajes los ataquen.

Sobre la violencia específicamente machista podemos señalar: “Lilly” de Guillermo Arriaga (Ciudad de México, 1958), en el que los primos de una joven discapacitada la violan repetidamente y acaban matándola cuando esta pasa unos días con ellos en su casa. “La cueva” de Liliana Colanzi (Santa Cruz de la Sierra, 1981), en el que se repiten a lo largo del tiempo, en la prehistoria, las

agresiones sexuales a una mujer. “Treinta monedas de carne” de Marcelo Luján (Buenos Aires, 1973), en el que una joven que va a ser agredida sexualmente por un grupo de hombres delata la ubicación de su compañera de viaje, a la que envidia por su físico, para que la violada sea ella en su lugar. “Monstruos” de María Fernanda Ampuero (Guayaquil, 1976), en el que unas niñas descubren que es su padre quien viola a la cuidadora que les ha advertido siempre de la naturaleza real de los monstruos más peligrosos. O de la misma Mariana Enriquez, en su último libro de cuentos: “La desgracia en la cara”, en el que una madre confiesa a su hija cómo fue violada de joven por un hombre sin rostro, en una maldición que se repite con cada generación; y “Diferentes colores hechos de lágrimas”, en el que los vestidos de una mujer muerta revelan en quienes se los ponen, al sentir en ellas mismas las agresiones fantaseadas por el hombre que se los ha vendido, su viudo, cómo este hubiera querido agredirla de no haberse muerto.

4. La narrativa contemporánea como repositorio de reacciones audaces ante la violencia machista

Aunque el contexto de fondo es el mismo —una sociedad tolerante con la violencia contra las mujeres, que se concreta en las facilidades para cometer las agresiones y en la ausencia de consecuencias para los agresores— hay también en la literatura ejemplos puntuales de reacciones exitosas contra esa violencia. Como marco para analizar desde esta perspectiva “Las cosas que perdimos en el fuego”, tomamos cinco relatos, decididamente desafiantes, de autores hispano-americanos y españoles coetáneos de Mariana Enriquez: “Amor”, de María Bastarós (Zaragoza, 1987); “Luto”, de María Fernanda Ampuero (Guayaquil, 1976); “El horóscopo dice”, de Antonio Ortuño (Guadalajara, México, 1976); “Los frutos más dulces”, de Hipólito G. Navarro (Huelva, 1961) y “Una mujer notable” de Angélica Gorodischer (Buenos Aires, 1928). Resuelven con distintas soluciones formales un problema de fondo que les es común: cómo narrar una respuesta eficaz ante una agresión machista que ponga a prueba su verosimilitud, su credibilidad, en circunstancias tan adversas.

Siguen un patrón similar para la venganza, con elementos comunes como la agresión, el contexto que tolera la agresión y un final no previsible para esa agresión; pero, con sus distintas reacciones, se colocan en distintos niveles en una escala de audacia que va desde el ataque al agresor, usando igualmente la violencia, hasta otros modos de defenderse que implican una vuelta de tuerca en su ajuste de cuentas. En un extremo, los relatos de Bastarós y Ampuero narran una venganza estándar, la violencia para combatir la violencia, con una nueva agresión que es, además, solo física. En el de Ortuño hay una violencia directa contra los agresores, pero se inflige tras una emboscada, después de engañarlos con una estrategia más sofisticada. En el otro extremo, en el cuento de Navarro y, sobre todo, en el de Gorodischer, hay una venganza sin violencia (directa): sus personajes usan recursos más sagaces, utilizando la propia violencia de los agresores para combatirlos, para protegerse ellas. No se vuelven invulnerables a la violencia, pero aprovechan el sinsentido de esa violencia, la hacen suya, en un ejercicio de pensar una respuesta alternativa a la pura violencia que es también la de “Las cosas que perdimos en el fuego”.

“Amor”, de María Bastarós (2021), narra en presente el momento inmediatamente después de la acción que soporta el relato, que el narrador evita contar hasta el final. En una sola escena, presenta, cuando todo ha terminado ya, a la protagonista junto a un cadáver tan desfigurado que es difícil reconocer el cuerpo. Va imbricando la descripción de la escena —el juego en que se convierte para la mujer el ir identificando las distintas partes de la cara del cadáver— con la historia de la relación que tuvo ella con el hombre que está muerto, con una sinécdoque muy eficaz de la cara machacada con el todo de la vida del individuo al que pertenecía. Avanza así el cuento hacia su desenlace: la explicación de por qué está muerto ese hombre y, fuera de plano, por qué está muerta su compañera de piso. La protagonista y el narrador se recrean en los daños que muestra el cuerpo. El tono es frío, provocador, desde el título mismo, por lo que tiene de decididamente vengativo. Es el relato de un ajuste de cuentas, sin más disquisiciones morales —tras haberlo ma-

tado— que la pena y la culpa por haber llegado tarde para salvar a su compañera y solo poder vengarla (p. 94).

Con su título, “Luto”, María Fernanda Ampuero (2018) apunta al luto de Marta y María por la muerte de su hermano, Lázaro, el personaje bíblico al que resucitó Jesucristo. En el relato, las hermanas celebran su muerte comiendo como no han podido hacerlo antes, cuando él vivía con ellas. Lo hace sobre todo María, a la que Lázaro, desde que la sorprendió masturbándose —“goza del pecado carnal”, le dice a Jesús—, la ha humillado, golpeado y violado, y permitido que otros hombres también lo hicieran (p. 74). Al quedarse solas, Marta trata de compensar a María por no haberse atrevido a protegerla de su hermano y de tantos otros hombres mientras este vivía. El vórtice del relato es ese remordimiento o conciencia de culpa, del que Marta no ha conseguido librarse, a pesar de sí haberla vengado, de algún modo, a escondidas, aumentando el sufrimiento de su hermano en los últimos días de su enfermedad (pp. 78-79).

Hay en “El horóscopo dice”, de Antonio Ortuño (2014), una tensión latente entre los peligros, tan tangibles, que describe la narradora y la tranquilidad que demuestra, a pesar de quedar tan expuesta a ellos. Es una trabajadora en una línea de ensamblaje de una fábrica que debe volver cada noche a su casa atravesando un barrio que todos temen, pero en su narración transmite para sí una seguridad que no encaja con lo que dice de tantas víctimas. Escribe:

Es cierto que existen peligros. [...] Muchas compañeras, no se ha podido saber con precisión cuántas, jamás vuelven a la fábrica. Algunas porque se cansan de la mala paga o la ruda labor, suponemos. Otras, porque las arrebatan de las calles cercanas. (Ortuño, 2014, s. p.)

Se siente en peligro cuando la acompaña otra compañera, no cuando vuelve sola, disciplinada, cuidándose también de la policía, caminando “veloz y sin distracciones”. El comienzo del relato le aporta al lector una primera pista: “Mi padre no es querido en el barrio” (Ortuño, 2014, s. p.). De su madre no dice nada, queda la duda de si ha

sido una de esas víctimas. De su padre dice que se pasa el día en el patio de la casa, mirando la calle, mientras bebe, y que no le gustan los policías. El desenlace completa la información, y justifica el temple de la narradora, que recoge una tentativa de agresión que acaba revelándose como un caso más de una rutina bien establecida del padre y la hija. La muerte de los agresores —sabemos por el diálogo final de los dos— no sobreviene de intentar salvarla, sino que es el fin premeditado de haber querido padre e hija o bien tomarse la justicia por su mano o bien vengarse, haciéndoles caer en la trampa, como a otros antes.

“Los frutos más dulces”, de Hipólito G. Navarro (2016), narra el plan de una adolescente, que comienza entonces su pubertad, para vengarse de su tío, después de pegarla, visiblemente excitado, tras verla colgada por las piernas de la rama de un árbol. El relato, muy breve, la muestra subida a ese mismo árbol, porque necesita avisar a los chicos del pueblo de que su tío ha rellenado con cristales uno de los melones que cultiva, hartado de que se los destrocen haciéndoles agujeros para masturbarse y eyacular dentro de ellos. El resto son unas pocas analepsis, para entender el punto de partida de la historia, y una prolepsis: lo que la protagonista idea con uno de los chicos, con una astucia sorprendente. Tiene sexo con su amigo: es su primera vez, y con la sangre que le provoca la penetración unta el melón lleno de cristales para que su tío crea haberse vengado, ganar tiempo, quedar embarazada y poder acusarlo de haberla violado. Lo cuenta el narrador en el último párrafo del relato; y lo acompaña de la información acerca de un intento anterior de violación que le había ocultado al lector, para que este pueda entonces recalcular la proporcionalidad de la respuesta, que en un principio pudo parecerle desmesurada (p. 286).

“Una mujer notable”, de Angélica Gorodischer (2019), se asoma mínimamente al género fantástico para narrar cómo madrina y ahijada idean una estrategia para que esta pueda escapar del maltrato que sufre de su marido. “Me parece que vas a tener que morirte” (p. 338), le dice su madrina cuando le pide ayuda. La ahijada narra la historia de la pareja, la degradación de la relación, con los cambios en el comportamiento de

él. “Sos una idiota, m’hijita”, le dice su madrina cuando le cuenta los maltratos, “Pero les ha pasado a muchas” (p. 338), le dice también, antes de explicarle su plan, que parece ya bien testado: ella debe morir, o al menos hacer creer a todos que ha muerto, asesinada por su marido, para lo que debe seguir un duro entrenamiento que incluye aprender a atravesar objetos o permanecer encerrada en un ataúd casero varios días. Funciona bien: “Así que llegó el día pero se lo resumo. Lo provoqué y me pegó. Caí al suelo y me morí. No tuvo salvación: se lo llevaron preso y todavía está ahí en la sórdida gayola” (p. 340). Ella comienza una nueva vida, hace todo lo que quiere, dice, pero ni pensar en casarse de nuevo.

El título, “Una mujer notable”, alude a la madrina, pero también a la narradora, y —como se desvela al final del relato— a la niña recién nacida que será su ahijada: todas ellas con unas capacidades extraordinarias, que apuntan a un tipo o saga de mujeres capaces de rebelarse contra el orden patriarcal, como las mujeres ardientes de Mariana Enriquez. Más allá de la venganza puntual, parecen proponer un cambio de paradigma en la relación entre ambos sexos.

5. El fuego como iconografía de la violencia

En dos de sus cuentos, Mariana Enriquez centra la trama en la violencia física que ejercen sobre sí mismos los personajes, como parte de un ritual, al sacrificarse ellos mismos. En “Nada de carne sobre nosotras”, la protagonista, atraída por la calavera que ha encontrado en la calle, simplemente decide dejar de comer para adelgazar hasta consumirse, hasta parecerse a esta, a la que ha construido incluso un altar: “Vera y yo vamos a ser hermosas y livianas [...]. Esqueletos huecos y bailarines. Nada de carne sobre nosotras” (2017, p. 128). En “Carne”, la violencia es más palpable, de distinta naturaleza, además, en cada momento de la trama: primero el personaje se mutila a sí mismo para suicidarse y luego otros personajes, sus fans, se comen su cuerpo en un rito que muestra esencialmente su condición grotesca. Escribe el narrador, con las fórmulas de una crónica:

Santiago apareció en una habitación de hotel de Once, con todo el cuerpo cortajeado: había usado una gillete y un Tramantina a

conciencia para despellejarse los brazos, las piernas, el vientre. En el brazo izquierdo, había cortado hasta el hueso. En el pecho era posible ver el esternón. Y, posiblemente semiinconsciente, se había cortado la yugular con un tajo audaz y preciso. No se había mutilado la cara. (Enriquez, 2019, p. 127)

Y un poco después: “Las chicas habían abierto el féretro para alimentarse de los restos del Espina [Santiago] con devoción y asco; alrededor del hueco daban testimonio de su esfuerzo los charcos del vómito. [...] Dejaron los huesos limpios” (Enriquez, 2019, p. 130).

Tiene otro cuento, “Los peligros de fumar en la cama”, en el que utiliza el fuego como desencadenante en una trama que termina con una víctima. Es circunstancial, un accidente, por fumar una anciana en la cama; no es intencional, no es parte de un ritual, como ocurre en “Las cosas que perdimos en el fuego”, pero con relación a este segundo relato, publicado siete años después, aporta algunas anticipaciones en torno a la atracción por el fuego de algunos de sus personajes. La protagonista es solo testigo lejano de los hechos. Escribe el narrador omnisciente:

El fuego estaba lejos, y Paula volvió a la cama. Después supo por el siempre informado portero que se había tratado de un incendio en el quinto piso de un edificio que quedaba a la vuelta. Había una muerta, una mujer paralítica, postrada, que se había dormido en la cama con el cigarrillo encendido entre los dedos. (Enriquez, 2019, p. 180)

Con todo, la noticia despierta en ella elucubraciones en torno a los beneficios de morir quemada. Continúa un poco después la narración:

Estaba empezando a imaginarse que la señora del quinto piso debía haber visto las llamas subir desde los pies, y como no sentía nada en las piernas, debió haber dejado que la manta se incendiara. Y seguramente habría pensado por qué no dejar que el fuego continuara e hiciera su trabajo, debía ser doloroso, pero ¿cuánto podía tardar antes de que una mujer como ella, vieja y con los pulmones agotados, se desmejorara? (Enriquez, 2019, p. 181)

El clímax del relato no es el accidente en el que se quema la anciana, sino los amagos de la protagonista de iniciar un incendio en su propia cama, fascinada por el fuego, por sentirlo ella misma, al final del cuento:

Hizo anillos con el humo dentro de la carpa [su cama] y se aburrió. Entonces decidió apoyar la brasa sobre la sábana para ver cómo se agrandaba el círculo de bordes anaranjados hasta que parecía peligroso, hasta que el fuego crepitaba y se aceleraba. Entonces apagaba el fuego en la sábana a los golpes, y los restos de tela quemada flotaban en la carpa. La hacían reír los pequeños incendios circulares. (Enriquez, 2019, p. 184)

El fuego es la metáfora manida para el amor que consume a quien ama. “Más que la llama queman amadores”, escribe el Marqués de Santillana (2000, p. 154). “Yo soy ardiente, yo soy morena / yo soy el símbolo de la pasión”, escribe Bécquer en su rima XI (2006, p. 68). “Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera [...] Mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego”, escribe García Lorca en *Bodas de sangre* (2021, p. 165, acto 3, cuadro final). Pero el fuego aparece también en otros relatos contemporáneos como desencadenante de una adversidad o una catástrofe. En “Una mala luna”, de Marcelo Luján, por ejemplo, una madre desquiciada lanza a su hija discol a una sartén con aceite hirviendo, lo que le provoca gravísimas quemaduras, le desfigura el rostro, al igual que les sucede a las mujeres ardientes de “Las cosas que perdimos en el fuego”. Hay un fuego en la literatura que se desentiende del amor; que, como metáfora, lo que busca es indagar, a partir de su potencial destructor, en otros pliegues de la realidad.

El también argentino Luciano Lamberti (2017), en “El cazador, los galgos, la liebre”, apunta a esa revelación con un cuento que, en un primer momento, puede parecer solo un conjunto disperso de historias, pero que tiene soterrado, como hilo conductor, una poética en torno a la escritura como conocimiento. Los apartados que abren y cierran el relato cuentan la historia de la Loca Gribando. El primero re-

lata su muerte, quemada: “A los dos meses se mató tirándose querosén y prendiéndose fuego” (p. 58). El último, cuenta la experiencia del bombero que encontró el cadáver: “Empezó diciendo que como bombero había visto muchas cosas terribles. [...] Todas esas cosas había visto y podía convivir con ellas, pero lo de la loca fue demasiado” (p. 69). En medio, otro de esos capítulos es la historia de una pintora de provincias que le cuenta al narrador por qué escribe: “Ella pensaba escribir sobre una experiencia que podría iluminar a las demás como un claro en el bosque, y corregirlo y aumentarlo durante toda su vida” (p. 65). Lo explica más un poco después, mediante una analepsis, que presenta una escena en la que la pintora conoce a un hombre con la cara desfigurada con el que ha mantenido una relación epistolar y que la ha rescatado de una crisis existencial profunda:

Sentía paz, sentía que el claro del bosque se iba abriendo dentro suyo. Después se levantó y dijo que tenía que irse. Él le preguntó si estaba preparada. Ella dijo que no sabía. Él se desanudó los cordones que ataban la máscara, se la sacó y le mostró la cara. Sobre eso escribo, me dijo la mujer. Sobre su cara. (Lamberti, 2017, p. 69)

Unidas las dos historias, el relato de Lamberti es la ejemplificación de la escritura como sinécdoque, como el desarrollo de la parte con la ambición de mostrarlo todo: la indagación de la realidad en su conjunto a partir solo de la muerte de la Loca Gribando en un incendio, como si se tratara de una epifanía.

No es un caso aislado “Las cosas que perdimos en el fuego”: ni en la narrativa de Mariana Enriquez ni en la literatura contemporánea y coterránea de esta autora argentina. Mariana Enriquez, que merodea este argumento en otros de sus cuentos, probando, aislados, algunos de sus elementos, como la violencia autoinfligida o la fascinación por sentir el fuego, queda también arropada por otros autores y obras actuales en los que el fuego es, a un tiempo, el desencadenante de una adversidad y el mecanismo para comprender el mundo de un modo más complejo.

6. El fuego en “Las cosas que perdimos en el fuego”

El cuento se presenta como una reconstrucción *a posteriori* de los hechos, que pone en primer plano una teoría o hipótesis sobre lo sucedido. Tiene la estructura de una crónica, con el relato de los acontecimientos, pero también de una tesis con la que el narrador intenta organizar lo ocurrido a partir de su interpretación del objetivo colectivo de las protagonistas, difícil de desentrañar en última instancia.

El cuento narra unas causas o antecedentes: las agresiones machistas a distintas mujeres, con el mismo método, quemándolas; y la reacción desconcertante de un grupo de mujeres que se queman a sí mismas para quedar desfiguradas, como protesta contra esas muertes. El narrador enumera primero las agresiones: la historia de la chica del subte, que pide dinero besando a los usuarios del metro de Buenos Aires con la cara desfigurada; la historia de Lucila, una modelo conocida, que murió una semana después de que su pareja, el futbolista Mario Ponte, le prendiera fuego en la cama; y la historia de Lorena Pérez y su hija, quemadas, también con una botella de alcohol, por el padre de la niña, antes de suicidarse. Cuenta sus casos por el efecto que tienen en la conciencia de Silvina y de su madre, por su condición de desencadenantes de la acción que llevarán a cabo junto a las demás mujeres ardientes, a partir de la concentración espontánea en la que se conocen muchas de ellas, a la puerta del hospital donde ingresan a las últimas víctimas. Ese día, delante de una cámara de televisión, la chica del subte enuncia una reflexión que sirve como punto de giro para el desenlace del relato: “Si siguen así, los hombres van a tener que acostumbrarse. La mayoría de las mujeres van a ser como yo, si no se mueren. Estaría bueno, ¿no? Una belleza nueva” (Enriquez, 2017, p. 190). Verbaliza la motivación para quemarse ellas mismas, como la solución más radical para acabar con el problema de la violencia de género: terminar con su belleza, para dejar de resultarles atractivas a los hombres.

Los primeros trabajos que se han publicado sobre este cuento apuntan, obviamente, a la resistencia femenina como su tema central,

con distintos intereses: Vanessa Rodríguez de la Vega (2018) lo ha analizado desde el concepto de patriarcado de Judith Butler y de Gerda Lerner, y desde la relación que establece Foucault entre cuerpo y poder, como denuncia de una biopolítica de los cuerpos bellos. Nora Domínguez (2018) se ha centrado en los rostros desfigurados en un contexto más general —relaciona diferentes propuestas estéticas contemporáneas— en torno a los feminicidios. Laura A. Sánchez (2019) ha partido también de Foucault, y de Simone de Beauvoir. Berenice Romano lo ha planteado desde la reconsideración y apropiación de la noción de monstruo, en un escenario apocalíptico en el que la violencia reconfigura nuevas formas que conforman un modo de resistir. Escribe:

El cuerpo quemado se transforma en cuerpo de resistencia que exhibe un contexto de violencia de género. Las mujeres se empoderan a partir de la recuperación de sus cuerpos para subvertir la violencia y resignificarla; así, de cuerpos arrebatados por el otro, se transforman en cuerpos abyectos y monstruosos que se imponen al mundo que los rodea. (Romano, 2022, p. 6)

Nadina Olmedo (2022) lo ha planteado como una coalición femenina, como una forma de sororidad ante los ataques machistas. Eun-Kyung Choi (2023) ha leído el cuento de Mariana Enriquez como la versión femenina del relato del héroe, con la heroína naciendo del fuego purificador. Selma Rodal Linares (2023), por último, lo ha estudiado desde los procesos retóricos que afectan a las relaciones entre los significantes que organizan el espacio social, a partir de la teoría de Laclau y Mouffe. Entiende que el cuento desmonta la identidad hegemónica de la mujer al desarticular la dicotomía nosotras-ellos.

A pesar de la referencia expresa en el cuento a las hogueras en las que se quemó a las brujas en el pasado, solo este último estudio apunta a las posibles relaciones intertextuales del fuego. Rodal Linares (2023) alude, sin detenerse en ello, a la similitud de las hogueras con los aquelarres. Los demás no explican las posibles consideraciones estéticas y políticas de la elección del fuego como material con el que autolesionarse o desfigurarse. Centran sus trabajos en el aparataje crítico que

pueda avalar teóricamente, desde fuera del texto, esa motivación general de rebelarse ante la violencia machista; no estudian cómo se despliega narrativamente esa reacción en la trama del relato, por qué las mujeres se deciden por ese método y no por otro, y las consecuencias de ello.

Es solo al final del cuento cuando aparecen las brujas, como referencia obvia, de carácter histórico, en tanto que víctimas de procesos sumarios. María Helena, una de las mujeres ardientes, amiga de la madre de la protagonista, habla de ellas buscando la comparación. Dice: “Les cuento [a las reclusas] que a nosotras las mujeres siempre nos quemaron, ¡que nos quemaron durante cuatro siglos! No lo pueden creer, no sabían nada de los juicios a las brujas, ¿se dan cuenta?” (Enriquez, 2017, p. 196). El número de brujas quemadas es la referencia para calcular cuántas hogueras pueden ser necesarias:

—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.

—Cuarenta mil es un montón —murmuró Silvina.

—En cuatro siglos no es tanto —siguió su madre.

—Había poca gente en Europa hace seis siglos, mamá. (Enriquez, 2017, p. 196)

Con todo, asociar las hogueras de las mujeres ardientes con los aquelarres es sugerente pero impreciso. Un aquelarre es una reunión de brujas en la que se llevan a cabo rituales y hechizos en un lugar apartado y secreto, presidida, según algunas fuentes, por Satanás, que se presenta como macho cabrío. Los testimonios, recogidos de testigos no demasiado fiables en los juicios a las brujas, hablan de danzas, banquetes, ofrendas a Satanás y orgías, pero no necesariamente de un fuego, cuyo simbolismo es más general, en tanto que elemento de un rito o una ofrenda, no exclusivamente un rito satánico. Además, Mariana Enriquez elude en su texto toda referencia a las cualidades o poderes de las brujas.

Desde este folclore, la única asociación que admite el cuento para el fuego es la quema de brujas: válido solo para interpretar lo que han hecho los hombres con sus víctimas al prenderles fuego, en el pasado y en el presente; no para las hogueras que hacen las mujeres ardientes para quemarse a sí mismas. El paralelismo sirve exclusivamente para los agresores y, si acaso, para su percepción de las víctimas. Vincular la acción de las mujeres ardientes con las brujas no ayuda a explicar su motivación, ¿por qué se queman? El cuento no parece buscar una conexión en tal sentido: no identifica en ningún momento a las mujeres ardientes con brujas. Usa la referencia a las brujas solo como recordatorio de las condiciones históricas que han facilitado o legitimado esa violencia contra las mujeres, en tanto que han sido identificadas como las responsables de cualquier mal (cfr. Federici, 2017). De las brujas solo toma su condición sobrevenida de culpables y, por tanto, de merecedoras del castigo.

Para una comprensión más plena de la estructura narrativa del cuento, funciona mejor la referencia a Pandora. De este modo, se le puede dar al relato un segundo nivel en su interpretación, con sus concomitancias con el mito de Prometeo. Puede leerse como la repetición y adaptación de los acontecimientos que en su día explicaron el origen de la civilización, pero intercambiados los papeles de sus actores —Pandora reemplaza en sus funciones a Prometeo— para dar lugar a una nueva civilización en la que la mujer no es el castigo de los dioses a los hombres, sino protagonista de su emancipación. Escribe el narrador: “Todo era distinto desde las hogueras. Hacía apenas semanas, las primeras mujeres sobrevivientes habían empezado a mostrarse. [...] ¿Cuándo llegaría el mundo ideal de hombres y monstruas?” (Enriquez, 2017, pp. 195-196).

7. El ensamblaje mítico de “Las cosas que perdimos en el fuego”

Silvina se muestra suspicaz con el programa de las mujeres ardientes. Su implicación es parcial, lejos del entusiasmo de su madre o de María Helena. Las hogueras, como praxis de su reivindicación, le generan muchas dudas. Piensa: “¿Desde cuándo era un derecho quemarse viva? ¿Por qué

tenía que respetarlas?” (Enriquez, 2017, p. 193). El narrador, muy cerca de ella, la usa para calibrar el proyecto, para evidenciar su radicalidad, su audacia extrema. Su sensibilidad es la que se espera del lector, al que necesariamente impacta la lectura del cuento. “Las cosas que perdimos en el fuego”, a diferencia de otros relatos de Mariana Enriquez, no es de terror fantástico, es decididamente realista, pero su escenario bordea lo insólito para producir en quien lo lee un evidente malestar o incomodidad, por esa violencia que practican contra ellas mismas: lo desacostumbra de una violencia machista que permea nuestras sociedades actuales. “Sus compañeros ni estaban enterados de la quema de la madre y la niña. Se están acostumbrando, pensó Silvina. Lo de la niña les da un poco más de impresión, pero sólo eso, un poco” (Enriquez, 2017, p. 190), reconoce el narrador. Pero ese impacto buscado no tiene solo una función estética: es también política, en respuesta a las agresiones que aparecen al comienzo del cuento, que son el coste de ese pacto social que ha avalado el mito de Prometeo, que ha hecho responsable de todos los males a Pandora y, con ello, ha justificado durante tanto tiempo la violencia contra las mujeres (Nadareishvili, 2008, p. 102), como si fuera un castigo merecido.

El relato necesita esa radicalidad para cuestionar desde su raíz misma los mitos fundacionales con los que se han legitimado las bases de nuestra civilización, tan negativo para el rol social de las mujeres. Para este segundo nivel en su interpretación, deconstruye y reformula el mito de Prometeo, usando sus mismos elementos para conformar otra propuesta, una alternativa que sirva de punto de partida para una nueva civilización sin tantos damnificados. Las mujeres ardientes entienden que para cambiar esa inercia deben proponer otro relato igualmente radical.

Prometeo es el titán amigo de los mortales. Es el fundador de una nueva existencia para los humanos, por robarle el fuego a los dioses, pero también por haber burlado antes a Zeus para conseguir un reparto más equitativo en las ofrendas. En su *Teogonía*, Hesíodo cuenta de Prometeo este episodio anterior al robo, que no está en otras versiones del mito. Lo presenta con una prolepsis, con el castigo que le llegará después de

robar el fuego; pero en su poema recoge también ese engaño previo, que es lo que causa que Zeus les quite el fuego a los hombres y que el titán lo robe y sea castigado por ello. Narra cómo Prometeo engaña a Zeus dándole de comer la grasa y huesos del animal sacrificado en la ofrenda, en lugar de su carne, que guarda para los hombres:

Ocurrió que cuando dioses y hombres mortales se separaron en Mecona, Prometeo presentó un enorme buey que había dividido con ánimo resuelto, pensando engañar la inteligencia de Zeus. Puso, de un lado, en la piel, la carne y ricas vísceras con la grasa, ocultándolas en el vientre del buey. De otro, recogiendo los blancos huesos del buey con falaz astucia, los disimuló cubriéndolos de brillante grasa.

[...] [Zeus] Cogió con ambas manos la blanca grasa. Se irritó en sus entrañas y la cólera le alcanzó el corazón cuando vio los blancos huesos del buey a causa de la falaz astucia. (Hesíodo, 2021, vv. 535-557)

Con el engaño, Prometeo reivindica a los mortales frente a los inmortales; busca un equilibrio en la relación entre ambos, tan desigual entonces. Las mujeres ardientes hacen lo mismo: reivindican a las mujeres ante los hombres en un nuevo relato fundacional que plantea el comienzo de un posible nuevo mundo. Para inaugurar una nueva civilización, o una nueva etapa en la civilización, son las sucesoras de Pandora las que replican o rehacen la tarea que en el mito lleva a cabo Prometeo. Al igual que este roba el fuego a los dioses, también las mujeres ardientes les roban el fuego a los hombres, le dan un nuevo sentido. De ahí que no se comprenda lo que están haciendo: “Ahora que había una hoguera por semana, todavía nadie sabía ni qué decir ni cómo detenerlas” (Enriquez, 2017, p. 189). Los engañan, porque en las hogueras no se sacrifican a sí mismas, sino solo su piel, y con ella su belleza. Su piel es el equivalente a los huesos del buey en el mito contado por Hesíodo. Replican el método de los agresores al prenderse fuego, pero resignifican la agresión, le dan un nuevo sentido, se apropian del fuego. Exigen así otra relación entre hombres y mujeres, al poner fin a una belleza o a un canon de belleza que ha servido históricamen-

te para cosificarlas y, de este modo, conservar el derecho de posesión de los hombres.

En la versión de Protágoras del mito de Prometeo no hay ninguna referencia a Pandora, ni Zeus ni el titán están enfrentados. Su planteamiento es otro: como el fuego, un saber puramente técnico, no es suficiente para la organización social de los hombres, Zeus envía a Hermes para que lleve a los hombres el sentido moral y la justicia. En la versión de Hesíodo, en cambio, el desenlace del relato llega con Pandora, como el castigo que Zeus envía a los hombres por el robo del fuego. La caracteriza, en tanto que arquetipo de la mujer, en oposición al hombre. Es irreflexiva frente a la naturaleza moderada del hombre. Es de naturaleza oscura y destructiva. Es desobediente, curiosa y mentirosa, además de bella, un “bello mal”. Es ella quien libera en el mundo todos los males que contenía una tinaja que Epimeteo, su marido, y hermano de Prometeo, le pidió que no abriera.

Hesíodo no aclara el destino de Pandora. Indica solo que en el fondo de la tinaja queda escondida Elpis, que tradicionalmente se ha traducido como “esperanza”. Pero si a Elpis se la traduce como “arrogancia” (es una propuesta minoritaria dentro de los estudios filológicos), cabe un final alternativo, con la prolongación del mito, con el que revertir ese proceso de domesticación de la mujer (*ἡμερος* sirve tanto para animales y plantas como para seres humanos): es con esa arrogancia con la que actúa la chica del subte al comienzo del relato de Mariana Enriquez:

Su método era audaz: subía al vagón y saludaba a los pasajeros con un beso si no eran muchos, si la mayoría viajaba sentada. [...]. La chica del subte, además, se vestía con jeans ajustados, blusas transparentes, incluso sandalias con tacos cuando hacía calor. Llevaba pulseras y cadenitas colgando del cuello. Que su cuerpo fuera sensual resultaba inexplicablemente ofensivo. (2017, pp. 185-186)

O con la que actúan María Helena y la madre de Silvina al final, cuando no quieren que

las hogueras terminen nunca, o se impacientan porque no ven a Silvina decidida a quemarse también ella (Enriquez, 2017, pp. 196-197).

8. Conclusiones

Como señala unánimemente la literatura académica, “Las cosas que perdimos en el fuego” narra la resistencia de las mujeres a la violencia machista que sufren. También este trabajo estudia la respuesta audaz de las mujeres ardientes ante varias agresiones en las que los hombres queman a sus parejas. Hace dos aportaciones al estudio de este cuento: 1) Lo analiza en el contexto, primero, de la literatura hispanoamericana actual, en tanto que tematiza la violencia de género y distintas reacciones a esta violencia, y, después, en el contexto de la narrativa de Mariana Enriquez, en tanto que esta se vertebra desde su atención a la víctima, al tratamiento que la víctima recibe de su comunidad, que la deja desprotegida y señalada. 2) Aporta un marco interpretativo para su lectura a partir del mito de Prometeo y la figura de Pandora, por sus estructuras equivalentes en torno al fuego.

Con este paralelismo, atiende una característica central del relato, que no es abordada en estos otros estudios: justifica la radicalidad de la propuesta de las protagonistas, quemándose ellas mismas, como elemento político, no solo estético: por la necesidad de cuestionar la raíz misma del mito fundacional de nuestra civilización, para reubicar socialmente a las mujeres, tras haber legitimado el mito su castigo como responsables de todos los males que sufre la humanidad. Las mujeres, sucesoras de Pandora, son en el relato de Mariana Enriquez las que repiten la audacia de Prometeo, engañando a los hombres, al replicar las hogueras no para inmolarse ellas, sino para acabar con su belleza, y así terminar también con su cosificación, para demandar una nueva relación entre hombres y mujeres. Con esas mismas hogueras se apropian del fuego, resignifican el ritual, para exigir una nueva organización social en la que las mujeres queden exoneradas de la acusación a Pandora.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2005). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Pre-Textos.
- Ampuero, M. F. (2018). *Pelea de gallos*. Páginas de Espuma.
- Ampuero, M. F. (2021). *Sacrificios humanos*. Páginas de Espuma.
- Arriaga, G. (2008). *Retorno 201*. Verticales de bolsillo.
- Barberán Abad, S. (2024). Silencios fantásticos, relato truncado: la memoria de la dictadura y sus vacíos en Mariana Enriquez. *Orillas* 13, 23-41. <https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/614>
- Bastarós, M. (2021). *No era a esto a lo que veníamos*. Candaya.
- Bautista, A. V. (2024). La construcción del "otro" desde la "aporofobia" en dos relatos de Mariana Enriquez. *Desde el sur* 16(4), e0063. <https://doi.org/10.21142/DES-1604-2024-0063>
- Bécquer, G. A. (2006). *Rimas y leyendas*. España-Calpe.
- Benjamin, W. (2010). *Crítica de la violencia*. Biblioteca Nueva.
- Bolaño, R. (2004). 2666. Anagrama.
- Brescia, P. (2020). Femeninos horrores fantásticos: Schweblin, Enriquez y (antes) Fernández. *Orillas* 9, 133-151. <https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/55/53>
- Bustamante Escalona, F. (2019). Cuerpos que aparecen, "cuerpos-escrache": de la posmemoria al trauma y el horror en relatos de Mariana Enriquez. *Taller de letras* 64, 31-45. <https://doi.org/10.7764/tl6431-45>
- Bustos, I. S. (2020). Monstruos, muertos y otras historias del borde: gótico y civilizarbarie en "Bajo el agua negra", de Mariana Enriquez. *Boletín GEC*. 25, 28-43. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/boletingec/article/view/3683>
- Cabrera, M. S. (2021). Necrofagia, abyección, tabú y muerte del genio: una hipótesis de lectura de "Carne", de Mariana Enriquez. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 50, 409-414. <https://doi.org/10.5209/alhi.79827>
- Cannavacciuolo, M. (2019). Bajo la piel de la enfermedad: dos cuentos de Mariana Enriquez. *Orillas* 8, 43-57. <https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/121/116>
- Choi, E. (2023). (Otras) lecturas feministas sobre "Las cosas que perdimos en el fuego" de Mariana Enriquez. *Bulletin of Hispanic Studies* 100(3), 329-339. <https://doi.org/10.3828/bhs.2023.22>
- Colanzi, L. (2022). *Ustedes brillan en lo oscuro*. Páginas de Espuma.
- Contreras, M. B. (2024). Monstruosidad y militancia en "Las cosas que perdimos en el fuego" de Mariana Enriquez. *Orillas*. 13, 43-59. <https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/631>
- Davis, M. (2016). *Planeta de ciudades miseria*. Akal.
- Díaz, J. (1996). *Los boys*. Mondadori.
- Domínguez, N. (2018). Entre lo singular y lo colectivo. *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 36, 35-45. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/3105>
- Enriquez, M. (2017). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama.
- Enriquez, M. (2019). *Los peligros de fumar en la cama*. Anagrama.
- Enriquez, M. (2024). *Un lugar soleado para gente sombría*. Anagrama.
- Federici, S. (2017). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de sueños.
- Ferrada Alarcón, R. (2022). Variaciones críticas de lo fantástico y espectral en "Cuando hablábamos con los muertos" de Mariana Enriquez. *Nueva revista del Pacífico* 76, 88-110. <https://doi.org/10.4067/S0719-51762022000100088>

- Ferrari, E. (2024). La posesión como variante del relato de fantasmas: la atención a la víctima como propuesta estética y política de Mariana Enriquez. *Castilla. Estudios de Literatura* 15, 308-331. <https://doi.org/10.24197/cel.15.2024.308-331>
- García Lorca, F. (2021). *Bodas de sangre*. Catedra.
- Gorodischer, A. (2019). Una mujer notable. En Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón (Coords.), *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España* (pp. 335-340). Páginas de Espuma.
- Hesíodo (2001). *Obras y fragmentos*. Gredos.
- Keane, J. (2000). *Reflexiones sobre la violencia*. Alianza Editorial.
- Lamberti, L. (2017). *El asesino de chanchos*. Marbot Ediciones.
- Leandro-Hernández, L. (2018). Escribir la realidad a través de la ficción: el papel del fantasma y la memoria en "Cuando hablábamos con los muertos", de Mariana Enriquez. *Brumal. Revista e investigación sobre lo Fantástico* 6(2), 145-164. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.522>
- Luján, M. (2020). *La claridad*. Páginas de Espuma.
- Meruane, L. (2023). *Avidez*. Páginas de Espuma.
- Nadareishvili, K. (2008). Aeschylus' "mysogynism" in Orestia. *Phasis* 11, 101-108.
- Navarro, H. G. (2016). *Los últimos percances*. Seix Barral.
- Olmedo, N. (2022). Todos nuestros miedos: violencia de género y terror en *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enriquez. *Tesis* 20, 315-326. <https://doi.org/10.15381/tesis.v15i20.23525>
- Ortuño, A. (2014). El horóscopo dice. *Revista Buen Salvaje [on line]* (18 de noviembre de 2014) <https://revistabuensalvaje.wordpress.com/2014/11/18/el-horoscopo-dice/>
- Pedraza, P. (2019). Balneario. Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón (Coords.), *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España* (pp. 89-96). Páginas de Espuma.
- Peri Rossi, C. (2007). *Cuentos reunidos*. Lumen.
- Pietrak, M. (2021). Violencia sexual de la dictadura argentina en clave para/porno/gráfica: "Ni cumpleaños ni bautismos" de Mariana Enriquez. *Moderna språk* 115(3), 14-29. <https://doi.org/10.58221/mosp.v115i3.6808>
- Rodal Linares, S. (2023). La retórica agonista en "Las cosas que perdimos en el fuego" de Mariana Enriquez. *Cuadernos de CILHA* 38, 1-30. <https://doi.org/10.48162/rev.34.059>
- Rodríguez de la Vega, V. (2018). Desafiando al patriarcado a través del fuego: el empoderamiento de las mujeres en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enriquez. *Transmodernity. Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World* 8(1). <https://doi.org/10.5070/T481039390>
- Romano Hurtado, B. (2022). El imaginario escatológico de Mariana Enriquez como modo de resistencia de lo femenino en *Las cosas que perdimos en el fuego*. *ILCEA* 48, 1-19. <https://doi.org/10.4000/ilcea.15794>
- Sánchez, L. A. (2019). Resistencia y libertad: una lectura de "Las cosas que perdimos en el fuego" de Mariana Enriquez desde las perspectivas de Foucault y de Beauvoir. *Acta literaria* 59, 107-119. <https://doi.org/10.4067/S0717-68482019000200107>
- Santillana, M. (2000). *Antología poética*. Akal.
- Semilla Durán, M. A. (2018). Fantasmas: el eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enriquez. *REVELL* 20(3), 261-278.
- Vásquez, J. G. (2010). Los curiosos. *El futuro no es nuestro*. Diego Trelles Paz (Coord.). Uqbar Editores.
- Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Paidós.