

El mundo ideal de hombres y monstruas: (re)existencia no
asimilable, disidencia e insurgencia queer/cuír en el cuento *Las
cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enriquez /

*O mundo ideal de homens e monstras: (re)existência não
assimilável, dissidência e insurgência no conto 'As coisas que
perdemos no fogo', de Mariana Enriquez*

*Nadege Ferreira Rodrigues Jardim*¹

Nadege Ferreira Rodrigues Jardim, nombre artístico Diedra Roiz, es escritora y doctorada del Programa de Postgrado en Literatura (PPGLIT) de la Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC), con beca de investigación CAPES. Maestría en Literatura por la UFSC (2022), con beca de investigación del CNPQ. Participa de los Grupos de Investigación "Queerrâncias - Desplazamientos feministas lésbicos y queer en las artes" y "Literactual - Estudios Feministas y Poscoloniales de Narrativas de la Contemporaneidad", ambos vinculados a la UFSC

 <https://orcid.org/0000-0002-9180-3620>

Recibido en 05 ago. 2026. **Aprobado en:** 10 ago. 2026.

Cómo citar este artículo:

JARDIM, Nadege Ferreira Rodrigues. El mundo ideal de hombres y monstruas: (re)existencia no asimilable, disidencia e insurgencia queer/cuír en el cuento 'Las cosas que perdimos en el fuego', de Mariana Enriquez. *Revista Letras Raras*. Campina Grande, v. 15, n. 2, e7703, set. 2026. DOI: 10.5281/zenodo.22697023.

RESUMEN

Este artículo analiza el cuento «Las cosas que perdimos en el fuego», de Mariana Enriquez (2016), a partir de un abordaje teórico-crítico que articula estudios feministas y reflexiones sobre lo monstruoso, en diálogo con el manifiesto «Yo soy el monstruo que os habla», de Paul B. Preciado (2022) y con los postulados de María Lugones (2003), Silvia Federici (2017), Rita Segato (2016) y Verónica Gago (2020). En la narrativa, mujeres que ingresan voluntariamente en hogueras resignifican el dolor y el estigma como potencia política e identidad insurgente, produciendo una monstruosidad que emerge como categoría disidente, capaz de rechazar lógicas de victimización, exclusión, cura y asimilación. Al constituir una comunidad de cuerpos que tensiona la normatividad de género y del lenguaje, así como los patrones biomédicos, epistemológicos y socioculturales, se sugiere un desplazamiento de la matriz binaria de sexo-género que sustenta el patriarcado. La investigación examina la articulación entre monstruosidad, geografías del poder y fabulaciones disidentes como estrategias estéticas y políticas de resistencia. Discute, por último, en qué medida las «mujeres ardientes» configuran una forma de monstruosidad queer/cuír, a la vez subjetiva y colectiva, movilizada como lenguaje poético y político de

¹ diedraroiz@gmail.com

(re)existencia y como práctica de reescritura de los cuerpos, capaz de resignificar lo abyecto como locus de agencia y de transformación que desestabiliza regímenes epistemológicos y biopolíticos hegemónicos.

PALABRAS CLAVE: Monstruosidad; Cuerpos disidentes; Fabulaciones queer/cuir; Geografías del poder; Mariana Enriquez.

RESUMO

Este artigo analisa o conto “As coisas que perdemos no fogo”, de Mariana Enriquez (2017), a partir de uma abordagem teórico-crítica que articula estudos feministas e reflexões sobre o monstruoso, em diálogo com o manifesto “Eu sou o monstro que vos fala”, de Paul B. Preciado (2022) e com as postulações de María Lugones (2003), Silvia Federici (2017), Rita Segato (2016) e Verónica Gago (2020). Na narrativa, mulheres que entram voluntariamente em fogueiras ressignificam dor e estigma em potência política e identidade insurgente, produzindo uma monstruosidade que emerge como categoria dissidente, capaz de recusar lógicas de vitimização, exclusão, cura e assimilação. Ao constituírem uma comunidade de corpos que tensionam a normatividade de gênero e linguagem, os padrões biomédicos, epistemológicos e socioculturais, sugerem um deslocamento da matriz binária de sexo-gênero que sustenta o patriarcado. A investigação examina a articulação entre monstruosidade, geografias do poder e fabulações dissidentes como estratégias estéticas e políticas de resistência. Discute, por fim, em que medida as “mulheres ardentes” configuram uma forma de monstruosidade queer/cuir, simultaneamente subjetiva e coletiva, mobilizada como linguagem poética e política de (re)existência e prática de reescrita dos corpos, capaz de ressignificar o abjeto como locus de agência e de transformação que desestabiliza regimes epistemológicos e biopolíticos hegemônicos.

PALAVRAS-CHAVE: Monstruosidade; Corpos dissidentes; Fabulações queer/cuir; Geografias do poder; Mariana Enriquez.

1 Introducción

Originalmente publicada en 2016 por la Editorial Anagrama, en Barcelona, la colección de cuentos *Las cosas que perdimos en el fuego*, de la escritora argentina Mariana Enriquez, obtuvo el Premio Ciutat de Barcelona, en la categoría de Lengua Castellana, en 2017. En el mismo año, la editorial Intrínseca, de Río de Janeiro, publicó la edición brasileña, titulada *As Coisas que Perdemos no Fogo*.

Considerada un referente de la literatura contemporánea de terror, horror, gótico, fantástico e insólito², la obra de Mariana Enriquez goza de un amplio reconocimiento internacional. Traducida a

² Es importante destacar que se trata de categorías distintas, con efectos y características propias: el terror enfatiza la tensión y el miedo anticipado; el horror provoca choque o repulsión ante lo grotesco o lo abyecto (Carroll, 1999); el gótico se caracteriza como una tradición literaria marcada por atmósfera sombría, tensión entre razón e irracionalidad, exploración del miedo y de la transgresión moral, movilizandolos motivos recurrentes como aislamiento, persecución y figuras o lugares amenazadores, en articulación con preocupaciones estéticas y temáticas que atraviesan diferentes contextos históricos (Punter; Byron, 2004); el fantástico instaura una ruptura en el orden de lo real al confrontarlo con lo imposible, produciendo vacilación e incertidumbre y, así, problematizando la propia percepción de la realidad del lector (Roas, 2014; Todorov, 1972) y el insólito literario se refiere a la irrupción de lo inesperado o del extraño-inquietante-infamiliar (*unheimlich*) en la narrativa, produciendo efectos de extrañamiento, sorpresa y desestabilización de lo habitual sin necesariamente instaurar ambigüedad entre explicaciones racionales o sobrenaturales (García, 2009; Ferreira et al., 2024).

varios idiomas y ampliamente estudiada por la crítica literaria, además del Premio Ciutat de Barcelona, concedido a la colección *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), Enriquez fue la primera escritora argentina en obtener el Premio Herralde de Novela, otorgado a la novela *Nuestra parte de noche* (2019), que también obtuvo el Premio de la Crítica ese mismo año. La autora es frecuentemente asociada con la Nueva Narrativa Argentina (NNA), término utilizado para designar escritores surgidos a partir de la década de 1990 cuyas obras dialogan con los traumas históricos y sociales de la Argentina posdictadura. Según Elsa Drucaroff (2011), esta producción se caracteriza por la renovación estética de la narrativa argentina contemporánea, marcada por la incorporación de diferentes géneros, como el fantástico, el policial y el horror, y por el abordaje de temas como la memoria, la violencia social y las transformaciones culturales en el contexto de la posdictadura, articulando nuevas formas de representación de la experiencia histórica y de la subjetividad contemporánea.

Enriquez pertenece a una generación de escritoras latinoamericanas que, de manera deliberada y significativa, se apropian de lo insólito, en particular de la literatura del miedo, para presentar y representar horrores sociales, culturales y políticos cotidianos. El horror social, entendido aquí como una vertiente del horror en la que la monstruosidad deja de operar solo como figura sobrenatural y pasa a emerger como inscripción estética de violencias históricas y estructuras de poder sobre los cuerpos, convirtiendo lo insólito en un lenguaje crítico capaz de exponer y desestabilizar regímenes normativos de género, sexualidad y pertenencia (Ferreira et al., 2024; Araújo, 2021), atraviesa la obra de la autora y no se reduce a una dimensión simbólica. Constituye una estrategia crítica para desenmascarar las violencias estructurales que marcan la cotidianidad argentina, así como los horrores y los fantasmas inherentes al pasado y a la memoria colectiva de América Latina.

Al explorar figuras monstruosas, cuerpos mutilados o experiencias de espectralidad, Enriquez desplaza el miedo del ámbito sobrenatural al terreno de las desigualdades históricas, de las violencias subyacentes a las estructuras sociales y de las cicatrices dejadas por regímenes autoritarios. Espectros de un pasado marcado por la opresión, la represión y diversas violencias, incluidas las del Estado.

En «Las cosas que perdimos en el fuego», el último cuento de la colección homónima de Mariana Enriquez (2016), la autora construye una narrativa que tensiona los límites entre horror literario y crítica social, inscribiendo la violencia de género en el núcleo de la experiencia cotidiana,

evidenciando cómo las relaciones de poder atraviesan la existencia de las mujeres, configurando desigualdades estructurales y naturalizando prácticas opresivas y abusivas. En la narrativa, la recurrencia de esa violencia se presenta como práctica socialmente reiterada. Se trata de una representación que trasciende el plano ficticio y encuentra resonancia en contextos concretos, en los cuales las agresiones contra las mujeres, especialmente en el ámbito doméstico, perpetradas por parejas, exparejas o familiares, se manifiestan de forma sistemática y persistente, como evidencian datos empíricos nacionales e internacionales.

Informes recientes de ONU Mujeres y de la Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito (UN Women; United Nations Office on Drugs and Crime, 2025) indican que la violencia doméstica contra las mujeres se perpetúa, evidenciando que tales prácticas se repiten continuamente y son sostenidas por estructuras sociales a lo largo del tiempo. Se estima que, en 2024, cerca de 83.000 mujeres y niñas fueron asesinadas intencionadamente en todo el mundo, de las cuales aproximadamente 50.000 (60%) fueron víctimas de sus parejas o familiares, lo que representa aproximadamente 140 asesinatos diarios de mujeres y niñas. Una de las formas más extremas de violencia de género en el ámbito doméstico es el caso de mujeres quemadas por parejas o exparejas, práctica asociada a castigo y control en las relaciones afectivas. Estudios en Brasil indican que el 11,7% de las quemaduras en mujeres atendidas en servicios de salud están asociadas con la violencia física, siendo más de la mitad de los agresores parejas o exparejas (Pan et al., 2021). Las investigaciones internacionales sobre ataques con sustancias corrosivas señalan un fuerte componente de género, con mujeres representando alrededor del 70% al 80% de las víctimas (Barchielli et al., 2023). En América Latina, los registros clínicos y las investigaciones penales también documentan ataques contra mujeres con fuego o sustancias corrosivas, frecuentemente motivados por conflictos conyugales, celos o rechazo afectivo, configurando una práctica reconocida por investigadores como forma extrema de violencia de género (Khan et al., 2021).

Partiendo de un hecho: mujeres quemadas por sus parejas, Mariana Enriquez (2016) crea un movimiento ficticio que se denomina «mujeres ardientes», en el que las mujeres entran voluntariamente en hogueras como parte de un ritual colectivo, permaneciendo en ellas durante algunos instantes de forma controlada, resignificando las marcas de la violencia como estigmas de

resistencia. Esta inversión narrativa transforma el cuerpo femenino quemado en símbolo de insurgencia, desplazando la condición de víctima a la de sujeto político.

En ese sentido, el cuento ejemplifica lo que se puede entender como horror social, en el que el miedo, la monstruosidad y lo grotesco no derivan solo de elementos sobrenaturales, sino de la exposición cruda de las estructuras de opresión y de violencia contra mujeres. Lo extraño e inusitado irrumpe en un mundo que se presenta como normal, evidenciando el carácter insólito de la propia realidad, provocando una reflexión crítica sobre aquello que es socialmente reconocido como normalidad en la lógica de las sociedades cisheteropatriarcales. Al articular el horror literario y la violencia de género, la narrativa de Mariana Enriquez (2016) permite comprender la monstruosidad no como excepción, sino como efecto de instituciones sociales hegemónicas, denunciando el horror y la perversidad que atraviesan el cotidiano de las estructuras de poder masculinistas³.

2 Monstruosidad, abyección y violencia de género: «la chica del subte»

El cuento comienza con una mujer, sin nombre, identificada únicamente por «la chica del subte», que sobrevivió a un intento de feminicidio.

Tenía la cara y los brazos completamente desfigurados por una quemadura extensa, completa y profunda; ella explicaba cuánto tiempo le había costado recuperarse, los meses de infecciones, hospital y dolor, 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. Tampoco había alcanzado las manos, que eran morenas y siempre estaban un poco sucias de manipular el dinero que mendigaba. (Enriquez, 2016, p. 142)

La construcción del personaje es deliberadamente monstruosa, como se evidencia en el fragmento anterior. La narración resalta que provoca temor y abyección por su imagen/apariencia,

³ Término aquí entendido como discursos, prácticas y movimientos que priorizan valores, intereses y experiencias masculinos cisgénero, reforzando la norma cisheteropatriarcal y legitimando relaciones de poder desiguales. Una estructura que no se limita a privilegios simbólicos, sino que también ejerce violencia institucional y social, al marginar cuerpos e identidades disidentes y al deslegitimar toda forma de expresión que desafíe al masculino instituido como universal normativo (Butler, 2018; Segato, 2016; Curiel, 2013).

más que por aquello que está realmente inscrito en su cuerpo: cicatrices de una agresión que se repite de manera sistemática en una sociedad donde la violencia contra las mujeres es cotidiana. Abjeción aquí entendida a partir de Julia Kristeva (2001) y Judith Butler (2019) como el proceso por el cual ciertos cuerpos son producidos como repulsivos, ilegítimos o ininteligibles dentro de las normas sociales. En el caso de la «chica del subte», su cuerpo marcado por la violencia escapa a los patrones estéticos y de género y, por lo tanto, es al mismo tiempo rechazado y expuesto, convirtiéndose en un punto de visibilidad de lo que la sociedad se niega a reconocer: la presencia persistente de la violencia contra las mujeres.

Un punto fundamental en la narrativa es la reacción de los oyentes a su relato. El hecho de que la «chica del subte» muestre en lugar de ocultar las marcas de la agresión sufrida causa una innegable incomodidad:

Su método era audaz: subía al vagón y saludaba a los pasajeros con un beso si no eran muchos, si la mayoría viajaba sentada. Algunos apartaban la cara con disgusto, hasta con un grito ahogado; algunos aceptaban el beso sintiéndose bien consigo mismos; algunos apenas dejaban que el asco les erizara la piel de los brazos, y si ella lo notaba, en verano, cuando podía verles la piel al aire, acariciaba con los dedos mugrientos los pelitos asustados y sonreía con su boca que era un tajo. 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. (Enriquez, 2016, p. 142)

El rostro quemado de la «chica del subte» expone la cultura sexista y misógina que banaliza la violencia contra las mujeres, presente en sociedades cisheteronormativas aún dominadas por valores patriarcales, en las que el asco y el miedo recaen sobre el cuerpo femenino. En el caso del personaje del cuento de Enriquez (2016), es su cuerpo, que no encaja en los patrones y estereotipos excluyentes de belleza y «normalidad» precisamente por estar marcado por las quemaduras provocadas por la violencia masculina, el que causa horror y se considera repulsivo. Y no la violencia sufrida por esa mujer, ni la violencia y la crueldad masculinistas.

Cuando se iba del vagón, la gente no hablaba de la chica quemada, pero el silencio en que quedaba el tren, roto por las sacudidas sobre los rieles, decía qué asco, qué miedo, no voy a olvidarme más de ella, cómo se puede vivir así. (Enriquez, 2016, p. 143)

Pero la narrativa no reduce a la chica del subte al lugar de víctima, marcada por el dolor y la violencia. Por el contrario, se presenta como una posibilidad de potencia política y estética: «se vestía con jeans ajustados, blusas transparentes, incluso sandalias con tacos cuando hacía calor. Llevaba pulseras y cadenitas colgando del cuello. Que su cuerpo fuera sensual resultaba inexplicablemente ofensivo» (Enriquez, 2016, p. 142-143). El fragmento dialoga con la reflexión de Paul B. Preciado (2022) en «Yo soy el monstruo que os habla», especialmente en lo que se refiere a la monstruosidad como categoría política, cuando el autor afirma que la figura del «monstruo» expresa el efecto de dispositivos sociales, legales y biomédicos que clasifican ciertos cuerpos como anormales, abyectos o amenazantes. Por ser una construcción social, una etiqueta atribuida a cuerpos disidentes que escapan a la normatividad, amenazando el orden, la monstruosidad opera como una categoría política de exclusión, atribuida a sujetos cuyas corporalidades escapan a las normas de inteligibilidad social. Cuando la narrativa presenta la sensualidad de la joven como algo «ofensivo» para la mirada colectiva, evidencia el proceso por el cual el cuerpo femenino disidente es marcado como exceso o desviación.

Los cuerpos disidentes son marcados socialmente como excesivos, ilegítimos o desviados, porque desafían las normas de género, sexualidad y raza que definen qué cuerpos son reconocidos como legítimos y cuáles son subalternos. Los cuerpos que no se conforman a las normas de género están situados en el campo de lo abyecto, siendo estigmatizados como excesivos o ininteligibles, lo que evidencia la dependencia entre materialidad corporal, procesos de subjetivación y poder discursivo (Butler, 2019). Desde la perspectiva decolonial, esta marcación evidencia el funcionamiento de una matriz cisheterosexual, racializada y colonial que regula la legitimidad y la inteligibilidad de los sujetos (Curiel, 2013; Espinosa Miñoso, 2019).

Sin embargo, en la «chica del subte» esta marca no aparece solo como estigma: al ocupar el lugar de alteridad radical, también encarna una forma de resistencia simbólica, convirtiendo lo que la norma identifica como amenaza u objeto de rechazo y/o descarte en posibilidad de afirmación estética y política. En este sentido, la «chica del subte» se reconfigura como espacio/cuerpo político. La sensualidad y lo deseante (y lo deseable/deseado) en su carne quemada se muestran como actos de resistencia e insurgencia.

3 Subversión estética y desplazamiento de la mirada normativa: «una belleza nueva»

La narrativa sigue relatando más casos de violencia contra mujeres, una serie interminable de feminicidios e intentos de feminicidios:

Hicieron falta muchas mujeres quemadas para que empezaran las hogueras. Es contagio, explicaban los expertos en violencia de género en diarios y revistas y radios y televisión y donde pudieran hablar; era tan complejo informar, decían, porque por un lado había que alertar sobre los feminicidios y por otro se provocaban esos efectos, parecidos a lo que ocurre con los suicidios entre adolescentes. Hombres quemaban a sus novias, esposas, amantes, por todo el país. Con alcohol la mayoría de las veces, como Ponte (por lo demás el héroe de muchos), pero también con ácido, y en un caso particularmente horrible la mujer había sido arrojada sobre neumáticos que ardían en medio de una ruta por alguna protesta de trabajadores. (Enriquez, 2016, p. 145-146)

Pero es a partir de una historia de una madre y su niña, quemadas por el marido antes de suicidarse, que se da la movilización de la prensa y de mujeres que realizan protestas frente al hospital donde las dos víctimas se encuentran: «Lorena Pérez y su hija, las últimas asesinadas antes de la primera hoguera. El padre, antes de suicidarse, les había pegado fuego a madre e hija con el ya clásico método de la botella de alcohol» (Enriquez, 2016, p. 146).

La chica del subte, que se encuentra entre las manifestantes, al ser entrevistada, declara: «Si siguen así, los hombres se van a tener que acostumbrar. La mayoría de las mujeres van a ser como yo, si no se mueren. Estaría bueno, ¿no? Una belleza nueva» (Enriquez, 2016, p. 146).

La formulación de esta idea surge precisamente del personaje cuya sensualidad pasa a ser percibida como ofensiva por una sociedad que, paradójicamente, valora y cultiva ese mismo atributo como ideal de feminidad. Se trata de un cuerpo que deja de corresponder a los parámetros normativos y a los ideales hegemónicos de belleza femenina, desplazándolos e instaurando otra posibilidad estética. En este proceso, lo que se delinea es la emergencia de una nueva configuración de belleza, capaz de tensionar y reconfigurar los regímenes simbólicos que regulan la legibilidad social de los cuerpos sin eliminar las marcas de la violencia que la han producido.

4 Cuerpas insurgentes y resistencia colectiva: «las mujeres ardientes»

Y es entonces que surge un movimiento compuesto por mujeres que organizan hogueras en las que se queman voluntariamente, como dispositivo de resistencia que tensiona los efectos de la violencia de género:

No se va a detener, había dicho la chica del subte en un programa de entrevistas por televisión. Vean el lado bueno, decía, y se reía con su boca de reptil. Por lo menos ya no hay trata de mujeres, porque nadie quiere a un monstruo quemado y tampoco quieren a estas locas argentinas que un día van y se prenden fuego —y capaz que le pegan fuego al cliente también. (Enriquez, 2016, p.150)

Denominado «mujeres ardientes», el movimiento de las hogueras no se limita a las mujeres víctimas de violencias, lo que amplía su dimensión colectiva y política:

Cuando cayó el sol, la mujer elegida caminó hacia el fuego. Lentamente. Silvina pensó que la chica iba a arrepentirse, porque lloraba. Había elegido una canción para su ceremonia, que las demás —unas diez, pocas— cantaban: «Ahí va tu cuerpo al fuego, ahí va. / Lo consume pronto, lo acaba sin tocarlo.» Pero no se arrepintió. La mujer entró en el fuego como en una pileta de natación, se zambulló, dispuesta a sumergirse: no había duda de que lo hacía por su propia voluntad; una voluntad supersticiosa o incitada, pero propia. Ardió apenas veinte segundos. Cumplido ese plazo, dos mujeres protegidas por amianto la sacaron de entre las llamas y la llevaron corriendo al hospital clandestino. (Enriquez, 2016, p. 149)

María Lugones (2003), en *Peregrinajes*, señala la necesidad de coaliciones insurgentes entre sujetos marcados por la colonialidad y los patriarcados, gesto que reverbera en el cuento: las mujeres quemadas no actúan aisladamente, sino como colectivo que transforma el dolor individual en práctica política, surgiendo frente a las herencias patriarcales que insisten en acecharnos, especialmente a través del control de los cuerpos y la sexualidad de las mujeres. Las «mujeres ardientes» instauran una inversión de las lógicas patriarcales, desplazando la posición de pasividad socialmente atribuida a las víctimas de violencia de género al asumir el protagonismo: «Ahora que había una hoguera por semana, todavía nadie sabía ni que decir ni cómo detenerlas, salvo con lo de siempre: controles, policía, vigilancia. Eso no servía» (Enriquez, 2016, p. 145). La práctica de las hogueras se inscribe como estrategia de insurgencia política. El gesto de marcar el propio cuerpo, sobrevivir y luego exponer las cicatrices se configura como denuncia de la banalización de la violencia y, al mismo tiempo, como afirmación de supervivencia y agenciamiento, que puede articularse con la propuesta

de Paul B. Preciado (2022) de reivindicar la figura del «monstruo» como lugar de enunciación disidente y como crítica a los regímenes que producen determinados cuerpos como anormales o ilegibles.

Las «mujeres ardientes» de Enriquez (2016) hablan a partir del cuerpo monstruoso, deformado por el fuego, para desestabilizar el régimen cisheteropatriarcal que las relegaría a la invisibilidad y al silencio: «Las quemas las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices» (Enriquez, 2016, p. 147).

Sus cuerpos⁴ quemadas no solo perturban la lógica de la mirada masculinista, sino que construyen una contra-estética insurgente, entendida aquí como una categoría analítica que designa prácticas capaces de desestabilizar los regímenes normativos de visibilidad e inteligibilidad de los cuerpos, especialmente en la producción de figuras disidentes como la monstruosidad. Esta construcción dialoga con la noción de reparto de lo sensible, de Jacques Rancière (2009), entendida como la distribución de los modos de ver, decir y reconocer aquello que constituye una experiencia legítima, configuración atravesada por relaciones de poder y disputa. Del mismo modo, se articula con las formulaciones de Ann Cvetkovich (2003) sobre los archivos queer como espacios de preservación de memorias y experiencias disidentes que escapan a los regímenes oficiales de reconocimiento, acercándose a la propuesta de contra archivo queer formulada por Dri Azevedo (2022), que comprende prácticas disidentes de producción de memoria como campos de disputa por los regímenes de clasificación, reconocimiento y legibilidad. Desde esta perspectiva, puede leerse la monstruosidad como una forma de inscripción contra-archivística del cuerpo que, al escapar a los regímenes normativos de inteligibilidad, instaura una contra-estética que, a su vez, se configura como un dispositivo de disputa sensible y política, centrado en la reconfiguración de los modos de ver, narrar e inscribir los cuerpos y las cuerpas, en articulación con prácticas disidentes de memoria y fabulación, convirtiéndose en índice de resistencia y reinención colectiva. Se constituye, así, como una poética viva contra la normatividad cisheteropatriarcal.

⁴ El uso del término «cuerpas» tiene como objetivo tensar la marca gramatical de género en la lengua española y evitar el masculino genérico erigido como universal, enfatizando la dimensión política y plural de los cuerpos en las teorías feministas y queer/cuír. La elección dialoga con las críticas a la naturalización de las categorías de género presentes en Judith Butler (2018) y con la comprensión del cuerpo como espacio de disputa política propuesta por Paul B. Preciado (2022).

La elección deliberada por el fuego desestabiliza el orden simbólico del poder masculinista, lo que transforma la cicatriz en narrativa de disidencia que desafía el imaginario social que asocia a las mujeres con la pasividad y el silencio. Al instituir una nueva concepción de la belleza, rechazando los estándares normativos y transformando las marcas de la violencia en signos de insurgencia, las mujeres ardientes producen una estética en la que lo grotesco y lo perturbador exponen la violencia estructural e histórica que sustenta el orden androcéntrico y patriarcal, desestabilizando ese orden.

Dimensión que las acerca a los análisis de Sayak Valencia (2010) sobre cómo los regímenes contemporáneos de violencia producen cuerpos marcados por la mutilación, la exposición extrema y la precarización de la vida. Al formular el concepto de «capitalismo Gore», Valencia argumenta que ciertas economías políticas de la violencia transforman el cuerpo en una superficie de inscripción del poder, convirtiendo la brutalidad en lenguaje social y espectáculo. En este contexto, los cuerpos heridos, mutilados o considerados monstruosos dejan de ser vistos y leídos solo como excepciones patológicas para revelar los efectos estructurales de sistemas de dominación que operan por la producción sistemática de la violencia. Esta perspectiva permite leer las figuras corporales presentes en la narrativa de Mariana Enriquez (2016) como expresiones de un horror social arraigado en las propias dinámicas contemporáneas del poder, en las cuales el cuerpo violentado aparece simultáneamente como evidencia de la brutalidad estructural y como posibilidad de denuncia simbólica de estas mismas formas de violencia.

—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? (...)

—Algunas chicas dicen que van a parar cuando lleguen al número de la caza de brujas de la Inquisición.

—Eso es mucho —dijo Silvina.

—Depende —intervino su madre—. Hay historiadores que hablan de cientos de miles, otros de cuarenta mil. (Enriquez, 2016, p. 151)

Como se observa en el fragmento anterior, las «mujeres ardientes» también reescriben la memoria histórica de las mujeres acusadas de brujería y quemadas en las hogueras a lo largo de los siglos. La caza y quema de brujas fue un instrumento central en la imposición del orden patriarcal y en la subyugación y control de los cuerpos de las mujeres. Según los planteamientos de Silvia Federici (2017), en *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*, la persecución de las brujas,

entre los siglos XV y XVII, constituyó un proceso fundamental para la consolidación del capitalismo y del orden patriarcal, al operar como un mecanismo de disciplinamiento y control social dirigido a la destrucción de formas comunitarias de conocimiento femenino, a la represión de la autonomía de las mujeres sobre sus cuerpos y a la imposición de nuevos regímenes laborales y reproductivos. Análisis que Federici (2020) profundiza en sus obras posteriores, especialmente en *Mujeres y caza de brujas: de la Edad Media a los días actuales*, al demostrar cómo la lógica de persecución y violencia contra las mujeres sigue actualizándose en diferentes contextos históricos, articulándose a nuevas formas de control social y económico sobre las vidas y los cuerpos femeninos.

En este sentido, la práctica de las mujeres de quemarse en hogueras actualiza simbólicamente esta herencia de violencia, reconfigurándola como gesto de enfrentamiento. El fuego deja de ser dispositivo de punición, castigo, condena y exterminio, y es reapropiado como lenguaje insurgente que devuelve agencia a aquellas que fueron silenciadas históricamente, convirtiéndose en arma política y ritual de resistencia. Sin embargo, la elección por el fuego no debe ser entendida como un simple gesto de liberación o como una forma de emancipación plena desvinculada de la violencia estructural que lo precede. La reapropiación del fuego por las «mujeres ardientes» sigue atravesada por la ambivalencia de transformar en resistencia precisamente el signo material de una violencia históricamente producida contra sus cuerpos.

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, en cualquier momento, en cualquier lugar. El acoso había sido peor: de una hoguera cada cinco meses —

registrada: con mujeres que acudían a los hospitales normales se pasó al estado actual, de una por semana.

Y, tal como esa compañera de colegio le había dicho a Silvina, las mujeres se las arreglaban para escapar de la vigilancia más que bien. Los campos seguían siendo enormes y no se podían revisar con satélite constantemente; además todo el mundo tiene un precio; si podían ingresar al país toneladas de drogas, ¿cómo no iban a dejar pasar autos con más bidones de nafta de lo razonable? Eso era todo lo necesario, porque las ramas para las hogueras estaban ahí, en cada lugar. Y el deseo las mujeres lo llevaban consigo. (Enriquez, 2016, p. 149-150)

La reapropiación del fuego por las mujeres del cuento de Enriquez (2016) también dialoga con las reflexiones de Rita Segato (2016), para quien la violencia contra las mujeres constituye un lenguaje

político a través del cual el patriarcado reafirma jerarquías y poderes. Segato (2018) también argumenta que tales violencias funcionan como una verdadera «pedagogía de la crueldad», destinada a naturalizar la sumisión femenina y producir cuerpos disciplinados. La acción de las «mujeres ardientes» rompe esta pedagogía al subvertir el signo del fuego, resignificándolo como modo de insubordinación colectiva. Del mismo modo, el cuento «Las cosas que perdimos en el fuego» (2016) encuentra resonancia en el pensamiento de Verónica Gago (2020) sobre la emergencia de nuevas formas de política feminista en América Latina. La autora explica cómo los cuerpos de las mujeres se convierten en territorios de disputa y en instrumentos de acción colectiva, capaces de producir nuevos lenguajes de resistencia. Por lo tanto, al reescenificar el fuego que históricamente sirvió como instrumento de castigo y control, las «mujeres ardientes» subvierten el significado de esta violencia histórica: lo que fue símbolo de dominación reaparece como gesto performativo de rechazo y memoria, transformando la hoguera, antigua tecnología de exterminio, en signo de insurgencia colectiva.

5 Fabulaciones queer/cuír y disidencia de género: «el mundo ideal de hombres y monstruos»

Es bajo el ideal de crear un mundo de hombres y monstruos que las mujeres comienzan a quemarse, no para matarse, sino para convertirse en cuerpos monstruosos que exhiben sus cicatrices. Del estigma a la insurgencia colectiva, este «mundo ideal de hombres y monstruos» también puede interpretarse como el intento de construir un nuevo ideal de cuerpo, de ruptura con la lógica de la mirada masculinista. Una fabulación queer/cuír de resistencia, la creación de una estética monstruosa y por lo tanto no normativa, en oposición al estándar de belleza que se impone a las mujeres, otra violencia de las estructuras de poder patriarcales.

El uso de «queer/cuír» se inscribe en los debates críticos latinoamericanos que problematizan la circulación transnacional de la teoría queer y su inscripción en contextos geopolíticos del Sur. Derivada de una transliteración fonética del término inglés, la grafía «cuír» actúa menos como traducción que como gesto político-epistémico de reinscripción local, desplazando el concepto de su centralidad anglófona y evidenciando el carácter situado y disputado de las categorías que estructuran

y organizan los regímenes modernos de inteligibilidad. Este desplazamiento produce una torsión semántica del término, asociada a prácticas de desobediencia lingüística y epistemológica que buscan localizar las disidencias en las experiencias latinoamericanas atravesadas por la colonialidad, la racialización, las jerarquías de género y la precarización. Desde esta perspectiva, «queer/cuír» designa no solo una variación terminológica, sino un gesto crítico de inflexión decolonial que reinscribe el vocabulario queer en el interior de las epistemologías latinoamericanas (Valencia, 2023).

Así, puede leerse «El mundo ideal de hombres y monstruas» como una reinención colectiva a partir de aquello que la sociedad rechaza, al rechazar los proyectos de productividad y adecuación a la normatividad, subvirtiendo las lógicas de victimización, exclusión y cura, así como las lógicas de asimilación, mecanismos por los cuales la cultura hegemónica busca normalizar o absorber cuerpos, identidades y prácticas divergentes, transformándolos en versiones aceptables dentro de los estándares normativos. Tales procesos no solo neutralizan el potencial crítico de las diferencias, sino que también refuerzan las expectativas de conformidad social. En el cuento, las cicatrices y deformidades representan potencia crítica, pues las «mujeres ardientes» de Enriquez (2016) rechazan los regímenes normativos de belleza e integridad corporal, abriendo espacio para otras fabulaciones y formas de existir.

Al quemarse voluntariamente, las «mujeres ardientes» desestabilizan también las propias convenciones tradicionales del horror, que a menudo construyen a la mujer-monstruo a partir de su relación con el cuerpo, un cuerpo que amenaza el orden simbólico precisamente por su capacidad de traspasar fronteras entre vida y muerte, deseo y repulsión, belleza y abjeción (Creed, 1993). Las «mujeres ardientes» de Enriquez (2016) encarnan esta lógica: al generar una comunidad monstruosa de cuerpos disidentes, tensionan los límites de la normatividad y de los patrones biomédicos, epistemológicos, culturales y sociales que sustentan el binarismo de género y el régimen cisheteronormativo.

En este sentido, el fuego, en lugar de purgar o castigar, se convierte en signo de agencia, inscribiendo la monstruosidad femenina como una práctica de enfrentamiento y como ruptura de las normas de género y belleza:

Todo era distinto desde las hogueras. Hacía apenas semanas, las primeras mujeres sobrevivientes habían empezado a mostrarse. A tomar colectivos. A

comprar en el supermercado. A tomar taxis y subterráneos, a abrir cuentas de banco y disfrutar de un café en las veredas de los bares, con las horribles caras iluminadas por el sol de la tarde, con los dedos, a veces sin algunas falanges, sosteniendo la taza. ¿Les darían trabajo? ¿Cuándo llegaría el mundo ideal de hombres y monstruas? (Enriquez, 2016, p. 150-151)

El «mundo ideal de hombres y monstruas» puede leerse como una fabulación que tensiona la propia inteligibilidad de las categorías de género. Al imaginar un escenario en el que solo coexisten hombres y monstruas, la narrativa parece torcer el orden simbólico: la categoría «mujer», históricamente construida como posición de subordinación dentro de la matriz cisheteropatriarcal, se desplaza y desestabiliza, evidenciando el carácter contingente y político de las identidades de género, como argumenta Judith Butler (2018) al discutir la performatividad y la inestabilidad de las categorías de sexo y género.

La hipótesis interpretativa aquí defendida se acerca a la comprensión de Judith Butler (2019) de que el género opera como un régimen de inteligibilidad, es decir, como un conjunto de normas que definen qué cuerpos pueden ser reconocidos como legítimos, inteligibles y plenamente humanos. Desde esta perspectiva, la monstruosidad que emerge en el cuento no se deriva de una transformación identitaria de los personajes, sino del modo como sus cuerpos pasan a tensionar las normas que regulan la feminidad inteligible. Es precisamente esta fisura en los criterios de reconocimiento la que permite acercar la narrativa a la formulación de Paul B. Preciado (2022), para quien la figura del monstruo constituye una categoría crítica capaz de evidenciar los límites de las clasificaciones normativas de género.

Cabe destacar que, en el plano narrativo, los personajes parten de una experiencia marcada por la violencia patriarcal dirigida a cuerpos socialmente reconocidos como femeninos. La monstruosidad que emerge en el cuento no debe ser comprendida como una simple transformación identitaria de los personajes, sino como una ruptura en los regímenes de inteligibilidad que organizan la propia categoría «mujer» (Butler, 2019), permitiendo comprender que las monstruas no constituyen simplemente una versión deformada o marginal de lo femenino, sino que aparecen como cuerpos cuya monstruosidad desestabiliza los regímenes de inteligibilidad que organizan la feminidad normativa. Bajo esta clave de lectura, interesa entender cómo la narrativa tensiona las clasificaciones binarias que estructuran el régimen cisheteronormativo. Según esta perspectiva, en el relato de Enriquez

(2016), la monstruosidad puede entenderse como una posición política disidente, capaz de desafiar los dispositivos que regulan la legibilidad social de los cuerpos, lo que se acerca a las formulaciones de Paul B. Preciado (2022), para quien la figura del «monstruo» designa justamente cuerpos y cuerpas que resisten las normas que definen lo que puede ser reconocido como humano.

De ese modo, propongo comprender que el cuento sugiere una posibilidad de (re)existencia disruptiva en la que la monstruosidad opera como dispositivo de desestabilización de la oposición binaria jerarquizada que organiza las relaciones de género y los criterios normativos de reconocimiento de los cuerpos (Butler, 2019). Bajo esta lectura, la monstruosidad deja de constituir solamente una marca de exclusión para convertirse en forma de vida disidente, capaz de tensionar los regímenes normativos que definen qué cuerpos pueden ser reconocidos como plenamente humanos e inteligibles dentro de las estructuras binarias de género, abriendo espacio para imaginar modos alternativos de existencia y de inteligibilidad de género.

Consideraciones finales

Mariana Enriquez no utiliza el insólito y el horror como mero recurso estético, sino como dispositivo crítico capaz de denunciar la naturalización de las violencias de género y de imaginar formas radicales de resistencia y existencia. En este sentido, la poética del horror engendrada por la autora no se limita a exponer la violencia históricamente inscrita en los cuerpos de las mujeres, sino que también instaura un campo de imaginación crítica desde el cual se hacen posibles formas de existencia que tensionan, subvierten y, en última instancia, desplazan la lógica normativa que sustenta y legitima tales violencias.

El cuento «Las cosas que perdimos en el fuego» (2016) dialoga con perspectivas feministas y queer/cuír, en una propuesta de monstruosidad subjetiva y colectiva, movilizada como lenguaje poético y político de (re)existencia, de potencia crítica y de problematización de las fronteras entre opresión, identidad e insurgencia, así como una práctica de reescritura de cuerpos y cuerpas, resignificando lo abyecto como locus de agencia y transformación estética, política y sociocultural, de rechazo a la asimilación, de producción de fabulaciones disidentes y de contranarrativas que

desestabilizan los regímenes epistemológicos y biopolíticos hegemónicos, desafían la colonialidad del poder y de género y reconfiguran los vínculos posibles entre corporeidad, lenguaje y política.

Desde esta perspectiva, el «mundo ideal de hombres y monstruas» no puede entenderse solo como una imagen provocativa, sino como una hipótesis crítica sobre los límites de las categorías de género que estructuran la vida social. Al insinuar una configuración discursiva en la que la categoría «mujer», aunque sigue siendo central en el plano narrativo, se revela insuficiente para estabilizar plenamente los sentidos de la feminidad, el cuento abre espacio para comprender la monstruosidad como figura que tensiona los propios criterios de inteligibilidad del género que sostienen el patriarcado. Las «monstruas», entonces, pueden leerse como cuerpos que rechazan la captura por las clasificaciones tradicionales de género, no porque abandonen la condición de mujeres inscrita en la narrativa, sino porque tensionan los dispositivos que estabilizan la feminidad como categoría normativa y plenamente inteligible. Bajo esta perspectiva, la monstruosidad se convertiría en una estrategia de desestabilización de estas normas, abriendo espacio para imaginar otras formas de (re)existencia y de inteligibilidad que escapan a los límites impuestos por la matriz jerárquica binaria de sexo-género.

CRediT

Reconocimientos: No se aplica.

Fondos de investigación: No se aplica.

Conflictos de intereses: Los autores certifican que no tienen ningún interés comercial o asociativo que represente un conflicto de intereses en relación con el manuscrito.

Aprobación ética: No se aplica.

Contribuciones:

JARDIM, Nadege Ferreira Rodrigues.

Conceptualización, Curaduría de datos, Análisis formal, Investigación, Metodología, Redacción - borrador original, Escritura - revisión y edición.

Referencias

ARAÚJO, Naiara Sales. *Ficção especulativa: narrativa fantástica, ficção científica e horror em foco*. São Luís: EDUFMA, 2021.

AZEVEDO, Adriana [Dri]. *Reconstruções queers: por uma utopia do lar*. Juiz de Fora: Editora Urutau, 2022.

BARCIELLI, Benedetta et al. A medical-legal and psychological systematic review on vitriolage related to gender-based violence. *Trauma, Violence & Abuse*, Thousand Oaks, v. 24, n. 5, p. 2953-2965, 2023.

BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. Tradução de Verônica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1 edições, 2019.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

CREED, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge, 1993.

CURIEL, Ochy. *La nación heterosexual: análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación*. Bogotá: Brecha Lésbica; En la Frontera, 2013.

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

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

ENRIQUEZ, Mariana. *As coisas que perdemos no fogo*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Editora Intrínseca, 2017.

ESPINOSA MIÑOSO, Yuderkys. *De por qué es necesario un feminismo decolonial*. Buenos Aires: Madreselva, 2019.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FEDERICI, Silvia. *Mulheres e caça às bruxas: da Idade Média aos dias atuais*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2020.

FERREIRA, Claudia Cristina; TREVISAN, Ana Lúcia; D'AURIA ANTUNIASSI, Julia; CARVALHO, Lucas Silva de. *Nas teias do insólito: diálogos e perspectivas teórico-analíticas sobre narrativas literárias*. São Paulo: Pontes Editores, 2024.

GAGO, Verónica. *A potência feminista ou o desejo de transformar tudo*. São Paulo: Elefante, 2020.

GARCÍA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre (org.). *O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

KHAN, Ayesha et al. Exploring the trauma of acid attack victims: a qualitative enquiry. *Women's Studies International Forum*, Oxford, v. 88, 2021.

KRISTEVA, Julia. *Poderes do horror: ensaio sobre a abjeção*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LUGONES, María. *Pilgrimages/Peregrinajes: theorizing coalition against multiple oppressions*. Oxford: Rowman and Littlefield, 2003.

PAN, Raquel et al. Representação da mulher vítima de violência por queimaduras pela mídia digital brasileira. *Revista Família, Ciclos de Vida e Saúde no Contexto Social (REFACS)*, Uberaba, v. 9, n. 2, p. 400-416, 2021.

PRECIADO, Paul B. *Eu sou o monstro que vos fala: relatório para uma academia de psicanalistas*. São Paulo: Zahar, 2022.

PUNTER, David; BYRON, Glennis. *The Gothic*. Malden: Blackwell, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SEGATO, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.

SEGATO, Rita Laura. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo, 2018.

TODOROV, Tzvetan. *O fantástico: uma abordagem estrutural do gênero literário*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Perspectiva, 1972.

UN WOMEN; UNITED NATIONS OFFICE ON DRUGS AND CRIME (UNODC). *Femicides in 2024: global estimates of intimate partner/family member femicides*. New York: UN Women; UNODC, 2025. Disponível em: <https://www.unwomen.org/en/digital-library/publications/2025/11/femicides-in-2024-global-estimates-of-intimate-partner-family-member-femicides>. Acesso em: 18 mar. 2026.

VALENCIA, Sayak. Do queer ao cuir: geopolítica do estranhamento e epistêmica do sul global. Tradução de Fabrício Marçal Vilela. *Caderno Espaço Feminino*, Uberlândia, v. 36, n. 1, p. 14–35, jan./jun. 2023. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/nequem/article/view/69849/36252>. Acesso em: 23 mar. 2026.

VALENCIA, Sayak. *Capitalismo gore*. Tradução de Igor Peres. São Paulo: Sobinfluência Edições, 2024.