

La Pampa Húmeda es un castillo sin muros o ¿Escriben novela gótica las mujeres que viven entre dos vacas?

The Pampa Húmeda Is a Castle Without Walls or Do Women Who Live Between Two Cows Write Gothic Novels?

María Virginia Ventura¹

Resumen

Este ensayo intenta comprender la ausencia de novelas góticas escritas en la Pampa Húmeda Cordobesa por mujeres a partir de la aparición de *La mujer que no está* de María de los Ángeles Fornero, la primera novela gótica villamariense. Para ello recurre a la geografía feminista —Leslie Kern— para mostrar que la geografía no es un telón de fondo neutro de la producción literaria sino una condición material que determina quién escribe y quién no. En ciudades pequeñas del interior periférico, las normas de género son más estrictas, el acceso a la educación de calidad es reducido y la distribución editorial es inviable. A esto se suma el análisis del gótico como género constitutivamente femenino y feminista: un modo de nombrar el miedo cotidiano al patriarcado. La novela de Fornero emerge entonces como rareza regional, pero también como acto de irreverencia: escribe lo que Villa María prefería no ver escrito y recupera, a través de la ficción, a una mujer que la ciudad quiso olvidar.

Palabras clave: geografía feminista; gótico argentino; escritura de mujeres; interior periférico; miedo

Abstract

This essay attempts to understand the absence of Gothic novels written by women in the Cordoban Humid Pampa, starting from the publication of *La mujer que no está* by María de los Ángeles Fornero, the first Gothic novel from Villa María. To do so, it draws on feminist geography —Leslie Kern— to show that geography is not a neutral backdrop to literary

¹ Doctora en Letras, Magíster en Filosofía, Religión y Culturas Contemporáneas, Licenciada en Letras y Profesora en Lengua y Literatura. Es docente en la UNVM y en el ISJLC. Actualmente se desempeña como becaria posdoctoral del CONICET. Se especializa en la literatura gótica, dedicando su doctorado a las novelas góticas de Abelardo Castillo, actualmente su investigación pone particular énfasis en la producción de autoras mujeres y en el estudio de las intersecciones entre geografía y narrativa. Ha desarrollado y publicado trabajos sobre la obra de figuras clave como Juana Manuela Gorriti y Silvina Ocampo, explorando las dimensiones políticas y estéticas del género en el ámbito nacional. Entre sus proyectos recientes destaca la coordinación de espacios de debate institucional y académico, así como el desarrollo de marcos teóricos vinculados a la "geografía del miedo" en la narrativa breve contemporánea. Su producción académica integra diversas publicaciones en revistas especializadas y participaciones en congresos internacionales del área de las humanidades y la crítica literaria. Email: lavampiraventura@gmail.com

production but a material condition that determines who writes and who does not. In small cities of the peripheral interior, gender norms are stricter, access to quality education is limited, and editorial distribution is unviable. Added to this is an analysis of the Gothic as a constitutively feminine and feminist genre: a way of naming the everyday fear of patriarchy. Fornero's novel emerges then as a regional rarity, but also as an act of irreverence: it writes what Villa María preferred not to see written and recovers, through fiction, a woman the city wanted to forget.

Keywords: feminist geography; Argentine Gothic; women's writing; peripheral interior; fear.

Los góticos de las grandes ciudades y lo gótico del interior periférico

En el 2016 me convertí en editora en este enjambre urbano provinciano que componen Villa María y Villa Nueva, junto a los pueblos y ciudades que se retroalimentan de su comercio y su cultura. Un tejido que, en perspectiva de Tossi (2020), es adecuado nombrar como *nodo geocultural de la Pampa Húmeda Cordobesa*. Desde ese día, no dejo de recibir propuestas de varones que escriben. Y me hice esa pregunta: ¿cómo es posible que una ciudad tan gótica como Villa Nueva o Villa María² no genere una prolífera escritura gótica?

En este texto, pretendo indagar en la extrañeza de la existencia de una novela gótica de la Pampa Húmeda antes de *La mujer que no está*³ de María de los Ángeles Fornero. Los ejes de estudio serán: la geografía y sus miedos, la anulación de la escritura de las mujeres y el centralismo del mundo editorial argentino.

Breve historiografía de la experiencia

² Es fundamental comprender que a estas dos ciudades las separa un río, el Ctalamochita, y que las unen muchas cosas, pero la cultura se radica en Villa María, sin considerar dónde viven los habitantes.

³ A partir de ahora LMQNE.

En 2014 publiqué mi primera obra de cuentos: *Sangre por Llanto de Mudo*.⁴ En el catálogo de la editorial cordobesa proliferaban los escritores varones en el género. ¿Cómo era posible que no hubiera literatura gótica y de terror destacada escrita por mujeres en la provincia?

Estaban Federico Falco en General Cabrera y Luciano Lamberti en San Francisco. Estos varones tenían un gran reconocimiento, pero no había un equivalente femenino. Se encuentra Iván Welikosielek en Ballesteros y Luis Luján en Villa Nueva, cuya literatura es más cercana al terror, y la mujer sigo siendo yo con mis cuentos. Mi interés por investigar escritoras góticas regionales parecía imposible.

En 2016 fundo Apócrifa, junto a Darío Falconi, dueño de una editorial de servicios —El Mensú, en la que no había publicaciones góticas femeninas—. Aparte de mis dos libros de cuentos solo logré editar a un escritor gótico, y solo encuentro narradores varones. En la pampa húmeda no parece haber ninguna mujer dispuesta a escribir narrativa y, menos, gótica.⁵ En 2023 me encuentro con *LMQNE*, publicada por Alción y descubro la primera novela gótica villamariense y había sido escrita por una mujer.

Mi tesis doctoral sobre Abelardo Castillo muestra cómo la atmósfera gótica tanto de Córdoba como de La Cumbrecita eran el caldo de cultivo para dos grandes novelas: *El evangelio según Van Hutten* y *Crónica de un iniciado*. Ante semejante atmósfera, parece

⁴ En el mundo científico, la experiencia siempre ha sido validada como campo de observación, hasta que las mujeres empezamos a ser incluidas en este mundo. No es posible que ignore mi experiencia como escritora y editora a la hora de abordar la temática que me convoca.

⁵ En esta geografía, no hay investigación científica relevante hacia la cultura. Esto se debe, posiblemente, a la falta de interés de los propios ciudadanos y a una Universidad Nacional de Villa María que elimina a los docentes de la ciudad en preferencia de docentes foráneos que desconocen la cultura local. De manera que mi propia experiencia debe ser considerada una parte fundamental de la investigación, ya que nunca he vivido fuera de la Pampa Húmeda, ya sea del lado de Villa María o de Villa Nueva, y siempre me he visto involucrada en la cultura local.

imposible que esta novela no proliferen. La ausencia de novelas góticas de Villa María en mi investigación parece cuestionable, sin buscar en una librería, sin chequear la demografía, sin considerar la geografía. Los investigadores urbanos dudan desde la lejanía de la ausencia de algo que prolifera en Buenos Aires.

Decido tomar el riesgo de hablar sobre *LMQNE* y su existencia anómala, para visibilizar a la mujer que escribe en la Pampa Húmeda Cordobesa y propongo revisar el canon a partir de la geografía. Mi objetivo fue investigar la novela gótica argentina escrita por mujeres, y no podía aceptar que no hubiera nada en esta pampa tan gótica. La novela de Fornero viene a salvar esta ausencia.

Los críticos de las grandes ciudades parecen desconcertados de que las mujeres no escriban novela gótica en la Pampa Húmeda, las editoras de la misma pampa lo estamos. Los críticos que una vez estuvieron desconcertados por la existencia de la novela gótica argentina, según Cortázar, se sorprenden de esta ausencia. Escribir una novela gótica en este lugar es un acto de rebeldía demasiado grande. Las mujeres escribimos novela gótica con irreverencia. Porque se escribe para exorcizar miedos. Miedos al patriarcado, miedos al varón, miedos a la libertad de ser lo que se soñó de sí misma.

No vivo entre dos vacas o cómo entender el arte de provincia

Mariana Pons (actriz y docente) me cuenta en una entrevista sobre teatro que le hago en 2022 cómo los Cordobeses de capital tratan a las actrices del interior: Como si ni siquiera supieran lo que es una cafetería. *No vivo entre dos vacas* hubiera respondido si no hubiera estado tan apabullada por la infantilización con la que estaban indicándoles cómo pedir un café en la cafetería del frente (Ventura, 2022). Tenemos escuelas, universidades, editoriales, clínicas,

hospitales, bancos, shopping, cines, teatros, bares, cafés. Y sin embargo, que se produzca arte parece anómalo. Así como ocurre con el teatro, ocurre con la literatura: “presenta múltiples desniveles o asimetrías, principalmente en el desarrollo complejo e integral de los núcleos de producción artística denominados «del interior»” (Tossi, 2020, pág. 47). Es clave considerar un concepto de Tossi:

Los nodos escénico-regionales [o literario-regionales] son campos de fuerzas materiales y poéticas que conectan territorialidades y genealogías heterogéneas, conformadas por zonas reticulares, puentes o núcleos de producción comunicantes entre localizaciones fronterizas, estas últimas, independientemente de su contigüidad o proximidad física. Por su capacidad para interrelacionar distintos órdenes espaciales y temporales, los nodos escénico-regionales aportan a la dislocación y relocalización de los saberes geoculturales e intentan disuadir a las epistemologías similares, mediante la configuración de un locus o régimen cartográfico diferencial que explique la cohesión y articulación entre lo global y lo fragmentado (Tossi, 2020).

Podría pensarse la Pampa Húmeda Cordobesa como un nodo literario-regional, expandiendo el concepto de Tossi, y hay en el nodo *de las dos villas* (la unión de Villa María y Villa Nueva) fuerzas que conectan territorialidades y genealogías diversas, conformando redes que se nuclean para la producción literaria entre localidades cercanas, unidas mediante rutas confluentes en Villa María, la geografía del trazado de caminos genera confluencia. Así como las redes neuronales, las redes culturales están más vinculadas a las rutas de conectividad que a la distancia.

Para delimitar la geografía a partir del nodo, se describirán las vías urbanas que conectan las poblaciones. Así, diremos que abarca ruta 9 hasta Oncativo, ruta 158 hasta General Cabrera, ruta provincial 4 hasta La Carlota, interconectando con Uacha, Pasco,

Ticino, La Palestina, Pampayasta, Idiazábal, Ordoñez y otras localidades menores que se conectan con caminos diversos a la Ruta 4. Toda esta red confluye en este nodo comercial gracias a la soja y la lechería, los camiones transportan a la capital los productos y semillas, tienen como paso obligado Villa María. Este movimiento funciona interconectando, junto a la semilla, la cultura. La geografía se vuelve clave al pensar en el cultivo, en la cuenca láctea, y en las aceiteras. La idiosincrasia de los pobladores se configura en esa estructura social donde el feminismo molesta.

Según Leslie Kern, “las mujeres siempre han sido un problema para la ciudad moderna” (2020, p. 12). Cuando las mujeres comenzaron a interactuar en el mundo de los hombres, la moral entró en pánico y todo se volvió cuestionable, según Wilson (en Kern, p. 13). La ciudad cotidiana se convierte en la principal generadora del terror de las mujeres, y la literatura de terror se configura en esto: “la amenaza constante y sutil de la violencia y el acoso cotidianos moldean las vidas urbanas de las mujeres de incontables maneras” (Kern, 2020, p. 20). Se construye el mensaje de que la ciudad no es para las mujeres, se intenta controlarlas con el miedo. El terror opera en esa dinámica y esto puede observarse con claridad en el personaje que Clover llama *final girl*. Según Clover, una chica final tiene comportamiento masculino, y a veces hasta un nombre masculino, suele ser sexualizada, pero su comportamiento es muy *adecuado*, y por ese comportamiento acaba sobreviviendo.

Los relatos de terror operan de la misma manera en la que opera para Amícola la novela de aprendizaje, mientras que el gótico se vuelve más feminista.⁶ El terror nos presenta a la ciudad como algo a lo que hay que temer. Para Alberto Laiseca (2009), los cuentos

⁶ Más adelante, profundizaremos sobre esto.

decimonónicos cumplían una función fundamental en la maduración. Esos enseñaban a qué debíamos temer, en especial, las mujeres. Hay que temer a las hermanastras feas (*Cenicienta*), a las madrastras (*Blancanieves*), a las brujas de los bosques (*Hansel y Gretel*), a las mujeres poderosas (*La bella durmiente*), a los bosques habitados por lobos (*Caperucita*) y a otra serie de personajes siniestros que debemos evitar comportándonos *adecuadamente*.

El siglo XIX funcionará como el laboratorio del miedo urbano moderno. La ciudad es el primer gran experimento de aglomeración humana anónima. La industrialización produce multitudes de extraños compartiendo las calles, el transporte y los edificios. Ese anonimato materializa tanto el crimen moderno como su narrativización. Jack el Destripador (1888) representa la encarnación perfecta del miedo urbano: el peligro es el desconocido. El policial nace en ese contexto, con Poe en 1841 con *Los crímenes de la calle Morgue* y Doyle con Holmes a partir de 1887. El detective es la figura que promete que el caos urbano puede ser ordenado, hay un culpable y un método para encontrarlo: es la narrativa iluminista del miedo, apuesta por la *razón* como herramienta de control del miedo. El detective clásico es casi un científico. El policial clásico construye el miedo como problema masculino y la víctima como objeto femenino. Las víctimas de Jack eran trabajadoras sexuales: mujeres que *no se comportaban adecuadamente*, acentuando la construcción de un miedo ante los comportamientos no aceptados. El miedo femenino a habitar ese espacio crecía.

El gótico tematiza el cuerpo de la mujer en el espacio que se le niega. Las grandes casas góticas del siglo XIX son espacios de encierro, vigilancia. La mujer atrapada en el castillo no puede transitar libremente la ciudad. El gótico femenino no es abstracto, no es el miedo lovecraftiano, es el miedo al hombre con poder sobre el cuerpo. El pueblo es una forma de castillo gótico, que encierra a la mujer para controlarla sin construir muros. La obra de

Fornero lo retrata a la perfección presentando la constante acusación a la que es sometida la víctima ante su propia desaparición.

El interior periférico se presenta como el lugar seguro para la mujer, un refugio en el que no tiene a qué temer y podían mantener la *respetabilidad*. Pero ¿es posible escribir desde la vida del interior? ¿Es tierra fértil para la creatividad y libertad de las mujeres? En oposición a la vida sin miedo, las oportunidades laborales y culturales están en la ciudad. Es así como el encanto de las ciudades supera el riesgo, para Greda Wekerle el lugar de las mujeres está en la ciudad. A pesar de la doble jornada de trabajo y de trabajo doméstico impago, de los crímenes, de la violencia callejera, del acoso.

Fue en la ciudad donde surgieron posibilidades para las mujeres que hubieran sido inconcebibles en comunidades más pequeñas o rurales. Oportunidades laborales. Oportunidades para escapar del provincianismo de las normas de género o para esquivar un matrimonio heterosexual o la maternidad. Oportunidades de carreras no tradicionales, de cargos públicos. Poder expresar la propia identidad, poder abrazar causas sociales y políticas, desarrollar nuevas redes de parentesco, priorizar la amistad. Poder participar en el arte, en la cultura, en los medios (Kern, 2020, p. 23).

Así, según Kern, las dos afirmaciones son correctas: *la ciudad no es para mujeres y el lugar de las mujeres está en la ciudad*.

Vivir en el tejido urbano Villa María/Nueva no es vivir en el campo. Pero tampoco es vivir en una ciudad moderna. No vivimos entre dos vacas, pero tampoco tenemos muchas oportunidades. En las ciudades pequeñas, las oportunidades laborales y educativas se reducen. La participación en el arte, en la cultura y en los medios, también. Este es un punto

clave para explicar la escritura de las mujeres y por qué existe una sola novela gótica escrita por mujer en la pampa húmeda cordobesa: es mucho más fácil anular la escritura de las mujeres en ciudades chicas que en ciudades grandes. La geografía y la anulación de la escritura no suelen ser temas que se traten en conjunto, pero la geografía en un país como Argentina, terriblemente centralista, no puede ser ignorada. ¿Escriben las mujeres en los pueblos del interior periférico? ¿Publican las mujeres que escriben en los pueblos del interior del interior? ¿Cómo? ¿Dónde? Según Joanna Russ:

Si se supone que ciertas personas no tienen la capacidad de producir «gran» literatura, y si esta suposición es uno de los medios utilizados para mantener a esas personas en su lugar, la situación ideal (socialmente hablando) es aquella en la que se previene que esas personas produzcan cualquier tipo de literatura. Sin embargo, una prohibición formal tiende a arruinar el juego. Es decir, si se sigue sin alfabetizar al campesinado, alguien pensará tarde o temprano que el analfabetismo impide totalmente la literatura escrita (2022, p. 33)

Pero, los villamarienses no somos analfabetos. Hay buenas escuelas, posibilidades de educarse en el nivel superior privado y público, hay universidades privadas y públicas, pero ¿qué pasa con la calidad? ¿Es acaso la construcción de universidades públicas de baja calidad que ofrezcan titulaciones habilitantes en determinado lugar recóndito una forma de mantener a los campesinos lejos de la ciudad? ¿Es la supuesta *federalización* un acto de mantener socialmente en su lugar a las personas del interior para prevenir que produzcan literatura? Porque el analfabetismo no es una opción, pero ¿funciona fingir que lo instruimos?

Durante mucho tiempo, vivir en el interior del interior significó (y sigue significando) recibir una educación inferior y tener muchas menos posibilidades profesionales que vivir en las grandes capitales o cerca de ellas. Villa María está a 150 kilómetros de Córdoba, de manera que estudiar allí implica mudarse, parar en casa de tíos, amigos. Tomar la decisión de hacer un doctorado o una maestría es tener que viajar, dejar de trabajar, gastar mucho dinero. Solo quienes tienen ciertos recursos económicos pueden hacerlo. Y por supuesto, las mujeres que tienen hijos deben esperar a que sean algo mayores y no requieran cuidados permanentes. Así, la carrera académica de una mujer del interior se retrasa. Mientras que la mujer de la ciudad puede abandonar el hogar por unas horas, la mujer del interior debe abandonarlo por días. Las mujeres del interior periférico, probablemente, estamos menos educadas.⁷

Los docentes que trabajan en la universidad de Villa María viven en su mayoría en Córdoba implicando una serie de complicaciones que recaen sobre la cursada habitual y, dada su geografía centralizada, los más preparados optan por universidades de mayor conveniencia (más oportunidades). Nunca las universidades pueblerinas reciben a los mejores docentes, nadie lleva el centro a la periferia, el movimiento es siempre de la periferia al centro. ¿Es posible que alcancemos la calidad educativa a este ritmo?

La universidad es un espacio clave de sociabilidad literaria para las mujeres. Graciela Batticuore señala que las formas de acceso a la sociabilidad literaria de las mujeres de una época estaban signadas por los condicionamientos de género. Estos no han cambiado demasiado en el interior periférico. De manera que lo que Batticuore menciona como mal de

⁷ No quiero entrar en el dilema de la educación virtual, pero es sabido que no es de la misma calidad.

época, tiene *continuidades* en las formas pueblerinas de convivencia. No es fácil “hacerse dueña de una voz o de un tono, propietaria de una obra, lectora asidua de una biblioteca de libros modernos” (2022, p. 21) en las pequeñas ciudades. Las librerías son escasas, los curadores no existen, las bibliotecas no terminan de construir los espacios de socialización de la lectura. ¿Cómo se hace, entonces, para ser mujer escritora en esta geografía?

El interior está subyugado al canon nacional, principalmente compuesto de autores porteños o del *conurbano bonaerense*. Las editoriales independientes de Córdoba no tienen gran capacidad de distribución ni de publicación. Las editoriales de servicio cobran por publicar tu obra y no se encargan de prensa o difusión, ni garantizan curaduría. Si bien existe una cantidad de mujeres autopublicadas, estas obras pueden abarcar desde una escritura muy rudimentaria hasta una escritura lograda. Las tiradas de estas obras suelen ser cortas, por lo que también son de difícil acceso. Si bien Anabella Gill, directora de la Mediateca Popular Mariano Moreno, se ha encargado de rescatar gran cantidad del patrimonio local, tampoco cuenta con todas las obras de autores autopublicados. Además, el impacto cultural de estas obras suele ser escaso o nulo.⁸ Batticuore considera varias modalidades de autoría femenina que ponen en juego la censura y la autocensura: “la *autoría negada y denegada*, la *autoría tutelada*, la *autoría interceptada* o la *autoría póstuma*” (Batticuore, 2022, p. 27), pero en tiempos de reproductividad técnica, la autopublicación juega un rol en el ocultamiento de las

⁸ Este trabajo tiene mucho de mi propia experiencia como editora local. Mucho del material que llega a la editorial no posee la calidad suficiente como para ser publicado y gran parte de los escritores se autopublica con dinero propio que luego logra recuperar en las ventas a sus círculos cercanos. Muchas de estas ediciones podrían ser consideradas como la diferencia que existe entre un cuadro de museo, frente a uno producido por aficionados en un taller de pintura o los cuadros en serie de los artesanos en la calle. Esta aclaración hace referencia a completar la justificación de por qué no voy a considerar estas obras dado su corto alcance y su dudosa calidad literaria. Sin embargo, a pesar de eso, nunca me encontré ante otra novela gótica escrita por una mujer.

autorías de las mujeres. Les facilita el acceso y el anonimato en la esfera pública. Entonces es necesario retomar las preguntas que Batticuore parafrasea: “¿qué es—y cómo se hace— una autora?, ¿qué es —y cómo se forma— una lectora? ¿Cuáles son los vínculos que ligan a unas con otras? ¿Cuáles son los modos en que una lectora deviene en autora...” (p. 29) en la pampa húmeda cordobesa? En primer lugar, no hay una relación clara entre los vínculos de la lectura y la escritura, menos pensando en lecturas locales. En épocas de reproductividad técnica, no es necesario ser lector para escribir. Pero si buscamos desentrañar *qué es una autora*, ¿deberíamos descartar las obras no curadas por el mundo editorial independiente o comercial, dejando a un lado autopublicaciones? ¿Es posible considerar cada publicación de cada mujer villamariense como literatura? A partir de esto, la única novela gótica que se presenta es *LMQNE*.

Hay un factor clave: los recursos (costos) de producción artística son mayores y es lógico que la calidad de la producción sea menor. La proyección y los lectores son menos y no quieren leer autoras locales: es lógico que quien sabe que no va a ser leída, no escriba. ¿Para qué escribir siendo una mujer de la pampa húmeda? ¿Qué sentido tiene?

El miedo entre lo urbano y la leyenda del campo

En la ciudad en la que se escribe *LMQNE* no hay miedos del todo urbanos, ni del todo rurales. El miedo es la razón de ser del gótico, en especial, el miedo de las mujeres.

La así llamada “novela gótica” ... se presenta, por su parte, tematizando lo femenino, como la escritura de lo excesivo, sin dejar de poner en dudas los mismos principios sobre los que se asienta, al no permitir certezas racionales. Esto se desarrolla en el medio de la lucha del

Iluminismo por imponer la pauta de la Razón por encima de las supersticiones y de la religión y, en ese sentido, la novela gótica surge como una subversión contra las ideas dominantes... mientras lo Sublime debía producir un sentimiento de inmensidad y miedo frente a lo grandioso, y, en este sentido, podría conectarse con el “sentido contradictorio de palabras del origen”, que Freud buscaría relacionar con la lógica del sueño (Agamben 1995: 87) y que desembocaría en sus estudios sobre lo “siniestro” u “ominoso”, lo Bello, en cambio, apaciguaba el alma (Amícola, 2003, pp. 28-29).

No es un paisaje fantástico lo que crea la atmósfera gótica, sino la geografía real —natural o urbana— que configuran lo lúgubre, lo aterrador. Requiere una atmósfera oscura. Lo maravilloso de ella, es su capacidad de configurarse en cualquier parte: en el medio de la pradera como en *Cumbres Borrascosas* o en el centro neurálgico de una ciudad como en los cuentos de Poe o en Córdoba como en *Crónica de un iniciado*. Puede ser un espacio blanco e inmaculado como la casa de “El almohadón de plumas” de Quiroga o “La casa de azúcar” de Silvina Ocampo o puede ser un castillo de auténtica arquitectura gótica como en *Drácula*. Lo importante es ese miedo que habita la morada, que atraviesa al lector y al personaje. Esos escenarios recuperados de la geografía del mundo en el que habitan quienes escriben literatura gótica.

Para Lovecraft le tenemos miedo a esa sola cosa: lo desconocido (Lovecraft, 2009). En cierta manera, los miedos lovecraftianos se relacionan más a la vida rural que a la urbana. Se vinculan a las leyendas: a la luz mala, al familiar que escondían los dueños del campo. Ramiro Segura, al hablar del espacio urbano, dice:

el miedo no es sólo una forma de hablar del mundo, sino también un modo de actuar en él, constituye un vector para mirar y analizar modos de representar y practicar la ciudad. ¿Qué representaciones y cartografías del miedo existen en la ciudad? ¿Dónde, cuándo y a quiénes se teme? ¿Qué papel tienen los miedos en la sociabilidad en el espacio urbano? (Segura, 2006).

La atmósfera se ha construido a través del relato de los medios sobre inseguridad a partir de narrativas de miedo hacia el vecino. También constituye la atmósfera de miedo la falta de empleo. Es decir, la inseguridad del presente y del futuro son los que construyen el miedo. Pero no hay nada desconocido en esos miedos.

La atmósfera de campo ya no es tan lúgubre y aterradora como la urbana, especialmente la nocturna, especialmente a los ojos de la mujer. Por eso, no es contradictorio que las actuales escritoras del miedo latinoamericano sean, en su mayoría, mujeres urbanas. La atmósfera urbana es mucho más aterradora que los monstruos legendarios de la atmósfera rural para la mujer. Así, cabe preguntarse ¿es posible pensar en un gótico femenino sin los terrores urbanos? O mejor: ¿puede una autora escribir gótico sobre los terrores de la vida en un pueblo o ciudad chica? Y ahí está la razón de la existencia de *LMQNE*, en la paz de la ciudad de provincia, en el terror de ese pueblo en el que nunca pasa nada el día en que pasa algo. *LMQNE* nace de un miedo conocido por las mujeres: el miedo a desaparecer en manos de un hombre.

Gargiulo explica cómo ante cualquier problema que se nos avecina, problema que no desconocemos para nada, como rendir un examen o la prepotencia de los gobiernos fascistas, nos tomamos benzodiacepinas. Las benzodiacepinas disminuyen la intensidad emocional

rápidamente (2022, p. 67). La ansiedad y el miedo son emociones rechazadas en tiempos de *benzo*. Pero estas tienen una función clave: ponernos en estado de alerta y prepararnos para el futuro.

El miedo es la emoción que nos prepara para responder de forma defensiva frente a lo que percibimos como un peligro o una amenaza inminente para nuestra integridad física o psíquica. Una especie de alarma primitiva en respuesta a un peligro presente (p. 68).

La emoción del miedo es clave para la supervivencia. Todo organismo vivo tiende a preservar la vida y la prosperidad de la especie, de ahí el miedo a la muerte. De este, surge la asociación lovecraftiana de *miedo a lo desconocido*. La idea de muerte como *eso que no conocemos*. Pero ¿qué pasa en la vida moderna? El antropólogo, Marc Augé, se hace la pregunta: “¿El miedo a la vida habría reemplazado hoy el miedo a la muerte?” (2014, p. 9). Augé observa una *madeja de miedos* contemporáneos, formas de violencia que producen miedo, miedo a la alteridad. El miedo de las mujeres radica en el varón, la alteridad es el varón que tiene poder social sobre la mujer, y que cuando no puede ejercerlo se manifiesta contra su integridad física o vital.

Como explica Jane Darke, quien dijo que la ciudad es ‘patriarcado escrito en piedra’, las mujeres terminan sintiéndose así —en el mejor de los casos— como ‘huéspedes’ en su propia ciudad, puesto que saben que es de hecho un territorio masculino y que pueden ser vistas como intrusas si no exhiben el ‘comportamiento adecuado’ (Kern, 2020, p. 119).

Cuando una mujer se *comporta inadecuadamente* y exhibe demasiada piel de su cuerpo no hegemónico, es atacada verbalmente. Si su cuerpo es hegemónico, es probable que reciba algún tipo de acoso. Estos son los primeros miedos urbanos, el de no cumplir con el comportamiento adecuado y ser atacada por eso. Sin embargo, mientras más grande sea la ciudad, más probabilidad de recibir acoso o crítica; aunque el *comportamiento inadecuado* es menos frecuente en las ciudades chicas, donde no hay acoso o ataque, solo condena social.

LMQNE nace a 18 años de la desaparición de Mariela Bessonart, ficcionalizando su historia. En una ciudad como Villa María, una feria de vanidades en donde se replican los estereotipos de género y se hace un *purplewashing*⁹ para disimularlo, no es frecuente hablar de estas violencias machistas. Mariela es la única mujer desaparecida en democracia de la ciudad. En 2005, cuando desapareció, el problema era que Mariela no se *comportaba adecuadamente*. Sin embargo, los estigmas de género no fueron suficientes como para apagar el temor que nacía en las villamariences. Villa María era una ciudad donde no pasan las cosas que pasan en Córdoba, la vida es tan tranquila como en los pueblos y, aún así, una mujer desaparecía. Nadie encontró jamás su cuerpo, y aunque todo apuntó siempre a su expareja, los primeros rumores que se construían en torno a ella tenían que ver con su *comportamiento inadecuado*. Hace 20 años, ser divorciada era un pecado. Además, —narra la novela— se acusaba a Mariela de tener un amante joven, que fue interrogado porque el primer rumor era que ella estaba en su casa o había escapado con él. Luego, resultaba que Mariela salía todos

⁹ El *pinkwashing* (lavado rosa) y el *purplewashing* (lavado violeta) son maniobras de marketing con fines estratégicos que usan empresas, gobiernos y otras instituciones (iglesias, escuelas, universidades, hospitales...) con el objetivo comercial o político de “venderse” como espacios feministas y pro-derechos de las mujeres (*purplewashing*) e inclusivos para personas socialmente subalternizadas como la población LGBTIQ+ o de la disidencia sexual (*pinkwashing*) (Drular Marquez, 2020).

los fines de semana, la culpa de la desaparición recaía en la víctima. Mariela había tejido su propio destino al comportarse de una manera inadecuada. Su presencia en los boliches era clave para el discurso que nos reafirmaba que si no queríamos *desaparecer*, debíamos *comportarnos adecuadamente*.

Las amigas eran las únicas que insistían en su búsqueda:

La amistad... no se toma en serio durante la vida adulta. Además, tiene lugar en un contexto muy informal y poco estructurado; a diferencia del matrimonio, no es un vínculo reconocido por el Estado ni de ninguna manera legal o formal, y es probable que eso esté bien. Sin embargo, incluso sin una especie de “libreta de amistad”, las amistades adultas bien podrían verse como uno de los vínculos y los valores más importantes para la configuración de los espacios urbanos. Pero esto se hace particularmente difícil si la amistad no deja de ser comparada con otros vínculos “legítimos” –como aquellos basados en la sangre, el matrimonio o la intimidad sexual– frente a los cuales luego se la desacredita (Kern, 2020, pp. 100-101).

Fue esa falta de *libreta de amistad*, la que desacreditó a las amigas de Bessonart ante la insistencia sobre el hecho de que no había huido con su amante, porque no lo hubiera hecho sin decirles. La justicia desestima el testimonio de las amigas al deslegitimar el vínculo.

En la obra de Fornero, las amigas esperan a María Eugenia, que está demorada. “Es la más puntual y además anda feliz por estos días. Quién diría, piensa Nora, comparado un año atrás. La Euge tiene cosas para contarles. Ayer, aprovechando el feriado, se fue a Córdoba para encontrarse con ‘el pibe’” (Fornero, 2023, p. 11). Ellas saben que volvió, que no venga es raro, la noche anterior había llamado a Nora. No pasó la noche con *el pibe*, volvió tarde, pero *no se va a zarpar* (p. 12). Ese «*Llegué bien*» que tanto nos solicitamos entre nosotras. Ese «*Lamame cuando llegues*» que es casi parte de nuestra rutina. Kern cita a

Rebecca Traister cuando dice que una de las verdades menos reconocidas en la vida de las mujeres es lo fundamentales que son para nosotras las amigas. Las amigas nos completan “a pesar de que desde chicas nos hayan dicho que quienes deben supuestamente completarnos son los hombres” (2020, p. 98).

Norma, su amiga, cuenta que fue la primera en denunciar, y recuerda como si fuera hoy que el policía le dijo: “Ah, está separada. Ya va a volver” aludiendo a una vida *ligera*. La palabra *puta* se repite mucho cuando hablo con Norma. ¿Por qué tememos las mujeres de pueblo a ser consideradas *putas*? ¿Qué le pasa a la mujer cuando es una *puta*?

A Mariela, le habían advertido que no fuera amiga de Norma. Norma me cuenta que habiendo ella vivido en México, se tejió el rumor de que era prostituta. Muchos decidieron no escucharla, a las *putas* no hay que escucharlas. La denunciante no tenía autoridad por ser *puta*. Mariela había desaparecido por juntarse con *putas* y ser una *puta*.

En *LMQNE* las amigas son esas que saben que, si ese teléfono no es contestado, algo pasó. No como los hijos:

En vez de café con leche, a las once de la mañana recién levantada, en shorts y musculosa, va a la heladera, se sirve un vaso de Coca y llama a su madre, "el teléfono al que usted llama se encuentra apagado o fuera del área de servicio". Segundo intento: "o fuera del área de servicio". Ningún intento más, piensa, "ya fue, me va a cagar a pedos por no ir al cole, mejor no la jodo. Ya fue. Salen fideos con manteca y queso" (Fornero, 2023, p. 17).

La hija elige aprovechar esa ausencia, ese teléfono apagado o fuera del área de cobertura, para hacer lo que quiere. No se angustia como las amigas, no se preocupa por su madre que no responde. Prefiere aprovechar la oportunidad para comer cualquier cosa y faltar al colegio. El hijo varón es otro asunto. Los hijos varones, según la obra, aman a la madre, pero evitan

demostrarlo, tienen gestos machistas hacia ellas, demandan la comida a modo de mimo. Los hijos varones se comportan como sus padres. Pero ahora algo pasa:

Ahora, a las ocho de la mañana del día en que María Eugenia no vino a dormir se le achican los mandatos y comienzan a llamar por teléfono. ¿La vieja no durmió en casa? Llaman a las amigas de la madre, al padre, al móvil de la madre que repite "el teléfono al que usted llama". Cortan. Marcan "o fuera del área de servicio" (p. 19).

El personaje de la hermana permite tejer la verdadera significancia de la sororidad. La palabra *sororidad* proviene de las hermanas sores, así como *fraternidad* viene de los frailes. Gloria siempre quiso una hermana y la esperaba, una hermana que no estaba y ahora de nuevo no está. La angustia de Gloria se describe en un tiempo que se estira. Y en ese tiempo revive el diciembre de 1967, cuando nace su hermana y siente ese amor: “y los vestiditos con volados y las capelinas y esa forma de ser la hermana mayor de cuidar sin prohibirme no sé de dónde había sacado lo de que amar es cuidar sin prohibir”¹⁰ (p. 39). Y algo que en ese momento parecía insignificante se conecta con esa espera angustiante de hoy:

En la Sorbona a esa misma hora de ese día de diciembre de 1967 se estaba realizando una masiva asamblea de estudiantes que decide, con las manos en alto, salir a la calle porque hace falta *l'imagination au pouver*. Que se prohibirá prohibir, pero Gloria no lo sabe. Lo de cuidar sin prohibir se le ocurrió a ella no más. Algo había leído en una *Para tí* y lo recortó con una foto de Simone de Beauvoir...

Eso pasaba al otro lado del mundo mientras ella achicaba la espera de la llegada del papá con la noticia del nacimiento de su hermanita. Pero treinta y ocho años después hará como aquellos estudiantes franceses de 1967: saldrá a la calle con la misma voluntad de hierro y

¹⁰ La cursiva es del original.

las pocas pulgas necesarias para buscar a su hermana entre el polvo endemoniado y la parva de cenizas que la tapa (p. 39).

Esa conexión entre la lucha de una mujer de Los Pueblos en el marco social feminista internacional es clave. El amor sororo es ese.

Nora, la amiga, duerme mal desde el día de la desaparición. La recuerda intentando llenar la ausencia. Mira fotos desteñidas de viajes, los corsos de Villa Nueva y las fiestas patronales de Calchín. “Qué te pasó, amiga, le pregunta a una foto de las dos brindando con vasos de plástico” (p. 65). De esas fotos va a salir la foto con el epígrafe: “Se busca”. Es una imagen de una fiesta con amigas la que se incrusta en la memoria colectiva, una imagen que empezó a empapelar las calles. “Y entonces comenzó una picazón en la espalda de una ciudad que fue subiendo el tono de los rumores al ritmo del paso de los días y la secreción de los secretos propios y ajenos” (Fornero, 2023, p. 65). Villa María y sus alrededores, todos pueblos, todos chiquitos, donde los roles de género están demasiado marcados, tejen rumores. Y aunque nadie presta atención, hay en el contrato social mucha atención al modo de vida de la amistad, no sé si “como un conjunto de relaciones y experiencias que configuran la ciudad y son configuradas por ella” (Kern, 2020, p. 101), no al menos en ese sentido. Más bien, este conjunto de relaciones configura los rumores de la ciudad y estos rumores la configuran. Las amigas de Eugenia (Nora) no son minas *de bien* y por eso ella ha desaparecido. El rol de la amistad entre mujeres parece gozar de muy mala fama:

TallBear entiende la heteronormatividad, e incluso la homonormatividad, como parte de una estructura de "sexualidad colonial": formas de relacionarse, basadas en la monogamia forzosa, en la propiedad privada y en un conjunto específico de relaciones con el Estado, que les fueron impuestas a las poblaciones indígenas y que son parte de su desposesión todavía

en curso. Esta sexualidad colonial es parte, así, de las estructuras que le dan estabilidad y normalidad al Estado colonial, y menosprecia el valor de muchas otras formas de estar "en relación", como relaciones de amistad, relaciones no monogámicas, relaciones con la tierra, relaciones con no humanos. Para TallBear, todas estas otras formas de relacionarse son profundamente desestabilizantes para las estructuras de poder colonial (Kern, 2020, p. 105). Si las mujeres le dedicaran más tiempo a sus amigas, el sistema que conocemos se desmoronaría. El rol de la amistad necesita ser deslegitimado, ignorado y considerado intrascendente para poder someter a la mujer al colonialismo. Eugenia, por su divorcio, ha quedado fuera de la estructura del estado y sus amigas no tienen importancia. Si ese rol fuera considerado como válido, las estructuras del poder temblarían.

Para Kern, *Sex and the City* es paradigmática en cuanto a representación de amistades femeninas (aunque no sea representativa del estilo de vida de la mayoría), la historia de este grupo hizo posible “un momento cultural en el que las amistades femeninas giraron en torno a una serie de cuentos acerca de las ‘luchas’ de la mujer urbana” (Kern, 2020, p. 74). En *LMQNE* la representación de la amistad femenina tiene mucho más en común con la de las mujeres que habitamos la ciudad/pueblo. La serie se estrenó en el '98, mientras que la novela se publica 25 años después, con mucho recorrido feminista.

Las narrativas culturales suelen subestimar, socavar o directamente ignorar el poder de la amistad femenina. Hay pocos ejemplos que reconozcan la importancia de las amistades entre las mujeres en relación con la vida en la ciudad. Con todos sus defectos, *Sex and the City* nunca se alejó demasiado de su idea central: la amistad era el salvavidas que mantenía a flote a cada protagonista cuando otros aspectos de su vida amenazaban con hundirla. Para mujeres muchísimo más comunes, las amistades también forman parte del kit básico de supervivencia urbana. Aunque a menudo se pase por alto la amistad femenina en favor de una atención

mucho mayor a las relaciones románticas, aquella es una fuerza poderosa, de la que las mujeres dependen de muchas maneras (Kern, 2020, p. 74).

En LMQNE, las amigas no están salvando la vida de la desaparecida, pero son las que luchan por conseguir justicia. Y fue ese grupo de amigas el que una vez sostuvo a Eugenia en su divorcio. Ese grupo de amigas a las que nadie quiere escuchar priorizando oír el vínculo heteropatriarcal con su ex.

Las amigas de pelucas coloridas, las de andar sobre sus tacos por los pasillos de la vida mientras tararean alguna letra del "Negro" Videla son de ponerse de pie. Ellas, las compañeras de salidas y de abrazos en collages y sonidos cuarteteros, las de "vení, contame", empiezan a mover el avispero con la convicción de que la Euge no se fue sola. "Se fue sola", repite la versión echada a rodar por Daniel Cáceres y amplificada en los pasajes de mirar con lupa a las mujeres de pelos coloridos, lengua suelta y ovarios gordos (Fornero, 2023, p. 67).

De fondo, un pueblo que quiere saber y si no lo sabe *lo inventa*. Son mujeres pecadoras que bailan hasta el amanecer y es fácil inventar pecados, o agrandar indiscreciones.

La justicia también se queda atrás frente a las amigas: "Mientras Valverde elucubra hipótesis y la fiscal Becerra cabecea con un rito quisquilloso, porque para ella hay más, el resto de lo cotidiano sigue su curso salvo una forma de amigas que no dejarán las cosas en manos inseguras" (Fornero, 2023, p. 71). Nora se había llevado del departamento de María Eugenia unas hojas sueltas escritas a mano.

Levantó tanteando y de reojo unos papeles rasgados, estrangulados con violencia y como caídos al pasar debajo de la cama. Los guardó entre sus ropas con la sólida intención de leerlos y eventualmente, si tuvieran algo comprometedor, mejor en sus manos que en la pieza de la Euge a resguardo de nadie (Fornero, 2023, p. 72).

Nora les saca fotocopia y los devuelve, se junta con las amigas a leerlas, son pruebas y lo sabe.

Se detienen en una de las hojas del diario íntimo de julio de 2005 –el número del día está rasgado, no se entiende– con curiosidad inescrupulosa. Un humo negro no les deja articular las palabras. Repiten la frase con la mente. La letra de María Eugenia estampa la referencia a la escritura de un campo en el norte con su firma, que ella desconoce, niega haberla hecho (Fornero, 2023, p. 77).

Ni jueces, ni fiscales, ni policías, son las amigas las que buscan y buscan y buscan. Y esas escrituras serán la clave para que Eugenia tenga justicia y Mariela, justicia poética.

Poco a poco el grupo de amigas fue perdiendo fuerzas y quedaron pocas. Quedó Nora. “Norma es Nora en la novela” me dice Fornero. Nora sigue buscando.

La mujer que no está como gótico en estado puro

Es sabido que la pampa húmeda cordobesa es gótica. Es sabido que las mujeres también escriben en la periferia. Es sabido que el miedo femenino es el que construye el gótico de provincia. Lo que no se sabía era si es posible demostrarlo con una sola novela.

La geografía no es neutra: es una condición material que determina qué se escribe, quién escribe, quién publica y, sobre todo, quién no. La Pampa Húmeda Cordobesa no es del todo campo, pero tampoco es del todo ciudad. Está exenta del anonimato urbano y por eso está privada de la libertad que satura el imaginario romántico ante *el paisaje rural*, reproduce con precisión todos los mecanismos de silenciamiento que la geografía feminista identifica. Las normas de género son más estrictas a menor densidad demográfica, el acceso a la educación de calidad se reduce, la edición independiente es insolvente, la invisibilización de

la mujer escritora se acentúa: todo es geografía. Por eso hay una sola novela gótica escrita por una mujer en Villa María.

El gótico y el policial nacieron en el siglo XIX como respuestas antagónicas al mismo problema: la ciudad moderna y sus miedos. El policial prometió racionalizar el horror, administrarlo, identificar al culpable y restablecer el orden. El gótico insistió en lo irresoluble, en la atmósfera que no se disipa, en el horror que se teje en la estructura misma del espacio interior habitado.

Los miedos cambiaron de escenario, de nombre, encontraron nuevas formas de ejercerse y de legitimarse, pero el mecanismo central sigue siendo el mismo: la mujer que no se *comporta adecuadamente* pone en riesgo su propia integridad y, en el imaginario colectivo, es responsabilidad suya. Villa María no es Londres de 1888, pero una mujer divorciada que sale con amigas los fines de semana puede desaparecer sin que nadie sienta demasiada urgencia de buscarla, porque algo habrá hecho.

Fornero escribe lo que Villa María prefería no ver escrito. Nombra a una mujer que la ciudad quiso olvidar, reconstruye el tejido de amistad femenina que el discurso patriarcal deslegitimó, y lo hace desde adentro del territorio de silenciamiento. No es una escritora de Buenos Aires que mira el interior con distancia antropológica, romantizando una ruralidad absurda: es una mujer que habita esa geografía y elige convertir el miedo que provocó una desaparición en literatura. Eso es, en términos de Russ, una de las formas más contundentes de resistencia: producir exactamente aquello que se supone que no deberías producir desde tu geografía.

La primera novela gótica escrita por una mujer en Villa María llega en 2022 y llega tarde en relación a la aparición del género, como llegan las cosas cuando hay que vencer

resistencias. Y esa tardanza es el argumento central de esta investigación. La ausencia no es accidental, no es evidencia de falta de imaginación ni de capacidad. Es el resultado previsible de una geografía que durante décadas le dijo a las mujeres que escribir no era para ellas, que publicar era difícil, que su miedo no merecía una forma literaria. *LMQNE* es irreverencia. Y manifiesto que cuando una mujer del interior del interior finalmente escribe lo que en el pueblo se calla, lo que produce no es una rareza regional escrita entre dos vacas: es gótico puro.

Referencias bibliográficas:

Amícola, J. (2003). *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Augé, M. (2014). *Los nuevos miedos*. México: Paidós.

Batticuore, G. (2022). *La mujer romántica*. Buenos Aires: Sudamericana.

Drular Marquez, W. J. (10 de Septiembre de 2020). Capitalismo mutante: pinkwashing y purplewashing. *El Salto*. Recuperado el 5 de Junio de 2025, de <https://www.elsaltodiario.com/mapas/capitalismo-mutante-pinkwashing-y-purplewashing>

Fornero, M. d. (2023). *La mujer que no está*. Córdoba: Alción.

Gargiulo, Á. (2022). *Las Olas: Conceptos y herramientas terapéuticas de salud mental*. Buenos Aires: El gato y la caja.

Kern, L. (2020). *Ciudad Feminista*. Buenos Aires: Godot.

Laiseca, A. (2009). El susto hace crecer. *Transatlántico*, 11. Obtenido de <https://ahira.com.ar/ejemplares/transatlantico-no-7/>

Lovecraft, H. P. (2009). *Obras completas* (Vol. III). (E. Lois, Trad.) Buenos Aires: Díada.

Russ, J. (2022). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Buenos Aires: Barret/Dos Bigotes.

Segura, R. (2006). Territorios del miedo en el espacio urbano de la ciudad de La Plata: Efectos y ambivalencias. *Question*. Recuperado el 2 de Mayo de 2025, de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/309/245>

Tossi, M. (2020). El nodo poético del tiempo fundacional en la dramaturgia de la Patagonia y el Noroeste argentinos (1983-1985). *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina*. Año 2, N° 4(4), 47-69.

Ventura, M. V. (2022). *Mutis por foro*. Villa María: El Mensú.