

CÓMO CITAR

Zúñiga, V. (2025). Inscripciones de la violencia y la resistencia: una mirada lacaniana sobre la confección del cuerpo en el cuento “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enríquez. *Ethika+*, (11), 171-197. <https://doi.org/10.5354/2452-6037.2025.76633>

# Inscripciones de la violencia y la resistencia: una mirada lacaniana sobre la confección del cuerpo en el cuento “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enríquez

INSCRIPTIONS OF VIOLENCE AND RESISTANCE: A LACANIAN PERSPECTIVE ON THE CONSTRUCTION OF THE BODY IN MARIANA ENRÍQUEZ'S SHORT STORY “THINGS WE LOST IN THE FIRE”

Valeria Zúñiga<sup>3</sup>  
Universidad de Heidelberg  
[vzunigapozas@gmail.com](mailto:vzunigapozas@gmail.com)

RESUMEN: Este artículo explora la configuración de la violencia y las prácticas de resistencia corporal en el cuento “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enríquez (2016). A partir de una perspectiva lacaniana

<sup>3</sup> Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica en la Universidad de Chile. Magíster en Psicología, mención Teoría y Clínica Psicoanalítica–UDP. Estudiante del Doble Grado entre el programa del Master Kontakt de la Universidad de Heidelberg y el Magíster en Literatura de la Universidad de Chile. ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-9870-4061>



del cuerpo en conjunto con reflexiones sobre cuerpo y poder de autores como Michel Foucault (1979), Rita Segato (2016) y Slavoj Žižek (2009), se analiza cómo el poder moldea el cuerpo femenino en los registros imaginario, simbólico y real. Se distinguen, así, dos confecciones del cuerpo femenino: la resultante de la violencia patriarcal y la construida por las mujeres en resistencia.

**PALABRAS CLAVE:** cuerpo, violencia, resistencia, psicoanálisis lacaniano, filosofía.

**ABSTRACT:** The article explores the configuration of violence and bodily resistance practices in Mariana Enríquez's short story "*Las cosas que perdimos en el fuego*" (2016). Drawing on a Lacanian perspective on the body, along with reflections on body and power from authors such as Michel Foucault (1979), Rita Segato (2016) and Slavoj Žižek (2009), the analysis examines how power shapes the female body within the imaginary, symbolic, and real registers. Consequently, two configurations of the female body are distinguished: one shaped by patriarchal violence and the other constructed by women in resistance.

**KEYWORDS:** body, violence, resistance, Lacanian psychoanalysis, philosophy.

El cuerpo no es un objeto eterno ni anclado desde siempre en la naturaleza, sino que ha sido sujetado y moldeado por la historia, las sociedades, los regímenes y las ideologías (Barthes, 1985). Asimismo, el psicoanalista Jacques Lacan desarrolló –en su conferencia sobre el estadio del espejo presentada en 1949 y, más adelante, entre 1975 y 1976, durante el desarrollo del Seminario 23– que el cuerpo no es algo dado puramente por la biología, puesto que se construye a partir de la unión entre su imagen reflejada en el espejo y la estructura simbólica del lenguaje que corresponden a los registros imaginario y simbólico del cuerpo respectivamente. Por otro lado, en trabajos como *Vigilar y castigar* (1975), *Microfísica del poder* (1979), entre otros, Michel Foucault analizó distintas formas en que los cuerpos son moldeados por

el poder a través de prácticas disciplinarias, instituciones, producción de saberes y mecanismos de vigilancia, abordando, de este modo, la relación entre cuerpo, subjetividad, poder y saber.

En este sentido, Lacan y Foucault convergen en su noción sobre el cuerpo como un fenómeno complejo que va más allá de lo biológico, a pesar de que sus líneas de pensamiento pertenecen a disciplinas distintas. Asimismo, ambos autores se interesan por explorar los modos en que se las relaciones de poder se desarrollan y se inscriben en la materialidad corporal. La violencia, por ejemplo, es un modo de inscripción del poder en el cuerpo, pero la particularidad de dicha inscripción depende de cómo se ejerce la violencia. Es decir, no da lo mismo si la violencia se ejerce mediante un acto físico, o bien, a través de una dimensión simbólica, es decir, por medio de la construcción de significados dentro de un sistema de relaciones de poder, como el patriarcado, para garantizar su conservación (Segato, 2016).

Sumado a lo anterior, Foucault también señala que “no existen relaciones de poder sin resistencias; que estas son más reales y eficaces cuando se forman allí mismo donde se ejercen las relaciones de poder” (1979, p. 171). En consecuencia, si la violencia se ejerce sobre los cuerpos, estos no solo se configuran como objetos de control, sino también como espacios de resistencia y disputa. Por ende, preguntarse por los modos en que se inscribe la violencia en el cuerpo, conlleva la pregunta sobre cómo se articulan prácticas de resistencia desde el espacio corporal.

De acuerdo con lo anterior, el presente artículo analizará cómo se configura la violencia y se articulan prácticas corporales de resistencia en el cuento *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) de la escritora argentina Mariana Enríquez. Para ello, se iniciará con una revisión teórica sobre la noción lacaniana de cuerpo a partir de textos del psicoanalista francés como *El estadio del espejo como formador de la función del yo (je)* (2009) y el *Seminario 23. El Sinthome* (2006), pero también mediante psicoanalistas contemporáneos como Leonardo Leibson (2018), Darian Leader (2013) y Jacques-Alain Miller (2015).

Luego, se analizará y describirá cómo se constituye la violencia y la resistencia en el cuento afectando el cuerpo de las mujeres a partir de reflexiones sobre el vínculo entre cuerpo y poder desarrolladas inicialmente por Michel Foucault (1979) y actualizadas en trabajos como *La guerra contra las mujeres* el de Rita Segato (2016) y *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales* de Slavoj Žižek (2009).

El objetivo principal es señalar que si el poder afecta y moldea los cuerpos, dicho efecto se produce tanto en el registro imaginario, como simbólico y real del cuerpo (Lacan, 2006) produciendo distintos modos de confección corporal: los que resultan de la violencia, como también los que se configuran con el propósito de articular resistencias. En este sentido, se distinguirán dos confecciones distintas del cuerpo femenina: el que se desprende de la violencia masculina y el que construyen las mujeres en respuesta a dicha violencia. Por ende, el análisis del cuento contemplará ambos tipos de cuerpo y para su descripción será también útil revisar nociones como la del “monstruo” (Foucault, 2000; Santiesteban, 2000), la relación de las mujeres con imperativos estéticos (Muñiz, 2014; Alotaibi, 2021) y la noción de “espectáculo” (Debord, 1995).

## La confección del cuerpo según lacan

Lacan señala que el cuerpo es la consistencia del sujeto, pero una consistencia mental, porque el cuerpo a cada rato levanta campamento, es decir, se deshace (Lacan, 2006). Asimismo, plantea que el cuerpo se hace y se deshace según “la forma en que se anuda lo imaginario, lo simbólico y lo real” (Lacan, 2006, p.53) de manera que la articulación de estos tres registros “funciona como soporte del sujeto” (p.53). En este sentido, vale revisar en qué consiste estos tres registros.

El registro imaginario corresponde al proceso de identificación imaginaria, que Lacan denomina “estadio del espejo”, que consiste en el momento en que el organismo se identifica y reconoce a sí mismo en su imagen reflejada en el espejo. Esto ocurre entre los 6

y 18 meses de edad, es decir, cuando el *infans* se encuentra en un completo desvalimiento que lo ubica en una relación de dependencia profunda respecto a su cuidador/a. En este momento, el *infans* no se percibe como una totalidad unificada, sino que posee una experiencia fragmentada de su cuerpo que se extiende, incluso, al contacto con su cuidador/a. La identificación imaginaria permite que el sujeto se “adelante en un espejismo a la maduración de su poder” (Lacan, 2009, p.100), vale decir, que se capte a sí mismo “como una totalidad que hasta ese momento no era, porque hasta ese momento el cuerpo no era vivido como unidad, como totalidad, sino como una serie de fragmentos dispersos” (Leibson, 2018, p.75).

Paradójicamente, pese a la sensación de totalidad que provee la imagen del espejo, la identificación imaginaria supone una alienación, debido a que el bebé se reconoce como unidad en una imagen externa a él. Esto significa que alcanzamos nuestra unidad a través de algo que está fuera de nosotros, por lo que la identificación con la imagen virtual implica que “nos perdemos y nos encontramos al mismo tiempo en la imagen del espejo” (Leader, 2013, p.65). De esta manera, el cuerpo imaginario constituye una forma ortopédica de su totalidad que supone la asunción de una “identidad alienante que va a marcar con su estructura rígida todo el desarrollo mental [del sujeto]” (Lacan, 2009, p.102).

Por otro lado, la identificación imaginaria requiere de la intervención del lenguaje para su instalación, ya que solo los significantes de la madre (o quien porte esta función) confirman su reconocimiento con la imagen especular y lo sitúan, por lo tanto, en las coordenadas simbólicas de la realidad. Esta operación corresponde al establecimiento del cuerpo simbólico, “cuya característica es habitar el lenguaje” (Leibson, 2018, p.76), de manera que su existencia precede a la del organismo, ya que estamos marcados por el significante –mediante nuestros nombres, por ejemplo– desde antes del nacimiento.

Sin embargo, debido a la naturaleza equívoca y evanescente del lenguaje, la inscripción de la palabra en el cuerpo también supone

su mortificación. En efecto, el lenguaje es incapaz de expresar cabalmente los fenómenos de la realidad, por lo tanto, en la medida en que el significante incide y posibilita el cuerpo, también lo compromete dejándolo “cercenado y a la vez inaprehensible en tanto ser” (Leibson, 2018, p.86). Por consiguiente, el carácter equívoco del lenguaje instala una imposibilidad, una falta constitutiva en el sujeto que corresponde a un residuo corporal que permanece cifrado para siempre. Esto corresponde al registro de lo real.

Ahora bien, Lacan señala que la importancia de estos registros es la forma en que se anudan porque es mediante su articulación que proveen la consistencia del sujeto (Lacan, 2006). De esta manera, hay una relación de continuidad entre los tres registros en el sentido de que “lo simbólico, lo imaginario y lo real están tan enredados hasta el punto que se continúan unos en otros” (Lacan, 2006, p. 85). En este sentido, y tal como señala el psicoanalista Jacques-Alain Miller, “hay fenómenos de la experiencia que pueden ser considerados en su aspecto imaginario, en su aspecto simbólico y en su aspecto real” (Miller, 2015, p. 49).

## Las cosas que perdimos en el fuego

*En el cuento “Las cosas que perdimos en el fuego” (2016) un narrador heterodiegético presenta tres casos de violencia de género en los que el cuerpo de las mujeres ocupa un lugar central. En el primer caso, el personaje llamado como “la chica del subte” relata cómo su esposo, impulsado por los celos, la quemó mientras dormía. Su cuerpo desfigurado por el fuego es descrito como monstruoso, con cicatrices que marcan su rostro y su cuello. En el segundo caso, Lucila, una modelo argentina, es quemada por su novio, el futbolista Mario Ponte, quien le arroja alcohol y le prende fuego durante una pelea. A diferencia de la chica del subte, Lucila muere una semana después. El tercer caso involucra a Lorena Pérez y su hija, ambas asesinadas de manera similar por su esposo y padre, respectivamente.*

En respuesta a esta violencia sistemática, surge un movimiento clandestino llamado “Mujeres Ardientes”. Estas mujeres realizan ceremonias en las que se queman voluntariamente a sí mismas en hogueras, transformando sus cuerpos desfigurados por el fuego en símbolos de resistencia y lo que ellas denominan una “belleza nueva”. Sin embargo, la sociedad permanece escéptica ante la agencia y voluntad de las mujeres de quemarse, por lo que se produce un clima de tensión, extrañamiento y horror que impide la interpretación de las hogueras como un movimiento de resistencia.

Por otro lado, la narración heterodiegética se presenta a partir de la experiencia subjetiva de Silvina, una mujer que es testigo de los acontecimientos del relato. Ella ha visto a la chica del subte pidiendo limosna mientras cuenta su historia; se ha enterado de los detalles del femicidio de Lucila y también asiste junto a su madre a la protesta que se formó luego del femicidio/parricidio de Lorena Pérez y su hija. Además, ella y su madre poseen una relación estrecha con las Mujeres Ardientes, pero la categoría de activista sería insuficiente para comprenderla. Silvina posee una actitud ambivalente, pues a pesar de que participa del colectivo, poco a poco sospecha de su legitimidad, otorgando al relato una perspectiva más amplia respecto al problema del sacrificio y las nociones de cuerpo, propiedad, deseo y voluntad.

En este sentido, el relato presenta un conflicto vinculado directamente con la violencia hacia el cuerpo de las mujeres. Por una parte, se manifiesta en la violencia de género inscrita en una tradición histórica que se remonta a las hogueras de las brujas perpetradas por la Inquisición de la Iglesia Católica. Por otra parte, se manifiesta en la resistencia de las Mujeres Ardientes que reclaman de manera radical la propiedad simbólica, material e imaginaria de sus cuerpos proponiendo una “belleza nueva” subversiva respecto al canon estético. Así, el cuento de Mariana Enríquez se presenta como un objeto literario idóneo sobre el cual abordar, por un lado, la relación entre las dinámicas de poder y el cuerpo desde la perspectiva de la violencia hacia las mujeres que desarrolla Rita Segato (2016); y, por otro lado, para desarrollar la pregunta respecto a los modos en que los

registros imaginario, simbólico y real del cuerpo se articulan durante la violencia y la resistencia.

## “Las quemas las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron”: la articulación simbólica e imaginaria del cuerpo de factura masculina

### ***Violencia y palabra: el registro simbólico del cuerpo de factura masculina***

Los casos de violencia de género planteados en el cuento articulan, desde sus particularidades, algo que va mucho más allá de su singularidad y que tiene que ver con el uso del fuego para perpetrar la violencia física sobre las mujeres. En efecto, tanto la chica del subte, como Lucila, Lorena Pérez y su hija son quemadas por sus parientes hombres (maridos, novios, padres). La presencia del fuego permite situar los casos de estas mujeres en una violencia histórica que en el cuento aparece referida en la quema de las brujas mediante las intervenciones de María Helena, amiga de la madre de Silvina y también participante activa de las hogueras: “Es que yo hablo con las chicas. Les cuento 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?” (Enríquez, 2016, p.196).

En este sentido, las hogueras de las brujas ejecutadas por la institución católica de la Inquisición constituyen un referente simbólico para las fundadoras de las Mujeres Ardientes que les permite comprender su cuerpo como un espacio en disputa en el sentido de que históricamente ha sido objeto y medio a través del cual se ejerce la opresión masculina, pero también lo resignifican al hacer de él su fuente de resistencia mediante las hogueras autogestionadas.

De esta forma, el cuento permite notar cómo el sistema patriarcal (Segato, 2016) produce un cuerpo femenino que simbólicamente se articula como objeto de subyugación cuya evidencia se presenta a

través de los casos de violencia de género, pero también mediante “la configuración diferencial de prestigio y de poder” (Segato, 2016, p. 18) presente en la diferencia de estatus que tiene la palabra masculina por sobre la palabra de las mujeres. Estas coordenadas simbólicas que permiten que las palabras enunciadas por los hombres tengan mayor legitimidad que la enunciación de las mujeres dan cuenta de la impunidad señalada por Rita Segato (2016) cuando dice que los feminicidios “se pueden comprender mejor si dejamos de pensarlos como consecuencia de la impunidad e imaginamos que se comportan como productores y reproductores de impunidad” (p.43).

Por ejemplo, la lectura inmediata que realizan los medios sobre los casos de violencia de la chica del subte y de Lucila es que ellas mismas se quemaron, debido a que su marido y novio respectivamente, afirman que así fue. “Hasta mi papá le creyó” (Enríquez, 2016, p.186) señala la chica del subte. Esto es un ejemplo de la violencia simbólica que describe Žižek, en el sentido de que se ejerce “mediante la imposición de significados, mediante la estructuración del campo de lo que es decible y pensable” (Žižek, 2009, p.10). Por esto, cuando de verdad las mujeres comienzan a quemarse tampoco nadie les cree, manifestándose frustración en el personaje de María Helena cuando dice que “El problema es que no nos creen. Les decimos que nos quemamos porque queremos y no nos creen” (Enríquez, 2016, p.192).

Por consiguiente, los lineamientos simbólicos descritos anteriormente impiden la atribución correcta de la violencia y/o agencia sobre los cuerpos de las mujeres. Asimismo, debido a que las primeras hogueras aparecen mientras aumentan los casos de violencia de género, ocurren en un momento en el que no hay un referente simbólico que permita comprenderlas como manifestaciones de resistencia, de manera que la percepción pública ubica los casos de violencia y las hogueras en la misma categoría: “no entendemos por qué ocurren en Argentina, estas cosas son de países árabes, de la India” (p. 191).

Así, el cuento muestra un contexto cuya red de significantes no proporciona autonomía ni legitimidad a las palabras y a los cuerpos

de las mujeres, de manera que “el lenguaje, las normas sociales y las instituciones son las que sostienen estas formas de violencia” (Žižek, 2009, p. 45). Por esto, los personajes del cuento existen y se desenvuelven en virtud de significantes masculinos que dificultan el ingreso de coordenadas simbólicas alternativas, como por ejemplo, las que intentan construir las Mujeres Ardientes mediante su confección política del cuerpo, es decir, como una fuente desde la que se puede ejercer una resistencia.

### ***Entre monstruos y cirugías plásticas: el cuerpo imaginario de factura masculina***

En relación con el apartado anterior, el cuento plantea un imaginario en torno al cuerpo de las mujeres cuya procedencia es la mirada masculina. Sin embargo, no lo muestra de manera explícita ni directa, sino por defecto o oposición a las consecuencias que sufren las mujeres en su imagen física luego de ser quemadas. Estas consecuencias se pueden describir mediante la noción de lo monstruoso, por ende, el presente apartado comenzará con la descripción física de las mujeres quemadas según la categoría del monstruo para luego bosquejar el imaginario de belleza femenina que subyace en el relato y explicar por qué en el contexto del cuento se puede leer desde la teoría del espejo lacaniana.

### **El monstruo y el ideal de belleza femenina**

En su relación con lo cotidiano, el monstruo es por definición “lo insólito, lo anormal, lo no cotidiano; por ello, el monstruo es noticia” (Santiesteban, 2000, p.125). En otras palabras, la definición del monstruo reside en su diferencia y distancia respecto de los modelos establecidos en una cultura, de manera que “según el paradigma elegido –generalmente el más familiar– lo que se salga de él puede considerarse monstruo” (Santiesteban, 2000, p.108).

Foucault en *Los anormales* (2000) aborda al monstruo desde su relación con la Ley. Señala que además de vincularse con la contranaturalidad, es decir, ser expresión de una anomalía en el orden natural, el monstruo también contradice la ley: “Es la infracción, y la infracción llevada a su punto máximo” (Foucault, 2000, p.65). Asimismo, señala que el monstruo es la mixtura entre dos órdenes: entre dos especies, dos reinos, dos sexos y, tal como las mujeres quemadas del cuento, entre la vida y la muerte. De acuerdo con esto, las mujeres quemadas pueden situarse en la categoría de lo monstruoso debido a la descripción que el narrador hace de ellas, incluso, desde el inicio del cuento:

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

Más adelante, esta caracterización continúa con la siguiente metáfora: “sonreía la chica del subte con su boca sin labios, su boca de reptil” (p.186). En este sentido, la presencia de metáforas vinculadas al mundo animal (telarañas, boca de reptil) dan cuenta de la mixtura constitutiva del monstruo según Foucault. Asimismo, debido a que su cuerpo desfigurado proviene de la violencia que la dejó al borde de la muerte, la chica del subte también encarna la mixtura entre la vida y la muerte.

La monstruosidad de la chica del subte también se evidencia en la repulsión y rechazo que su cuerpo genera en las personas: “(...) algunos apenas dejaban que el asco les erizara la piel de los brazos (...). Incluso había quienes se bajaban del vagón cuando la veían subir: los que ya conocían el método y no querían el beso de esa cara horrible” (p.186). En este sentido, su monstruosidad puede leerse

también a partir de la reflexión que Julia Kristeva (2006) despliega en torno a la abyección, ya que lo abyecto es aquello que se expulsa de un marco social y cultural debido a que “perturba una identidad, un sistema, un orden” (Kristeva, 2006, p.11). En efecto, la chica del subte encarna un sujeto marginado dentro del contexto social presentado en el cuento, obligada a debe pedir dinero en el metro porque “nadie le daba trabajo con la cara así, ni siquiera en puestos donde no hiciera falta verla” (p.186).

En este sentido, la categoría de lo abyecto se asimila al monstruo de Foucault, puesto que ambos se caracterizan por estar en los confines y constituirse como la mixtura entre esos dos espacios cuyo límite separa. La chica del subte se encuentra en dos órdenes al mismo tiempo, en los confines de la vida y la muerte, lo humano y lo animal, y, de esta manera, interpela la constitución simbólica de su realidad por diferenciarse de la norma que rige a los cuerpos, ya que “según el paradigma elegido –generalmente el más familiar– lo que se salga de él puede considerarse monstruoso” (Santiesteban, 2000, p. 108).

Ahora bien, dado que la reflexión y el estudio sobre lo monstruoso refiere principalmente a los efectos que produce en un marco simbólico específico (principalmente el occidental), surge la pregunta respecto a los motivos para situarlo, en esta investigación, en el registro imaginario. Santiesteban dice que el monstruo es principalmente imagen, porque a pesar de que “sea recreado verbalmente, sigue siendo primordialmente visual” (p.125). Por este motivo, el monstruo se distingue en la sociedad a partir de su apariencia corporal, es decir, de cómo lo ven los otros, porque la presencia disonante del monstruo no puede pasar desapercibida en la mirada de los otros. De esta forma, “El monstruo no es idea sino una reflexión de la idea en el espejo” (p.125) porque su interpelación respecto a las coordenadas simbólicas se produce solo en la relación especular entre el sujeto y el monstruo que le devuelve la imagen de su sombra, vale decir, de aquello latente que debe expulsarse y rechazarse para que el sujeto se constituya como tal.

De acuerdo con esto, a partir de la representación de lo monstruoso en el cuento, podemos observar el imaginario femenino que se refleja, y al que interpela. Así, el monstruo es la imagen invertida del ideal de belleza occidental femenino cuya representación recae en el personaje de Lucila, la modelo argentina que muere luego de ser quemada por su pareja, el futbolista Mario Ponte. A pesar de que el cuento no describe la apariencia de Lucila, el hecho de que sea una modelo representa la presencia de ese imaginario estético en el cuento, debido a que los estándares de belleza femenino se concentran en las figuras del modelaje.

El feminismo ha cuestionado lo que Susan Bordo denomina el “imperio de las imágenes” (Bordo, 2003, citado en Muñiz, 2014), en el sentido de la influencia que los medios de comunicación tienen sobre la definición de la corporalidad de las mujeres. El cine, la publicidad y la industria en torno a las cirugías estéticas, los productos de belleza y la indumentaria son medios a través de los cuales se impone un imaginario estético femenino cuyo rol consiste en ejercer un dominio sobre las mujeres (Muñiz, 2014). En este esquema sociocultural, el ideal de belleza femenina compuesto por un cuerpo delgado, de piel blanca y un rostro con ojos claros, nariz respingada y pelo rubio está encarnado por las modelos que aparecen en concursos de belleza, pasarelas de moda y publicidad.

Asimismo, cuando la chica del subte menciona las cirugías estéticas en su prédica de limosna también está haciendo referencia al imaginario femenino que se impone a las mujeres, ya que, en la sociedad contemporánea, dichos procedimientos quirúrgicos se han convertido en una herramienta para la corrección estética de los cuerpos, reflejando y reforzando los estándares de belleza dominantes. La cita es la siguiente: “Cuando pedía dinero lo dejaba muy en claro: no estaba juntando para cirugías plásticas, no tenían sentido, nunca volvería a su cara normal, lo sabía” (Enríquez, 2016, p. 186).

La aclaración de la chica del subte es importante y cobra todavía más sentido si se considera el contexto argentino en el que aconte-

ce la historia, ya que Argentina es uno de los 10 países con mayor número de cirugías plásticas al año junto a Estados Unidos, Brasil, México, Alemania, India, Italia, Colombia, Australia y Tailandia, según la Sociedad Internacional de Cirugía Plástica (ISAPS), lo que también revela cómo la búsqueda por alcanzar el ideal de belleza es un fenómeno a nivel mundial (Alotaibi, 2021).

### **Monstruos y belleza a la luz del estadio del espejo**

Precisamente porque el patrón de belleza se difunde por medio de las imágenes presentes en los medios de comunicación y constituyen un ideal al que aspiran las mujeres principalmente, es que la teoría del estadio del espejo ofrece una perspectiva interesante respecto a cómo los estándares de belleza influyen en la construcción de nuestra imagen corporal y los procesos de identificación del sujeto femenino, en este caso.

En el contexto de los medios de comunicación y los patrones de belleza, los ideales estéticos funcionan de manera similar a la imagen especular del estadio del espejo, puesto que los medios difunden imágenes de belleza poco realistas convirtiéndose en estándares a los que las personas aspiran como el “*yo-ideal*” de Lacan. Así, la teoría del estadio del espejo permite observar las implicancias de la identificación con las imágenes que transmiten los estándares de belleza.

Por una parte, la identificación imaginaria requiere del registro simbólico para que se constituya, puesto que el *infans* se identifica con su reflejo especular solo porque su madre, en tanto portadora de las coordenadas simbólicas en las que se formará el sujeto, le confirma que él es el del espejo. En este sentido, la identificación con los ideales estéticos requiere de una red significativa que la sostenga y, en efecto, los estándares de belleza no serían tan efectivos si no se tuvieran un lugar dentro de las coordenadas simbólicas que rigen nuestra cultura ni tampoco si no cumplieran un rol para la perpetuación de esa estructura simbólica.

Por otra parte, Lacan señala que la constitución imaginaria del yo también implica la alienación del sujeto (2009), en el sentido de que el yo se identifica con una imagen externa a él. A partir de esta premisa, la identificación con los ideales de belleza también implica este tipo de alienación, evidenciada, por ejemplo, en la brecha que se produce entre el cuerpo imaginario y un ideal de cuerpo difundido por los medios de comunicación provocando la presión por cumplir con imperativos estéticos de la época.

Dicha presión también se puede comprender a partir de la teoría sobre el estadio del espejo, puesto que en esta Lacan describe la agresividad presente en la tensión imaginaria producida entre el yo y su semejante, ya que este se presenta como un ideal al mostrarle una imagen homogénea y unitaria de cuerpo que no coincide con la experiencia real del cuerpo que vive el yo. En el caso de los estándares de belleza, la presión por cumplir con el modelo estético se exagera con la creciente oferta y legitimidad social que tienen los distintos tratamientos estéticos como las cirugías plásticas y las técnicas de “armonización facial”. En este sentido, dichos tratamientos son mecanismos de corrección corporal que ofrecen la posibilidad de reducir la distancia entre el yo y el ideal del semejante generando, de este modo, una pérdida progresiva de la singularidad de los cuerpos que tiende a la homogeneización corporal. Por esto, también se constituyen como dispositivos mediante los cuales se materializa el control y la dominación simbólica, imaginaria y real sobre los cuerpos.

### **“Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras”: apropiación simbólica de las hogueras de las brujas y la producción de una “belleza nueva”**

En respuesta a la violencia desatada por los “hombres [que] quemaban a sus novias, esposas, amantes, por todo el país” (Enríquez, 2016, p.189), surge el movimiento de resistencia de las Mujeres Ardientes que consiste en la organización clandestina de hogueras

donde las mujeres se queman voluntariamente. Así, la protesta que articulan las mujeres consiste en una apropiación y resignificación simbólica de la violencia histórica que tiene como antecedente la quema de las brujas.

María Helena, amiga de la madre de Silvina, es la que representa esta conciencia y la manifiesta varias veces en el relato. Dice: “Es que yo hablo con las chicas. Les cuento que a nosotras las mujeres siempre nos quemaron, ¡que nos quemaron durante cuatro siglos!” (p.196). En este sentido, así como la quema de las brujas constituye un referente simbólico para comprender y situar la procedencia de la violencia hacia las mujeres, también funciona como referente para la resistencia política sobre sus cuerpos.

Michel Foucault dice que “no existen relaciones de poder sin resistencias; que estas son más reales y eficaces cuando se forman allí mismo donde se ejercen las relaciones de poder” (1979, p.171). En el cuento de Enríquez, la resistencia de las Mujeres Ardientes se configura donde mismo se ejerce la violencia, es decir, en el cuerpo. Asimismo, resignifican simbólicamente las hogueras como un recurso de protesta, debido a que les permite reclamar la propiedad sobre sus cuerpos. De ahí la cita que subtitula este apartado: “Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras” (Enríquez, 2016, p.192). Además, el carácter autolesivo de las hogueras contribuye a su mensaje de resistencia porque la muerte no es el propósito de estas: “Pero no vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices” (p.192). De esta forma, las cicatrices son vestigios de la experiencia real de quemarse y también inscriben el testimonio de una protesta que reclama la agencia respecto al dominio y la creación del cuerpo propio.

De este modo, los cuerpos desfigurados por el fuego de la resistencia se constituyen como monstruos que permiten interpelar la forma en que son vistas y significadas las mujeres en el cuento. Posibilitan, por ejemplo, la imagen de una “belleza nueva”, como dice la chica del subte, quien también subvierte la categoría del monstruo con su desplante por la ciudad, puesto que le otorga sensualidad: “Que su

cuerpo fuera sensual resultaba inexplicablemente ofensivo” (p.186). Así, a pesar de que el cuerpo-monstruo de la chica del subte surge a partir de la violencia, ella inscribe otros significantes sobre ese cuerpo, puesto que resignifica la categoría de lo monstruoso hasta el punto de constituirse como símbolo de protesta y como modelo para las mujeres que deciden quemarse. Por ende, el movimiento de las Mujeres Ardientes produce un cuerpo-monstruo que subvierte simbólicamente e imaginariamente el cuerpo de factura masculina analizado en el apartado anterior.

Asimismo, el uso del cuerpo como un medio para la articulación y la difusión de un mensaje de protesta es aún más importante considerando el estatus minorizado que tiene la palabra de las mujeres en la historia que presenta Enríquez. De esta forma, ante la devaluación simbólica de las mujeres, el cuerpo surge como un recurso para la articulación de un mensaje de protesta que no puede enunciarse mediante la palabra. En este sentido, las Mujeres Ardientes producen un cuerpo-texto en el que inscriben el testimonio de una voluntad que resiste el dominio corporal.

### **Cuando la apropiación simbólica no es suficiente: la mediación imaginaria de la resistencia y su devenir espectáculo**

Pese a lo anterior, la quema voluntaria de los cuerpos tampoco logra dar cuenta de las hogueras como modo de protesta, por ende, las Mujeres Ardientes se enfrentan a un problema estructural de incredulidad social. Adicionalmente, las hogueras surgen en un momento en que la violencia hacia las mujeres está desatada y que mediáticamente se explica a través de un lenguaje inmunitario de la violencia (Esposito, 2012): “Es contagio, explicaban los expertos en violencia de género en diarios y revistas y radios y televisión y donde pudieran hablar” (p.189). En consecuencia, si no les creen a las mujeres, no hay manera de distinguir el colectivo de las hogueras.

Frente a lo anterior, a Silvina se le ocurre la idea de filmar la ceremonia de una hoguera para luego divulgarla en internet y demostrar, de esta manera, la voluntad y el deseo de las mujeres por entrar en las hogueras: “Pero no se arrepintió. La mujer entró en el fuego como en una pileta de natación (...) no había duda de que lo hacía por propia voluntad; una voluntad supersticiosa o incitada, pero propia” (Enríquez, 2016, p.193).

Esa misma noche Silvina subió el video a internet y “Al día siguiente, millones de personas lo habían visto” (Enríquez, 2016, p.194). Sin embargo, a pesar de que la divulgación del video permite despejar cualquier duda respecto a la voluntad de las mujeres que deciden quemarse, la vinculación de las mujeres con su entorno social no cambia positivamente, sino que, incluso, empeora en algunos aspectos, como en el control y el acoso policial que cae sobre ellas:

Los jueces expedían órdenes de allanamiento con mucha facilidad, [y las mujeres que] sencillamente andaban solas por la calle caían bajo sospecha: la policía les hacía abrir el bolso, la mochila, el baúl del auto cuando ellos lo deseaban, en cualquier momento, en cualquier lugar. (Enríquez, 2016, p.194)

Por lo mismo, experimentan una pérdida de su autonomía, ya que “muchas mujeres trataban de no estar solas en público para no ser molestadas por la policía” (Enríquez, 2016, p.195).

Así pues, el cuento instala la pregunta respecto al grado de efectividad social que tiene el uso de la imagen del cuerpo como medio para la divulgación de un mensaje de resistencia política, puesto que desde el momento en que las Mujeres Ardientes divulgan la filmación de la hoguera por internet, la protesta deviene espectáculo y el mensaje político que buscan transmitir pasa a ser mediado por las características propias de la imagen. La imagen no es una realidad, sino una representación de esta, y cuando es la imagen la que media las relaciones sociales produce ciertos efectos en la sociedad como la fragmentación de la experiencia al percibir

la realidad a través de imágenes dispersas e inconexas; la alienación y pasividad de las personas al convertirse en espectadoras pasivas en lugar de participar activamente en la transformación de su realidad, etc. (Debord, 1995).

En el cuento, los efectos del devenir espectáculo de la ceremonia consisten, en primera instancia, en una separación y distanciamiento entre el fenómeno de protesta que constituye a las hogueras y los millones de espectadores que ven el video porque, a pesar de su carácter masivo, no genera una repercusión social correlativa a la protesta ni tampoco la fortalece. De este modo, la experiencia pública de la hoguera queda en una mera contemplación pasiva de esta. Se produce, por lo tanto, una desconexión entre la sociedad y el mensaje de resistencia que buscan transmitir las Mujeres Ardientes.

La mediación imaginaria de la protesta también implica una pérdida de la capacidad de asombro ante la magnitud de ver un cuerpo quemándose por voluntad propia que se produce, incluso, en las organizadoras de las hogueras. Esto se evidencia cuando Silvina les pregunta a su madre y a María Helena cuándo van a parar las hogueras y María Helena le responde “Ay, qué sé yo, hija, ¡por mí que no paren nunca!” (Enríquez, 2016, p.196) para continuar señalando que podrían alcanzar el número de la caza de brujas de la Inquisición estimado en cientos de miles o cuarenta mil. Y cuando Silvina les responde que “cuarenta mil es un montón”, su madre responde que “en cuatro siglos no es tanto” (p.196) demostrando una banalización del cuerpo y la pérdida de su noción política porque su importancia se traslada hacia su carácter contable y acumulativo

Incluso, la postura de estas organizadoras evidencia la pérdida de la conciencia histórica respecto al vínculo entre la caza de las brujas –en tanto referente simbólico en el que sostienen su protesta– y el número de cuerpos quemados porque cuando la madre de Silvina relativiza la cifra indicando que “en cuatro siglos no es tanto” no se detiene, por ejemplo, en la consideración histórica que sí realiza Silvina: “Había poca gente en Europa hace seis siglos, mamá” (p.196).

En relación con lo anterior, el devenir espectáculo de las hogueras las sitúa en una tautología que las transforma en un fin en sí mismas, porque la idea de prolongarlas hasta igualar el número de la caza de las brujas no se condice con el propósito de la protesta de cambiar la experiencia corporal social de las mujeres. De este modo, las hogueras se convierten en un fenómeno autorreferencial y autoperepetuante en el sentido de que son, a estas alturas, tanto el medio como el fin, de la misma manera en que, para Debord, “el carácter fundamentalmente tautológico del espectáculo proviene del simple hecho que sus medios son al mismo tiempo su fin” (1995, p.11).

En este sentido, el mensaje de resistencia que las constituyó en un principio se pierde y la trascendencia de las piras se proyecta ahora en la producción acumulativa de cuerpos monstruosos que no se sabe si permanecerán abyectos o si ingresarán a la sociedad. De esta manera, se instalan preguntas como “¿Les darían trabajo? ¿Cuándo llegaría el mundo ideal de hombres y monstruos?” (Enríquez, 2016, p.196). Por añadidura, las Mujeres Ardientes no reflexionan sobre estas preguntas, sino que solo interceden en la planificación de las hogueras y en la gestión de los hospitales clandestinos donde las mujeres se recuperan después de quemarse y, por lo tanto, no poseen una proyección de lo que podría pasar en el futuro con las mujeres quemadas.

Por último, la lectura anterior también se puede realizar en conjunto con la teoría lacaniana sobre la identificación imaginaria, puesto que la imagen del espejo que muestra la silueta unificada del cuerpo no coincide con la experiencia fragmentada de este. El cuerpo imaginario es una representación de la realidad corporal que no es, verdaderamente, el cuerpo. En este sentido, la dialéctica que se produce implica una tautología cuyo riesgo recae en que “si nuestro mundo se limita a nosotros y a nuestro reflejo, quedaremos atrapados en una batalla interminable, sin otra opción que la de anular al otro o a nosotros mismos” (Leader, 2013, p.65). En el cuento, después de que las Mujeres Ardientes deciden filmar la ceremonia y difundirla por internet, las hogueras adquieren un carácter tautológico que termina por anular al cuerpo, puesto que su registros simbólico e

imaginario quedan capturados en la reducción banal de acumular cuerpos monstruosos porque sí.

## Cuerpos desfigurados por el fuego: lo real del cuerpo

Queda, por último, la pregunta respecto al modo en que aparece el registro real del cuerpo en el cuento. Lo real del cuerpo refiere a las experiencias del cuerpo que no logran ser simbolizadas por el lenguaje ni captadas por la imagen, por lo tanto, es aquello del organismo biológico que queda como resto de la operación simbólica e imaginaria del cuerpo, pero no es el ser biológico propiamente tal, sino lo que está *entre* la biología del cuerpo y el sentido articulado a partir de la intersección de lo simbólico e imaginario.

De esta manera, lo real del cuerpo remite a lo imposible, ya que nuestra comprensión de la realidad depende de la estructura significativa y de las imágenes. Por lo tanto, lo real del cuerpo refiere a la experiencia esencialmente material, “la vida libidinosa del cuerpo, los estados de agitación y excitación morbosa que nos asaltan” (Leader, 2013, p.63). En este sentido, lo real del cuerpo aparece en el cuento fundamentalmente en la experiencia de la hoguera, es decir, cuando el cuerpo se quema. Por este motivo, su análisis se ubica en el último apartado de este capítulo, ya que es el único registro del cuerpo que coincide tanto en la violencia como en la resistencia, puesto que ambas situaciones están marcadas por la acción del fuego en el cuerpo y por lo inenarrable de ambas experiencias.

Según Žižek (2009) es como si el carácter traumático de la violencia generara una mancha en el lenguaje imposibilitándolo para narrar esa experiencia traumática. En el cuento esto aparece justamente en la dificultad de narrar la experiencia corporal de la hoguera. Una aproximación se encuentra en la mención del olor a cuerpo quemado:

[Silvina] Tenía la boca llena de whisky y la nariz de humo de cigarrillo y del olor a gasa furacinada, la que se usa para las quemaduras, que no se iba nunca, como no se iba el de la

carne humana quemada, muy difícil de describir, sobre todo porque, más que nada, olía a nafta, *aunque detrás había algo más, inolvidable y extrañamente cálido* (p.195).

No hay palabras que permitan transmitir a cabalidad el dolor y la vulnerabilidad sentida al ser quemada por un marido, un novio o un padre, por ende, los cuerpos desfigurados por el fuego sugieren un tipo de brutalidad extrema que no puede representarse por la estructura simbólica ni imaginaria evocando, de este modo, el registro de lo real. Sin embargo, la narración del momento en que Silvina filma la ceremonia permite apreciar, de alguna manera, lo real del cuerpo consumiéndose en/por el fuego, sobre todo por la canción elegida por la voluntaria que decide quemarse: “Ahí va tu cuerpo al fuego, ahí va. / Lo consume pronto, lo acaba sin tocarlo.” (Enríquez, 2016, p.193), ya que expresa el vínculo real e indeterminado entre el cuerpo y el fuego como un elemento ambiguo que destruye y crea. De esta forma, la mujer quemada/mujer monstruo representa el estigma de la dominación masculina, pero también es el vestigio de un deseo por la confección del cuerpo propio.

No obstante, el fuego es un elemento que permite borrar cualquier tipo de agencia de la agresión porque tiene la potencia de arrasar y descomponer todo lo que alcanza. Por este motivo, el uso del fuego dificulta la asignación de un nombre, o bien, de un lugar de sentido para las hogueras, por lo que contribuye a la incredulidad de que estas sean un medio de protesta quedando sobre ellas un manto de extrañamiento que recorre todo el cuento. En este sentido, el fuego se vincula directamente con algo que se cae, con algo que se desploma y se deshace. Incluso, el título del cuento lo expresa explícitamente, instalando la pregunta por aquello que se pierde en el fuego.

Ciertamente, se pierden capas de piel, arrugas, surcos, lunares, etc. que proveen la identificación de la persona y cuya función consiste en la contención y envoltura narcisista (Anzieu, 2010). Con esto, se pierde también la imagen que se tenía del cuerpo, “nunca volvería a su cara normal, lo sabía” (Enríquez, 2016, p.186) dice el narrador

respecto a la chica del subte, cuyo nombre nunca aparece, sino que se pierde y se sustituye por la categoría imprecisa de “chica del subte”. Se produce, también, una pérdida de sentido, puesto que el propósito que las Mujeres Ardientes atribuyen a las hogueras (la denuncia de la brutalidad masculina por una parte y el deseo de reclamar la propiedad corporal, por otra) se extravía en la idea de perpetuar las hogueras hasta un número abismante. Así pues, hay un sentido que se desmorona y la consigna misma se deshace.

En este sentido, lo real del cuerpo aparece especialmente en su relación con el fuego, es decir, en la experiencia potencialmente creativa, pero desmesurada y aniquiladora del fuego; en la creación de una “belleza nueva” a partir de cuerpos desfigurados por el fuego, desprovistos de sus marcas de origen, de parentesco, de singularidad identificatoria. El fuego posibilita la concepción de una resistencia corporal, no obstante, su acción desmedida arrasa con el sentido político inicial de las hogueras. Así, consume y quema la memoria histórica de una violencia instalando, de esta manera, la reflexión sobre la pérdida y la pregunta respecto a lo perdido en el fuego.

## Conclusión

En resumen, el cuerpo de las mujeres posee un rol crucial como símbolo e imagen de la violencia y vulnerabilidad, pero también de resistencia en el cuento de Enríquez. En él se inscriben los significantes que históricamente lo han articulado como un espacio de dominación y control. El análisis expuesto muestra cómo los registros simbólico e imaginario del cuerpo se articulan en la confección de un cuerpo cruzado por la violencia y el control, de manera que las cicatrices físicas y emocionales se entrelazan mostrando la forma en que el dolor y el trauma histórico de la violencia dejan huellas indelebles en la carne: los cuerpos monstruosos y el ideal estético como su contraparte.

Por otro lado, el análisis también se detiene en la resistencia que las Mujeres Ardientes construyen desde sus cuerpos. Las Mujeres Ardientes

se apropian simbólicamente de las hogueras de la Inquisición como un medio para la creación de cuerpos monstruosos que les permiten subvertir simbólicamente e imaginariamente la confección corporal que se desprende de la violencia. De este modo, hacen de los cuerpos desfigurados por el fuego la representación de una “belleza nueva” integrada por la agencia y el deseo por construir un cuerpo propio. Por esta razón, no hay motivos para que ellos se oculten, al contrario, luego de recuperarse empiezan a mostrarse, a tomar el transporte público y “disfrutar de un café en las veredas de los bares, con las horribles caras iluminadas por el sol de la tarde, con los dedos, a veces, sin algunas falanges, sosteniendo la taza” (Enríquez, 2016, p.196).

No obstante, la transformación de la ceremonia en espectáculo tensiona la subversión anterior, ya que las hogueras devienen en un objeto de consumo masivo que no genera repercusión social ni un cambio estructural en la experiencia de las mujeres. Por añadidura, la intención de prolongar las hogueras hasta igualar el número de la caza de las brujas evidencia cómo la organización clandestina pierde la noción que tenía sobre el cuerpo como un espacio de resistencia, ya que la acumulación de cuerpos desfigurados por el fuego implica una cosificación y banalización del cuerpo monstruo.

En este sentido, el hecho de que el relato se estructure desde la perspectiva de Silvina es importante, porque es el único personaje que, colaborando con las Mujeres Ardientes, comienza a sospechar de su propósito y legitimidad. Así, mientras organiza los preparativos para la filmación de la hoguera, piensa en “si debía traicionarlas ella misma, desbaratar la locura desde adentro” ya que “¿Desde cuándo era un derecho quemarse viva? ¿Por qué tenía que respetarlas?” (Enríquez, 2016, p.193).

En virtud de lo anterior, Silvina es la única que mantiene una postura reflexiva ante los acontecimientos que construyen la historia y su presencia permite que el cuento no tenga un mensaje político concreto y/o partidista, posibilitando, de esta manera, una reflexión más amplia en torno a cómo se articulan las dinámicas de poder,

violencia y resistencia en los cuerpos. En este sentido, si bien el cuento presenta una crítica y problematización de la violencia hacia las mujeres, no es un llamado a la defensa de las hogueras clandestinas. Más bien abre la reflexión en torno al rol que ocupa el cuerpo como un espacio de violencia y como una eventual fuente de resistencia. En ambos aspectos, violencia o resistencia, se presenta un modo de construcción del cuerpo o, dicho de otra manera, en la confección del cuerpo están involucrados el lenguaje, la imagen y la materialidad real de la violencia, así como también los significantes, imágenes y la incidencia real de la resistencia corporal.

## Referencias bibliográficas

- Alotaibi, A. S. (2021). Demographic and Cultural Differences in the Acceptance and Pursuit of Cosmetic Surgery: A Systematic Literature Review. *Plastic and reconstructive surgery. Global open*, 9(3), e3501. <https://doi.org/10.1097/GOX.0000000000003501>
- Anzieu D. (2010). *El Yo-piel*. Biblioteca Nueva.
- Barthes, R., & Dufetel, D. (1985). El cuerpo de nuevo. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, 21(123), 3–7. <http://www.jstor.org/stable/27935017>
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Ediciones Naufragio.
- Enríquez, M. (2016). Las cosas que perdimos en el fuego. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama.
- Esposito, R. (2012). Inmunidad, comunidad, biopolítica. *Las Torres de Lucca: Revista Internacional de Filosofía Política*, 1(1), 101-114.
- Foucault, M. (1979). *Microfísica del poder*. Ediciones de La Piqueta.
- Foucault, M. (2000). *Los anormales*. Fondo de Cultura Económica.
- Kristeva, J. (2006). *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Siglo XXI.
- Lacan, J. (2009). El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. En *Escritos I* (pp. 99–105). Siglo XXI Editores.
- Lacan, J. (2006). *El seminario. Libro 23: El sinthome* (J.-A. Miller, Ed.). Paidós.
- Leader, D. (2013). ¿Qué es la locura? Sexto Piso.
- Leibson, L. (2018). *La máquina imperfecta: ensayos del cuerpo en psicoanálisis*. Letra Viva.
- Miller, J. A. (2015). *Seminarios en Caracas y Bogotá*. Paidós.
- Muñoz, E. (2014). Pensar el cuerpo de las mujeres: cuerpo, belleza y feminidad. Una necesaria mirada feminista. *Sociedade e estado*, (29), 415-432. <https://www.scielo.br/j/se/a/zQrjj86qktrfZ9NYgfJ4c4R/>

Santiesteban, H. (2000). El monstruo y su ser. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, 21(81), 97–112. <https://www.redalyc.org/pdf/137/13708105.pdf>

Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños.

Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Paidós.