

## **Un « mundo ideal de hombres y monstruos » ? Une lecture de « Las cosas que perdimos en el fuego », de Mariana Enriquez, en perspective comparée**

**JULIA DE IPOLA**

*UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE – CRIIA*

*juliadeipola@gmail.com*

### **Introduction**

---

1. « Las cosas que perdimos en el fuego », dernière nouvelle du recueil du même nom publié par Mariana Enriquez en 2016 chez Anagrama, raconte l'histoire d'une épidémie de féminicides par le feu qui sévit en Argentine, et qui donne lieu à une réponse organisée de la part des « Mujeres Ardientes » qui s'auto-immolent en signe de protestation. Le récit se fait du point de vue de Silvina, une jeune fille dont la mère est engagée au cœur de ce complot féministe ; Silvina se montre, tout le long de l'histoire, à la fois fascinée et sceptique vis-à-vis de la démarche de ces femmes dont le but est de survivre aux brûlures et d'exposer au grand jour leurs cicatrices ; de conduire, en dernière instance, à l'avènement d'un « mundo ideal de hombres y monstruos ». Enriquez qualifie « Las cosas que perdimos en el fuego » comme « un cuento de ciencia ficción » (Enriquez, 2021) ; dans cette lignée, nous proposons de lire le scénario imaginé dans la nouvelle comme une société transhumaniste – en nous interrogeant en particulier sur ce que cette perspective sur le futur de l'« humain » permet de mettre en lumière à propos du discours sur les violences de genre dans la nouvelle<sup>1</sup>.

1 Nous parlons de transhumanisme en cela que c'est bien au moyen d'une technique particulière que ces femmes vont chercher à survivre aux brûlures et voir leurs corps modifiés. Il y a bien, dans cette nouvelle, une technologie complexe – une logistique qui permet aux bûchers d'avoir lieu dans des conditions plus ou moins sécurisés ainsi que l'implantation sur le territoire d'hôpitaux clandestins –, aussi bien qu'une utilisation des réseaux sociaux qui permet de viraliser une vidéo de bûcher dans l'optique d'accélérer le processus de diffusion de la riposte et donc l'avènement de cette nouvelle société. On pourra aussi parler d'ab-humanisme (Dehoux, 2025), dans la mesure où c'est aussi une remise en question de l'humain – au profit de la monstruosité – qui s'y joue.

2. Le recueil paraît au moment de l'éclosion du mouvement féministe en Amérique Latine, et la nouvelle finale a donc été lue à l'aune du phénomène social qui, à partir de 2015, s'empare des sociétés latino-américaines, et dont l'irruption dans l'espace public a lieu lors de la première manifestation « Ni Una Menos », en Argentine, en juin 2015, convoquée précisément en réaction à l'alarmante récruescence des féminicides dans le pays et vite répliquée dans plusieurs pays de la région, tels que le Chili, le Pérou ou le Mexique. Or, si de par la thématique qu'elle aborde, le rapport de « Las cosas que perdimos en el fuego » avec ce phénomène social est indiscutable, l'interprétation de la nouvelle, et plus précisément, le discours qui se dégage à propos de l'agissement de ces « Mujeres Ardientes » ne fait pas consensus.
3. Deux tendances semblent se dessiner au sein du corpus critique. L'une, essentiellement célébratoire, met en avant la force symbolique de l'action des « Mujeres Ardientes » face à la violence, leur capacité de contestation de l'ordre patriarcal. C'est le cas, par exemple, des études de Vanessa Rodríguez de la Vega (2018), d'Ana Gallego Cuiñas (2020a ; 2020b), de Berenice Romano Hurtado (2022) ou d'Inés Ordiz (2018 ; 2019), comme le montre l'exemple ci-dessous :

Las mujeres que han decidido quemarse cambian de condición y recobran el poder sobre sí mismas a partir de una refiguración de la imagen femenina y de lo que significa (Romano Hurtado, 2022).
4. Une autre tendance, bien plus pessimiste – et, il faut le dire, plus minoritaire –, signale au contraire que tout en voulant le combattre, ces « Mujeres Ardientes » s'inscrivent finalement dans la logique du patriarcat, dans la mesure où elles reproduisent la violence dont elles sont les victimes. C'est le cas notamment de Laura Sánchez (2019), qui considère que :

Por más contestatarias y radicales que parecen sus decisiones, éstas no las llevan fuera del sistema que en un principio las puso en una situación desfavorable, peor aún: las convierte en sus propias victimarias (Sánchez, 2019).
5. Il en va de même pour Selma Rodal Linares, qui va jusqu'à voir dans le conte d'Enriquez une critique adressée au féminisme (2023), puisque Enriquez offrirait une « imagen irónica e hiperbólica del movimiento feminista » (Rodal Linares, 2023).
6. Le succès de *Las cosas que perdimos en el fuego* s'inscrit en même temps dans le cadre d'un phénomène éditorial plus large, à savoir l'émer-

gence et la promotion, par les grands groupes éditoriaux (Penguin, Anagrama, Planeta), d'une série d'autrices latino-américaines dont les œuvres abordent ces questions de genre à l'ordre du jour dans les sociétés de la région ; ce phénomène éditorial, souvent qualifié par la presse de « nouveau boom féminin » (Scherer, 2017), est concomitant du mouvement féministe, dont il est à la fois un résultat – voire un écho commercial<sup>2</sup> – et un acteur culturel difficilement négligeable<sup>3</sup>.

7. Nous proposons donc de lire « Las cosas que perdimos en el fuego » dans le contexte de la production littéraire qui lui est contemporaine, celle qui naît par ailleurs à la chaleur du mouvement féministe dont la nouvelle a été érigée en emblème. Une lecture comparative peut, croyons-nous, apporter quelques éclairages sur la singularité du discours d'Enriquez à propos du devenir des violences de genre dans cette société transhumaniste. Nous faisons l'hypothèse que l'extension progressive du champ de comparaison permet une meilleure compréhension de la lettre du texte : la signification de l'expérience de ces corps transhumains est mieux cernée à travers l'étude d'un corpus transgénérique – qui va du récit bref au roman de non fiction.
8. Nous nous concentrerons en premier lieu sur la comparaison entre Mariana Enriquez et l'autrice équatorienne María Fernanda Ampuero, en faisant attention aux paramètres de revalorisation de la monstruosité à l'œuvre dans ces récits. Ensuite, nous nous arrêterons sur le travail de la bolivienne Liliana Colanzi, qui nous permettra de repenser les rapports entre transhumanisme et violence dans ces littératures. Finalement, nous mettrons la nouvelle d'Enriquez en dialogue avec l'œuvre de l'argentine Belén López Peiró, qui invite à réfléchir, depuis la non fiction, sur le coût et les limites de la confrontation avec le patriarcat.

## **1. Enriquez et Ampuero : la vengeance des femmes monstrueuses**

---

2 Ana Gallego Cuiñas souligne, à juste titre, que l'étiquette « jeune femme latino-américaine est devenue une valeur ajoutée dans le marché éditorial global (2020b ; 80).

3 Le Ni Una Menos lui-même naît comme un cycle de lecture duquel participent, entre autres, Mariana Enriquez, Gabriela Cabezón Cámara ou Selva Almada. Les autrices telles que María Fernanda Ampuero, Fernanda Melchor ou Gabriela Wiener participent activement des manifestations féministes, qu'elles relaient souvent dans leurs réseaux sociaux.

9. Le rapprochement entre Enriquez et Ampuero est celui qui a été le plus souvent fait par la critique (Marcos, 2024 ; Montalvo, 2024 ; González, 2025 ; Botelho, 2025), notamment par la présence, dans les nouvelles de l'une comme de l'autre, de femmes monstrueuses et dont la monstruosité permet de configurer une riposte contre la violence patriarcale.
10. En effet, comme dans « Las cosas que perdimos en el fuego », dans « Subasta », la nouvelle par laquelle débute le recueil *Pelea de gallos* (2018), la *monstrification* du personnage féminin se fait en réaction à une violence infligée contre le corps féminin. La nouvelle d'Enriquez s'ouvre par le portrait de la « chica del subte », une mendicante du métro de Buenos Aires décrite comme « inolvidable » par la monstruosité de ses traits (« tenía la cara y los brazos completamente desfigurados por una quemadura extensa, completa y profunda » (Enriquez, 2016 ; 185) ; « su boca sin labios y una nariz pésimamente reconstruida » (*Ibid.*) ; « le quedaba un solo ojo, el otro era un hueco de piel » (*Ibid.*) qui en font un être anthropozoomorphe (on parle de « su boca de reptil », p. 186) et qui expose son cas en public – elle a été brûlée par son conjoint Juan Martín Pozzi, comme elle ne manque jamais de rappeler : « Y siempre [...] nombraba al hombre que la había quemado : Juan Martín Pozzi, su marido » (*Ibid.*). Cet incipit est donc une scène de dénonciation prise en charge par une femme monstrueuse, qui donne d'emblée le ton revendicatif de la nouvelle.
11. Dans « Subasta », la narratrice est séquestrée alors qu'elle rentre chez elle en taxi et se retrouve désormais dans un hangar où les otages, dont elle fait partie, sont vendus aux enchères, à tour de rôle. Lorsqu'arrive son tour, elle puise dans ses souvenirs d'enfance – elle épouvantait les hommes lascifs en dissimulant des têtes de coq sous sa propre jupe – pour offrir un spectacle abject :
- Cierro los ojos y abro mis esfínteres. Es lo más importante que haré en mi vida, así que lo haré bien. Me baño las piernas, los pies, el suelo. Estoy en el centro de una sala, rodeada por delincuentes, exhibida entre ellos como una res y como una res vacío mi vientre. Como puedo, froto una pierna contra la otra, adopto la posición de muñeca destripada. Grito como una loca. Agito la cabeza, mascullo obscenidades, palabras inventadas [...] (Ampuero, 2018 ; 17).
12. On remarque, en plus de l'animalisation (« como una res ») – encore une fois – ces phrases qui s'ouvrent toutes par un verbe d'action (« baño », « froto », « grito », « agito ») : c'est une véritable riposte qui se met en place. C'est ainsi que le crieur demande « Cuánto dan por este mons-

truo ? » (18) ; or, personne ne veut d'elle, de ce monstre qui n'affiche plus les traits de la féminité (Segato 2003 ; 23), et elle finit par être relâchée.

13. L'acte d'insurrection contre ses séquestrateurs est aussi, en ce sens, une mise en échec et une protestation vis-à-vis des stéréotypes de beauté et de féminité : en se déroband à ceux-ci, l'héroïne échappe miraculeusement à la violence patriarcale. Les deux mécanismes sont ici condensés en un seul et même geste – une économie de moyens propre au récit bref à lire, en même temps, ici, à l'image de l'urgence radicale de la situation – : c'est en devenant répugnante que la jeune femme réussit à se libérer de la violence parce qu'elle n'est plus désirable aux yeux du patriarcat, incarné ici par le crieur de cette vente aux enchères.

14. Dans la nouvelle d'Enriquez, on retrouvait, de fait, les deux mêmes processus en marche – les femmes protestent contre la violence qui leur est infligée et contestent la beauté traditionnelle au nom d'une « *belleza nueva* », en même temps qu'elles voient la fin de la « *trata* », puisque personne ne cherche à trafiquer ces corps mutilés –, mais ceux-ci apparaissent davantage découplés : l'immolation est d'abord et avant toute chose une protestation, et l'avènement d'une nouvelle forme de beauté en est une conséquence progressive, presque collatérale ou contingente : la *chica del subte* dit d'abord que « *si siguen así, los hombres se van a tener que acostumbrar* » (Enriquez, 2016 ; 190), parce que la plupart des femmes vont ressembler à elle ; elle commente : « *estaría bueno, no? Una belleza nueva ?* » (*Ibid*) ; ensuite, María Helena assure que les femmes ne vont pas mourir mais « *montrer [leur] cicatrices* » (192) ; finalement, lorsque les bûchers ont pris des dimensions importantes, la *chica del subte* reprend ses déclarations :

Vean el lado bueno [...] 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 (195).

15. Nous constatons donc que, chez Enriquez, cette « *belleza nueva* » est présentée comme le symptôme d'un phénomène moins explosif que chez Ampuero. Or, c'est peut-être le symptôme, en réalité, que c'est bien une transformation plus profonde qui s'y joue ; que le texte postule non plus un cas limite mais l'avènement, précisément, d'un « *mundo ideal de hombres y monstruas* », pour reprendre les termes de Silvina.

16. Le rapprochement entre ces deux nouvelles tend à confirmer la première ligne d'analyse critique, qui célèbre, donc, la vengeance des *Mujeres Ardientes* au même titre qu'elle célèbre l'acte radical de la protagoniste de la nouvelle d'Ampuero. Chez Enriquez, la *monstrification* passe par une cérémonie, qui a de fait une dimension festive : lorsque Silvina assiste à une de ses « quemadas » pour la filmer, la femme qui décide de s'immoler est décrite comme « la mujer elegida », et le processus comme une « ceremonia, où les participantes chantent (« cantaban : 'Ahí va tu cuerpo al fuego, ahí va./ Lo consume pronto, lo acaba sin tocarlo » [193]) pour encourager la jeune fille. Dans ce même sens, María Helena, l'amie de la mère de Silvina, prépare un gâteau pour fêter la première année de survie de l'une des *Mujeres Ardientes* : « La torta era para festejar a una de las Mujeres Ardientes, que había sobrevivido a su primer año de quemada » [192]). C'est que ces femmes s'approprient l'arme de l'agresseur et la maîtrisent au moyen d'une technologie qui leur permet de se brûler elles-mêmes – « ahora nos quemamos nosotras » revendique María Helena – tout en assurant leur propre survie, et se transformant donc en des monstres transhumains, en ce qui apparaît comme une rébellion non seulement contre la violence conjugale mais aussi contre le contrôle des pouvoirs publics qui tentent de démanteler le réseau des *Mujeres Ardientes*. À travers ce qui apparaît au premier abord comme une revendication du droit à disposer du corps propre – mon corps est à moi ; j'ai bien le droit de le brûler –, que Silvina ne manque pas d'interroger, les femmes de ce récit viendraient représenter un féminisme ultra-libéral où le corps est, en somme, une propriété privée inaliénable – et donc, auto-immolable, *transhumanisable*.

## **2. La violence par-delà l'humain : Mariana Enriquez et Liliana Colanzi**

---

17. Néanmoins, ce que la fin controversée de cette nouvelle suggère, c'est bien qu'une forme de violence est perpétuée dans ce « mundo ideal de hombres y monstruos », où la prétendue liberté de se brûler se transforme en injonction. C'est pourquoi nous proposons à présent de confronter « Las cosas que perdimos en el fuego » à d'autres écritures trans ou posthumanistes, afin de réfléchir à comment cette nouvelle littérature écrite par des femmes pense, à travers des représentations du futur de l'humain, la nature et le devenir des violences faites aux femmes.

18. Dans le recueil *Ustedes brillan en lo oscuro* (2022), Liliana Colanzi – principale représentatrice, dans le renouveau du récit bref latino-américain, de la fiction spéculative – se montre à la recherche de stratégies narratives pour rendre compte d'échelles extraordinaires qui vont du très micro – le devenir d'une bactérie – au très macro – l'histoire de l'humanité –. La nouvelle qui ouvre le recueil, « La cueva », a pour « personnage » central une grotte, dans laquelle se succèdent une série de scènes, rendues par des séquences narratives, très brèves, qui correspondent à diverses couches temporelles, allant de la préhistoire à un futur lointain où les humains sont devenus des hologrammes avant de disparaître de la surface de la terre. Dans la première de ces séquences, une jeune femme d'une tribu accouche seule dans la grotte, et pose l'empreinte des pieds de ses nouveau-nés et de ses propres mains dans un des murs intérieurs :

Las llevó hasta el fondo de la cueva y, en un gesto motivados por la curiosidad o el juego, imprimió las cuatro pequeñas plantas de esos pies ensangrentados en la pared de la caverna, y al lado estampó las palmas de sus propias manos sucias (Colanzi, 2022 ; 17).

19. Quelques lignes plus bas, Xóchitl Salazar, la jeune fille de la deuxième séquence se retrouvera dans cette grotte et posera sa main par-dessus l'empreinte originale (« Acercó la mano a la huella de otra mano estampada en la roca : su palma cabía exactamente en ese contorno » [18]), juste avant d'être brutalement assassinée par son conjoint (« El novio, enfermo de celos, la esperaba detrás de la puerta con un bate en la mano. Ella casi no registró el golpe » [*Ibid.*]). La superposition des empreintes produit un télescopage entre les deux scènes, qui vient suggérer, dès le début, la continuité transtemporelle du vécu des personnages féminins – et de cette violence qui leur est infligée. Cette continuité se trouve confirmée dans la deuxième nouvelle, « Atomito », située dans une Bolivie futuriste, où l'on suit la vie d'un groupe de jeunes dans la ville de El Alto où est désormais installée une centrale nucléaire. Dans cette nouvelle qui met en scène les exploits d'une jeunesse post-humaine, une scène en particulier attire notre attention. Il s'agit du moment où l'une des jeunes filles, Percéfone, descendue vers « la ciudad de Abajo » rendre visite à son frère à l'hôpital, est confrontée à un groupe de jeunes hommes – trois « otakus » – qui se « matérialisent » soudain devant elle :

Cuando Percéfone estaba por subir al minibús-dragón de regreso a El Alto, tres otakus de Abajo se materializaron en la esquina, las caras burlonas y sinies-

tras y los dedos cubiertos de anillos caros. El más odioso de los tres le gritó :  
« ¡Concha radiactiva ! » (40).

20. L'insulte misogyne, ici, qui vise les organes génitaux de Percéfone, auxquels elle est par ailleurs réduite, reprend à son compte la question de la dystopie nucléaire ; c'est une insulte proprement futuriste, qui dit bien que la violence ne disparaît point, mais se transforme, elle aussi, elle mute, se reconfigure et s'adapte à cet univers transhumain.
21. Il y a donc peut-être là aussi une clef de lecture pour « Las cosas que perdimos en el fuego » ; notamment en ce qui concerne la fin de la nouvelle – qu'il convient maintenant de considérer de près. Lorsque, dans la dernière scène, Silvina et sa mère rendent visite à María Helena en prison, Silvina ose demander quand cesseront les bûchers. À la réponse de María Helena – lorsque l'on aura atteint le nombre des bûchers des chasses aux sorcières de l'Inquisition –, Silvina a les yeux remplis de larmes par la fureur (« Silvina sentía que la furia le llenaba los ojos de lágrimas » [Enriquez, 2016 ; 196]) – premier signal d'alerte de son inconfort dans cette scène. Les réflexions finales des deux adultes confirment le sentiment de malaise, puisque tandis que Silvina semble ressasser la discussion, elles commentent qu'elles-mêmes ne survivraient pas à un incendie en se demandant néanmoins : « pero Silvinita, ah, cuándo se decidirá Silvinita, sería una quemada hermosa, una verdadera flor de fuego » (197).
22. Le discours indirect libre nous fait entendre – presque en sourdine – le désir de ces femmes de voir Silvina aller au bûcher, avec toute l'obnubilation d'un romantisme révolutionnaire qui semble prendre le pas à la fois sur le respect de la liberté de Silvina et sur toute forme de protection maternelle. La nouvelle se clôt ainsi en laissant un arrière-goût amer : Silvina ne semble pas vouloir se brûler, et l'évocation aux allures injonctives de cette possibilité par les adultes (qui se fait face à elle, mais à la troisième personne – la *non-personne* –, lui ôtant donc la possibilité de prendre part, véritablement, à ce dialogue), devient scabreuse<sup>4</sup>.
23. En somme, c'est une forme de mandat qui est réintroduit : dans ce « mundo ideal de hombres y monstruos », l'injonction ne disparaît pas, elle se reconfigure, si bien que la figure de cette femme monstrueuse transhumaine ou ab-humaine devient dans une certaine mesure la « femme nou-

4 La formulation rappelle presque les commentaires proprement conservateurs des mères ou des tantes qui rêvent de voir leur fille, leur petite fille ou leur nièce en robe de mariée.

velle », corrélat de l'« homme nouveau » dont l'avènement les courants totalitaires – avec lesquels le trans/post-humanisme, tel qu'il a été pensé au début du XX<sup>e</sup> siècle, accuse en ce sens des échos (Maftei, 2021) – ont souvent appelé de leurs vœux. Il s'agirait donc de lire la nouvelle d'Enriquez non plus comme une célébration de cette puissance féministe, mais bien comme une mise en garde contre ou même une critique des dérives totalitaires qui menacent toujours les projets de transformation politique et sociale.

24. Ainsi, l'on pourrait de même considérer que le conflit intergénérationnel qui parcourt les nouvelles d'Enriquez (dès les premières nouvelles de son premier recueil, *Los peligros de fumar en la cama*, comme « El aljibe », jusqu'à « Los años intoxicados », dans le deuxième) se transforme, lui aussi, au gré du post-humanisme. Dans cette dernière nouvelle, qui porte la tension à un point de non-retour, dans la mesure où la génération « adulte » demande à la plus jeune, littéralement, de s'immoler, c'est le projet révolutionnaire des parents – des mères – en tant que tel qui se trouve mis en cause<sup>5</sup>. Depuis cette optique, Enriquez viendrait donc interroger les limites *et* du transhumanisme *et* de l'engagement politique.
25. Or, cette lecture tend à évacuer un peu vite le problème de la contestation proprement féministe qui se déploie dans la nouvelle, au profit d'une lecture sur les traumatismes de la société argentine au lendemain de la période dictatoriale. C'est pourquoi nous voudrions nous tourner, dans une dernière partie, vers la façon dont l'ambivalence de la rébellion contre le patriarcat est pensée chez une autrice comme Belén López Peiró ; celle-ci peut, croyons-nous, apporter une lumière nouvelle sur les tensions à l'œuvre dans la nouvelle d'Enriquez.

### **3. Le corps à l'épreuve de la rébellion : Mariana Enriquez et Belén López Peiró**

---

5 La question du conflit intergénérationnel a notamment été analysée par Elsa Drucaroff (2011), qui voit dans la littérature d'Enriquez une mise en scène des tensions entre la génération qui a vécu la dictature argentine (1976-1983) et les générations dites de « post-dictature », dont fait partie Enriquez. Un des pans de ce conflit réside précisément dans le paradoxe entre l'admiration portée vis-à-vis des parents révoltés et un sentiment d'abandon par leur priorisation de la lutte sociale au détriment de leur protection – une attitude que l'on peut aisément lire chez Silvina.

26. Belén López Peiró est une autrice argentine, dont les deux premiers romans, *Por qué volvías cada verano* (2018) et *Donde no hago pie* (2021), qui sont des œuvres de non-fiction, sont le récit de la plainte portée par l'écrivaine contre son oncle pour des faits d'agression sexuelle, des réactions de la famille de la victime (et du victimaire) et du processus judiciaire qui s'ensuit. Comme les « Mujeres Ardientes », la protagoniste de *Por qué volvías cada verano* et *Donde no hago pie* vient défier le système patriarcal, en dénonçant ce qu'elle a subi, aussi bien que les réactions de son entourage qui la décrédibilisent ou la remettent en question.
27. López Peiró parle d'une agression portée contre le corps féminin, mais elle aborde la façon dont la violence contre ce corps se joue et se rejoue bien au-delà de l'agression elle-même. Le corps, pris à une échelle plus large, apparaît comme le champ de bataille où se déballe une violence qui est aussi institutionnelle, familiale, médicale, et où se manifeste la souffrance qui prend l'allure de maladies, de comportements compulsifs, de réactions épidermiques ; c'est donc le lieu à travers lequel la victime fait sans cesse les frais de ce qu'elle a vécu.
28. Cette souffrance étendue du corps féminin apparaît déjà dans le premier ouvrage, lorsqu'une des voix du récit polyphonique, qui semble correspondre à celle de la protagoniste, dit :
- Porque él empezó. Él te hizo mierda, bien fuerte. Te manoteó, te tiró al piso, te pasó por arriba, te arrastró, te dejó en pelotas, te metió los dedos, te abrió de punta a punta. Pero después, después de la última vez que lo hizo, fuiste vos la que siguió. Y duele más, ¿no? Sí, duele el doble, porque no te lo hace otro, te lo hacés vos misma (López Peiró, 2018 ; 12).
29. Ici, c'est d'une violence auto-infligée qu'il s'agit (« te lo hacés vos misma »), dont la nature exacte n'est pas claire, mais qui est présentée comme la continuation directe de la violence exercée par l'autre, par l'agresseur (« fuiste vos la que siguió ») – une sorte de revers du « ahora nos quemamos nosotras » revendiqué par María Helena –, qui dit l'impossibilité, précisément, de se départir d'une fois pour toutes de la violence parce que la logique même de l'agression pousse la victime à s'en prendre à son propre corps.
30. Dans le second volume, qui narre plus concrètement la tenue du procès en justice, les scènes de souffrance physique se multiplient – maladies à

répétition, visites aux urgences, etc. –, comme on le voit dans cette suite de citations :

–Hola Lu, perdón por la hora. Estoy en la guardia. Tengo faringitis, gastroenteritis y no sé qué más. El médico dijo que mañana me voy a sentir mejor. Yo espero lo mismo. Te mantengo al tanto. Beso grande. Faltan doce horas para embarcar en el micro en Retiro con destino al Parador de San Nicolás (López Peiró, 2021 ; 63).

Me despierto temprano. Es domingo. Esta tarde tenemos la segunda reunión de la comisión de trabajo. Siento dolor en la garganta. Me quedo en la cama un rato más. Intento descansar. Doy vueltas. Cierro los ojos. No puedo. Digo que tengo que levantarme, que no puedo faltar (110).

Sentada sobre una camilla blanca, la médica dice que me levante la remera por encima de los hombros y yo me quedo en tetas, nunca llevo corpiño. Apoya un estetoscopio sobre mi espalda y me pide que respire normal y otras veces que mantenga el aire, más fuerte, y que no lo suelte. Aplasta con una paleta mi lengua para observar la garganta y mete un aparato con luz en mis oídos, me dice que me vista y que me siente, que hace frío.

–Tenés faringitis y otitis.

Antibióticos, ibuprofeno y reposo.

–Cuarta vez que me enfermo en tres meses (116) .

31. Ce sont là les effets que le processus judiciaire entraîne sur le corps de la victime, cette fois-ci complètement indépendants de ses propres pulsions autodestructrices. La narratrice en vient à conclure, visiblement agacée du poids que le procès signifie pour elle : « Yo soy la única que pone el cuerpo » (170). Si l'agresseur et les membres de la famille qui l'ont protégé, voire exculpé, doivent certes comparaître au procès, c'est bien la victime qui paye la démarche de son propre corps, et ce tout le long.

32. Et qui est-ce qui paye finalement de son corps la rébellion dans le cas de la nouvelle d'Enriquez ? Rappelons que María Helena ne manque pas de souligner que ni la mère de Silvina, ni elle-même, ne pourraient s'immoler, car « estaban demasiado viejas, la infección se las llevaba en un segundo » (Enriquez, 2016 ; 197), et que c'est donc à Silvina, justement, de donner son corps, au nom de ce monde idéal post-humain. López Peiró s'interroge sur le bien-fondé de son geste, dans une réflexion d'une grande franchise au milieu d'un contexte de libération de la parole autour des violences sexistes et sexuelles : « ¿volvería a denunciar? » (López Peiró, 2021 ; 170) – est-ce que, si c'était à refaire, je porterais plainte ? Là où López Peiró se tourne vers son propre passé, depuis un récit autobiographique où la spéculation contrefactuelle est avant tout un exercice d'introspection, qui suit les normes de « sincérité » qu'impose le pacte non fictionnel, Enriquez pose peut-être la question sous forme paroxystique, avec les

outils propres de la fiction – ceux qui permettent d’imaginer un futur dystopique – : jusqu’où peut-on revendiquer, voire prêcher, un geste féministe de contestation contre le patriarcat lorsque celui-ci se paye toujours, *in fine*, du corps propre ?

## Conclusion

---

33. Nous le voyons : le choix d’un contexte de lecture joue de façon considérable sur l’interprétation qui peut être faite de cette nouvelle. Nous avons donc tout d’abord vu qu’un rapprochement du récit d’Enriquez avec la nouvelle d’Ampuero permettait de comprendre la dimension célébratoire d’un certain pan de la critique vis-à-vis du geste des Mujeres Ardientes. Or cette interprétation se fait, dans le cas d’Enriquez, au prix d’une lecture presque métaphorique de la violence exercée sur les corps féminins, qui ne tient pas compte de ce que le texte dit au pied de la lettre sur ce futur post-humain. La tendance à privilégier un rapprochement thématique dans la littérature écrite par des femmes en Amérique latine, axé sur la présence de « femmes monstrueuses » sur lesquelles se construit une poétique de l’abjection, risque bien d’ankyloser l’interprétation d’une nouvelle qui gagne à être lue en rapport à d’autres esthétiques – la fiction spéculative de Colanzi – et d’autres genres – le roman de non fiction – qui s’avèrent également constitutifs du panorama actuel de la production latino-américaine. En effet, la comparaison avec les nouvelles de Colanzi nous a bien montré que le futur transhumain peut revêtir une dimension bien plus pessimiste, où la violence mute, elle aussi, et la révolution elle-même devient un impératif, une injonction presque totalitaire portée sur ces corps féminins. Finalement, la mise en parallèle de la nouvelle avec les romans de Belén López Peiró donne à voir le paradoxe fondamental qui la traverse, qui est que cette rébellion implique toujours, pour les femmes, de « poner el cuerpo » : lorsqu’elles s’immolent, lorsqu’elles protestent, lorsqu’elles portent plainte, lorsqu’elles avortent, lorsqu’elles n’avortent pas.
34. En dernière instance, il s’agit peut-être moins là d’une critique du féminisme telle que le veut le deuxième penchant théorique que nous évoquions plus haut, que d’une capacité à synthétiser ici, dans un geste dystopique à double tranchant, la rénovation du répertoire d’action de ces femmes insurgées face à la violence, et la logique impie du patriarcat qui ne

permet que cette infime marge d'action, aussi radicale que désespérée, où même révoltées, c'est aux femmes de payer le prix – une mise en garde alors, aussi, contre l'envers potentiellement antiféministe de toute prescription à l'action féministe.

## **Bibliographie**

---

AMPUERO María Fernanda, *Pelea de gallos*, Madrid, Páginas de espuma, 2018.

BOTELHO Fábio Farias, « O horror e a estética da violência em contos de María Fernanda Ampuero e Mariana Enriquez », Pós-Graduação em Letras, 24 janvier 2025 (en ligne : <https://ri.ufs.br/jspui/handle/riufs/21455> ; consulté le 23 mai 2025).

COLANZI Liliana, *Ustedes brillan en lo oscuro*, Madrid, Páginas de espuma, 2022.

DEHOUX Amaury, « Quelques jalons pour une cartographie du posthumain et de ses œuvres dans les Amériques », Journée Posthumanisme et transhumanisme dans les littératures américaines, Université Paris Nanterre, 2025.

DRUCAROFF Elsa, *Los prisioneros de la torre política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Buenos Aires, Emecé, 2011.

ENRIQUEZ Mariana, *Las cosas que perdimos en el fuego*, Barcelona, Anagrama, 2016.

ENRIQUEZ Mariana, *Los peligros de fumar en la cama*, Barcelona, Anagrama, 2017.

GALLEGO CUIÑAS Ana, « El feminismo gótico de Mariana Enriquez », *Latin American Literature Today*, 2020(a).

GALLEGO CUIÑAS Ana, « Feminismo y literatura (argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin » dans Guerrero G.

et al (eds.), *Literatura latinoamericana mundial: Dispositivos y disidencias*, Berlin et Boston, De Gruyter, 2020(b), p. 71-96.

GONZÁLEZ Paulina, « Mujeres repulsivas: la autodestrucción del cuerpo femenino como potencia subversiva en los cuentos de María Fernanda Ampuero y Mariana Enriquez », *Acápita*, n°6, 1er janvier 2025, p. 80-102.

LÓPEZ PEIRÓ Belén, *Donde no hago pie*, Buenos Aires, Lumen, 2021.

LÓPEZ PEIRÓ Belén, *Por qué volvías cada verano*, Buenos Aires, Madreselva, 2018.

MAFTEI Mara Magda, « Un transhumanisme stable et un posthumanisme multiple », *Revue des sciences humaines*, n° 341, Presses universitaires du Septentrion, 16 mars 2021, p. 07-16.

MONTALVO Karla, « Aspectos esquematizados y extrañamiento en «Striptease» de Hened Manzur, «Subasta» de María Fernanda Ampuero y «Las cosas que perdimos en el fuego» de Mariana Enríquez », dans *Praxis y representación femenina en el oficio literario*, Dykinson, 2024, p. 259-274.

ORDIZ Inés, « Civilization and Barbarism and Zombies: Argentina's Contemporary Gothic », dans CASANOVA-VIZCAÍNO Sandra et ORDIZ Inés. (eds.), *Latin American Gothic in Literature and Culture*, New York et Londres, Routledge, 2018.

ORDIZ Inés, « De brujas, mujeres libres y otras transgresiones : el gótico en Las cosas que perdimos en el fuego de Mariana Enríquez » dans Méndez N. et Abello Verano A. (eds.), *Realidades fracturadas: estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Madrid, Visor Libros, 2019.

PRINCIPI Ana et al, « Desbordes. Entrevista a Mariana Enriquez », dans Chiani M. (comp.), *Escrituras en voz: Conversaciones sobre literatura argentina*, La Plata, Universidad Nacional de la Plata, p. 309-344.

RODAL LINARES Selma, « La retórica agonista en ‘Las cosas que perdimos en el fuego’ de Mariana Enriquez », *Cuadernos del CILHA*, nº38, 2023, p.1-30.

RODRIGUEZ DE LA VEGA Vanessa, « Desafiando al patriarcado a través del fuego: el empoderamiento de las mujeres en Las cosas que perdimos en el fuego de Mariana Enriquez », *Transmodernity*, vol. 8 nº1, 2018, p. 144-161

ROMANO HURTADO Berenice, « El imaginario escatológico de Mariana Enriquez como modo de resistencia de lo femenino en Las cosas que perdimos en el fuego », *ILCEA*, nº48, 2022, p. 1-19.

SÁNCHEZ Laura, « Resistencia y libertad: una lectura de “Las cosas que perdimos en el fuego” desde las perspectivas de Foucault y de Beauvoir », *Acta literaria*, nº59, 2019, p. 107-119.

SCHERER Fabiana, « El nuevo boom latinoamericano: las escritoras marcan el rumbo », *La Nación*, 12 juin 2017.

SEGATO Rita, *Las estructuras elementales de la violencia*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2003.