

## 15. Géneros en conflicto desde otras miradas en la novela negra *La virgen cabeza*, de Gabriela Cabezón Cámara

JONATHAN GUTIÉRREZ HIBLER\*



DOI: <https://doi.org/10.52501/cc.341.15>

### Resumen

El presente trabajo parte de las lecturas de Serret (2001) acerca de cómo el género en el orden de lo simbólico establece los límites de lo normal y lo extraño, concretamente al definir qué es una mujer en el orden del discurso. Esta es considerada una fuerza que escapa de los límites de la racionalidad masculina. Sin embargo, en el arte lo ontológico no va de la mano del entendimiento, sino de la imaginación, trayendo consigo la ruptura de las fronteras entre lo masculino y lo femenino. En ese sentido, la literatura, en lugar de precisar y establecer de manera rígida estas fronteras simbólicas, problematiza la posición que tiene el Yo frente a lo Otro. La novela como género literario comparte algo con el comportamiento humano: su resistencia a la definición y la búsqueda de otras formas para cuestionar dichos límites de lo simbólico. En el caso del género negro, en cuanto a teoría de la literatura planteada por Giardinelli (2013), permite explorar estos límites de la identidad a manera de relaciones de poder. La novela de Gabriela Cabezón Cámara plantea varios cuestionamientos del género como orden simbólico frente a las características de la 'negritud' literaria de este tipo de textos literarios. El objetivo de esta investigación consiste en describir cómo se representa el género, desde las aportaciones de Serret (2001) y Butler (2002), en la novela *La virgen cabeza*.

---

\* Doctor en Estudios Humanísticos con orientación en Literatura y Discurso. Docente en la Universidad Autónoma de Nuevo León, México. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7686-7896> ; correo electrónico: [jonathan.gutierrezhr@uanl.edu.mx](mailto:jonathan.gutierrezhr@uanl.edu.mx)

**Palabras clave:** *novela negra, travestismo, estudios de género, literatura latinoamericana.*

## Introducción

Para Giardinelli (2013), la novela negra tiene la capacidad de narrar conflictos políticos-sociales, dándole un alcance masivo a pesar del estigma, según el autor, de considerársele un género menor. Sus mecanismos peculiares de intriga, el lenguaje descarnado en sus párrafos y el determinismo social en el desarrollo de los diferentes personajes son parte de las características que la separan de la novela de enigma, sin perder de vista el crimen como un eje de construcción social.

Sin embargo, como todo género literario, se encuentra en conflicto, pues sus enunciantes cambian a lo largo del tiempo e incluso se confrontan los patrones de la novela negra con los nuevos contextos donde es adaptada. A los personajes clásicos masculinos de Chandler o Hammet, se añaden miradas de mujeres escritoras como la de Gabriela Cabezón Cámara, no en un espacio estadounidense e internacional representado de manera clásica, sino en las periferias latinoamericanas y con otra clase de polifonía. En ese sentido, es posible encontrar otra conceptualización de un término similar, fuera del campo de las poéticas, como el caso del género frente a la sexualidad, entendido como un dispositivo que ordena la dimensión de lo simbólico en la sociedad.

Por esta razón, es necesario incluir en los análisis formales de la novela negra otras aportaciones teóricas en torno a los personajes y los contextos representados en ella. Para el caso de *La virgen cabeza*, las aportaciones de Estela Serret (2001) en torno al género y el orden que le da a lo simbólico, permiten precisar los diferentes determinismos de los personajes en este tipo de literatura. Serret plantea que los códigos simbólicos trabajan de tal manera que demarcan el Yo frente a lo Otro y ordenan el imaginario de los cuerpos de tal manera que crean una representación de los opuestos donde dichas marcas crean exclusiones.

La novela de Cabezón Cámara plantea varios cuestionamientos del género como orden simbólico frente a las características de la 'negritud' lite-

raria de este tipo de texto analizados por Giardinelli. Por un lado, está el extrañamiento de los roles y relaciones del género transgredidos en la dinámica amorosa entre Qüity y Cleopatra; por el otro, están los espacios de tolerancia a lo diferente, siempre y cuando cumpla los principios del discurso hegemónico, es decir, mientras la travesti y los pobres sean moneda de cambio, podrán pertenecer al orden de lo simbólico siempre y cuando sirvan como espectáculo y no como posibilidad de institución.

En el presente trabajo, me basaré en la teoría de Serret (2001) y algunas aportaciones de Butler (2002) sobre la subversión, con el objetivo de describir la manera en que es el género desde los cuerpos representado en la novela de Gabriela Cabezón Cámara. De manera similar, como objetivo particular, tomaré las lecturas de Giardinelli para determinar qué recursos de la novela negra le permiten a la autora plantear, mediante el discurso narrativo, diferentes matices de dicho orden.

## **La novela negra: apuntes teóricos y reformulaciones desde Latinoamérica**

Giardinelli (2013) define el adjetivo negro de este género literario en el sentido de su acercamiento a lo sucio. Este se basa en una noción de lo periférico determinado por un discurso hegemónico con sus respectivos centros. En este caso, lo negro se remite a una parte suya en concreto: “la más sórdida, oculta y negada de toda la sociedad” (p. 17). El autor infiere que esta conceptualización del color probablemente viene del periodismo a manera de clasificación de la forma y los temas narrados en sus páginas: amarillo para el sensacionalismo; rojo, las notas violentas; rosa, el caso de los llamados asuntos del corazón, desde la élite, solo por mencionar algunos ejemplos.

Para Giardinelli (2013), la novela negra se refiere a un contenido en particular: crímenes, suspenso y misterio como protagonistas de la obra. Explica, en consecuencia, el contexto histórico de su aparición (entre las décadas de los veinte y treinta del siglo xx) y el corpus inicial clásico que lo define. *Cosecha roja*, de Dashiell Hammet (1929), es la obra por antonomasia para acercarse a este fenómeno literario y culminación de la

escuela Hard-Boiled, iniciada en la revista *Black Mask*. Giardinelli detalla sus características:

Esta novelística se caracteriza por la dureza del texto y los personajes, así como por la brutalidad y el descarnado realismo. Se diría que ‘pone los pies sobre la tierra’ porque incorpora elementos de la vida real: la lucha por el poder político o económico por parte de sujetos sobrados de ambición, sexismo, violencia e individualismo, productos todos de una sociedad (la norteamericana de los años 10 y 30 del siglo xx) vistas por casi todos los autores como corrompida y en descomposición (2013, p. 19).

La novela negra salta del interés central del enigma hacia la llamada vida real. No solo se trata de ingenios, generalmente desde un elemento de la clase privilegiada (el Sherlock de Arthur Conan Doyle). Para Giardinelli, el primero es un mundo pequeño y hermético mientras que el segundo es uno amplio al salirse de los esquemas de un razonamiento.

Giardinelli, además, revisa el caso de América Latina para reformular cuáles son las coincidencias en su tratamiento y en qué diverge con respecto al caso europeo y norteamericano. Uno de los ejes principales, en la influencia de lo negro, está en la relación entre el dinero y la corrupción: “En la literatura estadounidense siempre ha jugado un papel capital, como si fuera el verdadero dios de los norteamericanos y puede decirse que está presente en todos los autores del género negro como una motivación esencial” (2013, p. 222). A esto añade Giardinelli cómo el género se constituye a través de la existencia de un crimen, pero que el dinero es el detonador de este. Y este aspecto es importante porque la circulación del dinero evidencia las redes que conforman las estructuras de desigualdad en América Latina.

Una diferencia fundamental en la relación del dinero con el crimen la señala Giardinelli a partir de un diálogo de Lew Archer, detective privado y protagonista de algunas novelas de Ross McDonald. La reflexión sobre el problema del dinero radica en una elección moral para la distinción entre el bien y el mal, pero es sólo un pretexto porque el mal o el bien ya están dentro de la persona. Sin embargo, para el caso de Latinoamérica es diferente: “En cambio en nuestra literatura, más importante que el dinero son los efectos de su injusta distribución” (2013, p. 222).

El segundo aspecto, con respecto a América Latina, es la representación de la corrupción. En ambas hay una base política ideológica, pero en lo que más difieren, desde la propuesta de Giardinelli, es en cómo viven el poder estas representaciones ficticias. En el caso estadounidense, su ciudadano está convencido en que se trata de un sistema flexible a pesar de la corrupción. Hay una especie de confianza en dicho sistema, en que se puede ajustar y el detective es parte de esos cambios posibles. Existe una confianza en las virtudes del sistema a pesar de lo cruel que puede ser. Sin embargo, Giardinelli señala lo complicado que es esto al asomarnos a América Latina: “Casi nadie se fía del poder establecido, más bien se vive en constante sublevación frente a él y aunque se quisiera modificarlo es un hecho que se ha ido perdiendo la fe” (2013, p. 224). La reflexión del autor radica en la constante rebelión por parte de lo latinoamericano en este ejercicio de escritura.

## **El género como orden simbólico y sus subversiones**

Para Estela Serret (2001) la simbología de la exclusión, donde se incluye el afuera, el otro, lo ambiguo, las marginalidades, tiene tanta importancia, quizás más, que la de la simbólica del orden. Lo femenino se distingue por una perspectiva sexuada. La autora entiende lo anterior en un sentido amplio: “como carga libidinal, como espacio del deseo y del goce” (p. 96). El género, en este sentido, organiza el deseo y el goce. Para Serret, desde una lectura psicoanalítica de la cultura, lo femenino no es complemento de lo masculino, sino una ausencia de significado: lo femenino es inasible, no puede aprehenderse porque al nombrarla ya se ha transformado en algo distinto. Esto es descrito por la autora como la expresión de una fuerza sometida, pues “...pone en peligro la misma existencia de la cultura, del sujeto, de lo humano” (2001, p. 97). Todo lo anterior, en forma de producción de significados para las identidades colectivas, se expresa a través de creencias, concepciones de la realidad y una escala de valores que nombra el imaginario social.

Una clave en la distinción de las clases sociales dentro del imaginario está en los espacios. Cada uno tiene una lógica y lenguajes propios con base en el que el imaginario determina sus fronteras:

Estos espacios se expresan discursivamente (en el sentido amplio del término) como imaginarios sociales, de modo que, en esta distinción típico social, podemos discriminar entre sociedades cuyas prácticas han sido generadas en su totalidad por un espacio discursivo y aquellas con grados distintos de diversificación en tales espacios (Serret, 2001, p. 98).

Entre las formas religiosas, modernas y tradicionales es necesario distinguir el grado de inclusión en las prácticas de estas formas. No solo se trata de identificar de forma maniquea si existe o no la inclusión, sino las condiciones para que la práctica social pueda ofrecer un espacio para el afuera, lo excluido, en este caso lo femenino como fuerza detenida por el imaginario social.

Serret (2001) se concentra en matizar este aspecto a través de dos dimensiones: los imaginarios mítico y religioso como parte de lo tradicional, y las ideologías a manera de lo moderno como parte del imaginario colectivo. Serret define el impacto del primero en el género (simbólico) discutido en cuestión. El mito se presenta siempre como relato, diferente de la práctica y del ritual, es ficción por su manera de operar y el efecto que busca, y la relación que tiene su estructura con los sistemas binarios. Se trata de una explicación de una comunidad.

Es decir, el mito explica cómo y por qué somos nosotros; esto muchas veces implica la referencia a la comunidad como único grupo humano (en ocasiones, aunque se tenga noticia de otros pueblos estos no son considerados como humanos), en cuyo caso las alteridades se demarcan exclusiva o de manera privilegiada en el interior del propio grupo (2001).

Para Serret, los mitos permiten organizar el imaginario colectivo y permean los comportamientos sociales, esto a la par de la modernidad por medio de las ideologías.

La mujer como dispositivo de lo simbólico se define a partir de los relatos que fundan a una comunidad, pero en el caso de la sociedad occidental se complementan con el imaginario de las instituciones, y de esta manera afincarla a un proyecto de modernidad. El cuerpo, su descripción y adaptación a roles, es el punto de partida del género para su orden simbólico. Sin embargo, hay cuerpos extraños, “Cambian de forma radical de

la niñez a la pubertad, transformándose de escuetos en protuberantes; sangran obedeciendo ciclos lunares—muerte, noche, mar—; crean vida de la nada y producen el alimento para sostenerla” (Serret, 2001, p. 115). Unos cuerpos se asociarán con la cultura, los otros, con la naturaleza. Lo femenino es la significación de la otredad, de lo otro, y se asocia con el desorden, lo salvaje, lo que debe dominarse o simplemente con lo extraño por ser desconocido. Es en este punto donde entra la subversión de los cuerpos en el orden de lo simbólico. Judith Butler (2002) señala lo siguiente:

Afirmar que todo género es como el travesti o está travestido sugiere que la “imitación” está en el corazón mismo del proyecto heterosexual y de sus binarismos de género, que el travestismo no es una imitación secundaria que supone un género anterior y original, sino que la heterosexualidad hegemónica misma es un esfuerzo constante y repetido de imitar sus propias idealizaciones (p. 184).

Esto se complementa con lo expuesto por Serret porque mientras lo femenino es una fuerza detenida, la heterosexualidad, para el caso de Butler, se comporta de manera ansiosa con tal de definir cada frontera y llevar a cabo la imitación de un orden con tal de que no desaparezca. Esa ansiedad se debe a la necesidad de establecer un dominio sobre lo Otro, en este caso, la definición de lo femenino, entendido como desorden, lo salvaje y, por consiguiente, lo que debe ser dominado porque está fuera de la razón. Judith Butler se enfoca en el análisis de travestismo desde ambas posturas: el hombre que se viste de mujer y la mujer que se viste de hombre.

Esto le da al travestismo un carácter ambivalente en ambos sentidos mientras transgreda estas reglas, pues la sátira incluso puede ser mecanismo de legitimación de dicho orden simbólico, que es la primera lectura que critica Butler por su dinámica misógina. Es por esta razón que la autora plantea la autenticidad dentro de este marco de reglas: “Las reglas que regulan y legitiman la autenticidad (¿deberíamos llamarlas simbólicas?) constituyen el mecanismo mediante el cual se elevan insidiosamente como parámetros de autenticidad ciertas fantasías sancionadas, ciertos imaginarios sancionados” (p. 191). Y aquí es determinante la lectura del término raza porque se crean espacios de promesa a partir de lo blanco como signi-

ficación de autenticidad y el alcanzar un sitio de privilegio. En ese sentido, deben identificarse los espacios de réplica, no en cuanto imitación, sino de respuesta contra esas fronteras.

### **Lo periférico en *La virgen Cabeza*: dominación vs apropiación en busca de otro mundo**

Con base en las teorías expuestas por Serret y Butler, he planteado un análisis en la identificación de dos categorías: el desorden desde la perspectiva de los personajes y la imitación de la otra sexualidad desde lo simbólico. La novela de Gabriela Cabezón Cámara trata la historia de un proceso de escritura derivado de acontecimientos que le preceden a dicho acto realizado por una de sus protagonistas, Qüity, periodista y amante de Cleopatra en el momento de la enunciación: “Me puse así de aforística allá en la isla, casi en pelotas, sin ninguna de mis cosas, ni siquiera una computadora, apenas algo de dinero y las tarjetas de crédito que no podía usar mientras estuviéramos en Argentina” (2018, p. 13). Entramos en un conflicto narrativo donde existen dos tiempos paralelos: el de la escritura de lo que será una posible novela en la ficción y el cómo se conocieron ambas en la villa donde vivía antes Cleo, la escritura intenta dar orden a lo que antes no se tenía. Además, existe un juego interesante a nivel narratológico y escritural: son dos narradoras las principales, la primera es Qüity, pero existen capítulos donde toma el control de la filiación de la información narrativa Cleo, con una autoridad testimonial para corregir el otro testimonio de quien escribe lo que será el producto al final de esta historia. Esto da pie al lector para identificar a nivel de contenido la imitación de lo femenino y masculino y, a nivel de la forma, el desorden de los acontecimientos traumáticos desde las perspectivas de los personajes.

En primer lugar, tenemos el personaje de Qüity. Al inicio de la novela se ve a sí misma como alguien muerta (desorden), incluso a su hija todavía no nacida (imitación de familia), en un sentido simbólico debido a la destrucción de la villa donde acontecían los milagros de la Virgen Cabeza. Ella es periodista de nota roja en un periódico de Buenos Aires hasta antes de su huida a Miami desde Montevideo. En una relación con Daniel, un fotó-

grafo y egresado de letras, comparten sus aspiraciones como escritores hasta que Qüity conoce la historia de Cleo:

Cuando Daniel me contó algo de la historia de Cleopatra, pensé que había encontrado el tema para hacer el libro que me permitiría postular a los cien mil dólares que la Fundación de Novoperiodismo adelantaba para financiar las crónicas que le interesaban. Y una travesti que organiza una villa gracias a su comunicación con la madre celestial, una niña de Lourdes chupapijas, una santa puta y con verga les tenía que interesar. Y yo podría dejar el diario y volver al principio, a la literatura, a los griegos, a la quieta vorágine de las traducciones y a la violencia seca de las polémicas de academia (Cabezón, 2018, p. 38).

Qüity se basa en la ambición de ser escritora, inscrita en la carrera de letras clásicas, para acercarse mejor a la realidad de un empleo en el periodismo policiaco, todo a cambio de cocaína, fuentes y escritura. Sin embargo, parece que no es un mundo deseado (orden) y la vieja aspiración de las publicaciones consagradas la atrae cuando escucha la historia de Cleopatra (imitación de lo femenino para las instituciones).

Por otro lado, en la novela aparecen algunos aspectos del género negro: el dinero y la corrupción. Su mezcla con la periferia es interesante, pues antes de convertirse en amante de Cleopatra, esta última funciona como una moneda de cambio. No se trata de lo humano detrás de una historia, sino el interés por ganar cien mil dólares por parte de una fundación. Se trata de una vía de escape a través de un cuerpo que resulta solo atractivo para convertirse en objeto de consumo (orden). El objetivo es otro, además del dinero, cambiar de un espacio violento a otro, del periodismo de la nota roja al de la academia.

Por otro lado, está Cleopatra, quien a los doce años todavía no se nombraba así misma de esa manera. Se le conocía, entonces, como Carlos Guillermo (orden). A esa edad ya había aparecido en los periódicos cuando su padre casi la mata a golpes por considerarlo un “puto del orto” (Cabezón, 2018, p. 40), por querer ser como Susana Giménez (imitación), actriz y conductora argentina, quien se conmueve por la noticia y trae a Carlos Guillermo al programa donde se transforma, con las botas de la diva en su cuello, en “Kleo”. Pero esa no es la única historia que atrae la atención del público argentino y la de Qüity. La que da pie a la coexistencia de órdenes

simbólicos del género y de lo negro en esta novela está en el primer milagro. En la villa comienzan a colocar cámaras y murallas, a manera de vigilancia, similar a los barrios ricos, pero con otro sentido de protección:

“Una noche”, Cleopatra contaba en el video el primer milagro a sus seguidores, “allanaron el departamento en el que laboraba”. Ella había hecho karate cuando era chico y durmió a un par. Se la llevaron a la comisaría. Cortaron los cables de las cámaras y al grito de “marica de mierda, ahora vas a ver lo que es un macho”, le pegaron y se la cogieron entre todos, incluidos los presos, en una clara evidencia de lo democratizada que está la fuerza desde que los mandan a la universidad (p. 41).

Durante la golpiza propinada por los policías recibe las palabras milagrosas de la Virgen; la compara con la conductora del programa donde debutó como Kleo, y la describe más rubia. El mensaje es curioso porque le indica que debe dejar la mala vida, es decir, tener sexo descontrolado, que mejor se case (imitación) con su hijo (Cristo), como sucede en algunos espacios de la institución cuando las mujeres se convierten en sus ‘novias’. Al despertar de esta visión, Cleo ya no tiene heridas y los policías casi se mueren del susto por ver semejante milagro equivalente al de Santa Lucía saliendo ilesa de las llamas.

Por un lado, aparece Qüity con una ambición, la de la escritura, y convierte a Cleo en una posible moneda de cambio para salir de una parte del sistema de violencia y trasladarse a uno menos intenso. Por el otro, se expone antes del milagro de Cleopatra el uso arbitrario de las autoridades en el uso de las cámaras, además de los propósitos de vigilancia en la villa, el hecho de no registrar, apagándolas, los hechos que incriminen la ausencia y violación de sus labores.

En este caso, el género como orden simbólico de los cuerpos aparece en estas dos vertientes del *noir*. Se repite el mismo esquema simbólico para el caso del padre de Cleo y el de los policías al accionar la violencia a partir de signos considerados por ellos como transgresores de su masculinidad: vestirse como una diva de la televisión. A esto deben agregarse los sutiles mecanismos que sirven como válvula de escape al sistema para reafirmar el género como orden simbólico. El caso de la diva Susana es una de las constantes en la novela. Mientras sirva como espectáculo, las alteraciones al

género (en el concepto de Serret) obtienen un espacio de reconocimiento, similar al de las aspiraciones iniciales de Qüity. La libertad de Cleo se reduce a la presencia de las cámaras y, por esa razón, a inicios de la novela, menciona lo siguiente:

‘No hay dios’, le dije a Cleopatra algunas veces, las pocas que le hablé, cuando me venía con el analgésico imaginario de su exuberante psiquis: cuentitos de Kevin en un paraíso de PlayStations con pantalla gigante; ‘Imaginate, Qüity, la pantalla es el mundo, mi amor’, y la Virgen María de mamá y Dios de abuelo (p. 14).

Solamente a través del espectáculo es que puede trascender su cuerpo y su identidad y la imagen se repite de forma textual a lo largo de toda la novela. Esto tiene un comportamiento carnavalesco, en el sentido de que es un ciclo, por lo tanto, no hay una transgresión completa del límite, sino que solo es parte de estos espacios que sirven como válvula de escape. Unas botas de regalo no resuelven el problema de la pobreza ni detienen la golpiza por parte de los policías. La villa se convierte como en un espacio de *reality show*, con base en los milagros y las vidas que irá transformando Cleo a través de los mensajes de la Virgen Cabeza, pues este epíteto denota otro orden simbólico: el de la clase y la raza. “Cabeza” se refiere a las cabezas con cabello negro, a un color de piel distinto del de las divas, es interesante cómo solamente el término adquiere notoriedad positiva a través de una virgen que es rubia. Siempre y cuando los cuerpos periféricos se ajusten a los cánones del orden simbólico es que serán escuchados mientras sigan aportando algo a la economía del espectáculo (orden).

## Conclusiones

El texto anterior es una propuesta de lectura para aproximarse a otras visiones periféricas dentro de la novela negra. En el caso de *La virgen cabeza*, no basta con las características de la teoría y los corpus de este género literario, sino que es necesario agregar las posturas en torno al género como orden simbólico. Cleo es un personaje excluido: pobre, otro color de piel y traves-

ti, aun adoptando elementos del imaginario del orden, se encuentra en lucha constante por acceder a la élite dominante en lo simbólico.

Cleo intenta permanecer en su papel de mediadora de una virgen rubia (lo sacro) y cumplir con lo más cercano a una estética de lo femenino (lo ideológico), pero el tiempo y la intensidad de los ciclos la llevan, de acuerdo con Qüity, a una enfermedad mental: su amante quiere llevarla, al final de esta novela, al psiquiatra o, en caso contrario, arrestarla.

Por su parte, Qüity descende a otro infierno, de manera dantesca, donde se encuentran los milagros de Cleo. Su anhelo inicial no se cumple: no regresa a las letras clásicas ni se refugia en la comodidad anhelada de una academia menos violenta que la villa, la cocaína de los policías y los cuerpos explotando. Su corazón ya no es órgano, siente que tiene una granada, y está por tener la hija de una persona que en el orden simbólico es excluido por puto y que al mismo tiempo no se queda a lado de su pareja para criar a la niña, quien Qüity considera muerta por las circunstancias en las que se encuentra.

El género negro permite, como espacio literario, retomar algunas de las constantes de su propuesta para integrar y reconfigurar el diagnóstico de la sociedad sin importar la presencia de un enigma. En esta novela se sabe quiénes son responsables directos, pero no los nombres ni las estructuras que alimentan el espectáculo o la creación de condominios para desplazar a los pobres. La periferia sigue ahí y requiere otras miradas porque la imaginación sigue en conflicto, reificada, en un mundo capitalista.

## Referencias

- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites discursivos del "sexo"* (trad. Alcira Bixo). Paidós.
- Cabezón Cámara, G. (2018). *La Virgen Cabeza*. Nitro/Press.
- Giardinelli, M. (2013). *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Capital Intelectual.
- Serret, E. (2001). *El género y lo simbólico: la constitución imaginaria de la identidad femenina*. Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.