

ARTÍCULO

Resistiendo desde la rabia: “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enriquez y “Las fieras” de Elaine Vilar Madruga

Resisting Through Rage: “Las cosas que perdimos en el fuego” by Mariana Enriquez and “Las fieras” by Elaine Vilar Madruga

Karla Cabrera

Leiden University Centre for the Arts in Society, Países Bajos

k.p.cabrera.acuna@hum.leidenuniv.nl

ORCID: 0000-0002-2226-298X

Recibido: 09.01.26 — Aceptado: 07.08.26

<https://doi.org/10.30920/letras.97.146.2>



RESUMEN

Este artículo analiza la poética de la violencia planteada en los cuentos “Las cosas que perdimos en el fuego” (2016), de Mariana Enriquez (Argentina), y “Las fieras” (2024), de Elaine Vilar Madruga (Cuba). En estos se expone el patrón de la violencia de género sistémica; así, se desbarata la falacia de que las mujeres son ciudadanas con los mismos derechos que los varones y que el espacio doméstico es el más seguro para ellas, cuando sus parejas son los principales agresores. Ante esta situación, la rabia compartida se traza como guía para una efectiva resistencia femenina colectiva; sin embargo, esta respuesta se problematiza de manera diferente: en el texto de Enriquez son los propios cuerpos femeninos quienes asumen esta violencia (y resignifican la quema de brujas), mientras que en “Las fieras” se vuelca vengativa y furiosamente hacia los cuerpos masculinos (en una escena que recuerda a las ménades). El principal objetivo es analizar la propuesta de la rabia femenina como estrategia colectiva de resistencia en los cuentos. Asimismo, se busca comparar la forma en que las autoras encauzan la violencia. El análisis se realiza mediante la lectura intensiva de los cuentos y toma como marco teórico la teoría feminista y el giro afectivo, con autoras como Ahmed, Butler, Lorde, Lagarde y Segato. Se concluye que la rabia femenina es reivindicada como fuerza política y afecto humano, y que la violencia es encauzada de maneras opuestas por las autoras: desde una distopía y desde una utopía.

PALABRAS CLAVE: rabia femenina; violencia de género; Mariana Enriquez; Elaine Vilar Madruga; cuento latinoamericano

ABSTRACT

This article analyzes the poetics of violence presented in the short stories “Las cosas que perdimos en el fuego” (2016), by Mariana Enriquez (Argentina), and “Las fieras” (2024), by Elaine Vilar Madruga (Cuba). These texts expose the pattern of systemic gender violence; thus, the fallacy that women are equal citizens to men and that the domestic sphere is the safest space for women (when their partners are their main aggressors) is shattered. Faced with this situation, shared rage emerges as a guiding force for effective collective female resistance; however, this response is problematized differently: in Enriquez’s text, it is the female bodies themselves that bear the violence (and redefine the burning of witches), whereas in “Las fieras” violence is vengefully and furiously directed against male bodies (in a scene reminiscent of the Maenads). The main objective of this article is to analyze the stories’ proposal of female rage as a collective strategy of resistance. Likewise, the aim is to compare how the authors channel violence. The method of the analysis is the close reading and takes as its theoretical framework the feminist theory and the affective turn, with authors such as Ahmed, Butler, Lorde, Lagarde, and Segato. The conclusion is that female rage is reclaimed as a political force and a human affect, and that violence is channeled in opposing ways by the authors: from a dystopia and from a utopia.

KEYWORDS: female rage; gender-based violence; Mariana Enriquez; Elaine Vilar Madruga; Latin American short stories



1. Introducción

La rabia femenina es un afecto político que revela y desafía las estructuras de opresión. Siguiendo a Sara Ahmed (2015), planteo la ira como una emoción que circula socialmente y es capaz de moldear un —en este caso— “nosotras”. En ese sentido, es creativa, pues, por un lado, es una forma de construcción del mundo y, por otro, propone un lenguaje para responder a la violencia contra la que se opone (Ahmed, 2015, pp. 38, 267). En esa misma línea, en términos de Audre Lorde (1997), la ira femenina es una poderosa fuente de energía para reaccionar, que puede servir al progreso y el cambio social (p. 280). Es por esta potencia subversiva que ha sido históricamente negada a las mujeres. La rabia femenina es un ejemplo de emoción proscrita, concepto de Alison Jaggar (1989) para designar las emociones convencionalmente inaceptables por ser incompatibles con los valores dominantes (p. 166). El patriarcado idealiza a una mujer sumisa y silenciosa; por el contrario, como una forma de condicionamiento y control, asocia una mujer enojada con la histeria, la locura, lo diabólico y monstruoso. Pensemos sino en personajes como Medea, Medusa, Catalina de *La fiere-cilla domada* (Shakespeare, 1594), Bertha Mason de *Jane Eyre* (Brontë, 1847) o las diversas ficcionalizaciones de la Quintrala. Una mujer enojada solo tendría una manera de mantener su humanidad, confirmando los estereotipos de género de la mujer cuidadora (Chemaly, 2019, p. 20): enojarse en nombre de sus hijos, de su esposo, de su padre, como sucede con la Emma Zunz de Borges (1948). Así, la rabia surge como una categoría de análisis para releer las representaciones de la violencia y la resistencia femenina en la narrativa.

A pesar de la histórica invisibilización de la ira femenina, existe toda una genealogía de escritoras que la recuperaron en sus textos en la tradición literaria latinoamericana, al menos desde el siglo XVII. Está en las críticas sutiles y satíricas de Sor Juana Inés de la Cruz,¹ en la denuncia de las desigualdades sociales desde la indignación en *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner, como una crítica a las expectativas sociales sobre la mujer en tensión con la moral cristiana en *Confesiones de Dorish Dam* (1929) de Delia Colmenares y en distintas poéticas de resistencia en respuesta a la dictadura y otras violencias en las últimas décadas del XX, como se observa en *Lumpérica* (1983) de Diamela Eltit. Sin embargo, es notorio el cambio de paradigma: la ira femenina pasó de ser una emoción periférica, silenciada y reprimida a ser reapropiada, repolitizada y usada como motor narrativo central. Así, actualmente autoras como María Fernanda Ampuero, Fernanda Trías, Mónica Ojeda o Dolores Reyes cuestionan, desestabilizan y revierten ideas profundamente imbricadas en la cultura a través de sus propuestas ético-estéticas, desde las que plantean una potente poética de la violencia que responde al desmontaje de la construcción patriarcal de lo femenino. En su narrativa, lo genérico no es la representación femenina, rica en matices y cuestionamientos que humanizan a las mujeres, sino la violencia que

¹ La indignación sobre la situación social de las mujeres y la crítica a esta se observa en varios textos como el poema “Hombres necios que acusáis” o la “Carta a Sor Filotea” (1691). Sobre las estrategias literarias de Sor Juana Inés de la Cruz se puede consultar el artículo de Josefina Ludmer (1984), “Tretas del débil”, en P. E. González & E. Ortega (Eds.), *La sartén por el mango: encuentro de escritoras Latinoamericanas* (pp. 47-54). Ediciones Huracán.

estas sufren: sistémica, repetida en patrones y desapercibida como parte del *statu quo*. Esta violencia despierta una emoción de gran potencial político: la rabia. En este artículo voy a analizar dos cuentos de esta vertiente contemporánea en los que la rabia femenina se propone, dentro de la ficción, como una forma de resistencia colectiva contra la violencia de género: “Las cosas que perdimos en el fuego” (2016), de la escritora argentina Mariana Enriquez, y “Las fieras” (2024) de la autora cubana Elaine Vilar Madruga —publicado en la antología *Dantescas* (2024), con selección y comentarios a cargo de María Fernanda Ampuero.

Ambos cuentos muestran un gran grupo de mujeres rebelándose, desde la ira femenina, a la situación de violencia que las amenaza de manera colectiva. Esa rabia compartida es una efectiva práctica de resistencia comunitaria. En el cuento de Enriquez, la respuesta femenina colectiva subvierte el lenguaje de dominación masculino, reapropiado por las mujeres como marca de resistencia. En el cuento de Vilar Madruga, el éxtasis rabioso responde a una tradición patriarcal que reprime los afectos femeninos mientras racionaliza y perdona el abuso misógino. Además, ambas autoras develan las estructuras violentas que se naturalizan en las construcciones paradigmáticas sobre el amor romántico y el matrimonio, y muestran lo sistemático, casi genérico e incuestionado, de la violencia misógina, más allá de las diferencias geográficas, temporales o culturales. Ambos abordajes de la rabia informan sobre la deshumanización que viven estas mujeres, prácticamente tratadas como cuerpos-objeto y reivindican la ira femenina como una poderosa respuesta política y humana —propia de un ser complejo y racional, y no un arquetipo—. Sin embargo, esta respuesta, que desequilibra la sociedad y supone violencia, se problematiza de manera diferente: en el texto de Enriquez son los propios cuerpos femeninos quienes asumen esta violencia (las mujeres son víctimas y victimarias, y resignifican las quemaduras de brujas), mientras que en “Las fieras” se vuelca vengativa y furiosamente hacia los cuerpos masculinos (en una escena que recuerda a las ménades). Así, ambos cuentos tensionan las conceptualizaciones teóricas sobre la rabia como energía emancipadora (Ahmed, 2015; Lorde, 1997) al subrayar cómo dispositivos heredados de poder y violencia pueden atravesarla.

Desarrollo el artículo en dos partes, analizando primero el cuento de Enriquez y segundo, el de Vilar Madruga. Para cada cuento considero cuatro aspectos que analizo en secciones diferenciadas. Dos secciones sirven para estudiar la exhibición de las estrategias patriarcales que causan la rabia: la deconstrucción de imaginarios afectivos realizada en el cuento y la experiencia femenina de violencia expuesta. Dos secciones enfatizan el planteamiento de la rabia femenina: la expresión y representación de la rabia, y la propuesta de resistencia femenina colectiva que surge desde esa rabia. Así, se puede observar con claridad la manera en la que las autoras desbaratan la construcción patriarcal de lo femenino al revelar que el amor romántico y el matrimonio sirven para naturalizar las relaciones de poder entre los géneros y mantener el *statu quo* de violencia, y que los comportamientos violentos de los varones son genéricos y repetitivos. La rabia femenina, por el contrario, humaniza a las mujeres —las aleja de una construcción mitificada y arquetípica, les devuelve su complejidad y dignidad humana— y en los cuentos se propone como una forma de resistencia que desestabiliza a la sociedad, cuestiona la violencia y genera un cambio a partir de la acción política colectiva.

2. La reapropiación de la violencia en “Las cosas que perdimos en el fuego” (2016)

2.1. Los peligros de fumar en la cama: deconstrucción de imaginarios afectivos

La historia de “Las cosas que perdimos en el fuego” es casi distópica, aunque se ubica en un espacio atterradoramente realista y familiar: la Argentina contemporánea, donde se desarrolla una ola de feminicidios a través de varones quemando a sus parejas. A pesar de que el tiempo representado es muy similar al actual, como señala Berenice Romano, hay una sensación de una violencia que ya pasó y la historia se sitúa en la respuesta a esta violencia (2022, párr. 29); en ese sentido, en un futuro. El cuento sucede después de haber cruzado un umbral de violencia sin retorno, luego de una naturalización extrema de lo que Rita Segato llama la “pedagogía de la crueldad”;² así, es una suerte de advertencia de los extremos a los que podríamos llegar como sociedad. Se nos presenta una Argentina donde es prácticamente normal que las mujeres mueran quemadas en manos de sus parejas, el rostro masculino que les es más familiar. Es más, los ataques suceden no solo en el hogar, el espacio que debería ser el más seguro para ellas, sino en el lecho que comparten con el agresor: “Mientras dormía, le echó alcohol en la cara y le acercó el encendedor. [...] Pozzi dijo que se había quemado sola, se había derramado el alcohol en medio de una pelea y había querido fumar un cigarrillo todavía mojada” (Enriquez, 2017, p. 186).³ El amor romántico se revela como una peligrosa falacia: la seguridad que supuestamente ofrece a la mujer es siniestramente suplantada por una amenaza latente.⁴ El

2 Esta tiene que ver con “[a]prender a no sentir, aprender a no reconocer el dolor propio o ajeno, desensitizarse, al calor de las pruebas exigidas por el mandato corporativo de la masculinidad y de las corporaciones armadas de varios tipos, estatales o para-estatales [sic]” (Segato, 2018, p. 79); es decir, se relaciona con el mandado de masculinidad y el capitalismo, dos de las principales (sino las principales) ideologías que configuran la sociedad. Aún más, Segato asocia estos comportamientos con la fase “apocalíptica del capital”, lo que se condice con el apocalipsis planteado por Mariana Enriquez. Por último, este concepto se asocia también al ya señalado de la dueñidad y a la pérdida de humanidad que se representa en la distopía de Enriquez: “El mundo de dueños que habitamos necesita de personalidades no empáticas, de sujetos incapaces de experimentar la conmutabilidad de las posiciones, es decir, de ponerse en el lugar del otro [sic] otro. No se trata simplemente de violencia, sino de un tipo de violencia muy particular por la cual la victoria, la aniquilación, no resulta de una muerte humana sino de la substracción de la humanidad de lo aniquilado” (Segato, 2018, p. 79).

3 Las citas del cuento corresponden a la edición de Vintage español, publicada en 2017.

4 Según Eva Illouz, desde la modernidad, “el ámbito de lo amoroso había estado dominado por los ideales de caballería, la cortesía y el romanticismo”, con todo esto, se “transformaba el poder masculino y la fragilidad femenina en cualidades dignas de ser amadas, como el carácter protector de los hombres y la suavidad de las mujeres” (2012, p. 18). A partir de estas ideas surgen varias construcciones paradigmáticas sobre el amor romántico que perduran hasta hoy en nuestra cultura. Además, ha servido para que, históricamente, el amor romántico resulte atractivo para las mujeres al romantizar la desigualdad de poder entre los géneros: “la privación de derechos económicos y políticos que sufrían las mujeres se veía acompañada (y teóricamente subsanada) por la seguridad de que en el ámbito amoroso no solo serían protegidas por los hombres, sino también se las consideraría superiores a ellos” (Illouz, 2012, p. 18).

lenguaje cotidiano y directo con el que Enriquez narra las brutales agresiones resalta aún más lo siniestro.

Marcela Lagarde (2005) explica que, en el patriarcado, la mujer es confinada en lo que llama “cautiverios”, donde ve limitada su autonomía; esta afirmación se puede extrapolar en la narrativa. El amor romántico es uno de los mecanismos que facilita estos cautiverios, pues es una ideología que “consagra la desigualdad, la obediencia, la exclusión, la capacidad de mando y el dominio [de los varones] sobre la vida de los otros [las otras, las mujeres, sus parejas]” (p. 161). Con tantas mujeres siendo quemadas por sus parejas, casi todas con el mismo *modus operandi*, se observa la desigualdad estructural de poder y, sobre todo, la exclusión: sus hogares las aíslan, las alejan de cualquier ayuda posible y las recluyen con sus agresores. Así, no se pueden impedir los feminicidios y la ayuda llega solo cuando los agresores deciden pedirla, demostrando que ellos concentran el poder: Mario Ponte “dejó arder unos minutos [a Lucila] y la cubrió con la colcha. Después llamó a la ambulancia” (Enriquez, 2017, pp. 188-189).

De esta forma, el texto enfatiza la manera en la que el amor romántico es sinónimo de posesión para estos agresores: las mujeres son vistas como propiedades masculinas. Carole Pateman (1988) explica que, según Kant en *The Philosophy of Law* (1887), el contrato de matrimonio establece el derecho patriarcal del esposo de poseer el cuerpo de la esposa; es decir, su persona como una cosa, pero ella no tiene el mismo derecho respecto a él (p. 172). Podemos observar esta visión patriarcal también en el cuento. Pero no todas las mujeres atacadas en el relato estaban casadas, la violencia parte desde la constitución de la relación romántica. Según Lagarde (2005), el amor para el hombre “es posesión y uso de otros (otras)” (p. 161). Entonces, desde la formalización hasta la legalización del amor romántico, la mujer se observa culturalmente como una propiedad adquirida sobre la cual el varón tiene control legítimo. Así, como explica Judith Butler (2020), cuando la mujer abandona la fantasía masculina al no devolverle al hombre el reflejo de su poder, “él la anulará para poder afirmar ese poder que siente como legítimamente suyo” (p. 59). En consecuencia, “[l]os movimientos independientes de la mujer se ven como una amenaza a su existencia”, y en cuanto deja de devolver el reflejo “la mujer pasa a ser asesinable” (Butler, 2020, p. 59). Por ejemplo, para la masculinidad de Juan Martín Pozzi era una amenaza que la chica del subte lo haya engañado y planeara dejarlo; quemarla fue su manera de anularla y reafirmarse.

Desde esa potestad, y como una manera de cumplir con el mandato de masculinidad, la violencia machista desfigura a la mujer, el hombre destruye su “propiedad” para evitar que sea de otros, para que deje de ser “adquirible” en la sociedad y dejar evidencia de su poder. La quema de estas mujeres funciona como una última posesión del cuerpo femenino; este queda marcado para que otros sepan que ya fue apropiado, cancelado para que ningún otro hombre lo quiera y, simbólicamente, poseído para siempre por el agresor. En ese sentido, es también una violencia comunicativa, un aviso para otros varones de que el cuerpo femenino ya fue tomado y descartado. Rita Segato (2018) observa el aspecto expresivo y comunicativo de la violencia misógina en los feminicidios de Ciudad Juárez: ataques sistemáticos, frecuentes, como un espectáculo de impunidad y

de *dueñidad* sobre un territorio y los cuerpos de sus mujeres; los agresores, como “dueños”, “escriben” en el cuerpo de las mujeres “su capacidad de desaparecer, hacer sufrir y matar” (p. 69). Estos feminicidios comparten varias características con los del cuento de Enriquez: los agresores se presentan como dueños que escriben su poder con el fuego en el cuerpo de sus parejas. Los varones del cuento convierten las quemaduras en un lenguaje de poder y hacen circular su “mensaje” socialmente como un discurso. Así, Enriquez lleva al extremo la idea de Segato de la violencia misógina como mensaje: las mujeres quemadas aparecen como cuerpos-escenario del poder patriarcal, que excede lo privado y se instala en lo público. En esta Argentina distópica —como un indeseable futuro posible—, las mujeres son usadas como textos por sus parejas para proclamar su poder.

2.2. *Contagio de feminicidios en Argentina: experiencia femenina de violencia*

Los feminicidios son crímenes con una dimensión simbólica y psicológica importante a considerar. Especialmente en una sociedad en la que son comunes, se ciernen sobre las mujeres como amenazas latentes. De esta manera, las mujeres quemadas, víctimas o sobrevivientes de feminicidio, aparecen en el cuento como mensajes intimidatorios para las otras mujeres, lo que tensiona la lectura de Segato (2018) de la violencia como comunicación específicamente intramasculina (p. 40). Marcela Lagarde (2010) explica que el feminicidio es una forma de genocidio que sucede debido a las prácticas sociales, generadas históricamente, que posibilitan atentados violentos contra las mujeres. Es decir, es el resultado de la aceptación y tolerancia de una sociedad, demostradas por los múltiples silencios y complicidades que permiten la impunidad en los crímenes cometidos por varones machistas y misóginos (pp. XV-XVI, XXI). En el cuento, el feminicidio no solo es posible, sino que incluso llega a ser glorificado: Mario Ponte es visto por muchos como un héroe luego de quemar a su pareja (Enriquez, 2017, p. 189). Además de la impunidad, que también se observa en el atentado contra la chica del subte, ya que Pozzi afirmó que ella se había quemado sola y todos le creyeron, el texto destaca la crueldad en los crímenes. Mario Ponte no solo quemó a Lucila incendiándola desnuda: “La dejó arder unos minutos” (2017, p. 188); es decir, se da el tiempo de contemplar su sufrimiento, admirar su “obra”, pero no reconoce ninguna responsabilidad, pues afirma que ella se quemó sola. Desde la misoginia de los agresores, ambas mujeres, la chica del subte y Lucila, son culpables, se merecen la agresión.

En el cuento, los expertos en violencia de género explican, a través de los medios, que hay un “contagio”: “Hombres quemaban a sus novias, esposas, amantes, por todo el país” (Enriquez, 2017, p. 189). Sin embargo, Ana María Fernández (2012) explica, sobre el funcionamiento social de los feminicidios, que no se trata de un contagio, sino que queda en evidencia cómo la justicia protege a los agresores y les garantiza “diversas modalidades y grados de impunidad” (p. 53); en otras palabras, el incremento de mujeres quemadas se da porque los agresores descubren que pueden ejercer esa violencia. Así, los feminicidios, instituidos como un fenómeno social sistemático, pasan a ser una crisis. Romano (2022) sostiene que, aunque “el feminicidio es un monstruo vivo y actual en mu-

chas partes del mundo”, lo que sucede en este cuento es que desemboca “en una sociedad femenina que responde desde el cuerpo mismo que ha sido violentado” (párr. 29). Los feminicidios en el cuento han superado un límite para las mujeres de la historia (aunque no para el resto de su sociedad), están en un punto de no retorno. Se sabe que irán en aumento sobre todo debido a la ausencia de instancias institucionales a las que estas mujeres puedan acudir en busca de respaldo.

La sistematicidad de la violencia en el cuento revela otro aspecto: lo genérico de los varones en la historia, que puede leerse como una contestación a la tradicional construcción de lo femenino como genérico. Aquí los varones siguen patrones de conducta muy similares, guiados por el mismo mandato de masculinidad. En ese sentido, se enmarcan culturalmente en la normalidad del *statu quo*. Por otro lado, las víctimas de la violencia son juzgadas por no encajar en los estereotipos asignados. Romano (2022) señala:

Cuestiones como el que nadie sospechara del agresor son apenas unas pinceladas con las que Enriquez quiere perfilar un escenario común para los delitos de género. Entre estos detalles de contexto, está el asco que despierta la mujer quemada en el subte cuando saluda con un beso a los pasajeros antes de iniciar su relato (párr. 26).

Entonces, mientras los agresores no reciben “sanción o reproche social” (Ferrari, 2025, p. 69), las sobrevivientes pueden ser rechazadas y criticadas. La chica del subte no es lo que se espera de una víctima: no se humilla, no se muestra pasiva, ni es moralmente irreproachable, y rompiendo con todas esas expectativas se presenta en público, denuncia a su agresor con nombre y apellido, incomoda. Ella obliga a la sociedad a ser testigo de (ver e incluso tocar y sentir) las marcas de su cuerpo, del mensaje de violencia grabado a fuego en su piel.⁵ Es juzgada porque no permite que los pasajeros del subte ignoren las consecuencias de la violencia normalizada; es “la imagen monstruosa [que] fractura el orden imperante” (Gil González, 2024, p. 250).

Así, ella sostiene una resistencia individual, solitaria, ante el poder y confronta la tensión social cómodamente ignorada que permite el equilibrio del *statu quo*, pero impide la empatía entre los miembros de la sociedad (y su humanidad), desactivada por la asimilada pedagogía de la crueldad. ¿Qué humanidad tiene una sociedad insensible al dolor de sus mujeres, que permite sus muertes? Como señala Lagarde (2010), la inacción, insuficiencia, negligencia o complicidad de las instituciones de un Estado habilitan la violencia de género y el feminicidio, y la normalización de la violencia y la aceptación de desigualdades refuerzan las estructuras que perpetúan esta violencia (p. XXI). Aquellos miembros de la sociedad que normalizan la violencia porque no les afecta, tienen el privilegio

5 Y Enriquez obliga a los lectores a ser testigos de la violencia, con la narración que se detiene en una descripción detallada y gráfica del aspecto físico de la chica del subte: “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” (2017, p. 185). Así, el asco que afecta a los usuarios del subte intradiegeticamente puede también afectar a los lectores extradiegéticamente.

de poder ser indiferentes. Es aquí, en esta pérdida de humanidad, en donde Enriquez enfatiza la distopía social: “El apocalipsis se da cuando nadie reacciona como ser humano frente al cuerpo destrozado que a sus ojos ha perdido precisamente lo humano” (Romano, 2022, párr. 31). Así, la sociedad del cuento aparece incapaz de analizarse críticamente y cuestionar la violencia, que pasa a ser otrificada: “no entendemos por qué [las quemaduras de mujeres] ocurren en Argentina, estas cosas son de países árabes, de la India” (Enriquez, 2017, p. 191). Enriquez ironiza sobre la ceguera que impone la pedagogía de la crueldad.

2.3. *La rabia que alimenta las hogueras*

Las mujeres de la historia, aunque deshumanizadas por la violencia machista, no han perdido su humanidad. No son indiferentes a la violencia que las afecta. Los feminicidios, especialmente el de Lorena Pérez y su hija, les movilizan afectos comunes. En una vigilia en respuesta a este último caso, espontáneamente se encuentran:

No las conocían, pero Silvina y su madre fueron al hospital para tratar de visitarlas o, por lo menos, protestar en la puerta; *ahí se encontraron* [énfasis añadido]. Y ahí estaba también la chica del subte. Pero ya no estaba sola. La acompañaba un grupo de mujeres de distintas edades, ninguna de ellas quemada (Enriquez, 2017, p. 190).

Esta unión no es una estrategia coordinada; el hartazgo, el enojo, la pena, la empatía mueven a estas mujeres a mostrar su apoyo y su indignación, a acampar frente al hospital con carteles “que pedían BASTA BASTA DE QUEMARNOS” (p. 190). Como señala Alison Jaggar (1989), las emociones son maneras en las que nos relacionamos activamente y construimos el mundo (p. 159). Entonces, la rabia es una respuesta humana al no haber sucumbido a la pedagogía de la crueldad, y lleva a una acción política: declarar el rechazo a la violencia en la calle y ante los medios que llegan a cubrir la situación, y, con esto, a iniciar su resistencia. Ahora, son dos los detonantes para que el colectivo emprenda su acción conjunta. Primero, la chica del subte fue un detonante ideológico. Ella es la primera cara visible de la problemática y quien expone vocalmente la violencia. Segundo, Lorena Pérez y su hija fueron el detonante directo de la acción, las que movilizan el encuentro físico, público y espontáneo de las mujeres. Audre Lorde (1997) explica que la ira es una fuente de empoderamiento cargada de información y energía (pp. 280, 283); ese es el efecto y el poder que detenta la emoción en el cuento: la ira comunica los afectos compartidos y permite resistir a la violencia.

Enriquez tiene dos gestos muy poderosos al reivindicar la ira femenina en su cuento. Por un lado, señala, desde la madre de Silvina, que esta acción rabiosa no parte del rencor: “‘Ni se te ocurra pensar que hago esto por culpa de tu padre’ [...] ‘tu padre era un hombre delicioso, jamás me hizo sufrir’” (2017, p. 193); con esto desactiva la idea de que la reacción es un simple rechazo/odio a los hombres. Es una verdadera rabia feminista, que, como explica Jaggar (1989), surge cuando se percibe que un abuso es parte de un patrón de violencia que afecta a todas las mujeres (pp. 166-167). Por otro lado, desde el primer momento de la acción se resalta la participación de “varias mujeres de más de sesenta

años” (2017, p. 190), hecho que sorprende a Silvina y que resuena con una idea expuesta por Soraya Chemaly (2019): “la furia de las mujeres mayores es incluso menos atractiva que la ira incipiente de las jóvenes. Se supone que las mujeres mayores han de desaparecer o, al menos, callarse y cuidar de otros” (p. 201). Aquí, las adultas mayores asumen un papel protagonista, por ejemplo, dirigiendo los hospitales clandestinos. La acción colectiva es transgeneracional e incluyente.

Por otra parte, esta rabia feminista no es comprendida en la sociedad, pues escapa de la construcción patriarcal de lo femenino. Para empezar, desde esa construcción no se reconoce la agencia femenina. La sociedad toma con incredulidad la acción de las mujeres de quemarse a sí mismas: “cuando de verdad las mujeres empezaron a quemarse, nadie les creyó [...] Creían que estaban protegiendo a sus hombres, que todavía les tenían miedo, que estaban shockeadas y no podían decir la verdad; costó mucho concebir las hogueras” (Enriquez, 2017, p. 189). En el patriarcado, la acción y la violencia están monopolizadas por los hombres; las mujeres se conciben como seres pasivos e incapaces. La incredulidad impide que se reconozca el accionar feminista y la intención del grupo, perdiéndose la resignificación de los cuerpos quemados. Estos son una declaración de resistencia y libertad, muy distinto al discurso de dominación y dueñidad que los agresores graban a fuego. Luego, la incapacidad de darle sentido al accionar del colectivo feminista se da por los marcos de inteligibilidad limitados que maneja la sociedad, determinados por los valores y la razón patriarcal, que, además, se piensa objetiva y se opone a lo emocional.

Esos marcos son también los que permiten la normalización de la violencia patriarcal sin disonancias, pues, como explica Jaggar (1989), la formación de nuestra constitución emocional particular permite que nuestra sociedad se perpetúe; las experiencias que atentan contra esa perpetuación se invalidan, surgen las emociones “proscritas”, normalmente experimentadas por aquellos individuos que pagan precios desproporcionadamente altos por mantener el *statu quo* (pp. 165-166). Las mujeres mantienen el estado patriarcal a costa de su autonomía y libertad, por eso su ira es inaceptable. Así, las emociones convencionalmente inexplicables, como suelen ser particularmente las femeninas, pueden llevarnos a desafiar las concepciones dominantes a partir de observaciones subversivas (Jaggar, 1989, p. 167). En otras palabras, entender la validez y el sentido de la ira femenina llevaría a considerar sus motivos (los actos de violencia patriarcal). En consecuencia, esta violencia sería observada y cuestionada, dejaría de ser lo normal. Ese es su valor epistémico: revela la violencia de género. Es por esta razón que la furia “es una emoción con miras al futuro basada en la idea de que debería haber cambios” (Chemaly, 2019, p. 121), reconoce situaciones inaceptables y exige formas diferentes. Si la violencia feminicida se plantea en el cuento como la distopía de un pasado inaceptable, la rabia femenina surge como una búsqueda de futuro.

2.4. *Mujeres Ardientes: resistencia femenina colectiva*

Las Mujeres Ardientes son un movimiento femenino colectivo, coordinado y concertado que desestabiliza a la sociedad. Del accionar solitario de la chica del

subte al inicio de la historia, se dio paso a la reacción espontánea de las mujeres fuera del hospital y, finalmente, se llega a una fase de resistencia en concierto que resulta efectiva. Aunque las autoridades no tomaron medidas contra los feminicidios, sí lo hacen contra el colectivo feminista:

Los jueces expedían órdenes de allanamiento con mucha facilidad, y, a pesar de las protestas, las mujeres sin familia o 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. (Enriquez, 2017, p. 194)

Así, las mujeres son revictimizadas, acosadas por quienes no mostraron interés en protegerlas. Por eso, las Mujeres Ardientes no buscan que sus acciones y motivaciones sean entendidas por la sociedad: su objetivo es el empoderamiento y la supervivencia, imposibles bajo el sistema patriarcal. Construyen lo que García-Dauder y Guzmán (2024) reconocen como consecuencias del uso de la ira para la resistencia: “contra-sentidos o contra-intuiciones emocionales, políticas y epistémicas” (p. 15). Nuevamente, esto parte de la emoción proscrita de la ira femenina, que compartida y validada por otras se vuelve una base para formar una subcultura definida por sus propias percepciones, valores y normas, opuestos a los imperantes (Jaggar, 1989, p. 166).

Para la lógica patriarcal no tiene sentido que las mujeres decidan quemarse, pero ellas usan el fuego como una suerte de ritual de renacimiento, casi como un bautizo que las purifica de los daños causados por el orden patriarcal. Pasar por la hoguera es doloroso, pero les permite escapar de la violencia feminicida que las amenaza: ya no serán codiciadas como objetos que luego los varones se piensan con derecho a destruir.⁶ Como señala Judith Butler (2004), el cuerpo y la piel, que implican mortalidad y vulnerabilidad, nos exponen a la mirada, el tacto y la violencia de otro (p. 26); no obstante, a través de las quemaduras las mujeres generan rechazo: la abyección desviarán las miradas, evitará el tacto y, también, la violencia feminicida. Además, ellas se perciben bellas; su “nueva belleza” es totalmente ajena a los estándares glorificados por el patriarcado, no es para el consumo masculino. Aún más, es un discurso de rechazo grabado sobre la piel, una declaración de que no se es, ni se quiere ser, parte del sistema y sus lógicas contractuales que someten a la mujer reducida a un objeto. Con esto, clausuran la violencia, por ejemplo, “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” (Enriquez, 2017, p. 195), y se imponen al mundo en sus propios términos, conquistando espacios públicos “con las horribles caras iluminadas por el sol de la tarde, con los dedos, a veces sin algunas falanges” (p. 196).

Así, las hogueras parecen también una forma de venganza estética, tan retorcida como la sociedad en la que se desarrollan: la deshumanización de los

6 De hecho, allí se da el juego que da nombre al colectivo. “Mujeres Ardientes” se entiende como mujeres sexys y como mujeres literalmente en llamas. Como explica Romano: “las mujeres quieren quitarle al hombre: la idea del cuerpo femenino como cuerpo sexual a su alcance” (2022, párr. 38). Estas mujeres serán “ardientes” bajo sus propios términos, no para la mirada masculina.

agresores y la sociedad cómplice se refleja en esos cuerpos femeninos. Intentaron deshumanizar a las mujeres ejerciendo violencia, pero es la sociedad, perversa y aun así reconocida como normal, la que aparece desconectada de lo humano. En este punto, el relato problematiza las ideas de Segato (2018), quien señala que los crímenes misóginos “ponen a las mujeres en un lugar subordinado” (p. 72) y, en general, no prioriza la agencia femenina en su teoría. Las Mujeres Ardientes desafían al patriarcado a través de sus cuerpos, se apropian del lenguaje de poder patriarcal bajo sus términos, con toda la intención de vivir y mostrarse en el mundo. Ellas espectacularizan sus cuerpos, con su nueva belleza inscrita como un texto que la sociedad no sabe cómo leer, pues ya no es parte de la lógica patriarcal. De hecho, clausuran el canon de belleza para “obligar a los hombres a relacionarse de otro modo con ellas” (Ferrari, 2025, p. 67). No obstante, no todas las mujeres del cuento abrazan con entusiasmo esta estrategia de resistencia.

Los cuestionamientos surgen de la narradora, Silvina: “¿Desde cuándo era un derecho quemarse viva?” (Enriquez, 2017, p. 193). Según Romano (2022), Enriquez edifica “un imaginario de la destrucción” donde se representan “mujeres conciliadas con una naturaleza monstruosa que surge motivada por las distintas violencias sociales” (párr. 44). Sin embargo, aunque esta (re)conciliación pueda empoderarlas, las mujeres siguen siendo las principales afectadas por la violencia, ahora como sus propias victimarias. Ellas, energizadas por la rabia, se muestran dispuestas a asumir esta violencia, y demuestran así su gran resistencia —física y mental— y su inmensa voluntad para vivir (en sus términos, no solo sobreviviendo la violencia patriarcal). Con su actuar, el sistema se desestabiliza, porque las mujeres ya no son objetos sexuales disponibles para los varones, se rehúsan a ser útiles al patriarcado. Por esto mismo, la sociedad las rechaza, lo que, en parte, limita su poder. Así, la chica del subte tiene que mendigar porque no le ofrecen trabajo y Silvina se pregunta si las nuevas quemadas estarán en la misma situación.

Las mujeres siguen económica y socialmente limitadas y solo se liberan de la violencia feminicida a cambio de su propio dolor. Con todo esto, la distopía que plantea Enriquez es aún más aterradora: representa un mundo en el que las mujeres no tienen manera de escapar de la violencia. Estas preocupaciones también recaen en Silvina, y se demuestra desde sus sentimientos. Revela miedo del acoso policial en el espacio público: “Siempre temía que alguien abriera la mochila y se diera cuenta de lo que cargaba” (Enriquez, 2017, p. 189). Siente “furia [que] le llenaba los ojos de lágrimas” cuando escucha a su madre hablando de que ojalá las quemadas sean para siempre (p. 196). Desde la narradora, entonces, queda claro que la propuesta de las Mujeres Ardientes no es perfecta, es un intento desesperado: efectivo por un lado, pero cuestionable por otro. Enriquez no propone la autotmolación como solución, es el lugar descabellado al que podría llevarnos una sociedad descabellada. Sin embargo, la idea que sugiere la narradora es “que el objetivo no sea resignificar el fuego, sino agotarlo, destruirlo” (Gil González 2024, p. 256). Por otro lado, Enriquez infunde esperanza al representar la inagotable resiliencia de las mujeres, que no temen exponerse al dolor para buscar su libertad del orden patriarcal, y resaltar la potencia y efectividad de la rabia colectiva, que permite concertar la fuerza individual para resistir y desestabilizar el sistema.

3. De la sumisión al exterminio: “Las fieras” (2024)

3.1. Perdonar, olvidar y repetir: la experiencia femenina de violencia

En el cuento se narra la historia de venganza de las mujeres de un pueblo hacia sus esposos, hartas de aguantar sus múltiples abusos. La violencia de género es, nuevamente, estructural; las mujeres son golpeadas, quemadas con cigarros, abusadas sexualmente e incluso humilladas en público: “encueras de las casas [...] nos sacaban [...] para que los amigos se rieran de nuestras tetas caídas y de los muslos viejos y amoratados” (Vilar Madruga, 2024, p. 96). Con un tono directo, las violencias se describen como una rutina e incluso se estandarizan en el lenguaje. La cadena de insultos “malas remalas reputas cachoeputas” (2024, p. 101) aparece con variaciones a través del cuento, sin comas de por medio, estandarizada como una sola idea a través de la repetición. Esta revela una violencia simbólica y la pedagogía de la crueldad que afecta al pueblo, pues, como explica Segato (2018), la normalización de la crueldad y la aniquilación de la empatía —necesaria para la empresa abusiva— se da a través de la repetición de la violencia (p. 11). El cuento resalta la impunidad con la que se ejerce el pacto patriarcal: las instituciones que componen la sociedad son cómplices de la violencia de género sistémica, parte inherente de la normalidad. La institución cuya complicidad se enfatiza más en el cuento es la Iglesia: “recordamos [...] al párroco del pueblo subido frente a una cruz bendiciendo a los machos por ser machos, disculpando a los machos por ser machos, espulgando sus pecados porque eran machos” (Vilar Madruga, 2024, p. 101); el perdón del párroco obliga también al perdón de las mujeres abusadas, a quienes se les presenta como su razón de vida “perdonar, olvidar y repetir” (p. 96). Es decir, el perdón es una obligación, no una concesión voluntaria; es deber, no agencia.

Además, las mujeres son vistas como pecadoras congénitas: “Ya culpables éramos todas ante los ojos de dios por aquello de la manzana” (Vilar Madruga, 2024, p. 101). Para los hombres del pueblo y su religión, ellas, exclusivamente, cargan el pecado, la culpa por todo lo malo, desde el inicio de la humanidad. Como señala Amelia Valcárcel (1994), el relato de Eva representa la manera en la que el genérico “mujer” ha sido históricamente igualado con el mal, entendiéndose a la mujer como origen, causa, guardiana, transmisora y heredera del mal (p. 75). En ese sentido, no solo todo lo que las mujeres del pueblo hagan estará mal, sino que ninguna podrá considerarse como “buena mujer”, aunque todas están forzadas a actuar guiadas por ese ideal. Así, la religión sostiene el pacto patriarcal y con esto permite y oculta la violencia machista, exculpando de antemano a quienes actúan como agresores. La complicidad de otras instituciones sociales se observa desde su ausencia en el cuento. Lagarde (2010) señala que las mujeres no son consideradas como personas con derechos ni tratadas como ciudadanas, por eso las autoridades actúan como cómplices de los agresores y atacan la seguridad, dignidad y los intereses de las mujeres en lugar de buscar justicia (p. XXII). Ante esta indefensión, las mujeres del pueblo forman un pacto sororo, evidente desde la misma narración de la historia: una sola voz, como narradora colectiva, se presenta como un “nosotras”. Solo se diferencia una mujer de la unidad cuando sufre un acto particular de violencia: Chalita, “la más joven y la más bella” (Vilar Madruga, 2024, p. 96), cuyo feminicidio detona la rebelión.

En el relato se enfatizan las maneras en las que se intenta perpetuar el sistema, y, por lo tanto, seguir reproduciendo la violencia. Los hombres del pueblo, entre ellos el párroco, muestran simpatía por los agresores, exculpándolos y dando sentido a sus acciones para hacerlas válidas:

Pobrecito él que había ido demasiado lejos, pero había que entender que la juventud era de sangre caliente, de sangre roja, y que la candelá no había sido motivo de venganza, sino de una furia que se pudo apagar solo si Chalita hubiera querido. (p. 99)

Las mujeres como un “otro” inferior, no generan compasión, sino que, bajo la lógica patriarcal, son culpables; mientras que la reacción del hombre, guiado por el mandato de masculinidad, es comprensible. Este es un caso de *himpathy*, concepto de Kate Manne que refiere a la simpatía inapropiada y desproporcionada que se concede a hombres en diferentes casos de abuso y misoginia hacia sus parejas, incluido el feminicidio (citada en Kay & Banet-Weiser, 2019, p. 606). Así, no es mera compasión; es una forma de normalizar y permitir la violencia. Esta forma de pensar no aparece como exclusiva de los varones, las abuelas del cuento recomendaban: “Los dientes en las cajuelas de los dientes [...] para que el marido esté tranquilo y en paz” (Vilar Madruga, 2024, p. 97). Con ese dicho, desplazaban la culpa de los arrebatos posesivos hacia las mujeres, a quienes se les exige obediencia y recato. Asimismo, esa orden es un llamado al silencio, que, cómplice, perpetúa la violencia de género y la justifica.

Por otro lado, invalidar las emociones femeninas es otra forma de buscar la estabilidad del sistema. La noche después del velorio,

se supo enseguida que el aullido [en la calle] era de la madre de Chalita que lloraba la muerte de la hija [...] nuestros maridos, acurrucados en las camas, silbaron su furia [...] Qué carajo hacíamos en las ventanas viendo a aquella vieja loca, a la madre de la putica que mataron, tan bien matada que estuvo. (Vilar Madruga, 2024, p. 101)

Así, los hombres intentan desacreditar su dolor, no consideran a Chalita como “llorable”, en términos de Butler (2020); es decir, con valor social o merecedora de trato justo e igualitario en la sociedad (p. 54). La última manera en la que se evidencia la tenacidad con la que el sistema busca perpetuarse es cuando, luego de que las mujeres aniquilan a todos los hombres, llegan otros con las mismas ideas para colonizar nuevamente el pueblo: con la misma religión, la misma violencia y los mismos “ojos de asesinos” (Vilar Madruga, 2024, p. 95). Negándose a morir, la ley patriarcal regresa para imponerse desde extranjeros y revela, como en el cuento anterior, a los hombres como lo genérico, todos iguales a un mismo modelo violento, pues siguen un mismo mandato de masculinidad. La imagen de la colonización también apunta a lo histórico de la violencia de género, no solo aplicable a la estructura de una sociedad, sino como un fenómeno cuyas dimensiones (sociales, políticas, espaciales y temporales) son difíciles —si no imposibles— de concebir. De ahí que el pueblo del cuento no tenga nombre: podría ser cualquier pueblo latinoamericano, en cualquier época histórica posterior a la colonia.

3.2. *Ojos asesinos: la deconstrucción de imaginarios afectivos*

Al igual que sucede en “Las cosas que perdimos en el fuego”, en este cuento las mujeres son violentadas por sus parejas, específicamente por sus esposos. Estos, como varones genéricos, siguen un patrón de comportamiento abusivo, que busca imponer su poder y demostrarlo. Las mujeres son cosificadas y despojadas de una dignidad que no se les reconoce desde el principio. Son percibidas como ganado y la única diferencia es cuál es el propio y cuál el ajeno: “solo quería darle una lección [a Chalita] y dejarle una marquita en la cara, como al ganado cuando se le fija un dueño, no vaya a ser que cruce la valla y se confunda con ganado ajeno” (Vilar Madruga, 2024, p. 99). Nuevamente, se observa una situación marcada por lo que Segato denomina “dueñidad”: los hombres se piensan como dueños de sus esposas, con derecho a controlarlas y declararlas su propiedad para que no pueda tomarla otro. Esta dueñidad, inherentemente ligada al mandato de masculinidad (Segato, 2018, p. 47), se representa en el cuento como un olor, una peste que las mujeres reconocen en los extranjeros porque conocen de sus exmaridos: “ese olor a macho cabrío, ese olor a golpe sin amor, ese olor a tunda porque puedo y porque quiero, porque soy tu marido y te alimento, puta reputa cachoeputa” (Vilar Madruga, 2024, p. 96). Ellas reconocen la violencia sistémica como algo claramente perceptible y que puede impregnarse en sus cuerpos, que emana asquerosamente del agresor y lo caracteriza.

No obstante, como el olor, la violencia sigue siendo invisible, porque las mujeres, para ellos, no tienen derechos que reclamar y, aún más, como el ganado, son fácilmente reemplazables: si una esposa es desechada, se toma otra para que cumpla sus mismas funciones y sea un cuerpo útil y sexualmente a disposición. Esta situación se puede explicar desde una idea de Segato (2018): las mujeres en la sociedad patriarcal tienen una doble posición, son y no son personas, porque, además de ser personas, son cosas, objetos que se pueden poseer e intercambiar (pp. 52-53). En el cuento, es la dimensión de la mujer como cosa la que más atención recibe. Durante el velorio de Chalita, el esposo asesino busca una promesa de reemplazo al “ofrecerse” a tomar, dentro de un año, a la hermana de la víctima, “no tan hermosa como la muerta a lo mejor, pero que tenía unas tetas macizas y una cintura de avispona a pesar de sus catorce años” (Vilar Madruga, 2024, p. 100). Las mujeres se perciben como un derecho masculino, por eso privarse de una es un sacrificio que se debe reconocer; asimismo, sin importar la edad, ellas son tasadas como ganado y consideradas como seres sin capacidad de decisión o derecho a opinión sobre sus propias vidas. Es por eso que la narradora señala que la belleza en el pueblo no es un beneficio: no solo las hace presas más deseables, sino que es considerada un pecado mayor, otra representación femenina del mal, una tentación y una justificación para la violencia de los hombres.

En esta vertical relación de poder, los lazos afectivos entre hombres y mujeres son imposibles. La vulnerabilidad de una mujer se ve exacerbada ante su esposo, quien la observa como un mero objeto sobre el cual tiene derecho exclusivo. En ese sentido, el hombre podrá hacer lo que quiera con su esposa y lo que crea conveniente para mantener la exclusividad de su derecho. Así, los matrimonios son básicamente contratos de propiedad unilaterales, sin reciprocidad:

“[ellos] que eran dueños de todo, que sí podían lavar sus pecados de hurto y de borrachera, que nos rompían el coño noche a noche porque podían y porque nuestros coños no eran nuestros, sino suyos” (Vilar Madruga, 2024, p. 98). Las mujeres no poseen ni sus propios cuerpos y el matrimonio las atrapa en un hogar cuya privacidad no significa intimidad y seguridad, sino todo lo contrario: impunidad, desamparo y cautiverio, en términos de Lagarde. Ese aislamiento habilita el abuso de Chalita, quien sorprende a las mujeres cuando finalmente la ven “tan destruida, tan poco ella, con la piel de la cara desprendida y la del cuello hecha pellejos, con el cráneo pelado en carne viva” (p. 97). Sin embargo, a pesar de que la vulnerabilidad femenina es la que se acentúa y agrede, las mujeres reconocen esta característica compartida: descubren en los hombres “el miedo” y “las garritas de mendigo” (p. 95). Pero este reconocimiento no atenúa la situación que debían enfrentar con los hombres. Vivían buscando “un reposo del odio de los maridos” (p. 97), muertas en vida luego de tanto abuso, atrapadas en un destino escrito al no conocer más que la violencia y verse todas afectadas. Ese “odio de los maridos” está claramente relacionado a la furia masculina, es demostrado a través de ella, y hay que reconocer que esta ira es muy diferente a la de las mujeres en la historia. Como explica Audre Lorde (1997), el odio es la furia de aquellos cuyo objetivo es la muerte y destrucción (p. 282); surge entre grupos con objetivos completamente diferentes. La violencia era inescapable e insostenible; era solo cuestión de tiempo para que se detone una reacción.

3.3. El fin de los maridos: resistencia femenina colectiva

Ante el pacto patriarcal que sostiene la violencia que sufren las mujeres a manos de sus maridos, estas crean un pacto sororo que les permite resistir. Lagarde (2006) define la sororidad como “la alianza feminista entre las mujeres para cambiar la vida y el mundo con un sentido justo y libertario” (p. 126). Las mujeres del pueblo, al inicio, no buscan cambios, solo intentan resistir y seguir viviendo; es a partir del feminicidio de Chalita que estarán determinadas a cambiar su sociedad para recuperar su libertad. Asimismo, Lagarde (2006) reconoce la existencia de un “apoyo solidario directo, privado, tantas veces clandestino y subversivo entre una [mujer] y otra” (p. 124), como alianzas domésticas, parte de la cotidianidad, que existen antes de la sororidad en el espacio público y de incidencia política. Un ejemplo de esto se ve en el cuento a través de las sonrisas que compartían en secreto las mujeres: “Antes sonreíamos de milagro, a veces, entre nosotras, para regalarnos al menos un reposo del odio de los maridos” (Vilar Madruga, 2024, p. 97). Era una muestra silenciosa de apoyo, aliento y complicidad. Sin embargo, no pueden volver a sonreírse luego de la muerte de Chalita.

Reconocida como la más joven y la más bella, las mujeres parecen sentir una simpatía especial por Chalita y, aún más que eso, percibirla como una inspiración, ya que ella representa la felicidad que se les niega a las mujeres. La describían como llena de vida e ingenuamente inconsciente de las reglas que debía seguir para su supervivencia, que sonreía como si aún tuviera control de sí misma, como si se resistiera a la infelicidad y sumisión a la que están destinadas las mujeres. La felicidad femenina es una forma de resistencia en un pueblo patriarcal. Como señala Lagarde (2005), al otro lado de los cautiverios que apri-

sionan a las mujeres, están las libertades, que permiten ser humana en plenitud (p. 870). Entonces, la felicidad de Chalita, su vitalidad, es una afrenta al sistema patriarcal; ella escapa del cautiverio y por eso su cruel castigo. Ver el sufrimiento infligido en la inocente Chalita lleva a las mujeres del pueblo a un límite, no pueden tolerar que hayan destruido a la única que no estaba muerta en vida. Están en una situación en la que no tienen mucho que perder, porque no son dueñas de nada, y pronto sus afectos se ven movilizados hacia la acción a través de la rabia. En ese momento, el pacto sororo de las mujeres, desde un inicio centrado en el cuidado mutuo, deja de limitarse silenciosamente a lo doméstico, se expande. “Si quieren matar a una, entonces que nos maten a todas” (Vilar Madruga, 2024, p. 95), declaran al iniciar el cuento, narrando la llegada de “los de afuera”, y luego añaden “aquí que no necesitamos a dios porque nos tenemos las unas a las otras” (p. 95). Se enuncian como colectivo y se resalta su unidad, resisten y se enfrentan juntas al pacto masculino. Rechazan tajantemente la religión machista que destierran cuando terminan con los maridos y cuentan con ellas mismas.

Debido a los cautiverios en los que viven estas mujeres y al silencio que el patriarcado les impone, este pacto sororo surge en lo privado y el silencio, pero pasa a ser público y explícito. Una de las razones es la manera en la que está alimentado por la rabia. La ira que experimentan como colectivo bloquea el miedo inicial, que las obligaba a resistir discretamente entre ellas; la ira les permite, finalmente, responder. La transición desde el silencio es paulatina. Empieza desde la mudez: “Y ahí, cuando nos quedamos mudas en un intento de recomponer aquel rostro de Chalita que ahora era pura candelá, empezó el fin de los maridos” (Vilar Madruga, 2024, p. 97). Este silencio es generado por el pasmo: las mujeres se quedan sin palabras al ver la cruenta destrucción de Chalita. No pueden representar con el discurso adecuadamente la injusticia y el abuso cometido. Va surgiendo la furia, pero como un susurro: “cabrones recabrones masquecabrones, mira lo que le hicieron a la niña” (p. 97), y con susurros también se dedican a cuidar a la moribunda, limpiándola y sosteniéndola mientras agoniza. Desde su pacto de cuidado, crean un ambiente de contención en el que Chalita puede morir tranquila. La reacción de la madre también es más o menos silenciosa: lanza un “chillido de espanto, uno solo, como si en el chillido se le hubiera escapado toda la furia por la hija muerta” (p. 98). Aún obligadas a controlar sus afectos, experimentan sus emociones de manera contenida, inclinada hacia el silencio y en privado.

Esto es así hasta que la madre de Chalita hace pública su pena, en la noche, como un “aullido a lo lejos” la madre llora la muerte de su hija “mientras caminaba por las calles desiertas del pueblito” (Vilar Madruga, 2024, p. 101). Como bien señala Butler (2020), “el duelo público puede convertirse en un acto político” (p. 52), ya que reivindica públicamente la llorabilidad de la persona perdida. Es decir, declara que la vida perdida era valiosa, que vale la pena llorar y hacerlo públicamente, incluso que la pérdida ha sido injusta y que puede dolerle también a otros, porque es una pérdida para toda la comunidad. El contenido que justifica el llanto es amplio y, tal y como sucedió con el silencio pasmado de las mujeres, no podría articularse en un discurso, pero, como explica Butler (2020), la naturaleza corpórea del sufrimiento es intraducible y “[l]os sonidos

del cuerpo exceden esa forma de verbalización llamada discurso” (p. 84). Las mujeres se unen a la madre doliente y dan pase al pacto público cuando aúllan en respuesta y para acompañarla; hermanadas en un dolor animal, visceral, se transforman. El relato de Vilar Madruga excede lo realista y se sumerge en lo fantástico a través de la metamorfosis.

3.4. *Enlobadas de rabia*

La rabia de las mujeres surge como una respuesta afectiva compartida ante el feminicidio de Chalita. Inicia como un “silencio enlobado” (Vilar Madruga, 2024, p. 100), luego se somatiza y se mezcla con otros afectos: “dormimos con los hígados reventados por la angustia y el odio” (p. 101). Esta contención sucede porque las mujeres fueron socializadas para perdonar y soportar en silencio todos los abusos de sus maridos. Esos mandatos sociales, por supuesto, no contemplaban la ira femenina como apropiada o comprensible. Así pues, la rabia de estas mujeres es lo que Alison Jaggar (1989) llama una emoción proscrita, incompatible con el sistema de valores y percepciones dominante (p. 166). No obstante, ellas, eventualmente, dejan de contenerla y enfurecidas toman las calles. Como explica Chemaly (2019), “expresar furia es desobediente y rebelde, poderoso y amenazador, porque constituye la semilla de la agresividad y de la acción colectiva” (p. 76). Así, la rabia de las mujeres del pueblo explota como una respuesta visceral conjunta, casi inmediata luego del llamado de la madre enlutada, y ejecutan una rebelión física y desaforada. A través de todo el cuento, la furia se presenta como un “enlobamiento”, y desde el título queda claro que esta no es una simple metáfora: la furia convierte a estas mujeres en fieras:

nos nació del pecho afilarnos las uñas y gruñir, y los dientes se nos hicieron gordos y de las bocas nos salió el hambre, temblamos de adentro hacia afuera, y de afuera hacia adentro. Recordamos las veces que nos dijeron loca, desgraciá, cabrona [...] Los coños rotos también los recordamos y de repente se nos hizo agua la boca al saltar contra las camas. (Vilar Madruga, 2024, p. 102)

Surge el elemento fantástico del cuento, la rabia de las mujeres las lleva a una metamorfosis a través de la cual pueden darle rienda suelta. Ampuero (2024) explica que este “es un cuento sobre venganzas, sobre mujeres hartas, sobre poner un hasta aquí embrutecido de ira. Su propio nombre remite a lo salvaje, a lo agresivo, a lo carnívoro, a lo animal” (p. 104). La ira femenina en la historia no busca ser comprendida por la sociedad ni sigue la ruta típica de las acciones políticas feministas que se plantean resultados a futuro y cambios legales, sociales y políticos, que usan la ira reconociéndola como la observaba Lorde (1997): una fuente de energía hacia el progreso y el cambio (p. 280). Aquí surge como una defensa violenta, animal, que no se detiene en lo racional; no buscan precisamente construir un futuro, sino, principalmente, destrozar un inaguantable estado presente. Luego de estar muertas en vida, los afectos avivados y la explosión de venganza demuestran su nueva vitalidad. Las mujeres reclaman su “derecho al mal”, en términos de Valcárcel (1994): dejan de “comportarse”, toman el poder y lo usan con la misma violencia que lo hicieron ellos.

Las mujeres abandonan sus cautiverios convertidas en fieras y la rabia femenina se despliega en el pueblo como una utopía ménade contra los hombres. En una lectura macabra de Lagarde, las mujeres afirman sus libertades y optan por vivir con plenitud desde una vorágine violenta. Es una venganza anhelada, gráfica, que enfatiza la descripción para dejar clara la destrucción enardecida a través del pueblo: “les arañamos las entrañas, y hubo quien después les dio candela a los cuerpos de los maridos destripados, y la que danzó y orinó sobre los cuerpos de los maridos destripados” (Vilar Madruga, 2024, p. 102). Vilar Madruga construye la fantasía a través de una acumulación de imágenes y de afectos (quien lee puede sentir la rabia, pero también asco y satisfacción). La destrucción del asesino de Chalita, por supuesto, recibe una atención particular:

Velludas y sonrientes vimos a la vieja enlobada que arrastraba al asesino de Chalita por las calles. Vivo lo arrastraba, por los pelos lo arrastraba, entre gritos lo arrastraba, hasta llevarlo a la tumba de Chalita [...] le hizo tragar a puñados [la tierra de la tumba]. [...] ya el asesino de Chalita era un tizne rojo por las calles, un agujero con forma de hombre. (p. 102)

Hay un claro ensañamiento, las mujeres tenían muy claras las razones de su rabia y devuelven toda la violencia sufrida y contenida en sus cuerpos en un estallido contra quienes las agredieron. Explotan su derecho al mal. Como describe Ampuero (2024), es el “ojo por ojo y el diente por diente llevados al extremo del hartazgo femenino” (p. 105).

Esta fantasía de venganza recuerda a las películas de género “*good for her*”, definido por la representación compleja de la rabia femenina y la catarsis en el cine (Heimberger, 2022). El nombre del género parte de la expresión catártica que genera en el público femenino una película, usualmente de horror o *thriller*, cuyas personajes femeninas obtienen autonomía, por lo general, a través de medios perversos o inmorales (Heimberger, 2022, p. 5). Esto es lo que logra Vilar Madruga a través de su cuento; desde la ficción, crea un espacio donde la rabia femenina, a pesar de estar proscrita, puede expresarse libremente, sin límites morales sin ser adecuada ni constructiva, empoderando desde lo fantástico a las mujeres que antes estaban completamente sometidas. En el género cinematográfico, las protagonistas permiten en las espectadoras que han sufrido de la opresión patriarcal un respiro y una oportunidad para la catarsis que no obtendrían de una película protagonizada por un varón y dirigida al público masculino (Heimberger, 2022, p. 6). Tara Heimberger (2022) explica que este género ofrece un espacio temporal seguro y ficticio en el que las mujeres pueden explorar sus válidos miedos y rabia que acompañan su existencia en la sociedad patriarcal (p. 9). Este también es un logro de la utopía ménade de Vilar Madruga: ofrece un espacio para observar qué pasaría si la rabia nos sobrepasara y respondiéramos a la violencia. Nuevamente, como en el caso de Enriquez, no es una propuesta, no es una solución, es una fantasía que plantea preguntas y, en este caso, libera y visibiliza afectos.

4. Conclusiones

“Las cosas que perdimos en el fuego” y “Las fieras” reivindican la ira femenina, por un lado, como una fuerza llena de energía y gran potencial político y, por otro lado, como una respuesta humana y humanizadora: surge en aquellas que no han perdido la sensibilidad ante la violencia machista y reclama el valor socialmente negado a las mujeres, reducidas a objetos. La rabia femenina se vive de manera colectiva en ambas historias, y en eso reside su poder, porque las mujeres comparten el afecto es que pueden generar un cambio en la sociedad que busca someterlas; solo desde la acción concertada pueden resistir. Esta rabia colectiva, sin embargo, desemboca en otra situación violenta y las autoras encauzan la violencia de maneras opuestas: en el cuento de Enriquez, como distopía, se devuelve a las mujeres, ahora víctimas y victimarias; en el caso de Vilar Madruga se dirige, como utopía ménade, a los agresores, ahora víctimas. El escenario ideal sería apagar el fuego, la “candelá”, pero el orden patriarcal se resiste a ser desmantelado. Ambos textos dejan así la pregunta: ¿qué hacemos con la violencia?, ¿a dónde la dirigimos?, ¿podemos resistir sin reproducirla? El cuento de Enriquez plantea las autoquemaduras como advertencia; el de Vilar Madruga, la bacanal como fantasía temporal, porque la ley patriarcal regresa. En ambos casos son excesos descabellados que reflejan el exceso de una violencia descabellada normalizada.

Por otro lado, en los textos se resquebraja el discurso que aseguraba la igualdad y la ciudadanía de las mujeres: en la práctica, son percibidas como propiedades masculinas. Así, el espacio doméstico aparece como el menos seguro para la mujer y sus parejas como los principales agresores. El hogar las aísla, las desampara al impedir la protección colectiva que podrían recibir si otras personas, otras mujeres, fueran testigos de sus abusos. Desde esta violencia, machista y doméstica, se revela el mandato de masculinidad y dueñidad que moldea a los hombres como copias genéricas. También se evidencia una de las trampas del patriarcado: el pacto patriarcal, la manera en la que todo el sistema habilita y permite que la violencia se reproduzca. Con ambas revelaciones, las autoras cuestionan cuál es la verdadera deshumanización: ¿la que sufren las mujeres al ser cosificadas o la que viven los varones en su insensibilidad? En “Las cosas que perdimos en el fuego”, la deshumanización se observa en los hombres, que se hacen irracionales y caen en una lógica genérica, perdiendo la particularidad. Como “monstruas”, las mujeres mantienen su humanidad; sus cuerpos se ven diferentes, pero dejan de ser objetos sexuales para los hombres. Se humanizan al perder la belleza impuesta; la mujer era valorada desde lo estético, clausuran ellas esta relación. En “Las fieras”, la crueldad de los hombres los presenta deshumanizados, casi indistinguibles entre sí, pues hasta huelen todos igual. Las “fieras” recuperan su vitalidad y muestran su humanidad a través del dolor y la rabia compartida que las movilizan en su sensibilidad. En ambas historias las mujeres se descosifican, monstruas y fieras son agentes y son sensibles al dolor de otras, no pueden aceptar la injusticia que toma la vida de las mujeres: son humanas.

Finalmente, tanto el cuento de Mariana Enriquez como el de Elaine Vilar Madruga presentan formas de venganza, en el primero, estética; en el segundo, bacanal. Ambas son reflejo de la deshumanización de una sociedad y de la vio-

lencia excesiva que se hace invisible, normalizada. La primera enfatiza que no se trata de un mero rechazo a lo masculino, la segunda crea un espacio limitado, ficticio y seguro en el cual, desde el hartazgo, sin pretensión de corrección política o racionalización de la frustración se permite rechazar a los hombres, todos, y hacer catarsis. Ninguna plantea una solución, ninguna declara un camino claro a seguir. Nos dejan, y es suficiente, dos certezas: la rabia femenina es humana y poderosa, y la acción solo es efectiva si es colectiva. Trazado eso, nos invitan a pensar qué hacemos entonces con el fuego.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente los comentarios y consejos de la doctora Luz Ainaí Morales, cuyo apoyo y ánimo ha sido vital para este artículo.

CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

Karla Paola Cabrera Acuña cumplió con todas las fases CRediT.

DECLARACIÓN DE USO DE INTELIGENCIA ARTIFICIAL GENERATIVA (IA-G)

La autora declara que no se han utilizado herramientas de IA en el proceso de investigación o redacción de este manuscrito.

REFERENCIAS

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género.
- Ampuero, M. F. (2024). *Dantescas: cuentos de mujeres que descendieron a los infiernos*. FERA.
- Butler, J. (2004). *Precarious life : the powers of mourning and violence*. Verso.
- Butler, J. (2020). *Sin miedo : formas de resistencia a la violencia de hoy*. Taurus.
- Chemaly, S. (2019). *Enfurecidas. Reivindicar el poder de la ira femenina*. Paidós.
- Enriquez, M. (2017). Las cosas que perdimos en el fuego. En *Las cosas que perdimos en el fuego* (pp. 185-197). Vintage Español.
- Fernández, A. M. (2012). Femicidios: La ferocidad del patriarcado. *Nomadías*, (16), 47-73. <https://doi.org/10.5354/0719-0905.2012.24957>
- Ferrari, E. (2025). “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enriquez: la reanudación del mito de Prometeo para narrar la reacción a la violencia machista. *Revista Letras UNMSM*, 96(143), 65-79. <https://doi.org/10.30920/letras.96.143.5>
- García-Dauder, D., & Guzmán Martínez, G. (2024). El valor epistémico de la ira/rabia: De la ira psicologizada a la rabia politizada. *Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales*, 21(1), 7-17. <https://doi.org/10.5209/tekn.90066>

- Gil González, E. (2024). ¿Víctimas o victimarias? Feminicidios y auto-violencia en Las cosas que perdimos en el fuego, de Mariana Enríquez. *Diablotexto Digital*, 16, 239-258. <https://turia.uv.es/index.php/diablotexto/es/article/view/29420>
- Heimberger, T. (2022). *Female Rage, Revenge, and Catharsis: The “Good for Her” Genre Defined in Promising Young Woman (2020)* [Tesis de maestría]. Georgia College & State University. Knowledge Box. <https://kb.gcsu.edu/english/10/>
- Illouz, E. (2012). *Por qué duele el amor*. [M. V. Rodil, Trad.]. Katz Editores.
- Jaggar, A. M. (1989). Love and knowledge: Emotion in feminist epistemology. *Inquiry (United Kingdom)*, 32(2), 151-176. <https://doi.org/10.1080/00201748908602185>
- Kay, J. B., & Banet-Weiser, S. (2019). Feminist anger and feminist respair. *Feminist Media Studies*, 19(4), 603-609. <https://doi.org/10.1080/14680777.2019.1609231>
- Lagarde, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. UNAM.
- Lagarde, M. (2006). Pacto entre mujeres. Sororidad. *Aportes para el debate*, 25, 123-135.
- Lagarde, M. (2010). Preface: Feminist Keys for Understanding Feminicide: Theoretical, Political, and Legal Construction. En R. L. Fregoso & C. Bejarano (Eds.), *Terrorizing Women. Feminicide in the Americas* (pp. XI-XXV). Duke University Press.
- Lorde, A. (1997). The Uses of Anger. *Women’s Studies Quarterly*, 25(1/2), 278-285.
- Pateman, C. (1988). *The Sexual Contract*. Stanford University Press.
- Romano Hurtado, B. (2022). El imaginario escatológico de Mariana Enríquez como modo de resistencia de lo femenino en Las cosas que perdimos en el fuego. *ILCEA. Revue de l’institut des langues et cultures d’Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, 48. <https://doi.org/10.4000/ilcea.15794>
- Segato, R. L. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros.
- Valcárcel, A. (1994). *Sexo y filosofía. Sobre “mujer” y “poder”*. Anthropos.
- Vilar Madruga, E. (2024). Las fieras. En M. F. Ampuero (Ed.), *Dantescas: cuentos de mujeres que descendieron a los infiernos* (pp. 95-105). FERA.

* * *

Karla Paola Cabrera Acuña (Lima, Perú, 1998) es maestra (Master of Arts) en Estudios Literarios por la Universidad de Ámsterdam. Doctoranda del Centre for the Arts in Society (LUCAS) de la Universidad Leiden (Países Bajos). Licenciada en Literatura Hispánica por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Docente del Departamento Académico de Humanidades de la PUCP. Investiga en narrativa latinoamericana contemporánea, escritoras latinoamericanas, literatura fantástica y estudios de género. Ha publicado artículos sobre los cuentos de Silvina Ocampo y diversas autoras contemporáneas. Obtuvo la Beca Fundación BBVA en 2019 y el Premio de Apoyo a la Investigación PUCP 2021.