

*Perras que ladran sí muerden:
Genealogía de un reclamo, ejemplos sicarios de Perra
brava (2010) de Orfa Alarcón y Perras de reserva
(2022) de Dahlia de la Cerda*

Irma Leticia Cantu

TEXAS A&M INTERNATIONAL UNIVERSITY

ABSTRACT

This article examines the complexity of female empowerment focusing on the reappropriation of the term *perra/bitch* in “Perra brava” by Orfa Alarcón and “Perras de reserva” by Dahlia de la Cerda. The analysis highlights the redefinition of the term, historically loaded with offensive connotations, as a tool of resistance against the patriarchal and femicide system. In addition, this work explores the concepts of *bildung* and *sicaresca* that articulates the selected works by these authors.

Keywords: perra, bitch, sicaresca, Dahlia, Orfa.

El artículo examina la complejidad del llamado empoderamiento femenino focalizándose en la reapropiación del término “perra/bitch” en “Perra brava” de Orfa Alarcón y tres cuentos de “Perras de reserva” de Dahlia de la Cerda. El análisis destaca como este término, cargado históricamente de una connotación ofensiva, es resignificado como una herramienta de resistencia frente al sistema patriarcal y feminicida. Asimismo, se exploran los conceptos de *bildung* y *sicaresca* que vertebran los textos seleccionados.

Palabras clave: perra, bitch, sicaresca, Dahlia, Orfa.

*La yacente anida en mí con su máscara de loba.
La que no pudo más e imploró llamas y ardidos.*
Alejandra Pizarnik

A fines de julio de 2020, la diputada norteamericana de origen latino Alexandria Ocasio-Cortez subió al estrado para denunciar los insultos proferidos en su contra en la escalinata del Capitolio por el republicano Ted Yoho al referirse a ella como “*fuckin bitch*”. Al día siguiente de la denuncia, Ocasio-Cortez compartió un breve video casero en Instagram donde caminaba entonando al ritmo de la canción de la rapera Doja Cat, *Bitch Boss*. Una vuelta de tuerca política desde el feminismo al subvertir el insulto en empoderamiento. Los versos de esa canción, “*I’m a bitch and a boss, I’m a shine like gloss*” funcionan como una alegre manera de subvertir el discurso y combatir la discriminación desde hace décadas. Ante la cultura de sexismo y violencia política exacerbada durante el primer Trumpirato, el reclamo de la palabra “*perra/bitch*” detenta una seguridad y confianza en una misma que opera como escudo contra los embates sexistas que pretenden la intimidación, el miedo y, finalmente, el silencio.

Mi trabajo consiste en examinar la imposición en la última década del término ‘*perra*’ a través de cuatro textos escritos por dos autoras mexicanas: la ópera prima de Orfa Alarcón, *Perra brava*, y tres cuentos de la colección *Perras de reserva* de Dahlia de la Cerda. Las protagonistas de estos textos van a encarnar a la mujer que habla, acusa, vocifera, *ladra y muerde* en un sistema patriarcal y feminicida intolerante enmarcado en la narrativa del narcotráfico y la sicaresca. Son dos ejemplos puntuales que apenas arrojan una luz sobre la rápida expansión que está tomando el reclamo y sus variantes. El incremento del corpus literario en torno a la ‘*perra/bitch*’ ha sido intenso y variado que lo he limitado usando como hilo conductor el tema de la sicaresca porque me permite vincular violencias extremas que posibilitan la condensación de mi análisis.

Asimismo, quiero acotar el uso de dos conceptos que vertebran este trabajo el de *bildung* y el de sicaresca. Si bien los textos seleccionados aluden a una narrativa de formación subrayo que mi definición se filia con la propuesta que brinda Víctor Escudero Prieto en *Salir al mundo: la novela de formación en las trayectorias de la Modernidad hispanoamericana* (2022) que subraya dos síntomas que la distancian de la tradición literaria europea. Dos síntomas expresados de manera sustancial en estas narrativas de Alarcón y de de la Cerda.

Es decir, esta novela de formación [la hispanoamericana] tiende a la discontinuidad centrífuga, haciendo apuntar al relato en muchas direcciones sin la argamasa cohesionadora y autorreflexiva de la tradición europea. El segundo síntoma es la carencia de protagonista modélicos. No se trata solamente de que la

novela de formación hispanoamericana presente mayoritariamente caminos de *deformación* [...].” (286)

Esa deformación del itinerario que devendría en un sujeto adulto integrado en la sociedad queda expresada de manera clara en el anti-héroe moderno que encarna el sicario. En “La ‘Sicaresca’: de la agudeza verbal al prejuicio crítico”, Óscar Wilson Osorio expone de manera exhaustiva un repertorio de abordajes a propósito de la “ocurrencia” (sus palabras) de Abad Faciolince del término en contraste con la picaresca española. Se le llama escuela, género, subgénero, vertiente, acercamiento y se expresan las dificultades de la crítica para marcar las categorizaciones de un corpus cada vez más amplio en variantes literarias y territorios. De esa crítica diversa me interesa subrayar de Omar Rincón que “[P]ara quedar claros, la sicaresca es la estética del joven, es una épica del éxito rápido, vivir a millón y morir joven” (2009, 153). Vale sumar la visión popular que comparte Carlos Ortiz, “[...] de asesino a sueldo, los colombianos hemos adicionado al término en el lapso de apenas cinco años una connotación de edad que ha llegado a serle esencial: el sicario es un joven o un adolescente” (1991, 60). Nuestras protagonistas empatan en esa estética y en esa visión popular, pero me interesa subrayar que su inmersión en ese mundo delincencial parte de lo romántico en el caso de *Perra brava*; y de lo familiar, en *Perras de reserva*. Es decir, esa sociedad que marginaliza, esas comunidades empobrecidas y esa desarticulación de la comunidad nacional a la que alude la crítica no es la detonante del sicariato femenino, sino el vínculo afectivo tan imperante en la sociedad patriarcal que habitan.

La perra fundacional y sus ladridos milenarios

En *Women & Power, a Manifesto*, la experta en el mundo clásico Mary Beard, presenta una lectura feminista sobre los más populares mitos de la antigua Grecia cuyo hilo conductor es el silenciamiento de las mujeres /deidades y el entrenamiento de los hombres/dioses desde su temprana juventud en acallarlas. Medusa, la bella sacerdotisa de frondosa cabellera del templo de Ateneas es violada por Poseidón. Este acto se lee como una profanación contra la diosa y recibe el castigo de convertir en piedra a los hombres que la miren. Perseo le pone su escudo que brilla con el sol y al ver su propia monstruosidad, la sacerdotisa ahoga su rostro en un espanto y él la degüella. “What is extraordinary is that this beheading remains even now a cultural symbol of opposition to women’s power” (Beard 2018, 75). Ella, la mujer violada es el monstruo; su asesino, el héroe.

Asimismo, en la reflexión sobre Medusa que Adriana Cavarero hace en *Horrorismo*, se alude a la mirada; al poder, digamos, de este mal de ojo *in extremis*, pero subraya el particular gesto de la boca abierta de par en par en su análisis sobre

la representación del mito en la clásica pintura de Caravaggio. “El grito extremo permanece mudo. No obstante, para quien la contempla, algo en este grito inaudible, congelado, desafinado, altera más que los ojos [...] como si la experiencia del horror interrumpiese el grito en la garganta” (Cavarero 2009, 37). Hay en esta violencia algo más allá del crimen; es decir, no basta con matar, hace falta ensañarse, aplicar la furia sobre el cuerpo femenino y que los espectadores, pero, sobre todo, las espectadoras enmudezcan. Este horrorismo que se nos impone a todas las mujeres en países feminicidas como México fortalece la impunidad y es cómodo para el Estado, pues dejarnos con la boca abierta, ahogar el grito, consigue el objetivo de acallarnos.

A la introducción de *Down Girl: the Logic of Misogyny*, Kate Manne la titula, “Eating Her Words” y explora cómo la estrangulación es una de las principales formas del feminicidio, pero en la mayoría de los casos el perpetrador lo ha intentado previamente: “Because the victims of strangulation are so reluctant to testify against their abusers [...] the witness to the crime having been pre-intimidated or, so to speak, smothered. The last recalls Kristie Dotson’s (2011) term ‘testimonial smothering’, which denotes a kind of self-silencing on the part of the speaker” (3-4). Es decir, el estrangulamiento comienza como disciplinamiento a la mujer que no ha querido someterse al hombre a través de esas intentonas previas de acallarla por la fuerza y “que se coma sus palabras”. Si en el mito la decapitación es un cuello cercenado; en la versión humana y terrenal es un cuello estrangulado. En ambos casos, el resultado es una boca abierta después del gorgoteo, una boca, finalmente, muda.

Al seguir el hilo de esa boca abierta, Cavarero indaga en el origen etimológico del nombre Gorgona que viene del sánscrito *garg*, que alude “a la emisión de un sonido gutural, un alarido, un grito” (2009, 36) y suma “Thalia Feldman menciona a Mormo, Baubo y Gello, criaturas del imaginario antiguo, encargadas de encarnar un miedo primitivo, cuyos nombres presentan una conexión etimológica con los verbos relativos a la esfera acústica: «murmurar», «aullar», «ladrar»” (36)¹. Se cree que estas criaturas femeninas nacidas humanas; en el caso particular de Gello, la del ladrido primigenio, al morir sin cumplir con el mandato de la maternidad se quedan en un limbo entre demonio y fantasma de rasgos animalescos. En esta categoría post-vida, “Gello was believed to attack newborn babies, haunt/kill children, and cause the death of virgins who had not yet married” (Wolfson 2018, 149). Como expone Rebecca Traister en *All the Single Ladies*, históricamente, las mujeres solteras y sin hijos han estado al frente de la movilización por el voto femenino y por los derechos de las mujeres: “Crucially, many of those radically single and late-married women were the ones who were able to devote their unmarried, non-maternal lives to changing the nation’s power

¹ Cursivas de la autora.

structures [...]” (2018, 13). Es decir, mujeres que protestan, se quejan y *ladran* como honrosas heredadas de Gello, la fundacional perra/*bitch*.

Mi trabajo de investigación más reciente incluye otro reclamo lingüístico: el del vocablo ‘bruja’. Ambos términos, perra y bruja, consisten en una acusación que se hace contra una mujer. En el caso de la ‘bruja’ se espeta contra aquella que ostenta algún tipo de poder: económico, intelectual y, desde luego, político; el de ‘perra’ apunta a una acción específica cuando ésta no se somete y no reconoce que “calladita se ve más bonita”. Grosso modo, los arquetipos asignados a las mujeres como son la esposa, el ángel del hogar, la madre, la santa, la puta, todos éstos se basan en relación con el vínculo con el otro y la consabida domesticidad de atención y cuidados a los demás adjudicados por su condición de género; mientras la bruja es una identidad no vincular que se define por sí misma. A diferencia de la mujer acusada de perra/*bitch* que carece de poder, se queja y lo reclama ante ese otro porque no acepta “su lugar”, ese espacio socialmente asignado por el patriarcado; de suerte que la perra instrumenta un gesto contestatario reactivo y, algunas veces, violento, contra ese otro sujeto masculino del poder hegemónico. Luego está quien logra recibir ambas acusaciones de un sólo golpe: al día siguiente del primer debate presidencial, Rush Limbaugh, el locutor de radio de la extrema derecha definió a Hillary Clinton como “a witch with a capital B” (Media Matters 2023).

La perra/*bitch* contemporánea tiene un alcance global

Este reclamo del vocablo ‘perra,’ su aceptación y el reclamo como gesto de empoderamiento; este saberse “perra/*bitch*” comienza a filtrarse a diversas representaciones artísticas a partir la primera década de este siglo. “One thing that many of these [powerful] women share is the capacity to turn the symbols that usually disempower women to their own advantage” (Beard 2018, 81). Es significativo que *Andamos perras, andamos diabras* (2021) sea el nuevo título del primer cuentario de Cristina Rivera Garza publicado en 1983 bajo el nombre de *La guerra no importa*. Hay una actualización que traslada el tema de la “guerra” (término impuesto por el presidente Calderón en 2006) a “andar perra” que otorga la centralidad al sujeto femenino y lo vuelve activo, es reconocerse perra y echarse a andar, empujar una agenda contra esa guerra que sí importa.

Asimismo, una de las pioneras del reclamo es la puertorriqueña Rosario Ferré con *El coloquio de las perras* (1990), en 2009 aparece *Devenir perra* de la vasca Itziar Ziga, *Quiltras* en 2016 de la chilena Arelis Uribe, *Dios también es una perra* de la poeta colombiana María Paz Guerrero en 2018, y el poemario *Perras* de la mexicana Zel Cabrera en 2019. Otro *El coloquio de las perras* en 2019 firmado por la española Luna Miguel actualiza las críticas hechas por Ferré tres décadas antes. En

2023 aparece *Casi perra* de la argentina Leila Sucari y *Feral* de la mexicana Gabriela Jáuregui. De hecho, nuestra autora, Orfa Alarcón el mismo año de *Perra brava*, también publica *Bitch Dall* (2010), una novela juvenil con una protagonista adolescente que responde de manera atrevida al acoso escolar. Posteriormente, en *Loba* (2019), Alarcón prolonga el tema. Un muestrario rico que revela un *story-telling* hispano, libros ladridos que protestan contra el sistema a nivel continental y transatlántico y que se suma al amplio repertorio *bitchy* del mundo anglo.

También en la cumbre del pop, Shakira que canta *Loba* en 2009 y reafirma esta condición en 2023 en su *Sesión 53* con Bizarrap con el verso “una loba como yo no está pa’ tipos como tú-uh-uh-uh-uh”² y apunta con el dedo a su pareja infiel revelando la versión íntima de la rabia. Quizá la expresión de su despecho se hizo posible gracias a aquella rabia colectiva global de 2019 con el performance de protesta “Un violador en tu camino” de la colectiva chilena Las Tesis con los versos “Y la culpa no era mía/ ni dónde estaba/ ni cómo vestía” que reviran la acusación contra la mujer como detonante de la violencia que se ejerce sobre ella; y con un gesto performativo se apunta con el dedo a quién inequívocamente es el culpable, la persona precisa, “el violador eres tú” y quien lo permite y lo avala, el Estado opresor que también “es un macho violador”, y es en esa porosidad donde lo íntimo y lo público permean.

Cierro este punto con la propuesta desde la ciencia hecha por la zoóloga Lucy Cooke en *Bitch: On the Female of the Species* (2022) cuyo estudio revela cómo la ciencia ha sido manipulada por el sistema para ubicar a las hembras con el único rol de madres cuando muchas son cazadoras, otras buscan aparearse con diferentes machos y algunas fungen como líderes de sus manadas. Como asegura en la introducción: “A sexist mythology has been baked into biology, and it distorts the way we perceive female animals. In the natural world female form and role varies wildly to encompass a fascinating spectrum of anatomies and behaviours” (2022, X). Cooke deja claro que la construcción de lo femenino es un constructo social creado a partir de una agenda machista legitimada por la disciplina científica como si ésta no fuera permeable a la manipulación y al mito. Así estas autoras forman una jauría global que desde muchos frentes como lo son la literatura, la cultura pop y la ciencia reclaman un lugar seguro y con el piso parejo. Reconocerse perra/*bitch* es apuntar el dedo acusatorio contra el agresor y ladrar. La boca enmudecida del mito es el hocico que ahora pela los dientes después del hartazgo.

² Cursivas de la autora.

Cuando la perra se vuelve brava

La protagonista de *Perra brava* es una joven llamada Fernanda Salas que establece una relación con Julio, uno de los máximos líderes del sicariato regiomontano. La novela es el relato de su relación y cómo va creciendo en ella un deseo de violentar. De ser la universitaria que recién entra a la carrera de letras y se liga al matón guapo termina convirtiéndose en la nueva jefa sicaria. La crítica Magela Baudoin titula su artículo como “El narcotráfico como dispositivo de poder sexo-genérico y el engañoso empoderamiento femenino” (2021) y explica el revés de esa relación de dominación y sumisión consensuada en la pareja que va perdiendo su verticalidad y donde la protagonista va ganando terreno como agresora. La violencia en Monterrey crece al ritmo que crece en ella su deseo por controlar al controlador, por celar al celoso, por matar al asesino; y, finalmente, a todo aquel o aquella que despierte en su amante un sentimiento fuera de Fernanda y su creciente órbita de poder. En este nuevo rol de agresora, Fernanda abandona los límites de la cama y alcanza la calle y los barrios. En conclusión: comienza como cachorra, se convierte en perra y culmina como perra brava. Un *in-crescendo* personal que espeja la situación de violencia que padece la ciudad entera.

A lo largo de la novela se insiste en un estilo de vida tremendamente consumista -de marcas y ocio lujosos- mientras las acciones de la pareja demuestran que todos los controles biopolíticos están cooptados. Evidentemente los sistemas de justicia (policía y ley) están en contubernio con el crimen organizado. Desde luego, coincido con los muchos artículos escritos sobre esta ópera prima de Orfa Alarcón en torno a que, efectivamente, este empoderamiento es sólo un espejismo, una apariencia. En la joven tradición de la literatura del narco y en la sicaresca, el papel del sujeto femenino se limita a la ‘mujer trofeo’ conocida como buchona y en su carácter de objeto para exhibición. “Vale decir, en general en el mundo del narco la mujer sólo puede alcanzar el poder a través de su sexualidad o de su productividad como madre [...]” (López—Badano y Ruiz Tresgallo 2016, 203). Pero esta sexualidad debe reforzarse a través de un hiperconsumismo: “Volteé a mirar mis zapatos: italianos, piel fina, cómodos, impecables. Quería ser A y volver a la sala a convivir con mi hermana y Dante, pero sabía que en cuanto entrara me convertiría en Z y los odiaría [...]” (Alarcón 2010, 114). Si bien Fernanda ostenta su deseo sexual por Julio, “[N]unca terminaría mi deseo de tocarlo, morderlo, meterlo en mi cama [...]” (98). Hay, en este sentido, un énfasis en el goce sexual o al menos en la expresión de una pasión desaforada centrada en el cuerpo femenino y sus deseos, siempre y cuando, éste quede sujeto a la lógica del capital donde el cuerpo demanda productos de consumo para convertirse en una mercancía para los sujetos con poder.

Sin embargo, al inicio de la relación, Fernanda asemeja más a una heroína romántica, a “[U]na muchacha normal a la que le gustan las rosas. Una muchacha que se pone perfume y se preocupa por estar delgada. Una muchacha que va a la escuela, como cualquier otra [...] Que dibuja corazones. Que ama dibujar gatos y conejitos [...]” (103). Más adelante, en esa misma tercera persona: “Una muchacha normal no pide más que si no se ha muerto su padre, suceda pronto y de manera trágica, horrenda y asquerosa [...] que nunca su hermana aparezca destazada, que a nadie se le ocurra violar a su sobrina, [...], que la policía no vuelva a arrojarle en el regazo la cabeza de un muerto (103). La crítica Gutiérrez de Velasco las llama “dos normalidades opuestas” (2014, 107) una deseable y otra real, agrego que ese balance tenso es lo que expresa un *bildung* tardío; es decir, Fernanda, huérfana a partir del feminicidio de su madre cometido por el padre en su presencia a la temprana edad de seis años, hace que la relación con Julio funcione como un rentrenamiento de las dinámicas de aprendizaje y crecimiento cuando su formación se ve interrumpida por el crimen que la deja sin madre y con el padre prófugo.

Todo eso de haber soñado que la vida podía ser distinta que en la vida se podía amar era ese sueño que tienen los niños porque yo no había sido niña a los seis años desperté y ya era grande y sabía del infierno y de la sangre y cuando abrí los ojos estaba Julio y sus ganas de matar nunca me intimidaron porque yo siempre quise morirme [...] (Alarcón 2010, 58)

De hecho, este aprendizaje se impone a través del ejercicio de la intimidación y la “dueñidad”, para usar un término de la feminista Rita Segato (2018), en esa primera escena sexual en la que, terminado el acto, Fernanda descubre que está cubierta de sangre: “me descubrí frente al espejo con la cara llena de sangre. Los senos, las manos, la entrepierna. Grité. Como si viera al fantasma de mi madre [...] Julio entró al baño y me abofeteó (Alarcón 2010, 12). Fernanda padece hemofobia como resultado del trauma por haber presenciado el feminicidio de su madre; sin embargo, parece no temerle a la violencia, “Me excitan las situaciones de poder en las que hay un sometido y un agresor” (11); así que Julio le resuelve el trauma con la “terapia de shock” de un golpe sin pensar que esta práctica violenta es una primera lección para la futura jefa.

Hay en este camino de formación hacia la vida adulta dos alternativas: el rol tradicional femenino de las tías de Linares Nuevo León, la denominada *ranchiciudad*, sobrevivientes ellas mismas de la violencia intrafamiliar; o Julio, el matón poderoso que comanda a los Cabrones, unos achichincles guardaespaldas que están para aguantarlo y satisfacerle sus caprichos. Optar por Julio como modelo de crecimiento tiene una paradoja porque “el miedo era tan grande, que a partir de los dieciséis no hubo semana de mi vida que yo no tuviera un hombre, o

varios, hasta que conocí a Julio y dejé de andar con muchos porque con él bastaba para cuidarnos" (63). Se refiere a cuidarla a ella, a su hermana y a su sobrina de la probable vuelta del padre feminicida. Es decir, la oferta patriarcal por excelencia, ganar protección a cambio de cuerpo, cuidados y vulnerabilidad. Conforme "crece", Fernanda va adoptando actitudes agresivas o de "empoderamiento engañoso". "However, this maturation is embedded within the patriarchal narco culture and consists of machismo, violence and the victimization of women; the mode of the main protagonist's empowerment is persistently determined by a masculine structure" (Muñoz 2015, 72). La protagonista no logra desarrollar una formación realmente emancipadora y alejada del binomio agresor/sometido.

Para concluir esta lectura de cómo opera el *bildungroman* veamos cómo se cierra el círculo. Si revisamos la primera línea de la novela "Supe que con una mano podía matarme" (Alarcón 2010, 11) y la contrastamos con el último párrafo:

Yo me había ofrecido a sus dientes, pero yo era quien probaba su sangre. Yo quería que tronara todos mis huesos para no poder irme nunca de su lado, pero era su cráneo el que se había reventado. Yo me había dado como una ofrenda, pero su nuca era una flor de sangre. Yo amaba tanto su sangre que comencé a beberla [...] Yo tenía piernas para correr, tenía un Ferrari. Tenía a mi padre encerrado en la cajuela. (204)

Literalmente, el padre está atrapado secretamente en ese objeto-sueño consumista, el Ferrari, y completamente a merced de ella. Ya no necesita a un asesino para protegerse del feminicida; ella es una asesina, una perra brava. El vuelco en su formación es doble: no sólo está lista para enfrentar al padre, también "cuando Julio le propone matrimonio, momento en que, en la dinámica de amo y esclavo sometido, marcada por la representación binaria del género, la relación queda invertida [...] ella toma la actitud de dueña y señora" (López—Badano y Ruiz Tresgallo 2016, 208). Se puede concluir que la protagonista subvierte los roles de género; y al mismo tiempo, asegura que el patriarcado esté más sano que nunca. Así la construcción de la identidad de Fernanda, su *bildung* queda sometida al vínculo des/amoroso en una especie de efecto Pigmalión versión narco y de *My Fair Lady* se pasa a *My Feared Lady*.

Dos perras y una cachorra: cuando el *bildung* se tuerce

De los trece cuentos de *Perras de reserva* de Dahlia de la Cerda, seleccioné tres porque sus historias se encuentran entrelazadas: el segundo, el sexto y el octavo de la colección son: "Yuliana," "La China" y "Regina" respectivamente. El hilo conductor es el feminicidio de Regina a manos del narco junior Jesús y la venganza de Yuliana a través de su brazo ejecutor La China. Cada protagonista

contará su hoja de vida -y de muerte en el caso de Regina- desde su infancia hasta el momento del feminicidio. Yuliana directamente hace una cronología desde sus orígenes de hija consentida de un capo, criada en la sierra y que será trasladada a Guadalajara para su educación en El Sagrado, un colegio católico privado para niñas en donde entra en contacto con Regina, la hija de un diputado federal corrupto. Recién llegada sin amigas y despreciada por “naca,” en el colegio, pero tremendamente popular en las redes sociales despierta la admiración de Regina. Yuliana pronto será nombrada la heredera del negocio del padre: “Mis planes de ama de casa se fueron a la verga, plebe, porque resulta que tengo dos hermanos, gemelos, y los dos son jotitos” (de la Cerda 2022, 23). De nuevo, la apariencia es de empoderamiento femenino, pero en esta operación de reverso lo que se reafirma es el sistema heteronormativo y patriarcal. Aún las aspiraciones de los personajes se acotan en un conservadurismo estricto. Ella quiere ser una ama de casa “bien arremangada y una madre dedicada: operarme lo necesario; ir al *spa* [...] parirle hijos sanos [...] ser una esposa modelo” mientras sus hermanos “¡Escándala! «¿Entonces, qué quieren ser, hijos de la chingada?». «Yo, ser estilista, apá [...]» [...] «Y yo ser cirujano plástico, apá» agregó el otro” (23). Ella desea ser una ama de casa mientras la aspiración de los gemelos gays es la belleza capitalista de bisturí y cosmética asociada tradicionalmente a lo femenino.

Si se piensa en el género como performance del clásico texto de Judith Butler, *Gender Trouble* (1990), la construcción de la identidad en la literatura del narco se lleva al extremo imponiendo patrones de belleza inspirados en la telenovela colombiana *Las muñecas de la mafia*, serie mencionada en el último cuento, al tiempo que se refuerza el viejo prejuicio del mundo homosexual limitado al salón de belleza porque un hombre que se siente atraído por otro entra en la misma jaula que una mujer -donde una es el modelo al que el otro supuestamente aspira- y han de quedar vinculados a través del espejo del salón fortaleciendo así el sistema heteronormativo más radical.

Además del feminicidio de Regina y la posterior venganza llevada a cabo por su amiga Yuliana y su escolta La China, aparecen dos puntos de contacto entre los tres cuentos: las escenas del sicariato con sus torturas de corte y laceración, de cadáveres que aparecen descuartizados, de huesos que salen del subsuelo se vinculan al sometimiento constante de las mujeres al cuchillo, al engrandecimiento de senos y trasero, a la extracción de costillas. Si en el capítulo “La nueva mafia” de *Capitalismo Gore* de Sayak Valencia (2020) se explican las lógicas de mercado más recientes dentro de las organizaciones criminales y la manera en que la tortura se convierte en un *trademark* asociado a un cartel (aquel, decapita; el otro, descuartiza) generando una semiótica de la violencia cuya finalidad última es mantener el terror en la población civil, “[...] el cuerpo es en este contexto concebido como una cartografía susceptible de reescritura, pues al inscribir en él

códigos propios del crimen organizado se intenta establecer un diálogo macabro y un imaginario social basado en la amenaza constante” (2020, 93). Si se sigue de cerca esta lectura y se traslada a la violencia de género, se descubre que una lógica similar se aplica al cuerpo femenino con códigos impuestos por los carteles a “sus muñecas”. “«Pareces una Barbie», me dijo Yuliana cuando pasó a recogerme al *spa*. Ya estaba todo listo, sólo faltaba mi presentación en sociedad” (de la Cerda 2022, 82). La transformación de Regina de hija de familia (rubia natural y bronceada) en buchona (blanquísima y cabello platinado) incluye el paso tenaz por el bisturí, por el *shoot* de bótox, por la aplicación de ácidos y químicos a la piel hasta llegar finalmente al disparo de bala. Este resultado es, digamos, la metáfora del capitalismo gore aplicada a la violencia de género y al cuerpo de las mujeres en el mundo de la mafia y de su representación sicaresca. La alteración del cuerpo es tortuosa, pero sobre todo es carísima; de suerte que el vínculo capitalismo-patriarcado se ve reforzado en estas prácticas estéticas que hacen del cuerpo femenino una mercancía -y mejor si más costosa.

Asesinada Regina, Yuliana decide vengarse a través de su escolta, La China. Después del feminicidio de su única amiga, el padre capo le asigna a esta mujer como compañía y protectora. La escolta pertenece al comando especial Cruces Negras con entrenamiento militar y “eficacia en la tortura, la decapitación y el asesinato” (62). Pronto la heredera desarrolla un vínculo con La China; de nuevo el paso por el *spa* para hacerse delicadas las manos y “[C]ambié mi uniforme por pantalones Louis Vuitton y blusas Ed Hardy; al inicio yo no tenía ni puta idea de ropa de marca, pero la patrona me enseñó” (63). Yuliana se posiciona como líder a seguir e impone en la jauría una construcción de identidad, de un *bildung*, pero en el caso de La China es oscilante y fingido entre el agente encubierto, “[M]e pidieron que pasara desapercibida, o sea que no se notara que yo soy su escolta [...]” (63), y la cómplice para cometer la venganza. A diferencia de Regina, que es menor de edad, y cuya vida está construida a partir de sus imágenes de Instagram y los *likes*, La China es una mujer adulta con una hija de 10 años, que había escalado en el crimen organizado, desde halcona (en la jerga mafiosa, un halcón es un joven que tiene los ojos en la plaza para dar aviso del paso de policías, militares y miembros de otros cárteles) hasta miembro de la élite sanguinaria de un comando especial. Ella tiene una carrera, una vida real previa al encuentro con la heredera. Sin embargo, tienen un punto en común: las dos no confían en sus hombres para protegerlas; a La China, el marido la había golpeado hasta que ella reaccionó como perra y lo mandó matar; Yuliana ansia vengar a su amiga, pero ni su padre, ni su novio quisieron cumplir pese a que Jesús, el narco junior feminicida, había roto con los pactos de la organización. “Los odiaba a los dos por cobardes” (26). Pronto Yuliana entendió que La China tenía “un odio particular contra los vales que se pasan de verga con las mujeres. Me dijo que cada vez que se enteraba de un cabrón

manchado, sentía como si le pegaran a ella y se lo tomaba personal” (29). Ese pasado atroz de niña pobre y mujer maltratada de La China sirve al interés de la heredera, las une el odio por los agresores, coincidencia ideal para el pacto indispensable con miras a cumplir su objetivo: asesinar al feminicida y vengarse.

Cómo ser una perra/bitch

Desde la literatura, tres puntos de contacto atraviesan el reclamo y la denominación de ser una perra/bitch:

a) El cuerpo como objeto de canje; el devenir en mercancía a través del acceso a un hiperconsumo de marcas de lujo y las intervenciones quirúrgicas a las que el cuerpo femenino es sometido. En el caso específico de la literatura del narco y la sicaresca, ambos se exacerban. “[...] lo que nos ofrece el capitalismo gore (desde el auge de las tecnologías médicas y estéticas para «cuidarlo» y «rejuvenecerlo» hasta su liberación[...]) Su cuidado, su conservación, su libertad, su integridad se nos ofrecen como productos” (Valencia 2020, 119). Pero, a diferencia de la buchonas de la primera generación, que usaban su cuerpo para recibir protección y lujo, las perras quieren ejercer el poder y entienden que su cuerpo no es solo una mercancía, sino una inversión que les permite acceder a dicho poder. Su cuerpo es producto, sí, pero también herramienta. “«Mira, Yuliana, te propongo esto: el sábado me arreglas, me voy de antro, lo seduzco y ya en la cama me lo trueno [...]» [...] El sábado Yuliana le habló a una estilista de su entera confianza para que me arreglara [...]” (de la Cerda 2022, 65). La China es una estrategia de guerra y se enfoca en preparar la emboscada al narco junior feminicida usando su cuerpo como un arma para concretar la venganza de su patrona Yuliana.

Sin embargo, fuera de la hostilidad del sicariato, las perras/bitches están articulando un discurso de dueñidad del propio cuerpo más allá de derecho de las mujeres a decidir. Si bien la propuesta de la periodista argentina Luciana Peker en su controversial *Putita golosa, por un feminismo del goce* (2018) toma cuenta de la fuerza de lo colectivo y las demandas feministas, también propone una dinámica de aprendizaje sobre la educación sentimental que incluya el goce libre de la sexualidad femenina. “Aprendimos a no callarnos y no callar también es arriesgar a pensar cuáles son las formas modernas del neo machismo [...] Incluso nuestras propias deudas y también y, por sobre todo, nuestros (nunca únicos, sino plurales y diversos) deseos” (15). Es decir, generar un contra-*bildung* que lleve a una expresión libre del cuerpo de la mujer en tanto propio y de su goce sexual.

La formación de una perra/bitch consiste en tener una infancia atroz llena de violencia y precariedad como es el caso de Fernanda y de La China o nacer en ese mundo como Yuliana que relata: “[Y] la tradición, por protección, es casarnos entre nosotros, como las familias reales (de la Cerda 2022, 22). En contraste, Regina,

la víctima, crece en la burbuja que da su condición de niña junior de padre político, pero la atracción por el exceso consumista y el reconocimiento que éste genera en las redes sociales la llevan a buscar a Yuliana quien se convierte en su modelo a seguir. “«[...] Eres muy fresa y, si vamos a ser amigas, tienes que ser más como yo», me condicionó. Yo acepté encantada, superencantada” (79). Más adelante, en la primera visita de Regina al rancho, en su inocencia, “[...] le pregunté a Yuliana qué tan grande era, me sentí como Simba: «Todo lo que toca la luz [...]»” (79). Con esta referencia a la película *El Rey León*, es obvio que Regina se ubica como aprendiz, como cachorra fiel dispuesta a someterse al aprendizaje, aunque su nombre significara “reina”, la que tenía el abolengo sanguinario era Yuliana. «Ponga a la Yuliana, apá, nos hace falta una reina del sur en la familia», le sugirió el joto del Beto. «Y tú, Yuliana, ¿qué opinas? ¿te gusta la idea de ser Teresa Mendoza?» (23-4). Las referencias a *El Rey León* por parte de Regina y la de *La reina del sur* asignada a Yuliana son indicadores de la formación de dos subjetividades distintas. Es evidente que la representación Disney no funcionará en el mundo delincuencial donde ‘poner el cuerpo’ no se refiere a la foto y al reconocimiento social de los *likes*, sino al uso de la carne, y en este caso, también de las fauces.

Los cuerpos de los disidentes distópicos y los ingobernables son ahora quienes detentan -fuera de las lógicas humanista y racional, pero dentro de las racionalistas mercantiles -el poder sobre el cuerpo individual y sobre el cuerpo de la población, creando un poder paralelo al Estado sin suscribirse plenamente a él, al mismo tiempo que le disputan su poder de oprimir. (Valencia 2010, 121)

Regina carece de las herramientas para adaptarse a ese narcoestado. “Sí, [aprendí] todo en dos meses: aprendo turborrápido. La subí al Instagram. Diez mil *likes* (de la Cerda 2022, 82). “Y yo presumía todo en Instagram. Llegué a tener ochocientos mil seguidores y mis fotos con El Comandante Junior rompían el internet. Eso era felicidad” (83). Adolescente que sucumbe a su ambición *naïve* y frívola sin las dinámicas de aprendizaje requeridas para ser perra y se queda en cachorra porque “[U]na chica normal sabe que la felicidad no se obtiene con nada. Entonces entiende (Alarcón 2010, 104). Es la sentencia con la que Fernanda cierra uno de los capítulos centrales de *Perra brava*.

De hecho, en el caso de Regina, los dos meses de *bildung* en *fast track* no son suficientes para subvertir su vida cómoda de niña *nice* aún sujeta a las expectativas patriarcales ampliamente difundidas sobre el amor romántico y sus contratos. En Yuliana, la crianza es otra, de ahí su dificultad para encajar en esa secundaria católica de élite donde no logra hacer ninguna amiga hasta que Regina la contacta. “Aparte me deban flojera sus pláticas inmaduras y chiqueadas. No estaba acostumbrada a esas mamadas del maquillaje y de los novios. Con los hijos de los socios de mi apá jugaba a quebrar botellas, a tiros de pistola...yo era la única mujer

[...] (de la Cerda 2022, 18). Esos dos meses de veloz entrenamiento de Regina para formarse como buchona no logran abatir a las narrativas sobre el amor y la felicidad mientras Yuliana se forma en un mundo de hombres violentos ajena a la estafa del amor rosa. “[E]s una cuestión de autodefensa emocional: no podemos ir desnudas al amor mientras ellos van armados hasta los dientes”, asegura uno de los manuales de amor feminista de Coral Herrera (2021, 2). Yuridia no necesita de textos pop, llega con colmillo para liderar ese ambiente de violencia extrema. Para las otras dos perras, La China y Fernanda de *Perra brava*, la infancia feroz sumada a un deterioro del entorno social será el *bildung* detonante, “[E]n esta pinche ciudad de mierda, donde hay muertos a diario, donde los enfrentamientos entre militares y policías no respeta ni a mujeres, ni a niños” (Alarcón 2010, 88) – afirma Fernanda. Una década después, La China relata “Yo anduve a raíz, comiendo sobras, con ropa de la segunda y no quiero esa vida de limitaciones para mi plebe. Aquí pagan bien y te acostumbras a matar” (de la Cerda 2022, 63). La violencia en la arena pública y la intrafamiliar se refuerzan una a la otra para socializar a las jóvenes de la clase media como la universitaria Fernanda; y también a las que vienen de ambientes sin privilegio y de excesiva precariedad como La China. “[...] la noción de *continuum* de violencia [...] nos permiten comprender cómo la violencia íntima y doméstica se entrelaza con exhibiciones públicas de brutalidad, a la vez que nos sugiere analizar las formas de socialización masculinas y los roles de género vinculados con las maneras en que la violencia se ejerce” (Macleod y De Marinis 2019, 10). Devenir perra es, pues, siempre una reacción, un contrataque ante el sujeto masculino individual o ante el entorno social machista.

El pacto de la jauría

Al respecto hay una sutil evolución en el liderazgo de Fernanda de *Perra brava* y de Yuliana de *Perras de reserva*. La primera se deslinda de sus dos apoyos emocionales más significativos, su hermana y su amigo Dante, el estudiante homosexual con el que comparte estudios, “pero algo en mi hermana me estaba irritando sobremanera: su ropa pobre, su cabello descuidado, su vida mediocre, sus 30 años sin esperanza [...] Las quejas de Dante sobre lo que le habían robado en su viaje a Japón también comenzaban a irritarme” (Alarcón 2010, 112). Ese mecanismo de revés que la llevará a la cúspide delincencial implica una obliteración total de la empatía. Cómo eliminar al enemigo, incluida la inocente exmujer de Julio sin el desapego emocional. “Mi cuerpo era una olla exprés que no debía dejar salir nada. No llorarás. No mirarás la sangre del prójimo. No tocarás ni tu propia sangre” (23). Bajo este evangelio, su hermana mayor y su mejor amigo quedan fuera de la ecuación para su transición en perra brava que le permitirá

prenderle fuego sin piedad a la humilde casa donde habita la ex, pero también al pequeño hijo de Julio asesinandolos sin sentir el mínimo remordimiento.

Ya en “Yuliana” aparece tímidamente el concepto de pacto. “La Regina siempre me defendía y yo la defendía a ella. Era una especie de pacto, no amistad: era un pacto de marginadas” (de la Cerda 2022, 21). Esta marginación es contradictoria: Yuliana es una marginada ante el grupo de niñas de El Sagrado mientras Regina lo es en el mundo del crimen organizado al que aspira; de suerte que se necesitan a la par que se complementan para ser aceptadas en ambas élites. El caso de La China es más complejo; por un lado, hay un vacío moral que le permite ejercer su labor sanguinaria sin despeinarse; por otro, al centro de ese vacío hay una ética del ‘ojo por ojo, diente por diente’ cuando se refiere a la violencia de género.

En la sicaresca, las devenidas perras están aún lejos de lo que se conoce en los feminismos como ‘sororidad.’ En ese contexto sociopolítico que se articula a partir del neoliberalismo y el capitalismo extremo, no hay espacio para un campo semántico de los afectos. “Nuestra amistad, ya lo que se dice «amistad», fue breve, pero al cien. Había cariño, respeto y amor” (24). En el cuento “Yuliana” aparece un atisbo de la empatía necesaria para consolidar un afecto. Pero el feminicidio de Regina no inspira en ella un sentido de justicia, sino de venganza. Muy pronto esa luz desaparece para seguir triunfando en el mundo del hampa. Lo mismo ocurre afectivamente a La China, “[D]urante los cinco años que serví como soldado en la organización, sólo dos veces bajaba a la ciudad. Una a ver a mi familia, y otra a las pachangas que organizaba el comandante” (62-3). Su maternidad queda limitada a una visita mensual; sin embargo, “[C]on lo que he ganado trabajando les compré su casa en una colonia buena y su camioneta; le depositó cada mes para sus gastos y sus lujos” (63). La expresión del amor se restringe al dinero y a los bienes de consumo. No es posible articular una comunidad de afectos en el sistema al que Yuliana y La China pertenecen.

Quiero pensar que estos pactos de complicidad entre mujeres son una garantía de supervivencia en dicho contexto sociopolítico. Pero la representación de éste es indispensable como señala la misma Orfa Alarcón en su ensayo “Aquellos” para la publicación digital de Tierra adentro “[S]e recurre a la literatura para poder hablar de los otros, preservando una memoria que mancha, pero debe mencionarse. Se perpetúa no para perdonar, justificar, ni aceptar. Se habla, se escribe, se muestra para lidiar con aquello. Con aquellos” (2017, s/p). En este sentido, la literatura sobre narcotráfico y su variante sicaresca pertenecen a un género literario que imposibilita la representación sorora que las perras/*bitches* de otros textos sí exploran como estrategia.

Sin embargo, estos pactos se nutren de otras estrategias femeninas que utilizan los prejuicios machistas y los subvierten a su favor. “Pero La China conoce

tan bien el negocio que para despistar al enemigo le puso la clave de los contras en el pecho al cadáver. Se desató un infierno que para qué te cuento. Bloqueos con camionetas en llamas, más de cien hombres muertos en un mes. Nosotras salimos invictas. Y hasta mi apá se creyó el cuento” (de la Cerda 2022, 29-30). Aunque sean unas perras no dejan de ser mujeres y, para la mentalidad sexista, eso las exonera del atrevimiento y la bravura para vengarse de un alto mando. La estrategia utilizada recuerda a aquella que Sor Juana utilizó en su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* según lo expuso Josefina Ludmer en aquel seminal ensayo, las “Tretas del débil”:

En este doble gesto se combinan la aceptación de su lugar subalterno (cerrar el pico de las mujeres), y su treta: no decir, pero saber, o decir que no se sabe y saber, o decir lo contrario de lo que se sabe. Esta treta del débil, que aquí separa el campo del decir (la ley del otro) del campo del saber (mi ley) combina, como todas las tácticas de resistencia, sumisión y aceptación del lugar asignado por el otro, con antagonismo y enfrentamiento, retiro de colaboración. (2017, 249)

En el caso de las perras, este saber se traduce en acción, La China conoce “tan bien el negocio”, pero también *sabe* que debe mantenerse callada para que la operación de venganza sea exitosa. Es justamente en ese silencio en donde se conjura el pacto de complicidad entre ambas, un morder sin hacer ruido. De suerte que, al no salir de la órbita del crimen organizado con su vínculo con el neoliberalismo, su lógica mercantil y la consecuente violencia extrema, el silenciamiento de las mujeres se perpetúa. Las perras sicarias en el mundo del hampa prolongan la categoría fantasmal de Gello, la perra fundacional de la Grecia antigua, la criatura ancestral que desde un espacio liminal estaba condenada a asustar a niños y vírgenes como castigo por no cumplir con el mandato maternal; así, aunque invictas, estas perras se defienden con sus estrategias de supervivencia y con miras al éxito, y logran reinar a condición de emular los patrones de masculinidad y obliterando el campo afectivo tradicionalmente vinculado a las mujeres. Aún con el poder, las decisiones de la reina quedan sujetas a la obediencia al padre capo. Para el desacato no queda más remedio que recurrir a la treta del débil de saber-actuar y callar porque en el patriarcado, su condición de género es aún subalterna y marginal.

Por otra parte, los referentes culturales de narrativa y música a los que aluden las autoras son asimismo masculinos y patriarcales y forman parte de la tradición del género literario al que estos textos se inscriben. Al terminar la novela *Perra brava*, la siguiente página advierte que “[L]a música del Cartel de Santa acompañó a la autora durante la creación de esta novela” (Alarcón 2010, 205) y a continuación vienen las 16 citas sacadas de las canciones de dicha agrupación que se encuentran en el texto. Cabe mencionar que dos miembros del Cartel de Santa, grupo musical definido como hip-hop y rap, han cometido dos homicidios y

fueron liberados después del pago de fuertes fianzas y la excusa de la falta de pruebas. Violencia y vivencia permean la lírica de sus canciones y alcanzan las páginas de la novela. No sorprende que el texto deje a los personajes sin escapatoria y a las lectoras sin esperanza.

Vale resaltar el eco de *Reservoir Dogs* (1992) en el título del cuentario de Dahlia de la Cerda, ópera prima de Quentin Tarantino, quien ha logrado hacer de la violencia un espectáculo original y que retumba en la construcción de los personajes femeninos y sus contextos desarrollados por la escritora mexicana. 'También el cuento "La China" de *Perras de reserva* al final, en las 'notas de la autora' se advierte que este texto está inspirado en el corrido «En la sierra y en la ciudad» de Javier Rosas cuyos versos dicen "lo que tiene ella sola se lo ha ganado/ Es mujer de las pocas que lo han logrado" para advertir en la siguiente estrofa "Tiene hermanos y amistades del poder que dan apoyo". Así que, si bien hay un reconocimiento a la mujer por sus logros, éstos se dan a partir del soporte de la cúpula del organigrama delincriminal. Como ocurre también con *La reina del sur* del español Arturo Pérez Reverte, obra pionera por dar una protagonista femenina a la literatura del narco de alcance internacional. Es decir, los personajes femeninos se abren a la representación en espacios literarios tradicionalmente masculinos, pero sin romper con el poder hegemónico patriarcal y sus jerarquías. De hecho, la relación de Yuliana (la supuesta nueva reina) con La China no deja de ser vertical, de patrona-escolta, pero encontrando un punto medular en común para introducir la lucha, a veces, soterrada, que desde los márgenes ejercen estas perras para conseguir sentarse en la gran mesa de las negociaciones de la organización criminal, pero sin ocupar la cabecera, todavía. No hay esperanza de una auténtica sororidad entre mujeres, reconocidas como grupo vulnerable, porque para pertenecer a ese mundo poderoso y paralelo al Estado se exige la ausencia de empatía. "El paradigma de explotación actual [...] depende de un principio de crueldad consistente en la disminución de la empatía de los sujetos" (Segato 2018, 5). Esa vulnerabilidad que supone el ser un sujeto femenino en ese sistema ultra machista que es el crimen organizado se encubre pelando los dientes y enseñando el colmillo.

Conclusión: La rabia de las perras

En su revelador libro *Vulva, la revelación del sexo invisible*, Mithu M. Sanyal escribe "una pequeña historia cultural de Occidente a través del genital femenino" y sus representaciones en diversas disciplinas incluida la vida cotidiana y subraya la conexión cultural entre los labios de la vagina y los labios de la boca (baste recordar la *vagina dentata* donde "las brujas podían hacer crecer los dientes en sus genitales" (2018, 80). Destaca el control que sobre ambos labios ha ejercido el poder

hegemónico y patriarcal (la *polis*, la Iglesia, la monarquía, el Imperio, el Estado) cuya finalidad es sentar las bases para el acallamiento de las mujeres -cerrar el pico- y su posterior disciplinamiento – cerrar las piernas –.

Es en este amplio contexto mitológico y cotidiano en que se da también las dinámicas de aprendizaje, no sólo para las mujeres, sino también para los varones. Mary Beard señala que la primera representación de este acallamiento en la literatura de Occidente aparece en una escena entre Telémaco y su madre Penélope en *La Odisea*, cuando ella le pide a uno de sus pretendientes que deje de serenarla, Telémaco interviene: “go back to your quarters, and take up your own work, the loom and the distaff [...] speech will be the business of men, all men, and of me most of all; for mine is the power of this household” (2018, 4). Telémaco era un adolescente cuando calla a su madre en su propia casa. Más adelante, Beard retoma el tema: “public speaking and oratory were not merely things that ancient women *didn't do*: they were exclusive practices and skills that defined masculinity as a gender” (17). Es decir, el género se construye a través de esta práctica de acallamiento de las mujeres que implica también una performance que ha imperado como rasgo distintivo de género por siglos: “When it comes to silencing women, Western culture has had thousand years of practice” (xiii); de suerte que forma parte nodal de una pedagogía de la crueldad.

Este rasgo del *bildung* que se aplica a la edificación de una masculinidad se realiza en oposición contra ese otro, en el caso que nos ocupa, femenino, que al tener bajo control la boca y la vagina tiene que buscar salidas de escape. Una de ellas ha sido la opción de las lágrimas construida en torno a la figura bíblica de María Magdalena, Sanyal cita de la historiadora del arte Silke Tammen la extensa representación de la hoy puta santa con el llanto. Acción natural la del llanto que es negada a los hombres como parte del aprendizaje en la construcción de su identidad masculina. “The unpleasant revelation accompanying the realization that tears are one of the most frequent outlets for our wrath is that they are permitted in part because they are fundamentally misunderstood” (Traister 2018, 96). Este malentendido muy pronto se alimenta del estereotipo donde [I]n this framework, a man, a thinker, can have emotions, but a woman, a feeler, is emotional [...] if a man gets angry, he's having an off day, if a woman does, she's a raging bitch.” (Chemaly 2018, 279). En su conferencia magistral en la UNAM, Cristina Rivera Garza se cuestiona:

Valdría la pena preguntarse si esa rabia que movilizó a Aquiles, lanzándolo a la guerra, sería la misma fuerza positiva o generadora que estuvo detrás de Lisístrata [...] cuando decidió organizar a todas las mujeres en sentido contrario, es decir, contra la guerra. Lo sabemos bien, un hombre con ira puede convertirse en un héroe...pero hay una gran probabilidad de que una mujer enrabada termine en el manicomio o la cárcel o, cuando menos, en la maledicencia pública (2022, 6).

Al momento en que una mujer se le cataloga como emocional, se reconoce que su razón -y hasta su raciocinio- ha dejado de operar. Esta operación es la base del arquetipo de “la loca” que ha sido estudiado ampliamente por las feministas desde aquel libro seminal de 1979, *The Madwoman in the Attic* de Sandra Gilbert y Susan Gubar y que ha subrayado la manera en que la furia-locura ha sido detonante para la institucionalización de las mujeres que desobedecen las reglas del patriarcado en el siglo XIX. Si en la Alta Edad Media se impuso el mito de una María Magdalena lacrimógena como figura modélica; en el establecimiento del Estado-Nación se impondrá el arquetipo de “la loca” en un marco jurídico que legaliza su encerramiento. Los recursos del sistema patriarcal para acallarnos son originales, y alarmantemente, infinitos.

Superado en gran medida aquel arquetipo, ahora se instala el de la perra/*bitch* para deslegitimar las demandas de las mujeres para adquirir posiciones de poder porque “el que se enoja, pierde” advierte el dicho popular; y si se es mujer, se pierde más. Sin embargo,

[A]nger, not sadness [tears] is associated with controlling one's circumstances, such as competition, independence, and leadership [...] Anger, not sadness, is a way to actively make change and confront challenges [...] Sad people are also generous. On the downside, sadness can easily turn into paralyzing rumination, lowered expectations, and costly impatience. Sad people expect and are satisfied with less. (Chemaly 2018, 5)

De esta larga cita que subraya la importancia del enojo como fuerza motora para el cambio, advertida también en su representación clásica por Rivera Garza en su conferencia, quiero destacar el sentimiento de tristeza vinculado a la gente generosa. En este sentido creo que las emociones deben ser tomadas en cuenta para que el cambio social sea efectivo. La tristeza tiene ciertos beneficios, “sadness often means that a person is thinking more deeply and methodically about what is upsetting her; sad people tend to consider social ills instead of assigning individual blame (5). Sumo el tema de la adquisición de posiciones de poder por parte de las mujeres con el cuestionamiento central: ¿para qué? No para tener el poder de oprimir, de precarizar, de matar, temas centrales de la ‘apocalipsis del capitalismo’ de Rita Segato o el capitalismo gore de Sayak Valencia. De ahí la importancia de la tristeza como emoción detonante que lleva a la reflexión más profunda y al reconocimiento de lo social y, posteriormente, a lo colectivo. “A 2021 study of gender inequality in fifty-seven countries [...] Societies with high levels of household and interpersonal sexism are also the least stable and secure.” (Chemaly 2018, 254). Los poderes emanados de los sistemas patriarcales exacerbados que padecemos en América Latina descritos por Segato y Valencia

imposibilitan, pues, la vida en común y los procesos de paz afectando principalmente a los grupos vulnerables entre ellos, las mujeres.

En ese conmovedor texto *Dolerse, textos desde un país herido* de Cristina Rivera Garza se explora la postura de los que habitamos espacios centrales o colindantes donde operan los crímenes y las masacres perpetradas no sólo por las organizaciones delincuenciales, sino por el Estado, que nos dejan: “[B]oquiabiertos, con los vellos erizados sobre la piel de gallina, fríos como estatuas, paralizados realmente, muchos no hemos hecho más que lo que se hace frente al horror: abrir la boca y *morder* el aire” (2011, 13). Este estado reclama el desarrollo de una especie de sabiduría de las emociones donde la tristeza (pasiva) ante el horror genere empatía, de ahí se llegue a la indignación y, por último, a una rabia consciente (activa) y dirigida hacia un objetivo común: la búsqueda de la justicia para las víctimas y la paz para todos. Es decir, esta sabiduría sólo puede darse en lo colectivo.

El dolor individual compartido a otros es un punto de partida para la formación de comunidades emocionales. La circularidad que adquieren las emociones en escenarios y acciones compartidos nos permite comprender que el dolor, la tristeza, la rabia y la indignación no pertenecen sólo a las víctimas, sino que circulan en acciones políticas concretas afectando a los otros. (Macleod y De Marinis 2019, 14).

A través de esta selección de perras sicarias quise explorar la situación de quienes reclaman y muerden hundidas de lleno en los espacios de violencia más extremos, pero estas perras/*bitches* son, digamos, las primeras en la fila del aprendizaje, que expresan una rabia de urgencia y que, desgraciadamente, se filian a un aparato de poder y opresión paralelo al Estado que también las calla. Sin embargo, muerden y ejercen un rol activo en su propia defensa. Habría que tomar la propuesta de Rivera Garza y su ‘escuela de la rabia’ como una acción colectiva más efectiva para desarrollar un *bildung* para las perras/*bitches*, una concientización de la necesidad de unidad entre los diferentes grupos vulnerables de mujeres y crear una comunalidad para tomar la plaza pública y exigir, vociferar y ladrar. “Hay maestras en la escuela de la rabia, las que nos abrieron el camino, y, al mismo tiempo, todas somos maestras aquí [...]. En la escuela de la rabia, sépanlo bien, chicas, siempre hay un recreo” (Rivera Garza 2022, 13) porque la jauría femenina se merece la memoria y la paz, la conmemoración y la fiesta.

La curiosidad mató al gato, pero no a la perra.
A las perras nos mata el amor y el odio.
Zel Cabrera

Bibliografía

- Alarcón, Orfa. 2017. "Aquellos" en Geney Beltrán Félix y Orfa Alarcón, "Narcoliteratura", *Tierra adentro*.
<https://tierraadentro.fondodeculturaeconomica.com/narcoliteratura/>.
- — —. 2010. *Perra brava*. Planeta.
- Beard, Mary. 2018. *Women & Power, A Manifesto, Updated*. London Review of Books.
- Baudoin, Magela. 2021. "El narcotráfico como dispositivo de poder sexo-genérico y el engañoso empoderamiento femenino, en *Perra brava*." *Cuadernos del CILHA*, no. 34: 1-16.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity*. Routledge.
- Cabrera, Zel. 2019. *Perras*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Cavarero, Adriana. 2009. *Horrorismo, nombrando la violencia contemporánea*. UAM.
- Chemaly, Soraya. 2018. *Rage Becomes Her, The Power of Women's Anger*. Simon & Schuster.
- De la Cerda, Dahlia. 2022. *Perras de reserva*. Sexto Piso.
- Escudero Prieto, Víctor. 2022. *Salir del mundo: la novela de formación en las trayectorias de la Modernidad hispanoamericana*. Editorial Vervuert.
- Gutiérrez de Velasco, Luzelena. 2014. "La violenta transformación de la violencia en *Perra brava*, de Orfa Alarcón." *Romance Notes*, no. 54: 105-110.
- López—Badano, Cecilia, y Silvia Ruiz Tresgallo. 2016. "Narconarrativas de compensaciones ficcionales (y condenas neoliberales): *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera; *Perra brava*, de Orfa Alarcón." *Revista de pensamiento crítico y estudios literarios latinoamericanos*, no. 14: 191-212.
- Ludmer, Josefina, "Tretas del débil." En *Representaciones, emergencias y resistencias de la crítica cultural, mujeres intelectuales en América Latina y el Caribe*, ed. Nelly Prigorian y Carmen Díaz Orozco (CLACSO, 2017), 105-126.
- Herrera, Coral. 2021. *El contrato amoroso: Herramientas para mujeres que negocian en la pareja*. Los Libros de la Catarata.
- Macleod, Morna, y Natalia De Marinis, eds. *Comunidades emocionales, resistiendo a las violencias en América Latina*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia y Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Xochimilco, 2019.
- Media Matters Staff. 2023. "Rush Limbaugh: Clinton Came Off As 'A Witch with A Capital B.'" Media Matters for America. www.mediamatters.org/rush-limbaugh-clinton-came-witch-capital-b-during-debate.
- Muñoz, Alicia. 2015. "Submission, Aggression, Consumption: Navigating Subjectivity through Love and Violence in Orfa Alarcón's 'Perra brava.'" *Hispanic Journal* no. 36 (2): 69-85.
- Ortiz, Carlos. 1991. "El sicariato en Medellín: entre la violencia política y el crimen organizado." *Análisis Político* no. 14: 60-73.

- Osorio, Óscar Wilson. 2015. "La 'Sicaresca': de la agudeza verbal al prejuicio crítico." *Poligramas*: 75-96.
- Peker, Luciana. 2018. *Putita golosa, por un feminismo del goce*. Galerna.
- Rincón, Omar. 2009. "Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia." *Nueva Sociedad* no. 222: 147-163.
- Rivera Garza, Cristina. 2022. *Ya para siempre enrabiadas*. Ciudad de México: Flash.
- — —. 2021. *Andamos perras, andamos diabras*. Dharma Books.
- — —. 2011. *Dolerse, textos desde un país herido*. Surplus Ediciones.
- Sanyal, Mithu M. 2018. *Vulva, la revelación del sexo invisible*. Anagrama, Colección Compactos.
- Segato, Rita. 2018. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros.
- Traister, Rebecca. 2016. *All the Singles Ladies, Unmarried Women and the Rise of an Independent Nation*. Simon & Schuster.
- — —. 2018. *Good and Mad, The Revolutionary Power of Women's Anger*. Simon & Schuster.
- Valencia, Sayak. 2020. *Capitalismo Gore*. Editorial Melusina.
- Wolfson, Elizabeth Graff. "Pictorial Representations of Monkeys and Simianesque Creatures in Greek Art." PhD Diss., University of Missouri-Columbia, 2018.

Irma Leticia Cantú

Es profesora titular de literatura mexicana y colonial en Texas A&M International University. Há publicado numerosos artículos académicos sobre literatura en tránsito, temas de Oriente y literatura escrita por mujeres en México, Estados Unidos y Europa. También ha contribuido en varios volúmenes de crítica literaria y cultural. Actualmente escribe un libro sobre la figura de la bruja en la literatura mexicana contemporánea.

Contacto: icantu@tamiu.edu

Recibido: 02/12/2024

Aceptado: 06/09/2025

Copyright © 2025 The Author(s)

The text in this work is licensed under the Creative Commons BY 4.0 International License <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.