

TESIS DOCTORAL

La detective femenina o *female private eye*

Inicios, recorrido y reinvención del personaje
en su vertiente literaria y audiovisual

Tomasa Rafaela Hernández Ramírez



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
Departamento de Filología Moderna

Las Palmas de Gran Canaria - 2015

PROGRAMA DE DOCTORADO

“Estudios interdisciplinarios de Lengua, Literatura,
Cultura, Traducción y Tradición Clásica”

Departamento de Filología Moderna

TESIS DOCTORAL

La detective femenina o *female private eye*

Inicios, recorrido y reinención del personaje en su
vertiente literaria y audiovisual

Autor: Tomasa Rafaela Hernández Ramírez

Dirigida por: Dr. José Manuel Rodríguez Herrera

El Director

La Doctoranda



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
Departamento de Filología Moderna

Las Palmas de Gran Canaria - 2015

Agradecimientos

En primer lugar, quisiera expresar mis agradecimientos a mi director de tesis, el Doctor José Manuel Rodríguez Herrera, por su inestimable colaboración en la elaboración de esta tesis y por todos sus buenos consejos. Además, me gustaría incluir en este apartado de agradecimientos a la Biblioteca Universitaria de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y otros Centros de divulgación locales y estatales por el extenso material bibliográfico que han puesto a mi disposición en calidad de investigadora. Finalmente, quisiera hacer explícito el agradecimiento a mis familiares y amigos por su comprensión y el ánimo que me han trasladado, de forma constante, a lo largo de todo este arduo proceso.

Índice

CAPÍTULO 1

La anciana perspicaz contra la atractiva y audaz mujer

del ambiente *noir*: Duelo de intelectos. _____ 29

1.1 Primeros iconos femeninos en la detección.

La aparente candidez de las *Senior Sleuths* y su personalidad inquisitiva _____ 31

1.2. El relevo de las intrépidas adolescentes en la detección.

El poder de *Las Girl Sleuths* _____ 57

1.3. La incursión de las *Bravado Women* en el ámbito *noir*:

El coraje y el ímpetu de las mujeres desafiantes _____ 71

1.4. Punto de inflexión:

Nick y Nora Charles como primera pareja en el género detectivesco _____ 82

CAPÍTULO 2

El terreno de las sensuales sirenas solas o en dúos.

Inicio de la revolución femenina desde los años 60

y la reinención de la detective en la actualidad. _____ 85

2.1. El espionaje tiene nombre de mujer. El hechizo de Modesty Blaise,

la dulzura de Honey West y la sensualidad letal de Emma Peel. _____ 87

2.2. *The Girl from U.N.C.L.E.*: Reinención y feminización

del clásico masculino *The Man from U.N.C.L.E.* _____ 102

2.3. Incorporación de Cordelia Gray como primera *private eye* británica

en el panorama literario de los 70. _____ 104

2.4. La tríada de detectives revolucionarias.

‘Pepper’ Anderson, Christie Love y Peggy Lipton. _____ 117

2.5. Los ángeles también pueden ser atractivos:

El embrujo de *Charlie’s Angels*. _____ 125

2.6. Los 80 y el hechizo bajo la luz de la luna.

Redacción de crímenes por la magistral Jessica Fletcher. _____ 131

2.7. El revival de antiguas series y el esperado regreso de Nancy Drew.	
El impacto de la serie <i>VIP</i> con la explosiva Pamela Anderson.	140
2.8. El poder femenino de los 90 y el boom policiaco del 2000:	
La cercana y aguda inspectora Brenda Johnson	
y la sagaz estudiante Veronica Mars.	147

CAPÍTULO 3

V.I. Warshawski y Stephanie Plum:

Un toque de modernidad al género policiaco.	151
3.1. Introducción a las mujeres escritoras revolucionarias	
y a sus singulares detectives. el germen de la reinención de la <i>Private Eye</i> .	153
3.2. Nacimiento de V.I. Warshawski.	
Primeros pasos hacia la reinención de la figura de la detective femenina.	159
3.3. Semejanzas y diferencias entre V.I. Warshawski y los tradicionales	
<i>hard-boiled</i> detectives. La inmunidad de una detective femenina	
frente al predominio masculino.	172
3.4. Semejanzas con su Creadora o “Madre Literaria” Sara Paretsky.	182
3.5. Stephanie Plum: La <i>Bounty Hunter</i> a la caza del dinero.	199

CAPÍTULO 4

La tríada de las *lesbian sleuths* o detectives lesbianas:

Kate Delafield, Lauren Laureano y Katie Martinelli.	211
4.1. La pionera Kate Delafield en una ciudad de aficionados al crimen	215
4.2. Todo pertenece a Lauren Laureano	225
4.3. El Trabajo Nocturno de Katie Martinelli	243
Conclusiones	255
Bibliografía	265
Filmografía	273
Episodios de series TV y Videoclips	275

Introducción genérica

El objeto de nuestra tesis versa sobre una profesión inusual hasta hace apenas unas pocas décadas: las mujeres detectives tanto en lo que respecta a su presentación en el ámbito audiovisual como en el literario. Pretendemos esbozar un recorrido que parta de sus inicios para analizar a continuación el modo en el que estas representaciones han ido evolucionando a lo largo de los años. Finalmente, nos centraremos en modelos de mujeres detectives que han supuesto toda una reinención de este género: Victoria Warshawski, Kinsey Millhone y Sharon McCone, la tríada de mujeres detectives ideadas, respectivamente, por Sara Paretsky, Sue Grafton y Marcia Muller, será objeto de un estudio más pormenorizado, dado que cada una de estas mujeres detectives, a su manera, ha revolucionado los cánones tradicionales del género *noir*.

Es preciso, a fin de analizar adecuadamente en qué medida estas mujeres detectives desafían algunas de las normas básicas del género en su conjunto, proceder a un análisis comparativo entre los atributos que caracterizaban a los denominados *hard-boiled dicks*, es decir, los detectives masculinos clásicos, tipos duros que destacaban por moverse en una atmósfera de corrupción y total ausencia de valores morales, con sus calles oscuras y frías que resultan inhóspitas tanto para los detectives como para los ciudadanos que residen en ellas.

Puede considerarse a Sam Spade, concebido por el autor estadounidense Dashiell Hammett, como uno de los pioneros de esta generación de *hard-boiled dicks*. Le siguen Philip Marlowe de Raymond Chandler, Mike Hammer, ideado por Mickey Spillane y Dick Tracy, del novelista gráfico Chester Gould. Los cuatro se revelan como iconos emblemáticos del género negro y la caracterización es muy similar en todos estos casos.

Se trata de tipos fríos, severos, solitarios y sin debilidades humanas conocidas, aunque existen algunas excepciones, como en el caso de Dick Tracy, que tiene una tierna novia llamada Tess Truheart y un aventurero hijo adoptivo de diez años conocido como Junior Tracy.

El enfoque teórico desde el que pretendemos aproximarnos al estudio de la representación de las mujeres en la cultura audiovisual y literaria es el de la teoría feminista. El discurso feminista se ha ido articulando en tres fases diferentes. La primera de ellas transcurre en el periodo que se extiende desde el año 1800 hasta el 1930, fase en la cual el discurso feminista se centraba en promover los derechos igualitarios para todas las mujeres, en especial el derecho al sufragio. Estas mujeres habían sido inspiradas en su lucha por dos movimientos históricos clave como la Revolución Francesa y la Guerra de Independencia de los Estados Unidos, máximos representantes de los valores de libertad e igualdad. Mary Wollstonecraft, madre de la emblemática autora romántica Mary Shelley de *Frankenstein*, se encuentra entre las mujeres luchadoras y autónomas que en esta era empezaban ya a propugnar la igualdad entre los dos sexos. En esta época, las feministas lideraron una batalla sin cuartel contra los sectores más conservadores, quienes seguían justificando los derechos dispares con el argumento de la diferente configuración física y psicológica de unos y otros. Ya en el periodo victoriano iniciado, durante el reinado de la reina Victoria (1837-1901), a las mujeres se les asignó automáticamente el rol del *Angel of the House* o “Ángel del Hogar”, una figura etérea cuyo cometido principal debía ser la abnegación, la custodia del marido así como el desempeño de las labores propias del hogar. Debían centrar todas sus ansias en dar a luz una numerosa prole; cuanto más numerosa, mayor era el prestigio del que podrían gozar en la sociedad. Otras funciones de carácter menor variaban en función de la clase social a la que figurara adscrita la mujer; por ejemplo, las mujeres de clase acomodada

tenían como función adicional el control del servicio doméstico. Lo que sí era común a todos los estamentos sociales era la total y absoluta subyugación a los requerimientos de sus cónyuges. Según la crítica Jenni Calder en *Women and Marriage in Victorian Fiction*, esta ideología se plasmó, de forma discursiva, en todo tipo de manuales:

Manuals advising on the behaviour of young ladies began to grow numerous as the century progressed. Similar manuals had existed for more than a century, but the concentration on the female sex had previously been less distinct. They can be seen as a response to a confused and contradictory situation. On the one hand young girls were brought up under severe restriction. On the other they were encouraged to look towards marriage as liberation, where they would achieve the acknowledgement of adulthood and as much freedom to control their own lives as was consonant with their sex. In fact, the freedom was largely illusory, for most young women exchanged the control of a father for the control of a husband. Restriction was an ill education for liberty, and most of them passed straight from childhood to the responsibilities of matronhood without any chance of testing their strength as young women, except in the marriage market. (1976: 20)

En consecuencia, estos manuales que recogían las normas básicas por las que debía regirse el comportamiento de una dama proliferaron a causa de la confusión y contradicción de las mujeres victorianas. Mientras muchas de las jóvenes eran educadas en la restricción más severa como única doctrina, al mismo tiempo se les animaba a contraer matrimonio con la falsa promesa de que así lograrían ser más autónomas y disponer de sus propias vidas. No obstante, tras el ansiado matrimonio, muchas de estas mujeres comprobaban en su propia carne cómo se evaporaba la poca autonomía que les quedaba y cómo la sumisión a la figura del padre era reemplazada por la dependencia a la figura del marido. El acceso a la educación o al mercado laboral les estaba vedado en todos los campos, lo cual acentuaba aún más este sometimiento patriarcal. Este hecho se muestra en todos los ámbitos de la vida personal y laboral de la mujer, desde la firma en documentos relevantes hasta la cuestión de las herencias, con la subsecuente pérdida de todos sus derechos en dichas transacciones.

A pesar de que este escenario parece invitar muy poco al optimismo, en *Between Women: Friendship, Desire and Marriage in Victorian England*, la escritora Sharon Marcus advierte un rayo de esperanza en los fuertes vínculos que muchas mujeres de la época empiezan a desarrollar entre sí. En la introducción de su ensayo, refleja el sueño de una niña de sólo diez años, de nombre Emily Pepys, que empieza a redactar un diario de sesenta páginas a fin de recoger por escrito algunas de sus impresiones de la época:

In 1844, A TEN-YEAR-OLD GIRL named Emily Pepys, the daughter of the bishop of Worcester, made the following entry in the journal she was begun to keep that year: "I had the oddest dream last night that I ever dreamt; even the remembrance of it is very extraordinary. There was a nice pretty young lady, who I (a girl) was going to be married to! (the very idea!) I loved her and even now love her very much. It was quite a settled thing and we were going to be married very soon. All of a sudden I thought of Teddy [a boy she liked] and asked Mama several times if I might be let off and after a little time I woke. I remembered it all very perfectly. A very foggy morning." Emily Pepys found the mere idea of a girl marrying a girl extraordinary ("the very idea!"). We may find it even more surprising that she had the dream at all, then recorded it in a journal that was not private but meant to be read by family and friends. As we read her entry more closely, it may also seem puzzling that Emily's attitude toward her dream is more bemused than revolted, not least because her protective bride is "a very nice pretty young lady," and marrying her has the pleasant aura of security suggested by the almost Austenian phrase, "It was quite a settled thing." Even Emily's desire to be "let off" so that she can return to Teddy must be ratified by a woman, "Mama." (Marcus 2007: 1)

Nacida de un padre obispo anglicano y nieta, por vía materna, de John Sullivan, un asesor real, Emily Pepys se crió en un ambiente acomodado. En este contexto, la atracción que despierta una "agradable y bonita mujer joven" en ese extraño sueño resulta muy reveladora. Pero aún lo es más que haya decidido plasmarlo en su diario, un instrumento que empieza a cobrar un notable valor como espacio de liberación para la mujer en una época cargada de férreas normas. De forma muy natural, Emily Pepys trasgrede en su diario todos los tabúes fosilizados de la época que determinaban la heterosexualidad como única forma válida de sexualidad.

En este periodo sólo existían dos opciones: resignarse y adoptar el rol de “ángel” o, por el contrario, rebelarse contra la férrea sociedad patriarcal y renunciar a una vida supuestamente estable.¹ Aquellas mujeres que optaban por la segunda vía sufrían el rechazo tanto de los hombres como de las propias mujeres que vivían atadas a las normas establecidas. Estas mujeres que decidían apartarse de la “recta vía” eran además el blanco de todo tipo de sátiras. Por ejemplo, la revista de corte satírico *Punch* las solía retratar como mujeres poco agradecidas, con rasgos que recordaban a ancianas de porte severo y cómico. La revista *Punch* había sido fundada por el dibujante Henry Mayhew y el grabador Ebenezer Landells en el año 1841, y obtuvo su mayor auge durante la década comprendida entre 1840 y 1850 gracias a su tono eminentemente humorístico. De sesgo muy conservador, sus ilustradores y redactores se dedicaban a elogiar y embellecer en sus páginas a las “ángeles del hogar” y a hacer mofa de las mujeres más liberales de la época. Sus artículos e ilustraciones son un vivo testimonio de la ideología dominada por el pensamiento patriarcal de la era.

Precisamente la revista de corte satírico *Punch* ejerció como el medio propagador de las ideas conservadoras victorianas que realzaban al Ángel del Hogar en contraposición con la *New Woman*, la Mujer Nueva. Éstas se distinguían por su tajante rechazo de valores tradicionales como el matrimonio o la fundación de una familia. Dicha publicación se encargó de contrastar la belleza y la feminidad de la primera frente a la fealdad y masculinidad de la segunda. Varias ilustraciones de la revista mostraban una imagen satírica y distorsionada de las mujeres que empezaban a interesarse por cuestiones hasta ahora exclusivas del género masculino tales como la caza, juegos de naipes y el hábito del tabaco.

1 Ésta antítesis se mantuvo vigente durante mucho tiempo bajo la dicotomía de *virgin/whore*. Esta limitación connotativa ejerció una fuerte carga psicológica sobre las mujeres ya que eran forzadas a elegir entre la pureza virginal o la desviación y la promiscuidad que ‘emanaban’ de la prostitución.

Además, la educación se convirtió en uno de los ejes fundamentales que distinguieron a estas mujeres revolucionarias respecto de sus congéneres tradicionales que cumplían con los cánones estándares, es decir, “las ángeles del hogar” cuyo único fin se reducía al mero hecho de contraer matrimonio con la consecuente descendencia.



Figura 1. Dibujos realizados por el ilustrador caricaturista de origen francés George du Maurier de la revista *Punch* con fecha 8 de septiembre de 1894 en la cual se muestra a la figura del “ángel del hogar” a la izquierda y la mujer nueva a su derecha. Destaca la hermosura y elegancia de la primera mujer con sus evidentes rasgos de feminidad en firme oposición a la segunda, que aparece ataviada con un conjunto de caza, afición atípica en una mujer que a su vez adquiere tintes de desafío ante las normas patriarcales.

En su ensayo *The New Woman: Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*, la crítica Sally Ledger pone al descubierto algunas de las contradicciones relativas al modo en el que esta “Nueva Mujer” era representada:

The New Woman as a concept was, from its inception, riddled with contradictions. Whilst moral decadence and sexual licence was supposed by some critics to be her hallmarks, elsewhere she figured in discourse as a

‘mannish’, asexual biological ‘type’. The illustration from an 1895 edition of *Punch* (Figure 1, p. 98) isentirely representative of one of the ways in which the New Woman in periodical literature of the *fin de siècle*. Severely dressed, wearing college ties, and smoking the women in the illustration in a *Punch* cartoon from 1895 are presumably discussing the books which are on the table while the man of the house escapes to the servants’ hall for a cup of tea and a gossip. Here, as elsewhere, the specificity of the New Woman as a product of the middle and upper classes is clear. (1997: 16)

Según Ledger, el tratamiento del que era objeto la “Mujer Nueva” estaba marcado por paradojas, ya que por un lado se le asociaba con la decadencia moral y la lascivia, mientras que por el otro adoptaba características típicamente masculinas. Por este motivo, era clasificada en muchas ocasiones como un mero ‘tipo’ asexual biológico. Ledger se hace eco de las caricaturas de dichas mujeres representadas en poses atribuidas generalmente al género masculino. Esto se refleja en su escueta vestimenta, sus corbatas colegiales y en el modo de fumar, casi de forma tranquila e impassible. En concreto, Ledger alude a una ilustración que data del año 1895 en la cual los roles femeninos y masculinos se invierten: dos mujeres parecen inmersas, en primer plano, en una conversación de carácter intelectual. Ambas están fumando y en un segundo plano, se puede apreciar al hombre de la casa, quien prefiere escaparse a las dependencias de los sirvientes con el objetivo de preparar un té e intercambiar cuchicheos con el servicio doméstico.



Figura 2. Ilustración mencionada por la crítica Sally Ledger, correspondiente al 15 de junio de 1895, donde claramente se muestra a las dos mujeres nuevas en posición autoritaria y fumando, lo que contrasta con la actitud pasiva del hombre que permanece en un discreto segundo plano y que demuestra total desinterés hacia la conversación que mantienen las mujeres en primer plano. De hecho, el texto que acompaña a la imagen es el siguiente: “You are not leaving us, Jack? Tea will be here directly” “Oh, I’m going for a cup of tea in the servant’s hall. I can’t get on without female society, you know!”

A pesar de ser blanco de burlas y constantes críticas por parte tanto de hombres como de mujeres que habían encontrado arraigo en la ideología reaccionaria, aquel nuevo colectivo de mujeres libres e independientes fue el germen de la lucha por los derechos de las mujeres; veían en el matrimonio una simple operación comercial según la cual las mujeres casadas debían ser sometidas a los designios de sus maridos, los beneficiarios de este contrato. Las *New Women* alegaban, en contraposición, que las mujeres debían ejercer su libertad y vivir en pareja sin pasar por el sacramento matrimonial; incluso llegaban a contemplar la posibilidad de tener hijos como madres solteras, idea revolucionaria que encendió la mecha de la ira en los sectores más conservadores. Una de los iconos de este nuevo colectivo se personifica en Olive Schreiner, escritora sudafricana cuyas obras, *The Story of an African Farm* (1883) y *Woman and Labour* (1911), destacan por su tono abiertamente feminista. Olive Schreiner desvalorizó y rehusó la emblemática figura del “Ángel del Hogar”; tachándola de

parásito que vivía a costa del trabajo de otros. En concreto, el objeto de sus fuertes críticas se centraba en aquellas mujeres de alta posición social que residían en sus mansiones y cuyo único cometido era controlar a su personal de servicio doméstico a todas horas. En *Woman of Labour* (1911), considerado un manifiesto político y social en aquella época, Schreiner postula lo siguiente:

So much is this case, that exactly in the earlier conditions of society and excessive and almost crushing amount of the most important physical labour generally devolved upon the female, so under modern civilised conditions among the wealthier and fully developed classes, an unduly excessive share of labour tends to devolve upon the male. That almost entirely modern condition, affecting brain and nervous system, and shortening the lives in modern civilised societies, which is vulgarly known as “overwork” or “nervous breakdown”, but is one evidence of the excessive share of mental toil devolving upon the modern male of the cultured classes, who, in addition to maintaining itself, has frequently dependent upon him a larger or smaller number of entirely parasitic females. But, whatever the result of the changes of modern civilisation may be with regard to the male, he certainly cannot complain that they have as a whole robbed of him as his fields of labour, diminished his share in the conduct of life, or reduced him to a condition of morbid inactivity. (*Project Gutenberg* 1911)

En un somero recorrido histórico por las diversas etapas, la escritora se detiene en los cambios que tienen lugar tras cada fase relevante. Menciona el duro trabajo ejercido por los hombres, que se sienten en el deber de atender a mujeres “parasitarias”, una referencia obvia a los ángeles del hogar. En un tono inflexible, las acusa de reducir al hombre a un estado de inactividad mórbida y por tanto, de inutilidad. Olive Schreiner fue radicalmente rechazada por atacar directamente a un símbolo institucional de este tiempo².

2 Entre ellos, aconsejaba a las mujeres que conocieran a sus futuros maridos antes del decisivo paso del matrimonio con el fin de evitar sorpresas desagradables tales como maltratos físicos y psicológicos, infidelidades o incluso propagación de enfermedades; estas “sorpresas” eran, desgraciadamente, más que frecuentes en la época y estaban además extendidas entre todos los segmentos, incluidos hombres supuestamente honorables que no obstante acudían a los servicios sexuales de las prostitutas, con el consiguiente contagio de enfermedades venéreas. Esto repercutía directamente en la salud tanto de cónyuges como de futuros infantes.

Mientras las *New Women* vivían sus vidas acorde con sus principios ideológicos, por desgracia varias de las denominadas ángeles del hogar no corrieron con la misma suerte y se vieron abocadas a una vida de privación de deseos. A pesar de que varias de estas mujeres se mostraban reacias a asumir este papel, fueron convencidas por sus parejas y sus familias para que contrajeran matrimonio y, como resultado, enfermaban gravemente aquejadas de serios problemas mentales, cuyas causas eran desconocidas en la época. Las *New Women*, por su parte, abanderaron una lucha en pro del reconocimiento de la capacidad de la mujer para ejercer su labor fuera del hogar en profesiones liberales como doctoras, abogadas y profesoras.

Décadas más tarde, y gracias a los denodados esfuerzos de este colectivo de mujeres, se impulsaron nuevos derechos para la mujer dentro del matrimonio y nuevas oportunidades laborales, así como el derecho al voto. Curiosamente, varios colectivos de mujeres de posición elevada empezaron a liderar las nuevas corrientes feministas. Puede considerarse la década de los años veinte como un nuevo punto de inflexión gracias a notables conquistas de nuevos derechos para las mujeres, tanto en Inglaterra como en Estados Unidos. Durante estos años empezó a forjarse la imagen de una mujer mucho más liberal, independiente y menos sujeta a restricciones de carácter moral. No hay que desdeñar la influencia que las teorías del psicoanálisis ejercieron sobre este colectivo de mujeres.

Por su parte, una de las promotoras de la nueva ola feminista fue la autora francesa Simone de Beauvoir, con su polémica obra *Le Deuxième Sexe*. Traducida a varios idiomas, alcanzó una gran repercusión por el contenido revolucionario de muchas de sus ideas. En esta obra, todo un icono de la nueva ideología feminista, Beauvoir analiza sin tapujos el modo en el que otros han ido configurando la identidad de la mujer:

But we first ask: what is a woman? "*Tota mulier in utero*" says one, "woman is a womb." But speaking of certain womenconnoisseurs declare that they are not women although they are equipped with a uterus like the rest. All agree in recognizing the fact that females exist in the human species; today as always they make up about one half of humanity. And yet we are told that femininity is in danger; we are exhorted to be women, remain women, become women. It would appear, then, that every female being is not necessarily a woman; to be so considered she must share in that mysterious and threatened reality known as femininity. Is this attribute something secreted by the ovaries? Or is it a Platonic essence, a product of the philosophic imagination? Is a rustling petticoat enough to bring it down to earth? Although some women try zealously to incarnate this essence, it is hardly patentable. It is frequently described in vague and dazzling terms that seem to have been borrowed from the vocabulary of the seers, and indeed in the times of St. Thomas it was considered an essence as certainly defined as the somniferous virtue of the poppy. (1982: XIX)

Seguidora de la doctrina del existencialismo, heredada de su compañero, el filósofo Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir somete a un tercer grado la frase originaria del pensamiento patriarcal que valora a la mujer como un simple útero, una especie de contenedor encargado de albergar futuras vidas que serán puestas a su cuidado, ya que es ésta su competencia asignada como representante del sexo femenino. Como señala Simone de Beauvoir, el discurso tradicional sobre la identidad reduce a la mujer a una única función, la de ser útero. Por más que las mujeres no se sientan en absoluto identificadas con este discurso retrógrado, el patriarcado ha seguido ejerciendo toda su presión sobre ellas para que no dejen de 'ser' mujeres y de 'actuar' como tales, lo cual se traduce en ser más 'femeninas', reduciéndolas a meros receptáculos.

La segunda ola feminista deriva de la lucha por los derechos civiles de 1960 en Estados Unidos. Además, es preciso añadir la revolución sexual y contracultural que ejerció un gran peso en esta década. De ser la aspiración única e irrenunciable de la mujer, el matrimonio pasa en muchos casos al terreno de lo meramente opcional. Además, las mujeres toman conciencia de la importancia de ejercer control sobre

su propio cuerpo mediante el empleo de anticonceptivos, lo cual genera nuevas controversias en los sectores más reaccionarios³.

Esta perspectiva histórica es, así lo entendemos, imprescindible para poder abordar el análisis de la representación de las mujeres en su labor como detectives, una profesión considerada durante muchas décadas como irreconciliable con la condición de mujer. Para este trabajo de investigación, hemos recurrido a bases de datos, bibliografía y soportes diversos (libros, artículos, entrevistas, documentos gráficos, filmes, cómics, etc.) al objeto de entender mejor los patrones de representación de las mujeres detectives en la cultura audiovisual y literaria y el modo en el que estos patrones han ido evolucionando con el tiempo.

Debemos señalar que la inmensidad del extenso espectro de autores y obras presentes concernientes a la detección femenina. De hecho, destacamos a la antigua profesora de universidad de Nueva York y detective Kate Fansler, concebida por la autora británica Amanda Cross (cuyo verdadero nombre era Carolyn Gold Helibrun) en obras como *The Last Analysis* (1964) y *An Imperfect Spy* (1995). Asimismo, destaca Helen Grace, la inspectora de policía del sur de Inglaterra, creada por el escritor británico M.J. Alridge en novelas como *Eeny Meeny* (2014) y *Liar Liar* publicada en el año 2015. A su vez, señalamos a Dex Parios, una joven y particular detective con una grave adicción al juego, participante en varios cómics bajo el título *Stumptown* escritos por Greg Rucka e ilustrados por Matthew Southworth, así como otras investigadoras de interés. No obstante, en esta tesis nos hemos concentrado en las más conocidas como las *senior* Miss Marple y otras, así como las *girl sleuths* Nancy Drew, Judy Bolton y Cherry

3 Afortunadamente, las mujeres de esta década tomaron conciencia de su propia salud y de sus limitaciones personales, en clara oposición a las mujeres victorianas, víctimas de varios fallecimientos tempranos a causa del número excesivo de abortos, y víctimas de la ideología imperante que les obligaba a dedicar su vida, y a sacrificarla si es preciso, al aumento de la familia.

Ames, con la adición de las *bravado women* o “mujeres valientes.” Posteriormente, hemos escogido a Victoria Iphigenia Warshawski, o lo que es lo mismo, V.I. Warshawski, de la escritora estadounidense Sara Paretsky, por la peculiar reinención que realiza sobre el personaje, así como la aventurera caza recompensas Stephanie Plum creada por la autora estadounidense Janet Evanovich. Además, la razón de su elección también se debe al reflejo de sus aventuras en la gran pantalla con su consecuente repercusión mediática. Finalmente hemos añadido a las escritoras lesbianas por la readaptación y la novedad que suponen desde un punto de vista tanto literario como social.

Nuestro punto de partida comienza con la *novel of manners* o “novela costumbrista” con las *senior sleuths*, denominación que usamos para referirnos a aquellas mujeres detectives ancianas y perspicaces. Destaca en este ámbito Miss Marple, la locuaz detective que fue creada por Agatha Christie, y cuyas aventuras serían años más tarde adaptadas a la televisión en formato de serie. En la época que oscila entre mediados del siglo XIX y XX las *girl sleuths* o “chicas detectives” cohabitaron con las *senior sleuths*, con lo que el repertorio de mujeres detectives se ve notablemente ampliado y resulta, por tanto, más difícil pensar en una única representación de la mujer detective. De este modo, el corpus bibliográfico se torna cada vez más extenso y variopinto.⁴

Años más tarde irrumpen en la escena las *bravado women* o “mujeres con coraje”; estos prototipos están claramente inspirados en las tramas y personajes del cine *noir* o negro del periodo que comprende desde los años 30 hasta los 50, un cine que se caracterizaba, entre otros rasgos, por su aura lúgubre, la desesperanza y falsos ideales;

4 Por ejemplo, señalamos a la mujer investigadora Aurelia Marcella, que junto a su hermano mellizo resuelven crímenes ambientados en Britania, el antiguo nombre que recibió Inglaterra tras la conquista de Roma en el año 43 d.C. Refleja el interés de su autora Jane Finniss por la cultura latina de la época. Sus originales aventuras son *Shadows in the Night*, *A Bitter Chill*, *Buried Too Deep* y *Danger in the Wind*. Además, destacamos el interesante estudio *Old Sleuth's Freaky Female Detectives (from the Dime Novels)* de Garyn G. Roberts *et al.* (1990) ensayo que presenta los relatos de detectives primigenias tales como Lady Kate y Madge.

ante la más que evidente inhibición de las autoridades. En consecuencia, la corrupción se abre camino sin encontrar obstáculo alguno. Los personajes de este género muy pronto se harían enormemente populares gracias a las *pulp magazines*⁵, publicaciones orientadas a un público popular con el fin de favorecer el entretenimiento en una época turbulenta, heredera del *Crack* del 29. A esta lista de detectives se suma Dick Tracy, personaje arquetípico de las historias gráficas de Chester Gould, que empezaron a cobrar fuerza también en esta época. La presencia de los cómics supuso un cambio profundo en la concepción del formato y del contenido de las obras policíacas. Entre sus exponentes más notorios destaca Dashiell Hammett, autor de la compilación de historias de Dashiell Hammett reunidas bajo el título *Secret Agent X-9* (1934); sus cómics plasman las azarosas aventuras de un *hard guy* o tipo duro con el nombre de Dexter, siempre alerta y solitario. Por otro lado, cabe destacar también en este apartado a las detectives Ruth y Velda, protagonistas de la colección de relatos de Mike Hammer en la serie *The Dark City and Other Stories*, publicada en una versión del año 1985; Ruth y Velda sobresalen por ser mujeres enérgicas, atrevidas y absolutamente independientes.

Seguidamente, en los años 60, destacamos la figura de las mujeres espías como ejes conductores de muchas de las tramas: la letal Modesty Blaise, antigua criminal reformada en una bella e inteligente espía que trabaja conjuntamente con su ex marido, el mujeriego Willie Garvin; la rubia y sensual Honey West, creada por el matrimonio compuesto por los escritores Gloria y Forrest E. “Skip” Fickling bajo el pseudónimo “G. G. Fickling” en novelas de misterio tales como *This Girl is for Hire* (1950) y *Kiss for a*

5 Una de estas revistas fue *Black Mask*, ejemplar lanzado por Henry Louis Mencken (1880-1956) y el crítico teatral George Jean Nathan (1882-1958), de notable éxito cosechado desde su inicio, el 20 de abril de 1920. Reconocidos autores como Dashiell Hammett y Raymond Chandler y otros como Erle Stanley Garner, Paul Cain y Raoul F. Whitfield, entre otros escritores, publicaron sus entretenidas historias ambientadas en el género puramente *noir*. Contribuyeron a aliviar el generalizado estado de crisis provocado tras el desplome de la Bolsa.

Killer (1967) entre otras. Posteriormente, sus peripecias fueron llevadas a la televisión, definiéndose como la primera espía femenina oficial en dicho medio. Además de ella, destacamos a la pelirroja y atractiva Emma Peel de *The Avengers* (*Los Vengadores*). Al igual que Modesty Blaise, West comparte protagonismo con Sam Bolt, su fiel y valiente compañero de aventuras que recurre a la fuerza para atrapar a sus enemigos, así como a los disfraces y aparatos tecnológicos. Peel, al igual que West, también cuenta con la inestimable ayuda de John Steed, un refinado y elegante espía británico cuya indumentaria se basa en un traje en tono gris, con bombín y paraguas a juego. Para finalizar esta década de sensuales espías, hay que señalar también a April Dancer, interpretada por la actriz estadounidense Stephanie Powers, de *The Girl from U.N.C.L.E* (1966-1967), quien también irrumpió en el panorama de nuevas mujeres detectives aunque con menos fuerza que sus compañeras por sus carencias para la lucha cuerpo a cuerpo. Trabajaba en conjunto con su compañero Mark Slate (interpretado por Noel Harrison, hijo del actor de cine y teatro de origen británico Rex Harrison).

Una nueva era da comienzo con las exuberantes Ángeles de Charlie, que dejan el Cuerpo de Policía de Los Ángeles para entrar a trabajar en una agencia de detectives. Las tres detectives destacan por su habilidad para competir en un mundo eminentemente masculino. No obstante, no hay que olvidar que estas mujeres hacían las funciones de ayudantes de, nada más y nada menos que dos jefes, Charlie Townsend (cuya presencia se hacía notar de forma recurrente a través de un aparato ubicado en la mesa del despacho) y John Bosley, la cabeza visible que, en el papel de subjefe, cumplía con las órdenes transmitidas por el primero. La novedad de la serie tanto en la estructura como en el contenido originó un brillante éxito, que se tradujo en cinco temporadas que se prolongaron hasta el año 1981. Asimismo, se realizó otra adaptación para la televisión que data del año 2011 y películas de gran éxito en los años 2000 y 2003,

respectivamente. A esta serie se le suma *The Mod Squad*, entre 1963 y 1978, con un trío étnico compuesto por una joven y atractiva mujer junto con un apuesto hombre de raza blanca, a quienes acompaña un atrevido afroamericano. Ellos son, respectivamente, Julie Barnes, Pete Cochran y Lincoln “Linc” Hayes, y fueron conocidos en España como “Patrulla Juvenil.” Temas muy en boga en la época, tales como la prostitución, el consumo de drogas y los abusos de todo tipo se expusieron con precisión y total naturalidad en esta serie que pretendía ser un fiel retrato de esta turbulenta época.

En los años 70 se produjo un “boom” televisivo, con la irrupción de series de índole muy variada como *Macmillan & Wife*, *Police Woman* y *Get Christie Love!*; estas producciones se caracterizaban por sus elevadas dosis de entretenimiento dirigido a un público que ansiaba evadirse de conflictos políticos, como el escándalo del caso Watergate protagonizado por el presidente republicano Richard Nixon o la cruenta guerra del Vietnam que se saldaba a diario con cientos de bajas en el ejército de Estados Unidos.

En los años 80 la serie *Moonlighting*, protagonizada por Bruce Willis y Cybill Shepherd en el periodo comprendido entre 1985 y 1988, marcó una nueva etapa dadas las notables dosis de comicidad que aliñaban las aventuras de esta pareja de detectives. Ambos actores interpretaban los papeles de David Addison y Maddie Hayes, ésta última gerente de la agencia de detectives *Blue Moon* (“Luna Azul”), un guiño al título de la serie. Ambientada en la estética de esta nueva década, mezcla *glamour* y corrupción a partes iguales, y con tintes de acción y comedia, la serie tenía todos los ingredientes para triunfar en la pequeña pantalla. El carácter loco de David contrasta con el frío y realista de Maddie, quien ejerce el papel de jefa. A pesar de ser reacia a establecer relaciones personales, los ideólogos de la serie se esforzaron por resaltar su lado más sexy (en una de las escenas aparece semidesnuda en la cama). Los productores se aseguran así contar con el favor del público masculino, mientras que el atractivo y el sentido del

humor de su compañero hacía lo propio con la audiencia femenina. En esta década contamos además con un prototipo de mujer detective muy distinto al de Maddie Hayes: la pacífica y perspicaz anciana detective Jessica Fletcher, interpretada por la magistral Angela Lansbury, en *Murder, She Wrote* (*Se ha escrito un crimen*), serie de culto en España, con el estreno de varias temporadas que gozaron de una enorme popularidad.

En el panorama literario, Victoria Warshawski, de la escritora norteamericana Sara Paretsky, logra triunfar con una mujer detective que es completamente atípica. Paretsky, nacida el 8 de junio de 1947 en Iowa, Kansas, en una familia relativamente acomodada, explora muchas de sus vivencias en su autobiografía *Writing in an Age of Silence* (2007) un título que evoca sus miedos personales y laborales y su lucha continua por no someterse al terror del silencio que amordazaba a muchas mujeres en esa época. Ganadora de la *Diamond Dagger*, premio máximo otorgado a los novelistas de misterio, Paretsky se ha consagrado como una de las exponentes principales de las novelas de misterio y detectivescas. Junto con Janet Evanovich y su *bounty hunter* o “caza recompensas” Stephanie Plum, emergen como dos autoras a las que se les debe reconocer el mérito de haber creado dos mujeres detectives de talla casi mítica, que logran subvertir los cánones más tradicionales del género y transformarlo por completo. Ambas, Victoria Warshawski y Stephanie Plum, ya han pasado por el matrimonio (con más pena que gloria), ambas están divorciadas y carecen de hijos. No obstante, sus fuertes personalidades les permiten desenvolverse de forma autónoma en una profesión arriesgada y plagada de prejuicios sexistas.

El género policiaco experimenta también una notable renovación con la introducción de las detectives lesbianas o *lesbian sleuths*. Estas mujeres valientes y decididas, creadas en muchos casos por autoras que comparten su misma orientación sexual, han logrado llevar las fronteras del género más allá de sus límites sospechados. Entre las que lideran

este género relativamente reciente, la literatura lesbiana de detectives, cabe destacar a autoras como Katherine V. Forrest, Sandra Scoppettone y Laurie R. King, con sus detectives Kate Delafield, Lauren Laureano y Katie Martinelli, respectivamente.

Inmersos ya en el siglo XXI, un vasto elenco de series de televisión, filmes y cómics se han hecho eco de las aventuras de estas mujeres detectives. Una de las primeras, *The Closer* (2005-2012), fue protagonizada por la inteligente inspectora Brenda Johnson (Kyra Sedwick), una mujer apta para manejar a un equipo masculino surtido con gran maestría por su determinación, soltura e inteligencia en el cuidadoso trazado de sus planes. La serie *Veronica Mars* (2004-2007), por el contrario, está basada en las vivencias de una joven estudiante *sleuth* de diecisiete años, determinada y activa, que resuelve crímenes acaecidos en su instituto en la ciudad ficticia Neptune, ubicada en California. La joven actriz Kristen Bell interpreta a la investigadora, que trabaja como secretaria en una agencia de detectives regentada por su padre, el detective privado Keith Mars. Sin embargo, a pesar de las advertencias de su progenitor, Kristen sí participa de forma activa en la investigación pese a los múltiples problemas que de ella se derivan.

El primer capítulo de esta tesis está dedicado a las *senior sleuths*, las *girl sleuths* y las *bravado women*, mujeres detectives pioneras que sirvieron de modelos de inspiración para los personajes de décadas posteriores.

En el segundo capítulo, abordaremos, en una primera fase, el análisis de las mujeres investigadoras o *female private eyes* comprendidas entre los 60 y los 80 y, en una segunda fase, el estudio de las mujeres detectives más contemporáneas desde la década de los 90 hasta nuestros días. Procederemos, en ciertos supuestos, a un estudio comparativo de las posibles analogías entre estas mujeres detectives y los tipos duros y solitarios, conocidos como *hard-boiled dicks*, del género clásico.

En el tercer capítulo del trabajo, analizaremos algunos de los rasgos distintivos de la

audaz investigadora privada Victoria Iphigenia Warshawski de la autora Sara Paretsky y de la intrépida caza recompensas Stephanie Plum de Janet Evanovich. El objeto de este análisis es indagar en qué medida estas dos mujeres detectives contemporáneas suponen una evolución con respecto a los modelos anteriores.

En el cuarto y último capítulo, pretendemos hacer un estudio de algunos de los rasgos más significativos de un fenómeno literario relativamente reciente: la literatura detectivesca lesbiana. Analizaremos algunas de las cualidades de las detectives lesbianas Kate Delafield, Lauren Laureano y Katie Martinelli de las autoras Katherine V. Forrest, Sandra Scoppettone y Laurie R. King respectivamente. De este modo, pretendemos evaluar en qué medida la presencia de estas detectives en el panorama literario actual ha supuesto una profunda reinención de los patrones más tradicionales del género detectivesco.

CAPÍTULO 1

La anciana perspicaz contra la atractiva y audaz mujer del ambiente *noir*: Duelo de intelectos.

1.1 Primeros iconos femeninos en la detección. La aparente candidez de las *Senior Sleuths* y su personalidad inquisitiva

En este capítulo estudiaremos a las ancianas detectives en oposición a sus compañeras posteriores, aquellas mujeres jóvenes y bellas que empezaron a surgir a inicios del siglo conectadas con el estilo *noir*. En su artículo “Tough Cookies Don’t Crumble”, Kathi Maio sostiene que la pionera del género detectivesco fue la autora estadounidense Anna Katharine Green⁶ (1846-1935) con sus detectives. Hablamos de Miss Amelia Butterworth y Ebenezer Gryce, ambos ancianos. En relación a Butterworth, en su novela primigenia, *The Affair Next Door*, publicada en 1897, destaca por el empleo de la primera persona y su minuciosidad en la investigación que realiza tras descubrir el cadáver de una mujer en una habitación:

I was in a lady’s bed-chamber, probably that of the eldest Miss Van Burnam; but it was a bed-chamber which had been occupied for some months, and naturally it lacked the very articles which would have been of assistance to me in the present emergency. No eau de Cologne on the bureau, no camphor in the mantel-shelf. But there was water in the pipes (something I had hardly hoped for), and a mug on the wash-stand; so I filled the mug and ran with it to the door, stumbling, as I did so, over some small object which I presently perceived to be a little round-pin cushion. Picking it up, for I hate anything than disorder, I placed it on a table near by, and continued on my way. (Green 1897: 13)

Se atisba la riqueza en detalles proporcionados por la detective en la estancia, con incidencia en la higiene y limpieza como aspectos fundamentales. Tal y como

6 Contrariamente a lo que se suele pensar, Miss Marple, de Agatha Christie, no fue la primera mujer detective de la historia literaria, sino Miss Amelia Butterworth, de la autora Anne Katharine Green. Green se caracterizaba además por presentar por primera vez a las detectives en contextos rurales.

se aprecia, se fija en la ausencia de colonia con su término en francés *eau de Cologne* insertado en el cuerpo del texto. Como resultado, podemos deducir que Butterworth es una anciana culta con un notable dominio del idioma francés. Asimismo, la anciana detective participa activamente en el proceso de investigación y procede en todo momento de forma muy meticulosa a la hora de recabar cuantas pruebas puedan servirle de ayuda en su investigación; su meticulosidad y orden se pueden observar en los más pequeños detalles, tales como el sumo cuidado con el que deposita un cojín sobre una silla. Así, Green se convierte en la predecesora que sienta las bases para dar forma a las *private eyes* ancianas que surgirán posteriormente según Maio:

Anna Katherine Green's Miss Amelia Butterworth was the prototype spinster sleuth, a tough-minded and sharp-tongued maiden lady who liked nothing better than to compete with (and later assist) Green's first detective, the elderly Ebenezer Gryce, in tracking male factors. But, unlike Gryce, Miss Butterworth was never paid for her detective work. (1987: 14)

Amelia Butterworth es una mujer 'solterona', un rasgo común a estas *senior sleuths*, de intelecto agudo y carácter locuaz. Su olfato detectivesco está a la par del de su compañero, el anciano Ebenezer Gryce, a cuyo servicio pone todo su intelecto en aras de resolver los casos más complicados. A diferencia de su compañero detective, Butterworth nunca obtuvo remuneración alguna por su trabajo. No obstante, Butterworth sería la protagonista de otras muchas aventuras y fuente de inspiración para futuras mujeres detectives, dígase Jane Marple, de Agatha Christie, o Miss Silver, de Patricia Wentworth.

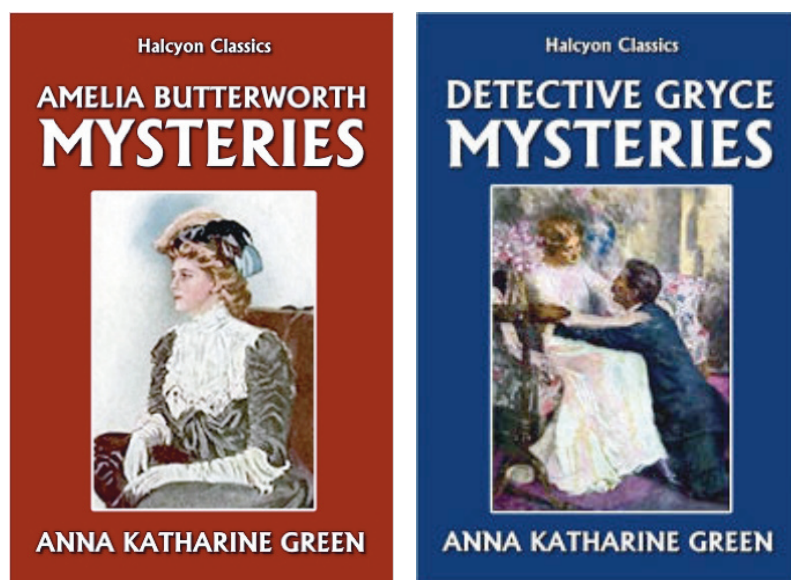


Figura 1.1. (izqda.) Portada del libro de Anna Katharine Green que incluye los misterios de su peculiar detective, Amelia Butterworth.

Figura 1.2. (dcha.) Portada del libro que recoge las aventuras de Ebenezer Gryce. Es característica su postura de sumisión y cortejo a una bella dama en un jardín de corte idílico. Se ponen de manifiesto los rasgos del estilo formal del género detectivesco, con ambientes agradables y aparentemente tranquilos. Preferentemente se recurrían a mansiones rurales y los personajes estaban conectados con la clase alta, tal y como se aprecia bien en la ilustración del ejemplar.

En “Murder and Manners: The Formal Detective Novel”, George Grella identifica algunas características dignas de ser destacadas en la novela detectivesca de corte formal. Según esta autora, el misterio a resolver ocupa un lugar protagonista en este tipo de novelas de corte formal ambientadas en un entorno romántico y aparentemente inofensivo:

Most readers and writers of detective fiction claim that the central puzzle provides the form's chief appeal. Every reasoning man, they say, enjoys matching his intellect against the detective's, and will quite happily suspend his disbelief in order to play the game of wits. Accordingly, detective novelists have drawn up regulations for their craft forbidding unsportsmanlike conduct of any kind; all relevant facts must be revealed to the reader and, though misdirection is allowed, fair play must be observed at all times. Adherents of the puzzle theory assume that the average reader conscientiously catalogues the alibis, checks the timetables, sifts through the clues, and concludes with the

detective that only one person could have caught the 4:17 from Stoke Pogis in time to put the cyanide in the crumpets, maladjust the hands of the grandfather clock, incriminate the nice young gentleman who quite innocently left a 12EEE footprint in the rose garden, and arrive home just in time for high tea. That person is the murderer, no matter how guiltless he may have seemed. (1976: 38)

En otras palabras, la novela de este tipo se caracteriza por la sofisticación, tanto en los personajes como en los escenarios del crimen. El acto delictivo es planificado con precisión y frialdad. En este caso, destacamos el veneno, orientado a prolongar el sufrimiento de sus víctimas. En concreto, el cianuro (*cyanide*) y el arsénico (*arsenic*) son los más utilizados por su gran poder de penetración y su ausencia de restos, hecho que complica sobremanera la identificación del asesino.

En *The Leavenworth Case* (1898), la escritora Anna Katharine Green da vida al detective Ebenezer Gryce; cabe destacar que, al igual que la detective Amelia Butterworth, Gryce también recurre a la narración de los hechos en primera persona. En concreto en una de sus aventuras expone lo siguiente:

But once seated with it, we soon discovered that all intercourse upon a subject was impossible. Employing the time, therefore, in running over in my mind what I knew about Mr. Leavenworth, I found that my knowledge was limited to the bare fact of being a retired merchant of great wealth and fine social position who, in default of possessing children of his own, has taken into his home two nieces, one of whom had already been declared his heiress. To be sure, I had heard Mr. Veeley talk about his eccentricities, giving as an instance this very fact his making a will in favor of one niece to the utter exclusion of the other; but of his habits of his life and connection with the world at large I knew little or nothing. (Green: 2015)

Gryce presenta sus reflexiones e impresiones sobre el señor Leavenworth, reconociendo que no conoce todo sobre el personaje. Al plasmar sus propias limitaciones, no se refleja como el típico *literary god* o “dios literario”, al contrario que otras figuras clásicas del género como Charles Auguste Dupin o Sherlock Holmes. Por ejemplo, en

The Murders in Rue Morgue (1841) Edgar Allan Poe introduce a Dupin bajo esta premisa:

At such times I could not help remarking and admiring (although from his rich ideality I had been prepared to expect it) a peculiar analytic ability in Dupin. He seemed, too, to take an eager delight in its exercise- if not exactly in its display- and did not hesitate to confess the pleasure thus derived. He boasted to me, with a low chuckling laugh, that most men, in respect to himself, wore windows in their bosoms, and was wont to follow up such assertions by direct and very startling proofs of his intimate knowledge of my own. His manner at these moments was frigid and abstract; his eyes were vacant in expression; while his voice, usually a rich tenor, rose into a treble which would have sounded petulantly but for the deliberateness and entire distinctness of the enunciation. (Poe 2015)

En esta escena, el narrador es el propio asistente del popular *armchair detective* o “detective de sillón”, esta denominación se hizo muy popular por la tendencia del investigador a solucionar los casos sentado en su sillón y recurriendo exclusivamente a la lógica razonada y precisa en detrimento de la acción. Dupin destaca por su raciocinio e inteligencia, lo que le convierte en una especie de dios a ojos del personaje que cuenta la historia. De forma análoga, en *A Study in Scarlet* (1881), Sherlock Holmes también despierta el interés de su ayudante, el pacífico doctor James Watson, en su primer encuentro orquestado por el joven Stamford:

“Dr. Watson, Mr. Sherlock Holmes,” said Stamford, introducing us. “How are you?” he said cordially, gripping my hand with a strength for which I should hardly have given him credit. “You have been in Afghanistan, I perceive?” “How on earth did you know that?” I asked in astonishment. “Never mind,” said he, chuckling to himself. “The question now is about haemoglobin. No doubt you see the significance of this discovery of mine?” “It is interesting, chemically, no doubt”, I answered, “but practically—” “Why, man, it is the most practical medico-legal discovery for years. Don’t you see that it gives us an infallible test for blood stains? Come over here now!” He seized me by the coat-sleeve in his eagerness, and drew me over to the table at which he had been working. “Let us have some fresh blood,” he said, digging a long bodkin into his finger, and drawing off the resulting drop of blood in a chemical pipette. “Now, I add this small quantity of blood to a litre of pure water. The proportion of blood cannot be more than one in a million. I have no doubt, however, that we shall be able to obtain the characteristic reaction.” As he spoke, he threw into the vessel a few white

crystals, and then added some drops of a transparent fluid. In an instant the contents assumed a dull mahogany colour, and a brownish dust was precipitated to the bottom of the glass jar. "Ha, ha! He cried, clapping his hands, and looking as delighted as a child with a new toy. "What do you think of that?" "It seems to be a very delicate test," I remarked. (Doyle 1981:17-8)

A primera vista se observan notables disimilitudes entre Dupin y Holmes. Mientras el primero encarna a un símbolo literario perfecto, el segundo se asemeja a un ser humano por su cercanía al narrador y al lector, lo que se manifiesta en su carácter extrovertido y su efusividad en el experimento químico, apostando por la química como ciencia práctica. No obstante, sus extraordinarias deducciones lo elevan a otro nivel, un tanto alejado de las personas corrientes. Prueba de ello es un juego mental extraído de la misma novela, juego en el cual tanto el narrador como el lector toman parte:

"It seemed to me that my sudden appearance might shake his nerves and lead him to say something unguarded. The boots volunteered to show me the room: it was on the second floor, and there was a small corridor leading up to it. The boots pointed out the door to me, and was about to go downstairs again when I saw something that made me feel sickish, in spite of my twenty years' experience. From under the door there curled a little red ribbon of blood, which had meandered across the passage and formed a little pool along the skirting at the other side. I gave a cry, which brought the books back. He nearly fainted when he saw it. The door was locked on the inside, but we put our shoulders to it, and knocked it open. The window of the room was open, and beside the window, all huddled up, lay the body of a man in his nightdress. He was quite dead, and had been for some time, for his limbs were rigid and cold. When we turned him over, the boots recognized him at once as being the same gentleman who had engaged the room under the name of Joseph Stangerson. The cause of death was a deep stab in the left side, which must have penetrated the heart. And now comes the strangest part of the affair. What do you suppose was above the murdered man?" (Doyle 1981: 47)

En esta escena hace alusión a un cruel asesinato del que fue víctima Joseph Stangerson, identificado por sus botas. Sin embargo, todavía queda una duda en el aire que debe disiparse para la correcta solución del caso; se trata de la pregunta que el detective formula, "*What do you suppose was above the murdered man?*" (mi énfasis), y por medio de la

cual plantea una especie de juego entre el narrador y el lector que alcanza unos tintes de reto al objeto de ayudar a esclarecer el caso desde una perspectiva colectiva. Por todas estas virtudes, Holmes se consolida como un paradigma de erudición y firmeza.

Se infiere que solo el trabajo que desempeñaban los hombres, a diferencia del que realizaban las mujeres, era digno de retribución económica. A pesar de los obstáculos existentes, Kathi Maio destaca un nutrido grupo de detectives femeninas creadas por un amplio elenco de autoras, abarcando desde la joven Violet Strange de Green y otras de notable interés:

Professional women detectives did exist before the Golden Age of Christie and Sayers- Anna Katharine Green's Violet Strange, C. (atherine) L. (ouisa), Pirkis' austere yet highly skilled Loveday Brooke, Baroness Orczy's Lady Molly of Scotland Yard. Yet none of these women worked for themselves, and none were tough or physically modern standards, or even in comparison to some of the great female Villains created by L.T. (Elizabeth Thomasina) Meade and others. (Maio 1987: 14)

Tal y como Kathi Maio señala, la presencia de mujeres detectives, a pesar de los muchos inconvenientes, es relativamente abundante; entre ellas destacan, por ejemplo, Catherine Louisa Pirkis y su *private eye* Loveday Brooke; Brooke participó en una vasta colección de relatos, entre ellos *Disappeared from Her Home* (1877) y *A World of Her Own* (1878), entre otros. Sagaz detective de treinta años y de elevada posición social, Brooke pasó a desempeñar un puesto como secretaria junto con su jefe Ebenezer Gryce tras sufrir un serio revés económico, produciéndose así un *crossover* literario con el conocido personaje Ebenezer Gryce, de Anna Katharine Green. Este fenómeno ocurre en la historia "The Black Bag Left on a Door-Step", la primera de las historias que forman parte de la compilación *The Experiences of Loveday Brooke, Lady Detective*:

"IT'S a big thing," said Loveday Brooke, addressing Ebenezer Dyer, chief of the well-known detective agency in Lynch Court, Fleet Street; "Lady Cathrow has lost £30,000 worth of jewellery, if the newspaper accounts are to be trusted." "They are fairly accurate this time. The robbery differs

in few respects from the usual run of country-house robberies. The time chosen, of course, was the dinner-hour, when the family and guests were at table and the servants not on duty were amusing themselves in their own quarters. The fact of its being Christmas Eve would also of necessity add to the business and consequent distraction of the household. The entry to the house, however, in this case was not effected in the usual manner by a ladder to the dressing-room window, but through the window of a room on the ground floor—a small room with one window and two doors, one of which opens into the hall, and the other into a passage that leads by the back stairs to the bedroom floor. It is used, I believe, as a sort of hat and coat room by the gentlemen of the house.” (Pirkis: 2015)

Brooke comunica a su jefe Ebenezer Gryce la noticia del robo de unas joyas valoradas por un importe de treinta mil libras esterlinas. Gryce destaca por sus particulares dotes de deducción. En este sentido, dichas habilidades son elevadas y muy detalladas, equivalentes a las capacidades de Dupin y Holmes.

Sin embargo, como mencionamos previamente, Gryce es más próximo a un ser de carne y hueso al reconocer sus lagunas mentales sobre el señor Leavenworth. Aparte de la citada aventura, Loveday Brooke y Ebenezer Gryce también toman parte en “The Murder at Troyte’s Hill”, “The Redhill Sisterhood”, “A Princess’s Vengeance” y “Drawn Daggers”, entre otras.

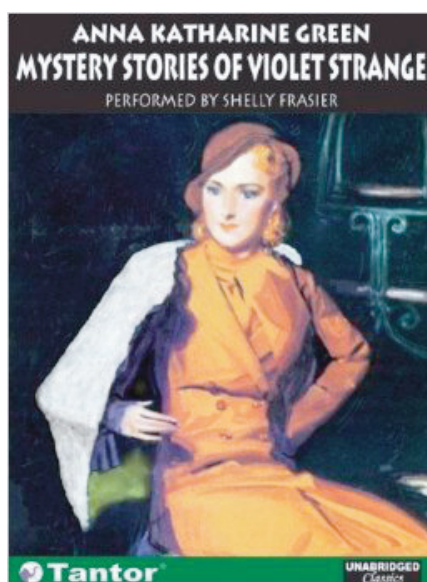


Figura 1.3. Portada del audiolibro de Anna Katharine Green, en el cual se compilan los relatos de Violet Strange o “Violeta La Extraña”, la primera *girl sleuth* o chica detective de su era.



Figura 1.4. Loveday Brooke, creada por Louisa Pirkis, ejerciendo su puesto como secretaria de Ebenezer Gryce de Anna Katharine Green en una ilustración del relato “The Black Bag Left on a Door-Step”, escrito por Pirkis. En este sentido, se produce un *overcrossing* literario, con lo cual los personajes se aproximan y adquieren el rango de personas reales.

Otra de las *sleuths* citada por Kathi Maio es Lady Molly, perteneciente al prestigioso Cuerpo de Policía londinense Scotland Yard, y creada por la Baronesa de Orczy. La razón de la inclusión de esta detective por parte de Katy Maio obedece a los rasgos de modernidad introducida por esta escritora húngara, aunque nacida en Gran Bretaña, que nos presenta un retrato de la detective femenina que antepone la inteligencia a otros medios. Por ejemplo, Molly realiza entrevistas muy pormenorizadas a los personajes implicados en sus misiones.

La Baronesa Emma Orczy fue la artífice de dos importantes detectives que supusieron un punto de inflexión en el campo literario detectivesco. Uno de ellos es un hombre anciano desprovisto de nombre. En los diferentes relatos cortos que componen *The Old Man in the Corner*, Orczy retrata a un *armchair detective* que sobresale por su capacidad para analizar y solucionar los crímenes desde su sillón en el Londres de principios del siglo veinte. Los entornos en los que este detective se desenvuelve son muy cotidianos, tales como una sala de té, acompañado, en varias ocasiones, de una periodista, la narradora de sus historias. Sustentado en parte en la popularidad de detectives consagrados como Charles Dupin y Sherlock Holmes, el personaje de Orczy emerge como un detective de indudable talento. No obstante, el motivo por el cual se omite el nombre de este investigador es muy significativo. En la obra se observan varios matices que otorgan un nuevo sentido a las típicas novelas de misterio. Justo en la historia inicial de este compendio, “The Fenchurch Street Mystery”, Orczy hace la siguiente presentación, que obedece a los patrones de una obra dramática:

DRAMATIS PERSONAE THE MAN *who tells the story.*
THE LADY JOURNALIST *who listens to it.*
WILLIAM KERSHAW *(the supposed victim.)*
HIS WIFE FRANCIS SMETHURST *(the suspected murderer)*
KARL MÜLLER *(friend of Kershaw).*

The man in the corner pushed aside his glass, and leant across the table. “Mysteries!” he commented. “There is no such thing as a mystery in connection with any crime, provided intelligence is brought to bear upon its investigation.” Astonished I looked over the top of my newspaper at him. Had I been commenting audibly upon the article which was interesting me so much? I cannot say; certain it is that the man over there had spoken over direct answer to my thoughts. His appearance, in any case, was sufficient to tickle my fancy. I don’t think I had ever seen anyone so pale, so thin, with funny light-coloured hair, brushed very smoothly across the top of a very obviously bald crown. I smiled indulgently at him. He looked so timid and nervous as he fidgeted incessantly with a piece of string; his long, lean and trembling fingers trying and untying it into knots of wonderful and complicated proportions. (Orczy 2005: 1)

En efecto, la periodista se encuentra realizando una actividad normalmente atribuida a los hombres, ya que está leyendo el periódico, hecho poco común entre las mujeres de la época. Destaca la conexión telepática entre la periodista y el investigador privado: “I cannot say; certain it is that the man over there had spoken over direct answer to my thoughts”. Luego ella esboza un cuidado retrato del anciano aludiendo a su carácter cómico (equivalente a la comicidad evocada por Hercule Poirot de Agatha Christie).

La cualidad más impactante para el lector es, sin duda, la palidez evidente del personaje por su retiro en las sombras (similar a Charles Auguste Dupin), así como su personalidad tímida, todos ellos rasgos comúnmente asignados a los *armchair detectives* o “detectives de sillón”. Con respecto a Dupin, mencionamos un pasaje de “The Murders in the Rue Morgue”, la primera historia de Edgar Allan Poe extraída de *C. Auguste Dupin: The Trilogy* (2015):

Our first meeting was at an obscure library in the Rue Montmartre, where the accident of our both being in search of the same very rare and very remarkable volume, brought us into closer communion. We saw each other again and again. I was deeply interested in the little family history which he detailed to me with all that candor which a Frenchman indulges whenever mere self is his theme. I was astonished, too, at the vast extent of his reading; and above all, I felt my soul enkindled within me by the wild fervor, and the vivid freshness of his imagination. Seeking in Paris the objects I then sought, I felt that the society of such a man would be a treasure beyond price; and this feeling I frankly confided to him. It was at length arranged that we should live together during my stay in the city; and as my worldly circumstances were somewhat less embarrassed than his own, I was permitted to be at the expense of renting, and furnishing in a style which suited the rather fantastic gloom of our common temper, a time-eaten and grotesque mansion, long deserted through superstitions into which we did not inquire, and tottering to its fall in a retired and desolate portion of the Faubourg St. Germain. (Poe 2015)

La conexión entre el anciano y su ayudante, la periodista, no es un caso aislado en la novela detectivesca. Es notoria la admiración que estos primigenios investigadores suscitan en sus asistentes, que ejercen además como narradores de sus anécdotas. Símbolos de respeto y erudición, encarnan los valores del Racionalismo así como la primacía de las ideas y la razón evocada a través de la ciencia. Además, destaca la presencia de elementos oscuros, como se refleja en la frase *“Our first meeting was at an obscure library in the Rue Montmartre, where the accident of our both being in search of the same very rare and very remarkable volume, brought us into closer communion”* (mi énfasis); el encuentro de ambos personajes tiene lugar en una biblioteca en penumbra. Para mayor abundamiento, ambos buscaban exactamente el mismo volumen, un libro muy raro e importante, lo que los induce a una conexión más íntima. Al contrario que el hombre anciano, que despierta hilaridad en la mujer, Dupin desprende un halo de misterio y seriedad inmutable.

Por otro lado, la Baronesa Emma Orczy también concibió a Lady Molly, de Scotland Yard. En compañía de su asistente Mary Granard, Lady Molly antepone la

inteligencia a otros medios tradicionales, como el uso de la fuerza. El éxito de su obra, *Lady Molly of Scotland Yard*, se tradujo en tres ediciones que aparecieron justo en el mismo año de su publicación, en 1910. Molly, que pronto se erigió como todo un referente para investigadoras privadas posteriores, se vale del método deductivo para interpretar las pistas. Molly Robertson-Kirk es un ama de casa que se amoldaba al pensamiento de la época. No obstante, tanto ella como sus homólogas femeninas son novedosas para su tiempo puesto que simbolizan una incursión en una profesión “inapropiada”, según el criterio imperante de los sectores más conservadores; los cuales abogaban por que las mujeres se circunscribieran al ámbito del hogar y sus labores domésticas en una evidente referencia al “Ángel del Hogar”, en oposición al ámbito de los hombres ubicado siempre fuera del hogar. En el relato inicial, “The Ninescore Mystery”, Mary Granard, la ayudante de Lady Molly, alude al trato que ésta recibe por parte de su jefe:

I could say a lot, of course, but “my lips are sealed,” as the poets say. All through her successful career at the Yard she honoured me with her friendship and confidence, but when she took me in partnership, as it were, she made me promise that I would never breathe word of her private life, and this I swore on my Bible oath—“wish I may die,” and all the rest of it. Yes, we always called her “my lady,” from the moment that she has put at the head of our section; and the chief call her “Lady Molly” in our presence. We of the Female Department are dreadfully subdued by the men, though don’t tell me that women have not ten times as much intuition as the blundering and sterner sex; my firm belief is that we shouldn’t have half so many undetected crimes if some of the so-called mysteries were put to the test of feminine investigation. (Orczy 2014)

Su jefe se refiere a Molly con el término de “*Lady*”, a secas. De este modo, pretende poner en relieve su papel de dama refinada y difuminar sus cualidades como mujer detective. No obstante, Mary Granard postula que habría menos crímenes sin resolver si las mujeres llevasen la batuta en este campo de la detección, lo cual se perfila como un evidente guiño de tipo feminista. En cuanto al *modus operandi* de la delicada detective,

la narradora Mary Granard expone que su jefa obtiene su información por medio de entrevistas efectuadas a personajes implicados en el caso, tales como Mrs. Hooker, Mr. Lydgate y Mrs. Williams entre otros.

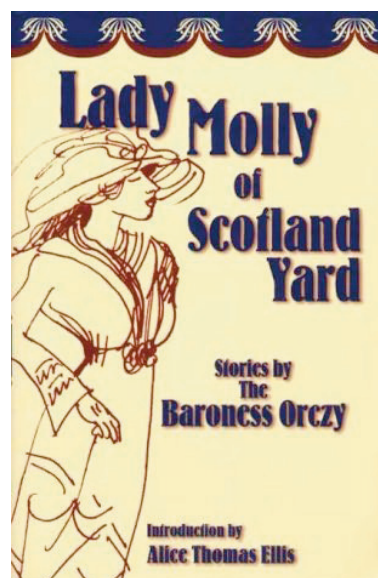


Figura 1.5. Lady Molly en la portada de un ejemplar vestida como una dama de la época con un aire distinguido y a la vez confiada, rompiendo con la actitud de inocencia y sumisión de las damas típicas de este tiempo.

Por otro lado, se aprecia que estas mujeres de naturaleza refinada y sofisticada parecen no concordar con los escenarios de ciertos crímenes cruentos que acaecían, en la mayoría de estas historias, en entornos rurales de Inglaterra. Las víctimas de estos crímenes eran normalmente personajes de clase acomodada; de este modo, la paz del paraje bucólico se contrastaba con la violencia de los crímenes cometidos en zonas aparentemente aisladas y pacíficas:

Women have, for good reason, always been more associated with the “cozy” mystery. *Hard-boiled* suspense fiction- those gritty, generally urban tales of social corruption and Violence and a lone detective’s of then brutal battle for truth, honor and justice- is primarily a twentieth-century formula, based in this country and created by, and for, men. Professional women detectives from the 1930s to the 1960s tended to be wimpettes like Mignon

Eberhart's Susan Dare (great name, lacklustre career) or ludicrous sexpots like the truly loathsome Honey West (the *book* version, not the slightly more agreeable TV character played by Ann Francis.) (Maio 1987: 14)

Maio expresa sutilmente dicho contraste con el uso del término *cozy mystery*, “misterio confortable”, como tema recurrente en estas novelas. Estos *cozy mysteries* difieren en gran medida con la corrupción (tanto moral como social) que retratan las novelas de detectives en épocas posteriores. Además de lo anterior, mujeres detectives de la era victoriana como Lady Molly son la antítesis de los detectives del género *hard-boiled*, tipos duros que se caracterizaban por su agresividad.

Entre 1920 y 1939, nos encontramos con la Edad Dorada (*Golden Age*) del misterio, con autores sobresalientes como Agatha Christie, Dorothy L. Sayers, Anthony Berkeley, John Dickinson Carr y Ngaio Marsh. Las historias estaban ambientadas en el entorno rural británico, con paisajes evocadores y bucólicos. Este tipo de novela recibió el sobrenombre de “novela formal inglesa.” Aunque la fecha oficial del término del periodo es 1939, varios escritores, como Sarah Caudwell o Peter Lovesey, entre otros, continuaron escribiendo en ese mismo estilo. Curiosamente, Caudwell concibió una detective llamada Hilary Tamar, una profesora e investigadora *amateur* que ejercía la labor docente en algunas de sus aventuras narradas en primera persona: *Thus Was Adonis Murdered* (1981), *The Shortest Way to Hades* (1985) y *The Sybil in Her Grave* (2000) entre otras. En relación a Lovesey, sus obras son protagonizadas por Sergeant Cribb; destacando los siguientes títulos: *Wobble to Death* (1970) o *Abracadaver* (1972). Otra autora digna de mención es Diane Mott Davidson, con su novela *The Cereal Murders* (1993), que retrata a una serie de personajes que se mueven en un círculo de tipo elitista:

The last two rows of Early Decision Dumplings beckoned. These were usually *chômeurs*- rich biscuit dough-drops that had puffed in a hot butter and brown sugar syrup. I had added oats at the behest of the headmaster, who insisted even the desserts have something healthful about them or there would be criticism. The parents would use any excuse to complain, he told me regretfully. I ladled each dumpling along with a thick ribbon of steaming caramelized sauce into small bowls, then poured cold whipping cream over each. I handed the tray to Audrey Coopersmith, my paid helper this evening. Audrey was a recently divorced mother who had a daughter in the senior class. Gripping her platter of china bowls chattering against their saucers, she gave me a smile beneath her tightly curled Annette Funicello-style hairdo. Audrey wouldn't dream of complaining about healthfulness of the *chômeurs*; she spent every spare of breath complaining about her ex-husband. (Davidson 2010: 6)

Lo más significativo de Goldie Schulz es su papel como la tradicional *housewife* encargada de desempeñar las labores de la casa, así como la complicada tarea de educar a un hijo en fase de pre-adolescencia. No obstante, ella se relaja gracias a las artes culinarias, reflejadas en su dedicación a la meticulosa elaboración de dulces, algo que contrasta de forma muy notable con las habilidades culinarias de V.I. Warshawski y Stephanie Plum, inexistentes en ambos casos. Como tendremos oportunidad de analizar en los capítulos posteriores, ambas detectives recurren a platos precalentados debido a su hiperactividad en su trabajo como detective y caza recompensas, respectivamente. Asimismo, en la obra de Davison, se aprecia la elevada concentración de imágenes que contribuyen a la creación de un retrato completo e imaginativo sobre la escena que visualizamos. En este caso, estamos ante un ambiente selecto y una celebración que tiene lugar entre el alumnado de una prestigiosa escuela y sus padres, estableciendo un paralelismo con esa estética de la Edad Dorada británica. Destacamos el Decálogo de la era redactado por Ronald A. Knox, un escritor de novelas policiacas, sacerdote y teólogo. Este documento recoge los diez principios básicos (o mandamientos en un guiño en su profesión como sacerdote) que toda

novela policiaca debe cumplir necesariamente.⁷

Esta época se inició con la perspicaz Miss Jane Marple, concebida por la autora británica Agatha Christie. Sobresale su instinto detectivesco en *They Do it With Mirrors or Murder with Mirrors*, de 1952. Christie describe a Mrs Ruth Van Rydock, la amiga de Miss Marple, de la siguiente manera:

Mrs Van Rydock stood in front of the glass in her peach satin slip. She was exquisitely corseted. Her still shapely legs were encased in fine nylon stockings. Her face beneath a layer of cosmetics and constantly toned up by massage, appeared almost girlish at a slight distance. Her hair was less grey than tending to hydrangea blue and was perfectly set. It was practically impossible when looking at Mrs Van Rydock to imagine what she would be like in a natural state. Everything that money could do had been done for her- reinforced by diet, massage, and constant exercises. (1952: 9)

La señora Rydock es retratada como una mujer muy refinada, de aspecto impecable, como corresponde a una mujer de su posición. Siempre engalanada para la ocasión, su uso de cosméticos, dietas y masajes le dan un aspecto casi infantil, vista a cierta distancia. En contraste, Miss Marple es descrita de la siguiente manera: “Miss Marple was white-haired, with a soft pink and white wrinkled face and innocent china blue eyes. She looked a very sweet old lady. Nobody would have called Mrs Van Rydock a sweet old lady” (Christie 1952: 10). Se hace un especial énfasis en los rasgos de la fisonomía de la mujer con su pelo blanco, rostro suave, rosado y arrugado, con ojos inocentes similares a la porcelana. Todo esto hace que se asemeje a una anciana muy dulce, aunque su tono inquisitivo y curioso no concuerda exactamente con esa

7 Entre ellos figuran los siguientes: el reconocimiento del criminal como alguien alejado del lector, no se permite más de una entrada secreta o pasadizo, exclusión de venenos desconocidos que requieran complicadas explicaciones científicas al término de la historia. Por último, también se señala que la inteligencia del ayudante debe ser ligeramente cercana a la del lector e inexistencia de hermanos gemelos con la salvedad de que se conozca su aparición desde el principio ya que prestan a la confusión. (Collins: 2015)

imagen angelical que transmite⁸. La señora Marple personifica la antítesis de la señora Ruth Van Rydock, su amiga y mujer de clase acomodada que encarna los valores tradicionales y recurre al meticuloso cuidado de su aspecto físico en un intento por conseguir ideales de juventud y belleza eternos.



Figura 1.6. Ilustración de Gilbert Wilkinson de Miss Marple en la famosa revista *The Royal Magazine* correspondiente al mes de diciembre del año 1927.

En esta historia, se aprecia un constante flujo de diálogos en los cuales Marple intenta obtener información mediante varias preguntas realizadas a los participantes del caso. En *From Poe to Auster: Literary Experimentation in the Detective Story Genre*, Kelly C. Connelly postula lo siguiente:

Perhaps the figure most readily identified with the traditions of the British detective novel is Agatha Christie. Although Christie seems like a standard bearer for all that is conventional and, at times, clichéd, about detective

8 Debido a su género y a su edad, la anciana se aprovecha de sus cualidades para convertirse en la confidente de las cuitas de aquellos que depositan en ella sus secretos más ocultos.

fiction, her novels followed in the tradition of Poe, Collins, Chesterton, and Sayers in suggesting future paths for more experimental detective novelists. While Christie's novels stayed largely within the boundaries of detective fiction, the best of her novels simultaneously displayed the spirit of literary experimentation. (2009: 92)

De acuerdo con esta teoría, Agatha Christie es una experta en beneficiarse de nuevas estrategias a la hora de moldear sus personajes y tramas. Así, la novelista británica sugiere futuros caminos que serán aplicados por autores posteriores en el diseño de sus obras. Por ejemplo, en su obra Marple expone una brillante deducción:

'I wouldn't call it a premonition. It was founded on fact- these things usually are, though one doesn't always recognize it at the time. She was wearing her Sunday hat the wrong way around. Very significant, really, because Grace Lamble was a most precise woman not at all vague or absent-minded - and the circumstances under which she would not notice which way her hat was put on to go to church were really extremely limited. Her father, you see, had thrown a marble paperweight at her and it had shattered the looking-glass. She had caught up her hat, put it on, and hurried out of the house. Anxious to keep up appearances and for the servants not to hear anything. She put down these actions, you see, to "dear Papa's Naval temper," she didn't realize that his mind was definitely unhinged. Though she ought to have realized it clearly enough. He was always complaining to her of being spied upon and of enemies- all the usual symptoms, in fact. (1952: 19)

Como se señala, su capacidad para razonar sienta las bases de las futuras habilidades de deducción que debieran heredar otras detectives. Por ejemplo, Goldie Schulz de *The Cereal Murders* (2010) intercambia información con sus amigas con el objeto de ampliar sus datos:

"Tell me about MacGuire's, the headmaster's son and his trouble." Arch shrugged noncommittally. "Well, he's kind of a good-off. I mean, with a dad like that, can you blame him if he's a weird? I don't think he's allowed to drive anymore. Listen, Mom, people aren't saying very nice things about Keith today. Like he deserved to die or something. "Who's saying that the Marenskys?"

“Oh, I guess. Them and other people.” Another shrug. Arch, like Julian, wouldn’t tattle if his life depended on it. “I’m telling you, Keith was a great guy. Even though he was a senior, he would talk to you. Most seniors just ignore you.” Arch reached for another cake. (2010: 54)

Aplicando la técnica de Agatha Christie y de otros autores conocidos de la *Golden Age*, Diane Mott Davidson crea una detective cuyo mérito reside en beneficiarse de conversaciones con sus semejantes con el objeto de extraer más información. En oposición a Miss Marple, Schulz no se erige como la detective omnisciente que conoce todo sobre personajes y sus acciones, sino que infiere el conocimiento de los hechos mediante terceras personas.

La autora Kelly Connelly en su tesis señala otra de las peculiaridades de la escritora anglosajona Agatha Christie:

In the remainder of Christie’s Miss Marple novels, Miss Marple is at times called in by a friend to solve a difficult mystery and at other times just happens to be on the site where a murder is committed. However, the process she follows defines her as not just an accidental detective, but an amateur sleuth as well. Like Auguste Dupin, with his knowledge of orangutan fur and sailor’s knots, Miss Marple uses her specialized knowledge to solve the crimes with which she is confronted. (2009: 97)

Connelly pone de manifiesto un símil evidente entre Miss Marple y otro de los investigadores privados más arquetípicos del género policiaco: Auguste Dupin de Edgar Allan Poe, puesto que ambos poseen conocimientos especializados sobre los temas a tratar. Por ejemplo, Dupin propone lo siguiente sobre la teoría del conocimiento abstracto en su totalidad:

“We must not judge of the means,” said Dupin, “by this shell of an examination. The Parisian police, so much extolled for *acumen*, are cunning, but no more. There is no method in their proceedings, beyond the method of the moment. They make a vast parade of measures; but, not unfrequently, these are so ill-adapted to the objects proposed, as to put us in mind of Monsieur Jourdain’s calling for his *robe-de-chambre—pour mieux entendre la musique*. The results attained by them are not unfrequently

surprising, but, for the most part, are brought about by simple diligence and activity. When these qualities are unavailing, their schemes fail. Vidocq, for example, was a good guesser, and a persevering man. But, without educated thought, he erred continually by the very intensity of his investigations. He impaired his Vision by holding the object too close. He might see, perhaps, one or two points with unusual clearness, but in so doing he, necessarily, lost sight of the matter as a whole.” (Poe 2015)

El método válido es el científico y riguroso; se rehúsan tajantemente las pesquisas específicas y escuetas de las autoridades policiales. Se produce una conexión obvia con la realidad a través de su alusión a François Eugène Vidocq, un famoso malhechor oriundo de París que abandonó su trabajo para pasar a ocupar el puesto de jefe en el Departamento de Investigación Criminal de la ciudad. A pesar de ser calificado como óptimo investigador y de natural muy insistente, no le profesa admiración por no ser capaz de valorar todas las evidencias en su conjunto. Por su parte, James Watson destaca las cualidades de Sherlock Holmes en una ficha detallada en *A Study in Scarlet* (1981):

Sherlock Holmes- his limits

1. Knowledge of Literature.- Nil.
2. “ “ Philosophy.- Nil.
3. “ “ Astronomy.- Nil.
4. “ “ Politics.- Feeble.
5. “ “ Botany.- Variable. Well up in belladonna, opium and poisons generally. Knows nothing of practical gardening.
6. Knowledge of Geology.- Practical, but limited. Tells at a glance different soils from each other. After walks has shown me splashes upon his trousers, and told me by their colour and consistence in what part of London he had received them.
7. Knowledge of Chemistry.- _ Profound.
8. “ “ Anatomy.- Accurate, but unsystematic.
9. “ “ Sensational Literature.- Immense. He appears to know every detail of every horror perpetrated in the century.
10. Plays the violin well.
11. Is an expert singlestick player, boxer, and swordsman.
12. Has a good practical knowledge of British law. (Doyle 1981: 21-22)

Destaca el desconocimiento del detective en ciencias destacadas tales como la Literatura, Filosofía y Astronomía, así como la Política. En cambio, sí posee un conocimiento relativo sobre botánica en lo que concierne a plantas utilizadas como drogas, tales como la belladona y el opio, así como su noción sobre los venenos, aunque desconoce las aplicaciones prácticas de la jardinería. Asimismo, en relación a la Geología, es capaz de reconocer diferentes tipos de tierra según su color y consistencia. Además, posee una noción profunda sobre la Química así como la literatura sensacionalista, pues para él es muy relevante conocer todos los detalles más escabrosos de los crímenes acontecidas en el país, algo que entra en evidente contradicción con su condición de *gentleman* de porte sofisticado. A esto se le suma su aptitud a la hora de tocar el violín, la lucha con el palo de madera y la espada, así como su habilidad para boxear. Además, es un personaje ducho en la ley británica. Sin embargo, sus carencias formativas en torno a Literatura, Astronomía y Política sorprenden al lector ya que son conocimientos esenciales inherentes a la profesión de detective, pero para Holmes no son fundamentales y, por tanto, los descarta de su catálogo.

De modo análogo, Connelly señala más virtudes a destacar en la popular detective Miss Marple de Agatha Christie, reseñando algunas cualidades fundamentales en el desarrollo de su trabajo:

Miss Marple focuses on morality and psychology rather than on physical evidence in making most of her deductions. Miss Marple uses parallels to village life, which often seem quite insane to official investigators, to reveal patterns in human behavior that allow for identification of the criminal. [...] Miss Marple's careful observation, her ability to make logical deductions from what she has observed, and her withholding of any theory until she has definite knowledge, mark her as an amateur sleuth in the tradition of Sherlock Holmes and Auguste Dupin. (Connelly 2009: 97)

De acuerdo con la autora, Marple valora especialmente la moralidad y la psicología, y no tanto la evidencia física, a la hora de realizar la mayoría de sus deducciones. En este caso, la vida rural le ayuda a descubrir patrones en el comportamiento humano, facilitando así la correcta identificación del criminal. Una vez más, su meticulosidad y sus brillantes deducciones la equiparan a los legendarios Dupin y Holmes.

De hecho, Marple, Dupin y Holmes se fijan continuamente en detalles que normalmente pasan desapercibidos a los demás, lo que les otorga una especie de poder sobrehumano que les permite superar cualquier dificultad. No se trata de meras cualidades, sino que ambos son beneficiarios de una inteligencia superior a la del resto de los mortales, lo que les permite razonar con aplomo hasta acertar con la verdadera identidad del culpable (o culpables) del delito.

En su artículo “Murder and Manners: The Formal Detective Novel”, George Grella traza un paralelismo entre uno de los emblemáticos personajes de Agatha Christie, el elegante investigador belga Hercule Poirot y la refinada señora Miss Marple:

In Poirot individuality of utterance becomes a rather tiresome difficulty with England idioms; his major eccentricity is an overweening faith in his “Little gray cells.” His short stature, pomposity, avuncular goodness, and his foreign, otherworldly air, place him with the kindly elves of the fairytale, as well as with Puck and Ariel. (Miss Christie’s elderly spinster detective, Miss Jane Marple, is a kind of universal aunt or fairy godmother, a female Poirot.) (1976: 46)

Tal y como Grella recalca, aunque existen distinciones notables entre ellos, ambos comparten algunos trazos comunes. Poirot es similar a Puck (o Robin Goodfellow), el espíritu juguetón en *A Midsummer Night’s Dream* (*El Sueño de una Noche de Verano*) de Shakespeare, por su aspecto inteligente y cómico. Puck es el equivalente a un duende (*goblin*) o elfo de naturaleza traviesa que protege a Oberón (*Oberon*), el rey de los duendes. Su pasatiempo es el de gastar bromas y al mismo tiempo, unir a las parejas. Por ejemplo, se transforma en el nexo de unión entre Oberón y Titania, la

reina de las hadas. Según sostiene Harold Bloom en su ensayo sobre *A Midsummer's Night Dream*, este inquieto duende encarna fuerzas al unísono poderosas y caprichosas:

Puck's description of himself to the fairy and the audience introduces a vivid set of sketches of peasant life and of folk beliefs. [...] In addition, his speech returns to the theme of the dialectic of control. It shows the impotence of willfulness, such as that which Egeus reveals in his assertion of parental control or that which is shown through Hermia's stubborn determination to follow her heart rather than submit to her father's will. Their wills are rendered ineffective by more powerful, capricious forces, which are embodied by Puck. Those forces are independent of them, yet they nevertheless influence them. (2008: 21)

Según Bloom, Puck, dada su naturaleza cómica y caprichosa, desordena el orden natural. Sin embargo, Hercule Poirot simboliza todo lo contrario, aunque advirtiéndose su aspecto cómico en su baja estatura, su espeso bigote y su sombrero, que recuerda al de un explorador victoriano. En *The Labours of Hercules* (1947), en lo que resulta ser un notorio guiño a los doce duros trabajos desempeñados por el semidiós Hércules de la mitología grecolatina⁹, la autora juega con la ironía mediante esta escena ubicada en el prólogo:

'Thinking of an imaginary conversation. Your mother and the late Mrs Holmes, sitting sewing little garments or knitting: "Achille, Hercule, Sherlock, Mycroft..."' Poirot failed to share his friend's amusement.

'What I understand you to mean is, that in physical appearance *I* do not resemble a Hercules?' Dr Burton's eyes swept over Hercule Poirot, over his small neat person attired in striped trousers, correct black jacket and natty bow tie, swept up from his patent leather shoes to his egg-shaped head and the immense moustache that adorned his upper lip. 'Frankly, Poirot,' said Mr Burton. 'You don't! I gather,' he added, 'that you've never had much time to study the Classics?' 'That is so.' (Bloom 2010)

9 Estos doce trabajos desempeñados por Hércules (o Heracles) se caracterizaban precisamente por su suma complejidad que derivaba en la muerte segura. Por ejemplo, debía matar al león de Nemea, una fiera muy peligrosa que había provocado estragos por sus engaños a los soldados al transformarse en mujer que fingía dolor para posteriormente matarlos. Otro de los trabajos era el de matar a la temible hidra, e incluso acabar con los fieros pájaros del Estínfalo, crueles devoradores de hombres.

En una conversación con su amigo, el Doctor Burton, Poirot pretende aspirar a la comparación con el robusto Hércules, pese a no coincidir con él en ninguno de sus atributos. La autora esboza un retrato caricaturesco de él, recurriendo al humor como recurso estilístico muy patente en el fragmento. Miss Jane Marple, por su parte, es identificada con una tía universal o hada madrina, una suerte de Poirot femenina.

El éxito alcanzado por este personaje fue muy notable. De hecho, sus relatos fueron pronto adaptados a la televisión. La conocida actriz británica Gracie Fields fue la pionera con un episodio de *Goodyear TV Playhouse*, en 1956, basado en *A Murder is Announced*, la novela de Agatha Christie que data del año 1950. A su vez, la actriz americana Helen Hayes la encarnó en *A Caribbean Mystery* (1983) y *Murders with Mirrors* (1985). Al contrario que su retrato inicial, no exento de cierta sobriedad, Helen Hayes mostraba un carácter mucho más optimista. Desde los años 1984 hasta 1992, la aclamada cadena BBC adaptó todas las novelas originales de la detective con *Miss Marple*. La actriz inglesa Joan Hickson (su verdadero nombre era Joan Bogle Hickson) dio vida al personaje, además de aportar la voz que narraba las historias de la audaz anciana en audiolibros. Hickson fue la cara visible de la popular detective, interpretándola de forma magistral en aventuras tales como *The Body in the Library* (1984), *The Moving Finger* (1985) y *The Murder at the Vicarage* (1986) entre otras. Sus magistrales interpretaciones de la popular detective fueron merecedoras de una nominación al prestigioso premio BAFTA, por *Sleeping Murder* (1987) y *Nemesis* en el mismo año, y de otra candidatura posterior al BAFTA por *The Mirror Crack'd from Side to Side* (1992).



Figura 1.7. La actriz Joan Hickson adquirió la popularidad gracias a su inolvidable trabajo en la serie. Tal y como se aprecia en la fotografía, personifica a la investigadora de forma sublime.

Las dos últimas actrices que se encargaron de encarnar las hazañas de Marple fueron Geraldine McEwan y Julia McKenzie. McEwan empezó en 2004 con una serie de adaptaciones emitidas por la cadena ITV y trabajó en las tres primeras series, mientras que McKenzie tomó el relevo en la cuarta temporada. A medida que van estrenándose nuevos episodios se van desvelando nuevos datos sobre la identidad de Miss Marple. En la serie interpretada por Geraldine McEwan se desvela que tuvo un affaire con un soldado casado llamado Captain Ainsworth, abatido en la Primera Guerra Mundial en diciembre del año 1915. Además, en *A Murder is Announced* se menciona que Miss Marple trabajó como enfermera en la Segunda Guerra Mundial. Algunos de los títulos a destacar son los siguientes: *The Moving Finger* y *The Sittaford Mystery* (2006), *At Bertram's Hotel* y *Ordeal by Innocence* (2007), *Towards Zero* (2008), *Why Didn't They Ask Evans?* (2009), *The Pale Horse* (2010) y *Endless Night* (2013).

Para finalizar con las ancianas detectives, corresponde mencionar a Miss Maud Silver, cuya madre literaria fue la autora inglesa Patricia Wentworth; la detective

Miss Maud llegaría a protagonizar la asombrosa cifra de treinta y dos aventuras. Se asemeja a Marple tanto en su edad como en su comportamiento: ambas destacan por su carácter aparentemente inofensivo. En *Lonesome Road*, escrita en 1939, Miss Maud Silver aparece retratada en una labor un tanto inusual para un investigador:

Miss Maud Silver looked up from her knitting, took another glance, and could have written a complete inventory of Miss Treherne's habiliments- and hand-knitted suit in a beige and brown mixture, heavy silk stockings and excellently cut lowheeled shoes of dark brown leather; a very good fur coat. A single modest row of real pearls; a small brown felt hat. Everything betokened the woman of taste who lives a country life. (Wentworth 2007)

Se aprecia en su gusto por el ganchillo y las agujas de punto, lo cual la asemeja a una tierna anciana; no obstante, tras su labor de ganchillo se ocultan unas aptitudes analíticas brillantes, pues nada de la indumentaria de la señorita Treherne parece haberle pasado desapercibido. Es evidente su elevada concentración en los detalles, paralela a la de Miss Jane Marple. Miss Maud Silver es una institutriz reconvertida en investigadora privada un tanto perspicaz, que además sabe cómo espiar en secreto sin ser vista. Es coetánea con Miss Jane Marple aunque algunos la contemplan como la iniciadora del género detectivesco de las *senior sleuths*.

1.2. El relevo de las intrépidas adolescentes en la detección. El poder de las *Girl Sleuths*

Una nueva era nació con las detectives agrupadas bajo el colectivo *Girl Sleuths*, o lo que es lo mismo, “chicas detectives.” Como ya vimos anteriormente con Anna Katharine Green, su personaje Violet Strange¹⁰ fue la iniciadora de esta particular

10 El hecho por el cual llamó a su personaje “Violeta la Extraña” aún es desconocido. Posiblemente alude a su aspecto joven y aparentemente inadecuado para el desempeño de la labor de detective, aunque también podría tratarse de una referencia a su habilidad para indagar en misterios insondables.

estirpe. Estas *girl sleuths* debutaban como investigadoras *amateur* caracterizadas por su juventud y sus irrefrenables ansias por protagonizar aventuras de misterio. Este es el caso de Nancy Drew, de Edward Stratemeyer, Judy Bolton, de Margaret Sutton, y por último Cherry Ames, de Helen Wells. La primera es una adolescente de dieciséis años, mientras que la segunda ronda los quince años. En este periodo, las autoras se esforzaban por dar vida a un nuevo tipo de detective femenina con la que los jóvenes de la época se pudieran sentir identificados. Las tres jóvenes detectives se erigieron así en referentes para las chicas y chicos de su generación, ansiosos por descubrir a personajes de su edad en aventuras arriesgadas y entretenidas. Esto es especialmente relevante en el caso de las adolescentes de aquella época, ávidas de encontrar en estas aventuras un espejo en el cual pudieran verse reflejadas.

La primera de ellas fue Nancy Drew, quien fue diseñada por Edward Stratemeyer (fundador del Sindicato con su mismo apellido). Él concibió al personaje para que sirviera de complemento a las pesquisas llevadas a cabo por un grupo de chicos aventureros conocido con el nombre de *Hardy Boys* en 1927. Stratemeyer consideraba que la inclusión de una chica en este panorama atraería la atención de las jóvenes lectoras. Ya en su primer relato, *The Secret of the Old Clock*, publicado en 1930, se puede apreciar en la portada la figura de una muchacha con la indumentaria basada en los colores de la emblemática bandera estadounidense, un notorio guiño al patriotismo. Algunos de los títulos más destacados de esta saga se mencionan a continuación: *The Secret of Shadow Ranch* y *The Secret of Red Gate Farm* (1931), *The Clue in the Diary* y *Nancy's Mysterious Letter* (1932), *The Sign of the Twisted Candles* (1933), *The Clue of the Broken Locket* (1934), etc.

Nancy es una chica aparentemente inocente y perspicaz por naturaleza; es hija de un abogado (Carson Drew) y huérfana de madre a muy temprana edad (a los diez

años en versiones antiguas y a los tres en las nuevas). Los dos personajes, Nancy y Carson, viven con su ama de llaves, Hannah Gruen. Nancy aparece acompañada por sus dos mejores amigas, que son Bess Marvin y George Fayne. La primera es bastante delicada y muy femenina, siempre interesada en la moda y en los chicos, mientras que la segunda es una chica con características algo masculinas, como su corte de pelo estilo *garçon*. La inclusión de este segundo personaje supone una novedad en lo que concierne a la representación de la mujer, siempre dotada de rasgos muy femeninos en este género literario. Ambas son primas y mantienen una sólida amistad con la detective. Nancy mantiene una relación de noviazgo con Ted Nickerson, un estudiante del instituto Emerson College. Todos ellos son pilares básicos que la sustentan en gran medida a la hora de resolver los crímenes más difíciles. Nancy, es preciso no olvidarlo, es lo que podría denominarse, de modo un tanto informal, una “chica bien”, de raza blanca y que pertenece además a una familia acomodada. Tras el fallecimiento de Edward Stratemeyer, Mildred Wirt Benson y Harriet Adams tomaron el relevo con un amplio abanico de aventuras; posteriormente, las aventuras de Nancy Drew serían publicadas bajo el pseudónimo de Carolyn Keene, tras el que se escondía en realidad un amplio abanico de autores anónimos. Dichas historias están orientadas a lectores jóvenes en general. El personaje de Nancy Drew no ha parado de evolucionar desde que se publicara su primera aventura de misterio, allá en 1930, hasta la publicación de sus últimas aventuras en 2005 con la colección *Nancy Drew Notebooks*.

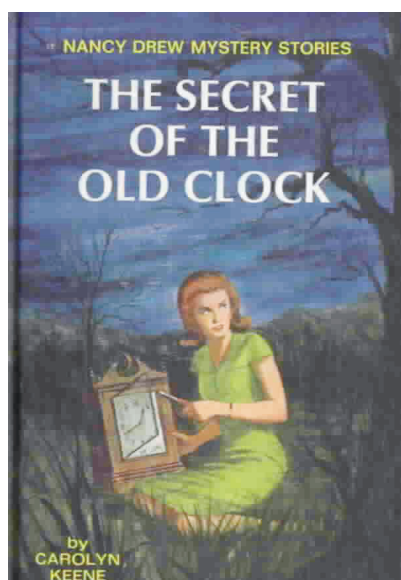


Figura 1.8. Cubierta de la primera obra escrita por el colectivo de autores denominado Carolyn Keene. Se aprecia un halo de candidez y misterio en la joven *sleuth*, retratada como una chica en apariencia angelical aunque con un carácter rebelde y decidido.

En lo que concierne a la personalidad de Drew, Chapman Greer se refiere a la resistencia del personaje con términos que la vinculan con la antigua tradición celta:

Naming in the series begins with the author and proceeds to character: the pseudonymous “Keene” foreshadows the nature of the series: “keen” or: “wise, learned, clever; brave, bold, valiant, daring; intellectually acute, sharp-witted, shrewd,” implies that “Carolyn Keene” combines many of the characteristics necessary to both story-telling and sleuthing, singular pursuits that ultimately require audience (Oxford English Dictionary). From storyteller to sleuth, one finds that Drew, from the old Welsh ‘dryw’, means “wise one and trusty one,” both a nod to Nancy’s “keen” progenitor and the basis of the name for the Druids of old England. “Drew” also comes from “drus” or oak tree, the symbol of Druid strength and longevity. (2006: 60)

El apellido “Drew” está relacionado con el druida y el roble, elementos clave de la mitología de los celtas. El druida personifica el guía espiritual de la antigua aldea y el roble es un árbol que simboliza la fuerza y longevidad. A su vez, Drew destaca por su

completa autosuficiencia, inusual para una joven de su edad, lo que le permite resolver los misterios desafiando los prejuicios de aquella época.

En su obra *The Girl Sleuth*, Bobbi Ann Madison señala a Nancy Drew como un personaje esencial en las vidas de millones de jovencitas que habían sido cautivadas por sus peripecias:

Nancy Drew alone has been crucial to the lives of millions of girls (no one can count how many) since 1929 when the first Nancy Drew mystery, *The Secret Old Clock*, appeared. She was the first official girl sleuth, and the rest came tumbling after. The fact that these heroines of adolescence were teenage detectives with unusual freedom is important for feminist consciousness- for better or worse. We've come a long way from Nancy Drew, but there are many adult women walking around with images of her- in a neat blue suit, driving her blue roadster- tucked down close to their hearts. Nostalgic affection for the girl *sleuths* abounds. Nancy Drew even has a fan club in California, a band of adults who stroll Memory Lane together in quest of clues to their past. The influence Nancy Drew has had is complex, and perhaps serious, as I began to realize when I read *The Secret in the Old Attic* again. (1995: 6)

Según Madison, puede considerarse a Nancy Drew como pionera en la configuración de las restantes *girl sleuths*. Desde su primera aventura, *The Secret Old Clock*, miles de muchachas se sintieron identificadas con la personalidad de Nancy Drew y fascinadas por la libertad de la que gozaba, algo sin duda inusual para la época. Como Bobbi Anne Madison señala adecuadamente, se está gestando, aunque de forma muy sutil, una nueva consciencia feminista: “*The fact that these heroines of adolescence were teenage detectives with unusual freedom is important for feminist consciousness- for better or worse.*” (mi énfasis); muchas de estas mismas adolescentes, las que se deleitaban con las aventuras de Nancy Drew, serían las que en sus años de madurez iniciarían la lucha por reclamar más libertad y nuevos derechos para las mujeres.

Respecto a esto, la autora de origen estadounidense Sara Paretsky, la encargada de la redacción del prólogo en la readaptación de *The Secret of the Old Clock* escrito por

Carolyn Keene (1991), expone lo siguiente sobre Nancy Drew y sus virtudes:

At the same time, Nancy Drew offered girls of 1930 an amazing alternative to the career choice of secretary and milliner that other children's books provided. Her enduring popularity probably has no deeper cause than that; little girls need to see a bigger girl act competently and solve problems they keep being told belong to boys. Even though today's children can look at female spies, astronauts, doctors, and other fictional heroes, they still need the girl detective to inspire them. (Paretsky en la introducción del libro de Carolyn Keene 1991: 3)

Paretsky define a Nancy Drew como una alternativa sorprendente para las muchachas de la década de los 30, ya que se atribuye una profesión original en oposición a los típicos trabajos de secretaria y sombrerera, destinados a las mujeres. Señala que Drew es un modelo que inspira a las niñas de temprana edad a la hora de actuar de forma competente y solucionar problemas que desde siempre están asignados a los chicos en una sociedad patriarcal. Junto con las espías femeninas, astronautas, doctores y otros héroes ficticios, Drew prevalece como un icono entre los héroes con la etiqueta *girl detective* como la primera en esta era. Por tanto, ella es una figura necesaria útil para evocar la inspiración en los niños.

Las peripecias de Nancy Drew fueron llevadas al cine bajo el título de *Nancy Drew... Reporter*, filme estrenado en 1939. La actriz Bonita Granville encarna a esta chica de apariencia inocente y angelical; a pesar de su apariencia tan *naïf*, Nancy Drew ha de luchar a favor de la inocencia de Eula Denning (interpretada por Betty Amann), condenada por envenenar a una anciana. Nancy Drew investiga el caso con la ayuda de su novio Ted Nickerson (Frankie Thomas) y el inestimable apoyo de su padre Carson Drew (John Litel). No obstante, el filme se adentra más en el terreno de la comedia que en el propiamente policíaco. No hace justicia, por tanto, a los orígenes detectivescos de la saga. Nancy resulta ser un personaje pintoresco e

infantil, muy lejos del personaje aventurero y decidido de la saga literaria. En la cinta, Nancy es retratada más bien como una bromista irreverente; a la mitad de la película, Nancy, Ted y su hermana pequeña Mary Nickerson (Mary Lee), junto con su travieso amigo Killer Parkins (Dickie Jones), interpretan una divertida canción en un club, en lo que no es más que un guiño a las comedias musicales de la época.



Figura 1.9. Cartel del filme con Nancy, Ted y su padre Carson a la cabeza. Como se aprecia en la imagen, la apariencia de la *sleuth* recuerda a la de una niña cándida.



Figura 1.10. Fotograma en el cual Drew habla enérgicamente por teléfono en un bar (uno de los escenarios típicos del género policíaco). Se observa su personalidad hiperactiva y un tanto histriónica.

La escritora estadounidense Margaret Sutton, nacida en 1903, fue internacionalmente reconocida y aclamada por su serie basada en Judy Bolton, serie compuesta por treinta y ocho volúmenes publicados entre 1926 y 1967, con ilustraciones a cargo de Pelagie Doane. Alcanzó un inmenso éxito, lo cual se tradujo en la venta de más de cinco millones de copias, destacando además por ser la saga más duradera sobre una joven detective. Sus delicadas tramas e historias resultan emocionantes, así como su realismo y su trasfondo social. El escenario de las tramas se sitúa principalmente en el estado de Pennsylvania así como en otros lugares ficticios.



Figura 1.11. Retrato de la escritora Margaret Sutton, la emblemática autora de las historias vividas por la alegre y curiosa *girl sleuth* Judy Bolton.



Figura 1.12. Portada del libro *Seven Strange Clues* de la joven detective Judy Bolton, quien aparece en el sótano rodeada de su hermano mayor Horace y sus amigos. Horace ejerce como periodista, convirtiéndose así en el transmisor de las noticias y los misterios descubiertos por su peculiar y enérgica hermana.

Inicialmente, Margaret Sutton nos sumerge en las anécdotas de un amplio grupo de jóvenes, con Judy Bolton a la cabeza de sus amigas y compañeras del instituto. Lo curioso de esta saga es que Judy Bolton es retratada como una detective muy ‘humanizada’, sujeta a las limitaciones propias de su condición mortal. En *Seven Strange Clues* (1932) Bolton es excluida de un concurso de carteles por sus escasas dotes para el dibujo:

“That’s the way we’ll sing it in chapel tomorrow morning,” Kay declared, “just as soon as the poster contest is announced.” “How do you know it will be announced?” asked Lorraine Lee and Lois, her chum, chimed in, “Yes, Kay, how *do* you know?” “Because I have a way of finding out things,” Kay Vincent retorted, “The best drawings will be on display in Brandt’s Department Store for a whole week. I guess every girl in the class is going to try for one of the prizes.” “Not every girl,” Lois corrected her. “Judy isn’t.” The others turned astonished eyes in the direction of Dr. Bolton’s pretty, auburn haired daughter. “For Heaven’s sake, why not?” Kay wanted to know. Judy threw back a provoking smile and swung carelessly around the porch post. “Because I can’t paint, my dear Katherine, and I hate to do anything unless I can do it well.” “But you’re so clever-” Grace Dobbs insisted. “That doesn’t mean a thing, Honey. Painting pictures, like music, is a talent and if there’s anything in the world that I do worse than I sing it’s painting pictures.” (Sutton 1932: 1-2)

Bolton está excluida de este concurso puesto que carece de dotes artísticas tales como el arte y la música, rasgos que la distancian de sus antecesores en el género, Miss Marple y Dupin, expertos en todas las disciplinas del conocimiento humano. Por primera vez surge un detective más de carne y hueso, sujeto a las limitaciones propias de cualquier ser humano. Bolton vive con sus padres y su hermano mayor, quien ejerce la profesión de periodista. Aunque en apariencia Bolton parece formar parte de un hogar británico tradicional, las peculiares características de la casa en la que habitan dotan a la familia de un cierto carácter singular:

It was like Judy to laugh away her fears. Rumors of ghosts had not prevented the Bolton family from moving in and transforming “the haunted house” into a comfortable home. It had belonged to Harry Vincent, Kay’s father. He had purchased it along with all the houses in the row above it, intending to rent it. That was just about the time he gave up the job himself and began making money through other channels. The new foreman, however, objected to the high rental. But Harry Vincent had no difficulty in renting the house, shortly afterwards, to VIne Thompson, a woman who bought and sold stolen goods. Both of her sons were robbers and it was through Judy’s efforts that the younger one was apprehended. The woman herself was murdered and, for that reason, Harry Vincent found it impossible to dispose of the house where the crime had been committed. (Sutton 1932: 11)

La familia Bolton vive en una casa “encantada”, objeto de todo tipo de rumores sobre fantasmas que supuestamente moran en ella. A pesar de haber sido además escenario de un crimen, Judy Bolton, lejos de sentir miedo, se ríe abiertamente de todos estos miedos infundados. De este modo, se le añade un componente gótico al entorno de Judy y sus parientes más cercanos¹¹. Esto acrecienta aún más el misterio alrededor de su situación y es un rasgo que posiblemente la autora tomó prestado

11 Posiblemente la escritora recurrió a esta técnica con el objetivo de acercar aún más a los jóvenes a este tipo de literatura, dada la enorme popularidad de todo lo gótico en la época. La combinación de misterio y terror eran dos poderosos componentes que atraían en gran medida a ávidos lectores.

de obras literarias de corte gótico como *Frankenstein* o *Wuthering Heights* entre otras. Es perceptible este género en novelas de misterio en las cuales las detectives intentan desentrañar casos muy enrevesados para la mayoría. Prueba de ello aparece justo al inicio del tercer capítulo de *Seven Strange Clues*, “Breaking Glass” cuando Judy se decide a bajar al sótano con el objeto de averiguar algo:

The cellar stairs were steep and Judy’s floppy slippers almost made her stumble. Half way down she stopped and stood clutching the kitten. There really might be something mysterious in the cellar and she wanted to be the one to discover it. But if it whistled. . . . She shuddered. Lately she had been listening to detective stories on the radio and always, before a crime was about to be committed, there came that ghostly whistling. It might be some kind of a warning. (Sutton 1932: 17)

En efecto, se advierte el sótano como ubicación caracterizada por su carácter gótico, donde el misterio aguarda en cada rincón. Se atisba la iniciativa de la joven, aunque también siente temor ante lo desconocido. El empleo de los términos “ghostly whistling” hace referencia a ese silbido fantasmal que previene a Judy Bolton para que no se acerque, señal que ella interpreta como un aviso.

La historia, especialmente enfocada al lector joven, se caracteriza por su rápido ritmo y sus diálogos constantes. Judy se gana el apelativo de chica *smart*¹² ya que se fija en detalles nimios que normalmente pasan inadvertidos para los demás, cual es el caso de la extraña desaparición de una manzana de un cesto de frutas que ella pretende pintar para una exposición de carteles en el instituto. Como resultado, Judy Bolton empieza a no perder detalle de todas las tareas cotidianas que acontecen en el centro de enseñanza. Tras la desaparición de la manzana, sus sospechas apuntan a su hermano:

12 Esta noción es una constante a lo largo de las historias. Bolton está siempre atenta a todo lo que transcurre a su alrededor, incluyendo sospechas de los individuos más inocentes.

“Certainly, my *dear* sister. Allow me to present- your fruit.” With exaggerated courtesy, he placed the bowl beside the window where she could see better to copy it. “Mind if I watch?” he asked. “Not at all.” Judy was busy mixing a mellow shade of red paint and had not looked up. She took one of the brushes from the holder and dipped it. Then she glanced at the fruit dish ready to copy the rosy cheeked apple. “Horace!” she cried. “Put that back” He stared at her. “Put that back, I said.” She repeated that in a hurt and angry voice. “I think you’re mean, Horace Bolton. *Please* put it back.” “Put that back? Good grief! I haven’t taken anything! “You have, too. You’ve taken my apple” This time she stared at him. “Your apple? Why Judy, I haven’t seen any apple. Where was it? Not in the fruit dish? “You must know it was.” “But I didn’t see it,” he insisted. “Gee, Sis, I wouldn’t do anything to spoil your poster. You ought to know that.” (Sutton 1932: 42-3)

Bolton, quien desconfía de su hermano mayor, lo acusa finalmente de robar la manzana que ella había puesto en el frutero para pintarla en el póster. Ante esta acusación, Horace reacciona y se defiende alegando que no ha visto manzana alguna. Más adelante, se ve envuelto en un problema con la desaparición y quema de un fajo de papeles importantes que Judy Bolton había guardado en el sótano para estudiarlos. Cuando los dos hermanos bajan al sótano para investigar los hechos, Judy encuentra lo que considera una prueba irrefutable de su culpabilidad:

Accordingly, they both knelt on the floor and searched in the scattered gravel under the workbench. But it was Judy who found that she considered conclusive evidence of her brother’s guilt. She held up her find for him to see. It was an apple core. “Somebody’s eaten the apple!” he exclaimed. “That’s apparent.” Judy’s voice was like ice. “And I suppose you’re going to tell me that you don’t know who that somebody was.” “I certainly don’t know.” “Well, I don’t know it either,” she confessed, “but I am sure of this much. There aren’t many burglars who would enter a house for the sake of eating an apple and even burglars can’t get in through locked doors and windows. You can’t blame ghosts either, even if we were silly enough to believe in them. Ghosts wouldn’t eat. But boys would and I know one boy in particular who is very fond of apples.” (Sutton 1923: 45-6)

Haciendo gala de sus dotes deductivas, Judy Bolton descarta la presencia de ladrones puesto que las puertas y las ventanas están cerradas herméticamente y además éstos no suelen asaltar las casas precisamente en busca de manzanas. Como es una chica pragmática y realista, sabe que los fantasmas no andan por ahí comiendo manzanas, pero sí afirma conocer a alguien, de carne y hueso, a quien sí le gustan esas frutas, un claro reproche dirigido a su hermano Horace.

La última de las *girl sleuths* es Cherry Ames, de Helen Wells, es una joven enfermera cuyo nombre deriva de *Charity*, “Caridad”, con lo cual ya se infiere su carácter amable y entregado a los enfermos. Está inspirada en la figura de Nancy Drew y ejerce su profesión, de modo oficial, en la Segunda Guerra Mundial. Cherry Ames cuida a varios pacientes e investiga casos en sus ratos libres. Su inspirador fue el Doctor Joseph Fortune, un viejo amigo de la familia. En un libro sobre esta cándida *sleuth*, Helen Wells, su autora, condensa su particular visión del personaje:

As the boarding school nurse, she would have full charge of the school infirmary. It would be fun to work with young people and a refreshing change from her last job- an unexpectedly thrilling assignment as nurse to a country doctor- something new, something different. If there was anything Cherry enjoyed, it was meeting new people. She was glad that she was a nurse because nursing, in its many branches, provided an *Open sesame* to new and exciting experiences- and because more importantly, a nurse can help to alleviate human suffering. (Wells 2007: 1)

Según la autora, Cherry Ames actúa como una chica normal de su edad y por tanto, más cercana a las vidas de los jóvenes y ávidos lectores. Ames tiene interés por ejercer su trabajo de enfermera con chicas jóvenes en un internado femenino; espera que esto pueda abrirle las puertas a la posibilidad de conocer a gente nueva. En esta novela en concreto encuentra una fórmula para elaborar un perfume que salva al prestigioso internado (en apariencia) de un estado de quiebra.

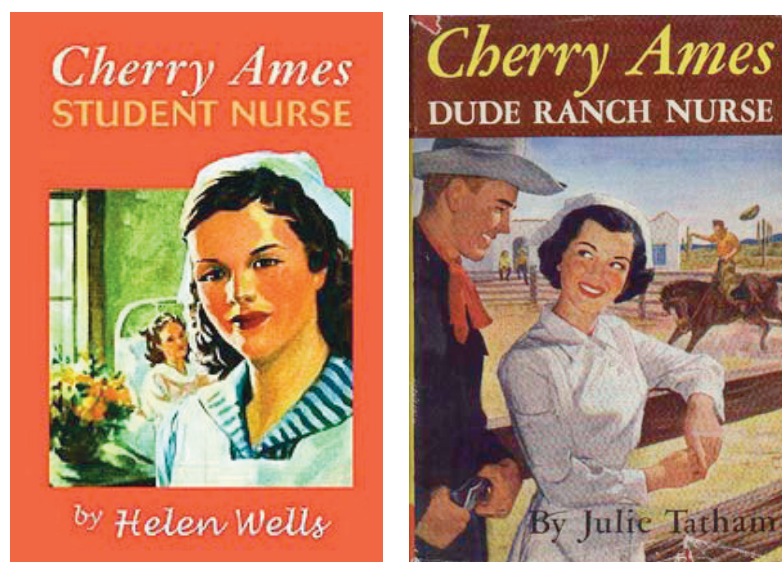


Figura 1.13. (izqda.) Portada del primer libro que recoge las aventuras de esta joven *sleuth* en su trabajo como enfermera. Como se aprecia, se advierten rasgos de tipo *naïf* en su rostro.

Figura 1.14. (dcha.) Otra de sus aventuras, en esta ocasión escrita por una autora diferente, Julie Tatham. Como se aprecia en la ilustración, se muestra a una bella y sonriente Cherry Ames junto a un hombre muy atractivo vestido de *cowboy*. El rancho adopta un cariz de entorno idílico y por consiguiente, pacífico.

Estas *girl sleuths* comparten con las *senior sleuths* su aspecto cándido que esconde su verdadera personalidad, caracterizada como curiosa. En adición a esto, ambas ejercen su profesión de forma *amateur*, es decir, sin recibir retribución alguna por la labor que desempeñan ya que dicha actividad les ayuda a evadirse de sus obligaciones tradicionalmente asignadas a su rol de mujeres tales como las tareas del ámbito doméstico. No obstante, las *girl sleuths*, al contrario que sus antecesoras, disfrutaban de mucha más libertad gracias al avance en los derechos femeninos y su condición de adolescentes en esta era de abundancia de bienes materiales como automóviles, medios de comunicación, etc. Por último, las *girl sleuths* logran captar el favor de una audiencia más numerosa que la de sus ancianas congéneres; esto debe atribuirse al elevado interés

de las nuevas generaciones de lectores, que se sentían plenamente identificados con aventuras más conectadas con su realidad inmediata protagonizadas por jóvenes de carácter sencillo.

1.3. La incursión de las *Bravado Women* en el ámbito *noir*: El coraje y el ímpetu de las mujeres desafiantes

La verdadera revolución en la concepción del personaje femenino ocurre a principios de la década de los treinta, con mujeres maduras que toman el control de la situación de forma rápida y efectiva. Por esta razón, hemos optado por etiquetarlas como *bravado women* por su personalidad indómita. Uno de estos ejemplos vio la luz en la colección de relatos realizados por Dashiell Hammett (1894-1961), ilustrada por su compañero Alex Raymond. Hammett fue el principal artífice de las historias que tienen lugar en el ambiente *noir*.



Figura 1.15. Retrato de Dashiell Hammett, uno de los mejores escritores de novela negra de todos los tiempos, autor, entre otros, de *The Red Harvest* en 1929, y artífice de la primera pareja detectivesca, compuesta por el matrimonio de Nick y Nora Charles.



Figura 1.16. Cubierta de su colección de aventuras recopiladas en este cómic *Secret Agent X-9*, con el orgulloso Dexter como investigador principal.

El Agente Secreto X-9 Dexter es el protagonista principal de estas historias, aunque Dexter no es su verdadero nombre en realidad. Él está adornado de todos los atributos propios de un héroe; sus aptitudes para el combate cuerpo a cuerpo son sobresalientes, lo que le permiten usar a sus enemigos como meros cobayas para practicar sus golpes mortales.



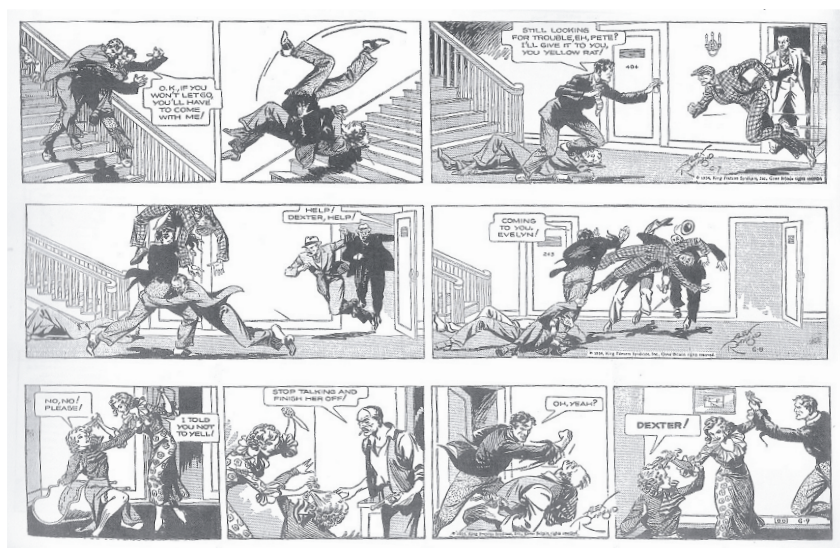


Figura 1.17. Secuencias de escenas extraídas de la primera historia del cómic arriba expuesto, cuyo título “You’re the Top” hace alusión a un poderoso líder perteneciente al crimen organizado. Destaca el detective Dexter, quien emerge como un auténtico héroe que hace ostentación de su fuerza y agilidad frente a sus enemigos.

En una de estas historias, titulada “The Torch Car Case”, la protagonista femenina, Ruth Meredith, asume un rol muy enérgico en oposición a sus predecesoras:

Everywhere I’m not, there’s something going on - - now I’m going to get into this! Let’s go, car - - - I’m supposed to be on duty somewhere around here! Hey, lady, here we are! Whoa up, peaches, we need you plenty! Where’s my friend, Dexter, the “G” man? He’s in the lot - - - nearly had the gang right then! He’s going the other way - - - C’mon, we can’t waste any time. (Hammett 1990: 159)

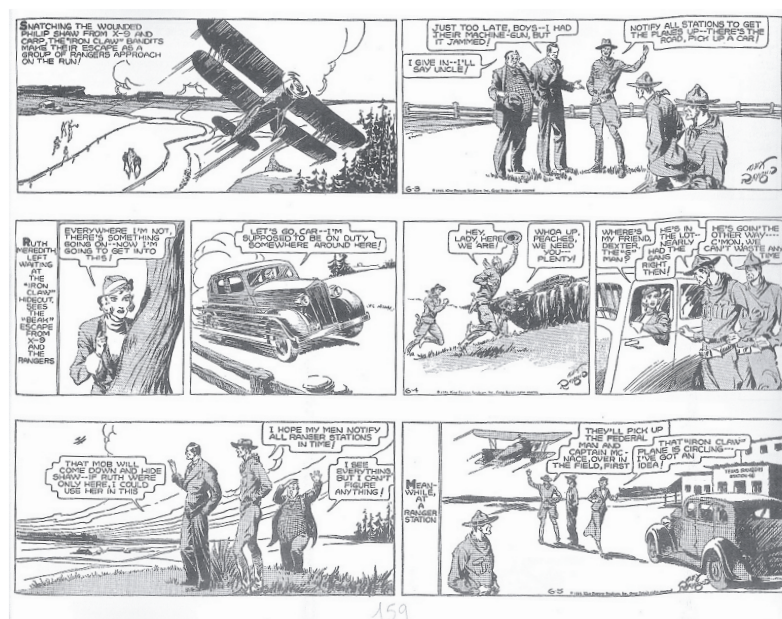


Figura 1.18. Ilustración del cómic en el cual Ruth emerge como una mujer valiente e independiente, que además sabe actuar con naturalidad y no se arredra ante los hombres.

Tal y como se aprecia en estas líneas, Ruth trabaja conjuntamente con el detective masculino Dexter, el estereotipado “tipo duro” o *dick*. En esta escena, Ruth, a la expectativa de atrapar a unos delincuentes, aparece conversando relajadamente con unos policías. Ruth se refiere a Dexter como su amigo, lo que causa aún sorpresa puesto que el *hard-boiled* detective es conocido por su soledad y su actitud reacia a la hora de entablar relaciones de amistad con otros personajes. Asimismo, Ruth conduce su propio coche descapotable, un claro símbolo de libertad e independencia.¹³ Finalmente, Ruth siempre toma la iniciativa cuando se trata de atrapar a los culpables de algún delito:

13 En *Only Yesterday*, Frederick Lewis Allen vincula directamente la revolución cultural y social que experimentó Estados Unidos en los años veinte con la producción en cadena de automóviles y por tanto, con la democratización de este lujo. El automóvil permitió a una generación de jóvenes huir de la mirada vigilante de sus padres y encontrar un poco de intimidad con sus parejas en la distancia. Allen cita a un juez de un Tribunal de Menores en Middleton, quien llegó a declarar el automóvil como “a house of prostitution on wheels” (42).

(1) That mob will come down and hide Shaw- if Ruth were only here, I could use her in this. I hope my men notify all ranger stations in time! I see everything but I can't figure anything! Meanwhile, at a ranger station . . . They'll pick up the federal men and Captain Mc-Nace, over in the field, first. That "Iron Claw" plane is circling- - - I've got an idea! (Hammett 1990: 159)

(2) But the farmer's first visitor is Ruth Meredith. I work for the U.S. government - - - I'm your daughter as long as you have visitors -

Don't forget it or you'll hear a pistol shot any hour of the day or night- back up, please. I ain't got no daughter- - - even my housekeeper left me! (Hammett 1990: 160)

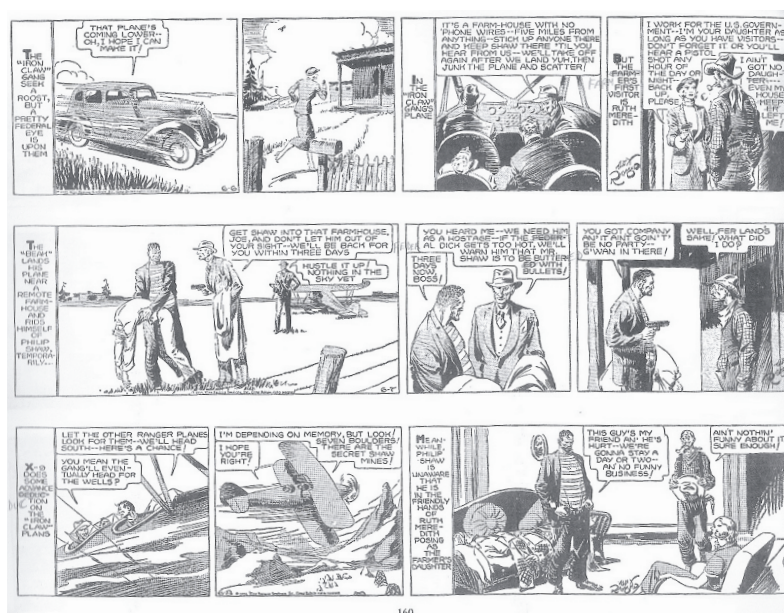


Figura 1.19. Escenas en las que se desarrolla el meticuloso plan organizado por Ruth.

En el primer pasaje, Ruth habla con sus compañeros y de repente, se le ocurre una brillante idea, mientras que en el segundo amenaza con una pistola a un granjero para que acepte su plan secreto: fingir que es su hija para evitar despertar sospechas entre sus enemigos. Ante la negativa del anciano, se ve forzada a sacar un arma, con lo cual su estrategia queda finalmente expuesta. Ruth no duda en hacer uso del arma, algo que la equipara a los *tough dicks* más prototípicos del género.

Otro de los *tough detectives* dignos de ser destacados es Mike Hammer, que fue creado por el escritor norteamericano Mickey Spillane en su primera obra *I, the Jury*, “Yo, el Jurado” en 1947. A esta historia le seguirían varios títulos más: *My Gun is Quick* y *Vengeance is Mine!* en 1950, *One Lonely Night* y *The Big Kill* en 1951 y *Kiss me, Deadly* en 1952 entre otras. Sin embargo, en esta tesis desarrollaremos algunos de los momentos fundamentales en su compendio de relatos de *The Dark City and Other Stories* correspondiente al año 1985.



Figura 1.20. (izqda.) Fotografía del autor norteamericano Mickey Spillane, caracterizado por la rudeza en la forma y contenido en sus obras. Como se puede constatar, su parecido con los héroes cinematográficos del ambiente *noir* es más que notable. Su detective, Mike Hammer, es el perfecto arquetipo del *dyke* o investigador típico de la atmósfera *noir*.

Figura 1.21. (dcha.) Portada de las peripecias de Mike Hammer publicadas en el segundo volumen de este original cómic *The Dark City and Other Stories*. Destaca la dureza de su imagen: un maleante que pretende torturar a una bella y exuberante mujer rubia con la llama de un cigarro encendido en su tobillo para que confiese.

Una mujer objeto de estudio es la secretaria de Mike Hammer, Velda, que cumple con las funciones de secretaria, que es a su vez su amante. En este segundo volumen del cómic (1985), *The Dark City and Other Stories*, Velda mantiene una acalorada discusión con Hammer; el motivo de la discusión es la desconfianza que el mejor amigo de Mike

Hammer, Pat Chambers, suscita en él ya que éste sospecha que Chambers intentó asesinarlo. Aunque Velda le defiende con energía, Hammer se muestra como un hombre terco e incapaz de razonar. Ante esto, Velda monta en cólera y le insulta, tal y como se puede observar tanto en las imágenes como en el fragmento que se muestran a continuación:



Figura 1.22. Escenas del cómic que recogen el tenso momento vivido por Mike Hammer y Velda. Asimismo, las imágenes muestran el solitario paseo del detective, envuelto en un sentimiento de profunda tristeza.

Mike! Listen, baby, you were on my side... What happened? What changed it? Nothing, Mike! I'm still on your side... but... But nothin'! I'm right

or I'm wrong! Which is it? Which are you betting? All **RIGHT!** You're wrong! Now get your hands off me- You big dumb GORILLA! 'I've felt alone before... In a foxhole- in the air- looking into a gun muzzle--- but never that much alone.' Good-bye, smart guy. (Spillane 1985: 11)

Velda emplea el sarcasmo en la última frase, “Good-bye, smart guy”, ya que Mike parece no haber entendido nada de lo que le ha dicho. Hammer encarna al prototipo de hombre duro que lo soluciona todo mediante la fuerza bruta. En una de las situaciones más tensas de esta historia, Velda llega incluso a abandonarlo en el hospital tras sufrir éste un intento de asesinato. Abandonado por Velda, Mike se vuelve un hombre solitario y vulnerable que anhela la compañía: “I wandered downtown. I knew the trap would be closing in, but I didn't care. When you're really alone it doesn't much matter whether you live or die.” (Spillane 1985:11). Está tan abatido que incluso no le importa vivir o morir, como expresa en su frase a modo de sentencia. Esta actitud rompe con la imagen de solitarios de la gran mayoría de los “*hard-boiled detectives*” que apuestan por la soledad y rehúsan involucrarse en relaciones personales, especialmente con mujeres. Paradójicamente, Velda es una mujer de temperamento enérgico e independiente, justo la antítesis de Mike Hammer, quien parece no poder vivir sin estar acompañado. Estamos, pues, ante una curiosa inversión de los estereotipos que figuran vinculados al hombre y a la mujer tanto en el cine como en la literatura negra.

A pesar de que Hammer es el prototípico héroe masculino robusto y valiente, sus limitaciones físicas y psicológicas lo apartan del resto de sus homólogos. Por ejemplo, se muestra incapaz de enfrentarse a un peligroso delincuente, de nombre Kane, de la historia “Adam and Kane” incluida también en *The Dark City and Other Stories* (1985); esta historia versa sobre un padre y un hijo de naturaleza aún más malvada que el padre, no en vano Kane ha asesinado a su hermano pequeño Abel, una alusión más

que obvia al *Génesis*. Cuando Mike Hammer se tiene que enfrentar finalmente a Kane Shaver ha de vencer antes a un enemigo más poderoso aún, su propio miedo:

“His back was turned, and I might have got him then. The feat that knotted my stomach- and turned my joints to water- wanted me to. But Amy had told me I could win...” Shaver! “I wasn’t only fighting Kane Shaver. I was fighting a fear that made me want to run. But I didn’t run...” (Spillane 1985: 48)

En esta escena, Mike se siente tan indefenso que incluso se aparta a un rincón mientras Shaver agrede a otros personajes. Finalmente, Mike recobra parte del valor perdido y decide atacarle en un intento por defender su puesto como héroe de la historia.



Figura 1.23. Imagen del *hard-boiled private eye* derrotado y aislado en unas escenas que evidencian el terror que se apodera de él cuando ha de enfrentarse con el criminal Kane. Hammer se siente impotente al ser incapaz de manejar la situación como un verdadero héroe. No obstante, logra recobrar el valor y reacciona atacándole con un puñetazo.

A esta lista de *hard-boiled dicks* se le suma el elegante y refinado Dick Tracy, concebido por el escritor estadounidense Chester Gould. Etiquetado como el *dandy detective*, se introdujo en las novelas gráficas en el mes de octubre de 1931, causando un gran éxito entre el público. En oposición a Dexter y Hammer, Tracy cuenta con una familia propia, su novia Tess Truheart (Anne Jeffreys) y su hijo adoptivo de diez años Junior Dick, interpretado por Mickey Kuhn. Asimismo, su vestimenta de *dandy* y su personalidad tranquila lo distinguen del resto de detectives aunque en ocasiones manifiesta su dura actitud frente a jefes y subordinados que mantienen lazos con la mafia. En uno de sus filmes, *Dick Tracy* (1945), con Morgan Cornway en el papel del mítico detective, debe localizar, entre múltiples sospechosos, a un asesino en serie.



Figura 1.24. Fotogramas del filme *Dick Tracy* (1945); a la izquierda se ve a Dick con su hijo adoptivo en una tierna escena; a la derecha se muestra a su bella novia, Tess Truheart; la seriedad está marcada en su rostro.

En “The *Dick Tracy* Comic Strip: An American Culture Phenomenon”, Garyn R. Roberts apunta lo siguiente en torno al contexto social en el cual se dio vida al personaje:

Born out of the ashes of the Depression, just as the mythic phoenix was born out of death, *Dick Tracy* thrived, and for more than sixty years has continued to thrive, as a reflection of public sentiment because of Gould’s ability (and that of his successors) to tap into the experience of the masses. But the story only begins here. In the late Thirties the nation’s attention shifted from concerns of severe economic conditions to a second world war, and Dick Tracy- nemesis of the underworld- could easily have fallen by the way. Instead, Gould turned the war years into *Tracy’s* finest hours by

further developing characters (including an array of increasingly grotesque, insidious and socially deviant criminals), by moving crimes perpetrated from the local urban setting to the international scene, by refining and tightening his pen and ink drawings, and by providing the protagonist with a more defined nuclear family- until the Fifties when the comic seemed to get even better (if that was possible) in these ways and more. The strip responded to changing social history and sentiment, and Chester Gould, himself a product and affector of American popular thought, remained a dedicated student of newspaper headlines and police procedures. Gould's cultural influences and personal experiences produced a mindset highly congruent with established social attitudes. (2003: 1-2)

Según Roberts, la serie *Dick Tracy* nació como resultado de la desesperanza que embargó a toda la nación durante la Depresión económica. Su aparición en cómics al inicio de la década de los treinta daría pie a toda una industria de novelas gráficas posteriores. Según Roberts, el popular detective, en oposición a sus homólogos, fue sometido por Chester Gould a una cuidada operación de remodelación que iba desde el refinamiento en los trazos de sus dibujos hasta la inclusión de una familia estructurada. De este modo, Chester Gould logró que la popularidad del detective entre las masas se incrementara, entre otras razones porque toda esta nueva ambientación lo hacía conectar con la ideología de la era de la Depresión, la de la vuelta a los valores más arraigados.



Figura 1.26. Secuencia del cómic que narra las aventuras del *dandy detective* con el título *Dick Tracy vs The Blank*, publicado el 2 de enero de 1938.

No es de extrañar, en este contexto, la representación de Tess Truheart como la “novia perfecta”, aquella que todo “hombre tradicional” desea, por su sumisión y comprensión. Posteriormente, contrae matrimonio con Dick y se convierte en la madre de Bonnie Braids y Joseph Flintheart Tracy.

1.4. Punto de inflexión: Nick y Nora Charles como primera pareja en el género detectivesco

Dashiell Hammett, al que aludimos en el anterior epígrafe, diseñó la primera pareja del género detectivesco. Ellos eran, respectivamente, Nick y Nora Charles, que fueron los protagonistas de la historia *The Thin Man*, publicada en el año 1934. Al carecer de hijos, este matrimonio poseía una dedicación plena a su trabajo. El narrador es el propio Nick y se caracteriza por su personalidad divertida, egoísta, dura e inteligente. Él es el principal descubridor y analista de las pistas, elabora deducciones y solventa los asesinatos. Luego resume la solución para su esposa, Nora, retratada como una mujer que siente una total admiración por su marido. Difiere en gran medida de sus antecesores en este oficio, Dexter y Hammer, puesto que *The Thin Man* adquiere tintes de comedia y ligereza, por lo que algunas de las escenas encajan más dentro del género *comedy of manners*. Por ejemplo, en el cuarto capítulo de la novela *The Thin Man*, en su versión del año 1992, se advierten algunas referencias:

That afternoon I took Asta for a walk, explained to two people that she was a Schnauzer and not a cross between a Scottie and a Irish terrier, stopped at Jim's for a couple of drinks, ran into Larry Crowley, and brought him back to the Normandie with me. Nora was pouring cocktails for the Quinns, Margot Innes, a man whose name I did not catch, and Dorothy Wynant. Dorothy said she wanted to talk to me, so we carried our cocktails into the bedroom. She came to the point right away. “Do you think my father killed her, Nick?” “No,” I said. “Why should I?” “Well, the police have- Listen, she was his mistress, wasn't she?” I nodded. “When I knew them.” She stared at her glass while saying, “He's my father. I never liked him. I never liked Mamma.” She looked up at me. “I don't like Gilbert.” Gilbert was her brother. “Don't let that worry you. Lots of people don't like their relatives.” “Do you like them?” “My relatives?” “Mine.” She scowled at me. “And

stop talking to me as if I was still twelve.” “It’s not that,” I explained. “I’m getting tight.” “Well, do you?” I shook my head. “You were all right, just a spoiled kid. Just get along without the rest.” (Hammett 1992: 12-13)

En esta escena Nick mantiene una conversación con una invitada a su casa, Dorothy Wynant, quien habla con él sobre la identidad del asesino de una mujer, apuntando a su padre como posible causante del asesinato. Se advierte el tono refinado en la descripción de las acciones que tanto Nick como Nora efectúan, así como un toque cómico en el intercambio de opiniones entre Nick y Dorothy, pese a la gravedad del asunto.

La obra obtuvo tanta fama que fue pronto adaptada a la gran pantalla, en un filme protagonizado por William Powell y Myrna Loy, que obtuvo además un éxito considerable. No sería la única adaptación cinematográfica; entre los años 1934 y 1947, se elaborarían varias películas más inspiradas en esta historia. Asimismo, la historia de Hammett también sería llevada a la radio, adaptada a varias series de televisión y al teatro, a modo de obra dramática y musical.



Figura 1.29. Los actores William Powell (Nick Charles) y Myrna Loy (Nora Charles) en la adaptación cinematográfica del año 1939 titulada *Another Thin Man*

Como conclusión, las *senior sleuths* se caracterizaban por ser mujeres muy perspicaces y sofisticadas. Ponían todo su talento al servicio de sus investigaciones. Sin embargo, al contrario que sus correlatos masculinos, no recibían remuneración alguna por el trabajo como detectives. La presencia de mujeres detectives en la ficción de finales del siglo XIX empieza a ser bastante destacada. Estas mujeres servirían como modelos de inspiración para futuras mujeres detectives, que imitarían algunos de sus rasgos.

Las *girl sleuths* se caracterizan por su ímpetu juvenil y por sus irrefrenables ansias por formar parte de las aventuras de misterio. La aparición de este tipo de jóvenes detectives debe entenderse dentro del contexto social de la época. Los autores empezaron a incluir a jóvenes detectives con el objeto de atraer a una generación de lectoras de su misma edad. La libertad inusual de la que gozaban estas jóvenes las convirtió en el germen de otros modelos de detective protofeminista en el futuro.

Posteriormente, el panorama femenino cambia justo con la llegada de las *bravado women*, mujeres decididas y valientes que decidieron explorar por su cuenta para llegar a la raíz de los casos, oponiéndose a las normas y prejuicios patriarcales de la época, lo que las elevó a la condición de abanderadas del nuevo feminismo.

CAPÍTULO 2

**El terreno de las sensuales
sirenas solas o en dúos.
Inicio de la revolución
femenina desde los años
60 y la reinvención de la
detective en la actualidad**

2.1. El espionaje tiene nombre de mujer. El hechizo de Modesty Blaise, la dulzura de Honey West y la sensualidad letal de Emma Peel.

The popular mystery fiction of the 1960s ushered in new era for opportunities for female detectives to be more physically active in their investigations. These books allowed for the creation of strong female investigators who were a far cry from the prim housewife-investigators of the fifties, even if the books seemed primarily aimed at a male audience looking for titillation and thrills. (Dresner 2007: 74)

En la década de los sesenta, da comienzo una nueva era repleta de heterogéneos tipos de mujeres detectives que atienden a la tipología de “Mujeres Fatales” o *Femmes Fatales*. Coexisten con este tipo de mujeres, las heroínas, que, a diferencia de las anteriores, no son retratadas con tintes malévolos, sino que más bien personifican la heroicidad en su estado más puro. De acuerdo con Lisa Marie Dresner, la distancia que las separaba de sus antecesoras de la década anterior era más que notable. Prueba de ello es el apelativo *housewife-investigators* que Dresner usa para referirse a sus compañeras de la década anterior; se trata de simples “amas de casa” y cuya existencia se ve restringida a un ámbito cerrado. En clara oposición a estas radiantes mujeres, tenemos en los años sesenta a los *Charlie’s Angels*, que sobresalen por su belleza y su inteligencia para moverse a su antojo en un mundo exclusivamente masculino.

En lo que concierne a *Charlie’s Angels* Dresner agrupa a estas mujeres en el bloque “The Sirens of the Sixties”, las sirenas¹⁴ de esta aclamada década:

14 Esta identificación se explica por el excepcional atractivo físico de estos seres ideados por el imaginario europeo.

... [T]he kind of thriller heroine who'd carry a gun was usually much less appealing to women than those old-fashioned spinster masterminds. Created with male audiences in mind, heroines with names like Modesty Blaise all had the killer instinct and a body to die for. These were boys' fantasies, these bombshells who enjoyed lobbing bombs and spraying rooms with Uzi fire. This purposely titillating melding of sex and violence held little appeal for most women. (2007: 74)

Estas radiantes heroínas eran idealizadas como objetos eróticos. De este modo, el erotismo cobró forma propia con uno de los iconos primigenios de esta época; la bella e inteligente espía Modesty Blaise, antigua criminal (cuyo pasado misterioso incentiva aún más su sensualidad) y protagonista de un amplio elenco de relatos. En *Sweet Caroline*, Modesty Blaise se surte de un amplio arsenal de armas: un revolver Colt 32 y una pistola automática Mab Brevete 32 ACP, aunque en libros posteriores de la saga aparece blandiendo una automática Star PD del calibre 45. Aún más llamativa resulta su destreza en las artes marciales, más concretamente el arte del '*Yawara-Jitsu*', caracterizado por la precisión de sus movimientos e ideal para la defensa personal. De hecho, en su puesta en escena, Modesty Blaise se asemeja a una *ninja*. Ella trabaja en equipo con su ex marido, el intrépido y mujeriego Willie Garvin, quien siempre se dirige a ella de forma muy sensual con el término "princesa". Su compañero se distingue de otros detectives, ya que es el propietario de un circo.



Figura 2.1. Imagen de Modesty Blaise, concebida por Peter O'Donnell e ilustrada por Jim Holdaway en el año 1963. Acompañada por su fiel compañero Willie Garvin, alcanzó la popularidad gracias a sus variadas aventuras gráficas. Su apariencia sexy, así como su pasado criminal, contribuyeron notablemente a este éxito.



Figura 2.2. Modesty en una secuencia de imágenes extraídas de *Sweet Caroline*, en la cual ataca a Caroline, líder de una organización mafiosa, con su “yawara”, una especie de palo extensible usado en este tipo de arte marcial, el cual ella denomina “kongo”, en lo que resulta ser un rápido y certero golpe.



Figura 2.3. Espectacular serie de imágenes del mismo cómic en las cuales Modesty demuestra sus altas capacidades de lucha frente a sus temibles enemigos. Dichas habilidades se ven reforzadas por su anticipación a los ataques de sus adversarios.



Figura 2.4. En estas escenas, extraídas de la segunda historia del cómic, “The Return of the Mammoth”, se muestra el poder de decisión de Modesty, que se traduce en su atrevido plan. Modesty planifica su fuga de un edificio tras sufrir un asalto por parte de sus rivales. Para ello, sólo está ataviada con un *body* a fin de ejecutar un elegante salto. Ayudada por unos amigos acróbatas de Willie que presentan su espectáculo en la calle, la bella espía explota toda su sensualidad con el fin de lograr la atracción de la audiencia masculina.

Dadas sus notables destrezas en las artes marciales y su porte sensual, Dresner equipara a Modesty Blaise con otro espía de fama mundial:

Peter O'Donnell created the aforementioned Modesty Blaise as the heroine of a comic strip for British newspapers, a strip that was so popular that he went on to write many books about the character. Besides being independently wealthy, Modesty (often described by commentators as a “female James Bond”) is a master of martial arts and firearms, takes full advantage of her desire to sleep with men she finds appealing, and is handily provided with a male companion who adores her in a sexually undemanding way a remarkably position. Although she uses the help of her partner Willie to foil complex international conspiracies and often takes his advice, she is clearly the senior partner and final authority of her team. (2007: 74)

Ambos son expertos en la práctica de las artes marciales; tanto Blaise como James Bond saben explotar al máximo sus dotes de seducción, no en vano cuentan en su

haber con una larga nómina de romances, y los dos prototipos de detective se alejan diametralmente de los recatados modos de muchos de sus antecesores.



Figura 2.5. Retrato de James Bond, propuesto para ayudar a los dibujantes del conocido diario *Daily Express*. Desde su primera novela, *Casino Royale*, en 1953, hasta la actualidad ha experimentado constantes adaptaciones en función del contexto social.



Figura 2.6. Imágenes de los aclamados actores Sir Sean Connery y Daniel Craig. Respecto al primero, el escocés encarnó a la perfección el espía ideal, prototipo de hombre varonil y apuesto según los dictámenes de la moda de su tiempo. En cuanto al segundo, el británico encarna fielmente los valores en auge del siglo XXI, con su aspecto basado en el atractivo y la severidad en su rostro. Asimismo, Craig simboliza al típico *gentleman* inglés refinado y elegante. Protagonista de cuatro películas (El estreno de *Spectre* está previsto para el viernes 6 de noviembre del año 2015 en España), Craig ha provisto al personaje con nuevos y sorprendentes recursos.

Al igual que Blaise, Honey West es otra detective que parece también haber sabido llevar las riendas de su vida tanto en el terreno sentimental como en el profesional. Esta peculiar detective, cuyo nombre de pila, algo no al azar, significa “miel”, irradia

dulzura a raudales, aunque en España se la conoce como “La Rubia Peligrosa”, lo que puede dar una idea también de sus temibles dotes de seducción.

En *Television's Adaptable Women: Post Feminist Nostalgia and Hollywood Film*, Lisa Carolina Hill esboza un exhaustivo y brillante estudio sobre mujeres detectives populares del género televisivo como Honey West, Emma Peel y Los Ángeles de Charlie, heroínas que formaron parte de toda una cultura popular revolucionaria. En este sentido, Hill destaca la influencia de labor de producción de Aaron Spelling, responsable en gran medida de los éxitos de audiencia que cosecharon estas series:

Spelling had already presented American audiences with a female private eye in the form of Anne Francis in the title role of *Honey West* (1965-1966). Fashioned heavily on *The Avengers*, West wears a black bodysuit, drives a racy convertible, is a Judo expert and communicates with her partner, Sam Bolt, via a transmitter in her lipstick case. Although it only ran for one season, 14 *Honey West*, together with *The Avengers* and *The Girl From U.N.C.L.E.* (1966-67), signaled a break in conventional representations of TV femininity on US screens. These shows capitalised on the popularity of the spy genre, particularly the interest generated by James Bond, while creating further appeal and distinction by utilising women in leading roles. (2012: 138)

Experta en el arte marcial del judo, Honey West es una mujer independiente no sólo gracias a sus dotes para la defensa personal sino también gracias a que conduce su propio descapotable. Además, su particular indumentaria, un *body* ajustado de color negro, le confiere una apariencia felina y la ayuda a camuflarse con facilidad. West destaca por ser una de las reinas del espionaje, en virtud de su particular uso de sus cosméticos en ciertas misiones. Por ejemplo, West usa su barra de labios y el colorete para comunicarse con su homólogo masculino, Sam Bolt. Bolt, cuyo nombre en español significa “rayo”, es el encargado de ejecutar todas las acciones de forma ágil e instantánea, mientras que West se encarga del arte de la astucia. Siempre que la ocasión lo requiere, West se vale de sus armas de mujer, bien para conseguir información, bien

con el propósito de atrapar a los malhechores, tal y como se refleja en el momento en el que finge ser una damisela en apuros vestida en un elegante traje plateado para atrapar a un delincuente desprevenido y atacarle mediante el judo usando para ello la maña y la fuerza.



Figura 2.7. Honey West acompañada de su mascota, su ocelote Bruce, que la recibe al final de cada capítulo. El uso de este felino no es arbitrario, sino que obedece a patrones específicos, puesto que los rasgos de la detective también recuerdan a los de un gato.

En uno de los episodios de la serie pertenecientes a la primera temporada, “The Swingin’ Mrs Jones”, West finge ser Mrs. Jones, la próspera y, aparentemente sumisa, esposa de Bolt, su romántico marido que además cumple las funciones de escolta. Varias de las escenas más llamativas de este episodio se producen cuando Honey West se sirve de su diminuta caja de maquillaje para comunicarse con Bolt o cuando lanza sus pendientes de perlas a modo de explosivo.



Figura 2.8. Honey West disfrazada como la ficticia Mrs. Jones, una esposa aparentemente sumisa tras la que se oculta West, una mujer de gran coraje y determinación.

En otro episodio, “A Matter of Wife and Death” (obsérvese el juego de palabras entre *wife* “esposa” y *life* “vida”), West aparece con Maggie, una amiga, en un barco de recreo. De repente, este marco idílico se ve turbado cuando un submarinista de identidad desconocida intenta colocar una bomba en el barco. Afortunadamente, las dos mujeres salen ilesas; pero los problemas con su amiga Maggie sólo acaban de comenzar; Maggie, ex esposa de un ejecutivo, es objeto de un plan de éste para asesinarla. Este episodio está trufado de elementos recurrentes en el mundo del espionaje tales como falsas estanterías de una biblioteca que esconden un pasadizo secreto, disfraces, etc. El final contradice el argumento principal de la trama, con lo cual nada es lo que parece en esta historia, puesto que Maggie ya no se retrata como la víctima inocente que aparentaba ser en un inicio: al final se descubre que Maggie estaba aliada con su amante, Vince Zale, el falso submarinista que supuestamente pretendía atacar contra su vida. Destaca la pelea brutal entre Honey y Maggie como momento climático del episodio, un duelo entre el bien y el mal en toda regla.



Figura 2.9. Recostada en un barco tomando el sol, Honey West destila sensualidad por todos sus poros.

En otro episodio de la misma temporada, “Whatever Lola Wants”, West se ve envuelta en una enrevesada trama que implica a un caballero de clase alta y a una mujer de mediana edad llamada Lola. De nuevo destacan los escenarios llenos de *glamour*; en esta ocasión un espectacular baile de gala en el cual la anfitriona, Lola, una mujer ya entrada en años, y aparentemente amable, resulta ser la cabecilla de la banda de criminales. La pompa y el festín son sólo mascaradas que ocultan un secreto salón de espejos tras el que se esconde un enorme ascensor utilizado por los enemigos para acceder a una oficina secreta en el sótano, un recurso típico de los filmes de espionaje. Es evidente que Bolt siente algo más que amistad por su compañera, pero ella no se rinde fácilmente a su juego de seducción, más bien al contrario, es quien mueve los hilos de este intricado juego. West actúa como una mujer libre y sin ataduras, lo que le permite usar a los hombres que la rodean a su antojo.



Figura 2.10. Honey es la acompañante de Ramon Vargas, un apuesto caballero, en un lujoso baile de gala. Al mismo tiempo, espía los entresijos que se ocultan tras la pomposidad del evento.

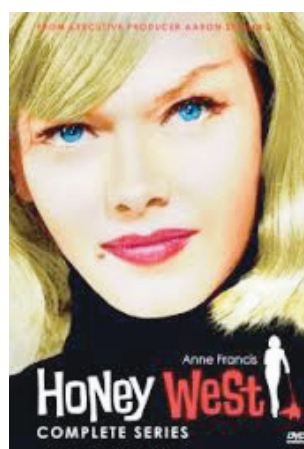


Figura 2.11. Portada del DVD que aúna la colección completa de la atractiva *private eye*. Predomina su tez blanca, con un revelador lunar en la esquina de su boca (muy sexy en aquella época) sus brillantes ojos azules y cabellera rubia.

A tenor de todo lo expuesto anteriormente, se podría afirmar que West encaja en la categoría de *femme fatale*, o “mujer fatal”, pues tanto sus rasgos físicos, su explosiva personalidad y su capacidad para hacer que los hombres caigan rendidos a sus pies y acepten sus designios la definen como tal. Sin embargo, al tratarse de la heroína, no conduce a los hombres a caminos de perdición. No comparte los rasgos más perversos de otras *femmes fatale* míticas, como Alicia Reed (Joan Bennett), la *femme fatale* de *The Woman in the Window* (1944) curiosamente traducida al español como “La Mujer del

Cuadro”, una mujer muy atractiva que mantiene un idilio con un apacible profesor de Criminología, Richard Wanley, interpretado de forma brillante por el emblemático actor Edward G. Robinson. El encanto de Reed le atrapa hasta tal punto que incluso un hombre tan pacífico como Wanley es capaz de protagonizar actos inhumanos, como el tenso momento en el cual accidentalmente asesina al amante de ella, el acaudalado Claude Mazard (Arthur Loft), por miedo a una agresión potencial. A partir de este desagradable hecho, la tranquila vida familiar de Wanley se trunca y en consecuencia, sufre remordimientos por ello. No obstante, casi al final del filme, se queda dormido en un sillón y al despertar, ya no localiza a Alice Reed, dándose a entender que todo fue una pesadilla.¹⁵ Por ello, vuelve otra vez al refugio seguro que su esposa y sus hijos le otorgan. La impresión de Wanley es tan fuerte que, justo al término de la película, rechaza categóricamente a una atractiva mujer que le pide fuego para encender su cigarrillo, ante el evidente asombro de ella. Se infiere, pues, el poder de la *femme fatale*, que conduce al incauto hombre que se enamora de ella a la perdición y la desesperación.

15 Como dato relevante, Wanley se encuentra en un estado de preocupación evidente y profunda ansiedad; se deja entrever en cierto momento que ha podido consumir drogas con el objeto de aliviar sus pesares. No obstante, debido a la censura imperante de la época, esta escena tan dura vinculada al posible consumo de drogas fue reemplazada por la escena de la siesta y el mal sueño del protagonista masculino.



Figura 2.12. Fotograma del largometraje, en el cual Richard Wanley y Alice Reed recogen el cadáver del rico amante de ella, Claude Mazard, tras morir a manos de Wanley de forma accidental. Resaltan la frialdad y sus rostros inmutables al recoger el cuerpo, un guiño a la evidente pérdida de valores morales y la desvalorización de la vida humana. El acto criminal ya se ha cometido y ya no hay vuelta atrás, con lo cual se alude a la desesperanza emanada de este acto inhumano provocado por un sentimiento desbordante de pasión por parte del ingenuo Wanley hacia la malévola Reed.

Junto con *Honey West*, otra aclamada serie que vio la luz en esta década fue *The Avengers* (*Los Vengadores*), serie que irrumpió con fuerza en el género de las series de carácter más bien policiaco, si bien los personajes desempeñan labores de espionaje. Emma Peel, magníficamente interpretada por Diana Rigg, es el vivo retrato de una mujer sexy y despierta, cuya indumentaria consiste en un revelador traje de cuero que le confiere, como Honey West, una cierta apariencia felina. Inicialmente, la mujer asignada para el papel fue Honor Blackman, pero ésta lo rechazó con el fin de participar en la exitosa película de Bond denominada *Goldfinger* (1964). Sería la actriz británica Diana Rigg quien finalmente encarnaría al personaje de Peel, mientras que su compañero de aventuras es el educado *gentleman* John Steed (Patrick Mcnee). Peel, al igual que West, se caracteriza por su inteligencia y sus destrezas en las artes marciales (a esto Peel añade el esgrima, un deporte atípico para las mujeres). A diferencia de Honey

West, Peel, mucho más sofisticada, posee un conocimiento exhaustivo de disciplinas tales como el arte y la química. Sus peripecias fueron recogidas en un largometraje estrenado en 1998 con Uma Thurman y Ralph Fiennes como protagonistas. Aunque su estilo difiere en gran medida del de los actores originales de las series, ambos logran preservar en gran medida el aura refinada de la serie primigenia.



Figura 2.13. Los actores ingleses Diana Rigg y Patrick Mcnee posan en esta imagen que se corresponde con la serie original. Se puede apreciar el traje con chaqueta en color verde oscuro de Diana así como la vestimenta de su compañero, consistente en un traje de color negro con bombín a juego y su bastón característico.



Figura 2.14. El actor británico Ralph Fiennes junto con la actriz estadounidense Uma Thurman. El filme, fielmente basado en la serie, mantiene ese aura típica de los 60. Sobresale el cabello rojizo de Peel, color característico de las vampiresas y, por ende, similar a las *femmes fatales* y sus armas de seducción.

Respecto a esta emblemática serie, Hill apunta lo siguiente en su tesis sobre los evidentes contrastes entre la pareja:

Peel's choreographed fighting style accentuates her controlled, elongated body and her command of it. This ability to take command of a situation is reinforced at the end of the same episode with a closing shot of Peel driving away on a motorbike and Steed riding in a traditionally feminine sidesaddle position on the back. Another contrast between the characters is a visual reinforcement of their distinction through the cars they drive and the clothes they wear. Steed drives vintage cars (usually a heritage green Bentley) and wears Edwardian suits with waistcoats and longer jackets fitted at the waist. Carrying a trademark umbrella and bowler hat (see Figure 5.5), he embodies tradition. Meanwhile Peel exudes modernity. As O'Day observes, Peel's 'bullet-like powder blue Lotus Elan sports car marked her out as the paradigm of the independent action heroine'. She wears leather outfits, boots, very short skirts (just before the mini was fashionable), and what became her signature catsuit, the "Emmapeeler." Furthermore, while Steed is almost always seen in a full three-piece suit, Peel wears numerous costumes in any given episode. (2012: 139-140)

Mientras Steed se identifica con el clasicismo británico, Peel parece más en sintonía con el espíritu de su época, una era marcada por los nuevos descubrimientos, la liberación sexual y la búsqueda de nuevas identidades; su traje típico de forma felina recibió el revelador apelativo de "Emmapeeler". Dresner analiza el modo en el que los productores de la serie supieron explotar el factor de la tensión sexual en el dúo de espías:

Although the British-made sixties television series *The Avengers* originally featured two male secret agent leads, various cast changes eventually led to a popular male-female pairing that exploited sexual tension in a way that made it marketable in America. On the surface, the witty pair of John Steed (Patrick Macnee) and Emma Peel (Diana Rigg) appear to be a remarkable egalitarian detective team. They usually detect separately, then compare notes, and Emma is remarkable among female detectives for her ability to use physical force to subdue male assailants. A look behind the scenes of the series, however, reveals the producers' deliberate agenda to position Emma to be simultaneously the object of masculine desire and the locus of narcissistic feminist identification. (2007: 75)

Aunque trabajan muy bien en equipo (cooperan de forma efectiva y se reparten las tareas de modo equitativo), se aprecia en la serie una cierta competencia entre los dos sexos ya que los dos trabajan de modo solitario, recopilando cada uno sus propios datos y usando sus propias técnicas. Sin embargo, Emma figura, por un lado, como un mero objeto de deseo masculino y como un *locus* de identificación narcisista feminista. Posiblemente, el público femenino se sintió atraído por su avanzado conocimiento sobre química y otras disciplinas no asociadas tradicionalmente con las mujeres, creando un nuevo modelo feminista en el cual la sensualidad y la inteligencia son virtudes compatibles entre sí. A esto se le añade la gran habilidad de Peel en duros combates cuerpo a cuerpo, por ejemplo, el video clip “Emma Peel Swinging Sixties Leather Angel” recoge algunos de sus momentos más intensos, en este caso una violenta pelea con una mujer de pelo rubio, a la que golpea contra una pared sin miramientos.

Figura 2.15. Sexy imagen de Emma Peel ataviada de forma muy provocativa con un mini vestido negro con botas a juego, un toque salvaje otorgado por su collar de pinchos y una serpiente en sus manos, símbolo intrínseco del pecado original. Se incide en la importancia de sus curvas típicamente femeninas, en firme oposición a la delgadez de sus congéneres posteriores, *Los Ángeles de Charlie*.



En uno de los episodios, “The Bird Who Knew Too Much”, correspondiente a la quinta temporada, John Steed y Emma Peel asumen roles completamente distintos. Mientras Steed es el intelectual científico que realiza la investigación a puerta cerrada, su compañera, Emma Peel, se muestra mucho más activa y realiza continuas salidas en busca de nuevas pistas. Enma destaca además por sus coloridas ropas y su voz grave, muy poco femenina. Además de hacer gala de su inteligencia y de sus avanzados

conocimientos en química, se muestra reacia a mantener relaciones serias con los hombres apuestos que a menudo la pretenden.

2.2. *The Girl from U.N.C.L.E.*: Reinención y feminización del clásico masculino *The Man from U.N.C.L.E.*

Entre el 16 septiembre de 1966 y el 11 de abril de 1967 se emitió la serie televisiva *The Girl from U.N.C.L.E.*, *spin-off* de la serie matriz *The Man from U.N.C.L.E.*, que cosechó un éxito notable. Emitida en la prestigiosa cadena NBC desde el 22 de septiembre de 1964 hasta el 15 de enero de 1968, mostró las interesantes aventuras de dos agentes secretos, el estadounidense Napoleon Solo (Robert Vaughn) y el soviético Illya Kuryakin (David McCallum) bajo las órdenes de su jefe de origen británico Alexander Waverly (Leo G. Carroll). Ambos agentes trabajaban para una agencia secreta dedicada al espionaje y el orden público.

Curiosamente, en español *The Girl from U.N.C.L.E.* se le conoce como “La Chica de CIPOL” y “El Agente de CIPOL” respectivamente. La actriz Stephanie Powers dio vida a April Dancer, quien operaba como espía en alianza con su compañero Mark Slate (interpretado por Noel Harrison, hijo del actor de cine y teatro de origen británico Rex Harrison). Ambos cumplen a la perfección las órdenes asignadas por su superior Alexander Waverly. En relación al origen del nombre de la protagonista April Dancer, fue acuñado por el aclamado escritor británico Ian Fleming (curiosamente el creador del mítico espía James Bond, con quien comparte nacionalidad). Desafortunadamente, la serie no alcanzó el éxito esperado y, consecuentemente, fue cancelada tras veintinueve episodios a causa de la baja audiencia. En un artículo publicado por la importante revista de televisión estadounidense fundada por Lee Wagner, *TV Guide*, comprendido entre el 31 de diciembre de 1966 y el 6 de enero de 1967, se reseñan las cualidades

de April Dancer, resaltando su dominio en varias lenguas así como su gran habilidad para el baile, que deriva de su propio apellido “dancer”. No obstante, aunque no sea apta para la lucha, a diferencia de sus compañeras Honey West y Emma Peel, en cambio lleva un perfume atomizador (o aturdidor) y brazaletes que explotan, entre otros instrumentos particulares.

Dicho trabajo vio la luz en la cadena NBC, con banda sonora a cargo del prestigioso compositor Jerry Goldsmith, autor de filmes de renombre como *The Planet of the Apes* (*El Planeta de los Simios*), *Papillon*, *Basic Instinct* (*Instinto Básico*), *L.A. Confidential*, *Rambo* y *The Mummy* (*La Momia*) entre otras. La estrella principal del show es Stefanie Powers, actriz que interpreta a la agente April Dancer, a la que acompaña Noel Harrison, que interpreta el papel de Mark Slate, su colaborador inglés. Sólo se emitieron veintinueve episodios debido a los bajos índices de audiencia, y por tanto, la serie no logró el éxito esperado. Al contrario que sus compañeras Honey West y Emma Peel, April encaja más con el perfil de ‘*lady*’ y, por tanto, no es tan apta para la lucha; todas las escenas de acción corren a cargo de Mark Slate, su compañero masculino, mientras que ella sólo se dedica a posar con armas de modo muy sexy. La serie tornó algunos rostros en muy populares, como es el caso de Boris Karloff y Steve McQueen entre otros. Sus peripecias tuvieron incidencia directa sobre el *merchandising*, lo cual se tradujo en la masiva venta de novelas originales y cómics publicados por la editorial neoyorquina Golden Key.



Figura 2.16. Imagen de la serie con sus valientes protagonistas.



Figura 2.17. Póster de la nueva película *The Man from U.N.C.L.E.*, dirigida por el director americano Guy Ritchie y estrenada en agosto de este año 2015

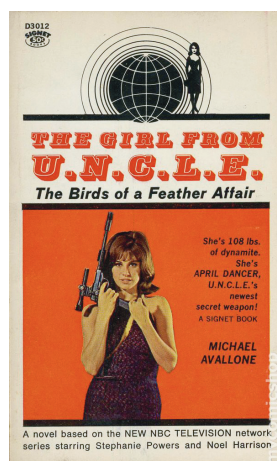


Figura 2.18. Portada de la primera novela *The Birds of a Feather Affair*, protagonizada por April Dancer.

2.3. Incorporación de Cordelia Gray como primera *private eye* británica en el panorama literario de los 70

Los años 70 marcan el inicio de la primera *private investigator*, Cordelia Gray, ideada por la autora británica P.D. James. Su juventud, apenas frisaba entonces los veintidós años, y su género, no fueron obstáculos para que P.D. James ideara su primera obra, *An Unsuitable Job for a Woman*, (*Un Trabajo Inadecuado para una Mujer*), publicada originalmente en 1972. Ya en el título se halla implícita una alusión velada a uno de los estigmas que

el patriarcado, de forma obsesiva, ha arrojado contra las mujeres que deciden ejercer esta profesión. A pesar de las adversidades, Gray desafía los prejuicios establecidos gracias a su inteligencia, su determinación y su capacidad de observación, lo que la sitúa a la altura de los consagrados Dupin o Holmes.

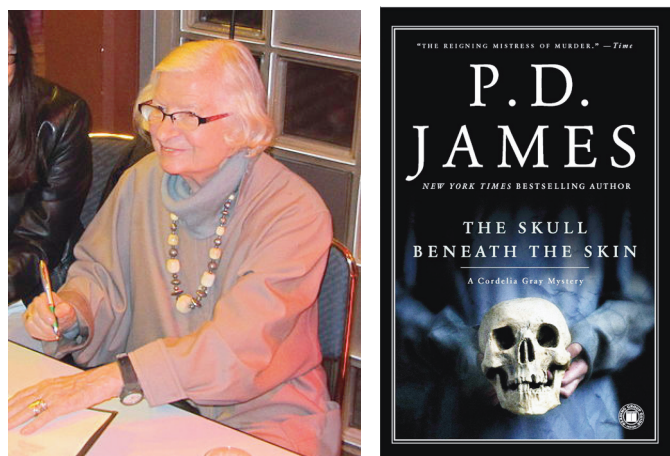


Figura 2.19. Imagen de la escritora P.D. James (su verdadero nombre es Phyllis Dorothy James), nombrada Miembro de la Cámara de los Lores, y artífice de Cordelia Gray.

Figura 2.20. Cubierta de otra de sus novelas, *The Skull Beneath the Skin* (*El Cráneo Por Debajo de la Piel*) publicada en 1982. Es evidente el retorno a atmósferas góticas como aderezo de la novela policiaca, como ya pudimos apreciar en *Seven Strange Clues* de Judy Bolton.



Figura 2.21. Fiel retrato de la detective, caracterizada principalmente por su juventud, veintidós años. Como marco de fondo, se muestra su oficina en la agencia que gestiona adecuadamente.

Gray es la subordinada de Adam Dalgliesh, el detective omnipresente en las novelas de P.D. James y protagonista en un amplio elenco de aventuras. De hecho, la primera de ellas fue *Cover His Face* (1962), a las que siguieron *A Mind to Murder* (1967), *Shroud for a Nightingale* (1971) y *The Black Tower* (1975) entre otras. Destaca por su elevada capacidad cerebral así como su dedicación a la poesía, hecho no común entre los detectives corrientes. Sus aventuras fueron adaptadas para la televisión para el canal ITV y posteriormente, fueron retransmitidas por la acreditada cadena BBC en los años 80, con un inmenso éxito que se prolongaría durante quince años. El actor británico Roy Marsden encarnó al célebre investigador en la mayoría de las aventuras. Algunos de estos relatos fueron los siguientes: *Death of an Expert Witness* (1983), *The Black Tower* (1985), *A Taste for Death* (1988) y *Unnatural Causes* (1993) entre otros.



Figura 2.22. Retrato del actor Roy Marsden en su papel del refinado Adam Dalgliesh. Se aprecia su porte severo así como su sofisticación.

En la novela, *An Unsuitable Job for a Woman*, Adam Dalgliesh deja la agencia a cargo de Gray. Esta tarea le resulta ardua desde el principio puesto que Gray desconoce cómo gestionar una agencia de detectives de forma eficaz. Sin embargo, a medida que transcurre la acción de la novela, Gray va tomando conciencia de su nuevo rol e incluso se enfrenta a aquellos que dudan de su capacidad para gestionar la oficina por su condición de mujer joven. A pesar de todos estos hándicaps, Gray sopesa la situación

y consigue resolver el complicado caso, ya que averigua la verdadera identidad del asesino de Mark, hijo del acudalado Ronald Callender, quien ha muerto ahorcado en lo que aparenta, pero sólo en apariencia, ser un suicidio. Siguiendo la estela de Agatha Christie, el ambiente de la obra tiene lugar en enclaves rurales y llenos de paz y tranquilidad, aunque sólo en la superficie. De hecho, este matiz se advierte en el siguiente fragmento de la obra *An Unsuitable Job for a Woman* (1989):

The air was cool after the heat of the garden but unfresh, with a taint of contagion. Cordelia saw that the plan of the cottage was simple. There were three doors, one straight ahead obviously led to the front garden but was locked and barred, the joints hung with cobwebs as if it hadn't been opened for generations. One to the right led, as Cordelia guessed, to the kitchen. The third door was ajar and she could glimpse through it an uncarpeted wooden stairway leading to the first floor. In the middle of the room was a wooden-topped table, the surface scarred with much scrubbing, and with two kitchen chairs, one at each end. In the middle of the table a blue ribbed mug held a posy of dead flowers, black brittle stems bearing sad tatters of unidentifiable plants, their pollen staining the surface of the table like golden dust. Shafts of sunlight cut across the still air; in their beams a myriad of motes, specks of dust and infinitesimal life danced grotesquely. To the right was a fireplace, and old-fashioned iron range with ovens each side of the open fire. Mark had been burning wood and papers; there was a mound of white ash in the grate and a pile of kindling wood and small logs placed ready for the next evening. On one side of the fire was a low wooden slatted chair with a faded cushion and on the other a wheel-backed chair with the legs sawn off, perhaps to make it low enough for nursing a child. Cordelia thought that it must have been a beautiful chair before its mutilation (James 1989: 49)

Se aprecia la elevada abundancia de detalles en la descripción de la sala de estar de la casita de campo propiedad de la familia Callender. Gray, acompañada por Miss Markland, una anciana empleada del servicio de la casa familiar, explora la dependencia fijándose en todos los detalles que la rodean. Gray repara en elementos que simbolizan la muerte tales como *posy of dead flowers*, *black brittle stems* y *specks of dust*. En otros términos, menciona un ramillete compuesto por flores muertas, tallos negros quebradizos y motas de polvo. Estos componentes funerarios nos hacen presagiar la

fatal y temprana muerte del muchacho Mark Callender en un entorno aparentemente idílico. Seguidamente, ambas continúan explorando y hallan un objeto que les provoca terror por sí mismo:

Two immense beams, blackened with age, ran across the ceiling. In the middle of one was fixed a steel hook, probably once using for hanging bacon. Cordelia and Miss Markland looked at it without speaking; there was no need for question and answer. After a moment they moved, as if by common consent, to the two fireside chairs and sat down. Miss Markland said: 'I was the one who found him. He didn't come up to the kitchen for the day's orders so after breakfast I walked down here to see if he had overslept. It was nine twenty-three exactly. The door was unlocked. I knocked, but there was no reply, so I pushed it over. He was hanging from that hook with a leather belt round his neck. He was wearing his blue cotton trousers, the ones he usually worked in, and his feet were bare. That chair was lying on its side on the floor. I touched his chest. He was quite cold.' (James 1989: 49-50)

Se atisba un cambio en la exposición de la trama con la presencia de dos vigas ennegrecidas por el tiempo que atraviesan el techo, destacando una de ellas por su gancho de acero, utilizado en una ocasión para colgar el bacon. Este objeto es el desencadenante del terror y la angustia por parte de Miss Markland y Gray, quienes enmudecen al contemplarlo. En efecto, allí apareció el cadáver de Mark, descubierto por una asombrada y angustiada Miss Markland en el momento de la cena familiar.

En la novela, la autora procede al empleo de la narrativa en tercera persona para transmitir las aventuras de la detective.¹⁶ Respecto a este punto, el crítico Bruce Harkness en su artículo "P.D. James" asevera lo siguiente sobre *esta sleuth*:

Cordelia Gray who is the dominant detective of *An Unsuitable Job for a Woman* (1972), where Dalglish enters only in the last chapter, has been found most fetching by all readers. Indeed, there has almost developed

16 En este sentido, aún no se manifiesta la *sleuth* como personaje plenamente autónomo y con capacidad para contar sus propias aventuras.

a kind of women's-magazine interest in Cordelia: will she succeed in marrying Adam or not? Readers and fans seem to hope so; the author professes to be unsure; no one seems to talk of the disparity of ages. At any rate, this gamin is delightful. She is far from upper-middle class, and no blue stocking like Harriet Vane, although she has done a good job of self-teaching. (1983: 123)

Su excelente relación con su superior, Adam Dalgliesh, despierta toda suerte de rumores. Esta situación es análoga a la de Loveday Brooke, de Catherine Louisa Pirkins o Ebenezer Gryce, de Anna Katharine Green. Al contrario que sus predecesoras, el ambiente familiar del que se ha rodeado Gray no ha sido precisamente muy estable:

She wondered when exactly Bernie had died. No one now would ever know. Perhaps Bernie himself had not known. There must, she supposed, have been one measurable second in time in which he had ceased to be Bernie and had become this unimportant but embarrassingly unwieldy weight of flesh and bone. How odd that a moment of time so important to him should pass without his knowledge. Her second foster mother, Mrs. Wilkes, would have said that Bernie did know, that there was a moment of indescribable glory, shining towers, limitless singing, skies of triumph. Poor Mrs. Wilkes! Widowed, her only son dead in the war, her small house perpetually noisy with the foster children who were her livelihood, she had needed her dreams. She had lived her life by comfortable maxims stored like nuggets of coal against the winter. Cordelia thought of her now for the first time in years and heard again the tired, determinedly cheerful voice 'If the Lord doesn't call on his way out, He'll call on his way back.' Well, going or coming. He hadn't called on Bernie. (James 1989: 13)

Tras la trágica muerte de su madre, Gray acompañó a su padre en varios viajes por el mundo, pero al final él decidió entregarla en adopción a sucesivas madres de acogida. Gray alude a una de esas madres de acogida, a la que recuerda con especial cariño tras su agitada infancia. En concreto, menciona a la viuda Mrs. Wilkes, un símbolo de mujer dócil y apegada a su pasado tras la trágica muerte de su hijo y la pérdida de su marido. Gray reconoce que siempre ha echado en falta a sus padres como cualquier persona que siente la necesidad de poseer el cariño y la guía de sus progenitores.

She carried her shandy and Scotch egg to a seat against the wall and thought without sentimentality about her mother. Gradually out of a childhood of deprivation she had evolved a philosophy of compensation. In her imagination she had enjoyed a lifetime of love in one hour with no disappointment and no regrets. Her father had never talked about her mother's death and Cordelia had avoided questioning him, fearful of learning that her mother had never held her in her arms, never regained consciousness, never perhaps even known that she had a fantasy which she could still not entirely risk losing although his indulgence had become less necessary and less real with each passing year. Now, in imagination, she consulted her mother. It was just as she expected: her mother thought it a entirely suitable job for a woman. (James 1989: 19)

A pesar de la ausencia de su madre, Gray siente un fuerte vínculo con ella al saber que su espíritu la sigue apoyando sin fisuras en su determinación por ejercer la labor de detective, un trabajo muy adecuado para una mujer. Gray pasa su tiempo en el bar Golden Pheasant, su lugar favorito escogido por el esparcimiento y la relajación que le ofrece.

At one o'clock she walked briskly to their usual pub. It occurred to her that there was no longer any reason to patronize the Golden Pheasant but she walked on unable to bring herself to so early a disloyalty. She had never liked the pub or the landlady and had often wished that Bernie would find a nearer house, preferably one with a large bosomy barmaid with a heart of gold. It was, she suspected, a type commoner in fiction than in real life. The familiar lunch-time crowd was clustered around the bar and, as usual, Mavis presided behind it wearing her slightly minatory smile, her air of extreme respectability. Mavis changed her dress three times a day, her hair style once every year, her smile never. The two women had never liked each other although Bernie had galumphed between them like an affectionate old dog, finding it convenient to believe that they were great mates and unaware of or ignoring the almost physical crackle of antagonism. Mavis reminded Cordelia of a librarian known to her in childhood who had secreted the new books under the counter in case they should be taken out and soiled. Perhaps Mavis's barely suppressed chagrin was because she was forced to display her wares so prominently, compelled to measure out her bounty before watchful eyes. (James 1989: 18)

No obstante, en este bar regentado por Mavis, una mujer arraigada en el régimen patriarcal, Gray debe hacer frente a constantes críticas sobre su supuesta

incapacidad para su trabajo por ser mujer y además joven. Prueba de ello se advierte en el siguiente fragmento:

Pushing a half pint of shandy and a Scotch egg across the counter in response to Cordelia's order, she said: 'I hear you've had the police round.' Watching their avid faces, Cordelia thought, they know about it, of course; they want to hear the details; they may as well hear them. She said: 'Bernie cut his wrists twice. The first time he didn't get to the vein; the second time he did. He put his arm in water to help the bleeding. He had been told that he had cancer and couldn't face the treatment.' That, she saw, was different. The little group around Mavis glanced at each other, then quickly averted their eyes. Glasses were momentarily checked upon their upward way. Cutting one's wrist was something which other people did but the sinister little crab had his claws of fear into all their minds. Even Mavis looked as if she saw his bright claws lurking among her bottles. She said: 'You'll be looking for a new job, I suppose? After all, you can hardly keep the agency going on your own. It isn't a suitable job for a woman.' 'No different from working behind a bar; you meet all kinds of people.' (James 1989: 19)

En esta escena, Gray sufre los comentarios de corte machista por parte de los hombres que acuden al bar, a los que también se une la encargada del establecimiento Mavis: "You'll be looking for a new job, I suppose? After all, you can hardly keep the agency going on your own. It isn't a suitable job for a woman." Mavis da a entender así la incapacidad de Gray, por ser mujer y por su temprana edad, para el importante puesto que desempeña como gerente de la agencia de detectives propiedad de Adam Dalgliesh. Sin embargo, la detective no se rinde ante las adversidades y sigue adelante en su empresa.

En lo que concierne a su aspecto físico, sus trazos recuerdan a los de un gato, con lo cual hay una similitud con Honey West y su carácter felino e indómito. Respecto a su delicada infancia, la autora Joan G. Kotker, en su artículo "The Re-Imagining of Cordelia Gray" (1995), comenta lo siguiente:

Throughout the novel, we are given a great deal of background on Gray. She initially becomes an outsider through two events, one beyond anyone's control and the other, clearly controllable. In the first stance, her mother dies shortly after her birth and in the second, her father's response is to

isolate the baby Cordelia even more: where nature has taken away her mother, he takes himself away as father, leaving her to be placed in a series of foster homes. Here, Gray develops a crucial skill of an outsider, the ability to accurately assess the world around her and on the basis of that assessment, acquire the protective coloring that will enable her to survive in a place she does not fit. James says, 'Cordelia had early learnt stoicism. All her foster parents, kindly and well-meaning in their different ways, had demanded one thing of her- that she should be happy. She had quickly learned that to show unhappiness was to risk the loss of love (22). This seems a terrible thing for a child to learn – surely happiness ought to be a natural condition of childhood and not an assumed emotion. James goes on to say of Gray wearing a mask of happiness, "Compared with this early discipline of concealment, all subsequent deceptions had been easy (22). This is both a pronouncement of what has been Gray's life and what is to come: we are led to understand that there have been many subsequent deceptions, and we are also prepared for the final, successful deception which will be the climax of the novel. (1995: 54)

Es notorio que pese a la pérdida de su madre tras su nacimiento y la indiferencia y el consecuente abandono de su padre, al llevarla constantemente a hogares de acogida, Gray ha forjado un carácter fuerte y maduro para una chica de su edad. A pesar de ser etiquetada como una '*outsider*', incapaz de encajar en el mundo que la rodea, Gray siempre sobresale por su felicidad y su estoicismo notable ante las críticas y adversidades que ha de padecer en su vida cotidiana, adaptándose con éxito a las circunstancias especiales que la rodean.

En cuanto al estilo utilizado, James desarrolla en sus textos una técnica totalmente realista, como si de una fotografía extraída de una cámara se tratara:

The young men looked incongruous in their dinner jackets, not ill at ease since they enjoyed the essential self-esteem of the clever and successful, but as if they had picked up the suits second-hand or at a fancy dress costumier and were participating in a charade. Cordelia was surprised at their youth; she guessed that only one was over thirty. Three were untidy, fast talking, restless young men with loud emphatic voices who took no notice of Cordelia after the first introduction. The other two were quieter and one, a tall black-haired boy with strong irregular features, smiled at her across the table and looked as if he would like to have sat within speaking distance. (1989:39)

Es perceptible la afluencia de detalles en la escena. El uso de esta técnica realista permite al lector la posibilidad de ser un testigo privilegiado de la escena que Gray visualiza, en este caso las de los jóvenes que miran y sonríen a Gray. Gray parece plenamente integrada en estos ambientes rurales, ecos de las obras de Agatha Christie, y también una reminiscencia de la estética de la “*novel of manners*” de la “*Golden Age*”. En cuanto a los escenarios, la autora recurre a un lenguaje sofisticado que expresa la paz que éstos inspiran en Cordelia:

The grounds of Summertrees were spacious. First there was the formal rose garden, the bushes closely planted and grouped according to variety and colour like a market garden, the name tags fixed at precisely the same height from the earth. Next was the kitchen garden cut in two by a gravel path with evidence of Mark Callender’s work in the weeded rows of lettuce and cabbages, the patches of dug earth. Finally they passed through a gate into a small orchard of old and unpruned apple trees. The scythed grass, smelling richly of hay, lay in thick swathes round and gnarled trunks. (James 1989: 48)

Obsérvese la rica descripción del entorno natural, en la que se entremezclan elementos conectados con la vida y la muerte respectivamente. Ejemplos de ello son *formal rose garden* (“jardín de rosas convencional”), *bushes* (arbustos), *dug earth* (tierra cavada) y *scythed grass* (hierba cortada con la guadaña), alternando el jardín de rosas y los arbustos como componentes de vida en firme oposición a la tierra cavada así como a la hierba cortada con la guadaña¹⁷, símbolo de la muerte por antonomasia.

Once free of this barrier, Cordelia lifted her head and blinked in the bright sunshine. She gave a little exclamation of pleasure. In the short time in which he had lived there Mark Callender had created a little oasis of order and beauty out of chaos and neglect. Old flower beds had been discovered

17 A su vez, la guadaña es un atributo específico del dios griego Chronos (Saturno en su versión latina). Dicho instrumento alude al implacable paso del tiempo que acelera el proceso de la muerte en los seres humanos.

and the surviving plants tended; the stone path had been scraped free of grass and moss; a minute square of lawn to the right of the cottage door had been cut and weeded. On the other side of the path a patch about twelve feet square had been partly dug. The fork was still in the earth, driven deep about two feet from the end of the row. (James 1989:48)

Nuevamente, la autora inserta elementos de vida y muerte; la contemplación del paisaje aporta sentimientos de tranquilidad y evasión, tanto para la investigadora como para el propio lector. De hecho, la vida vuelve a renacer tras la implacable muerte. A primera vista, estos recónditos y luminosos parajes ocultan muchas sombras, ya que han sido testigos del asesinato cruel de Mark Callender.¹⁸ En medio de este ambiente bucólico, Gray despliega sus nociones sobre arte en una fiesta en la mansión de una amiga de Mark, la elegante y refinada Isabelle. En este caso, Gray se muestra como una experta en el arte pictórico francés:

The pictures, too, must surely be courtesan's boudoir. The pictures, too, must surely be Isabelle's. No house owner letting his property would leave pictures of this quality on the walls. One, hanging above the fireplace, was of a young girl hugging a puppy. Cordelia gazed at it in excited pleasure. Surely she couldn't mistake that individual blue of the girl's dress, that marvellous painting of the cheeks and plump young arms, which simultaneously absorbed and reflected light- lovely, tangible flesh. She cried out involuntarily so that people turned to look at her: 'But that's a Renoir!' (James 1989: 91)

Asimismo, Gray muestra incluso piedad por el culpable del crimen, al que llega a defender. No es otro que Miss Elizabeth Leaming, quien en el pasado mantuvo una relación amorosa con Ronald Callender y cuyo fruto es el propio Mark. Lo más sorprendente del caso ocurre cuando conocemos que el asesino de Mark no es otro

18 Estas alusiones a dichos paisajes bucólicos tienen su raíz en la nostalgia por el Romanticismo, un movimiento que destacó por evocar la dulzura de paisajes similares y el temor que despiertan al mismo tiempo.

que su propio padre, Ronald Callender. A su vez, Elizabeth, la madre de Mark, asesina a Ronald movida por un fuerte sentimiento de venganza. Con esta exposición de los hechos, Gray comprende a la mujer y le perdona su cruel acto, evitando testificar contra ella ante las autoridades y decantándose por la mentira como estrategia para salvar a Leaming:

Miss Leaming looked unemotionally at her lover's body, then glanced around the room. Forgetting her role, she asked: 'What have you done in here? What about finger prints?' 'Never mind. I've looked at that. All you have to remember is that you didn't know I had a gun when I first came to Garforth House; you didn't know Sir Ronald took it from me. You haven't seen that gun until this moment. When I arrived tonight you showed me into the study and met me again when I came out two minutes later. We walked together to the car and spoke as we have just spoken. We heard the shot. We did what we have just done. Forget everything else that has happened. When they question you, don't embroider, don't invent, don't be afraid to say you can't remember. And now - ring the Cambridge police.' (James 1989: 169)

Este hecho se refuerza aún más cuando Gray le cuenta la particular historia al forense, quien la escucha con sumo interés. Gray llega a violar las propias reglas del código ético al prestar juramento bajo un testimonio falso a todas luces. Sin embargo, eso no es óbice para su defensa a ultranza de Miss Elizabeth Leaming, para tratar de evitar de este modo que vaya a prisión:

The coroner let her tell her story without interruption. She sensed that the court was puzzled by her but not unsympathetic. For once, the carefully modulated middle-class accent, which in her six years at the convent she had unconsciously acquired, and which in other people often irritated her as much as her own voice had irritated her father, was proving an advantage. She wore her suit and had bought a black chiffon scarf to cover her head. She remembered that she must call the coroner 'sir'. (James 1989: 177)

No obstante, Gray se muestra como una detective muy humanizada puesto que vacila precisamente en los últimos momentos de la novela tras reflexionar sobre la naturaleza ética de sus acciones y las consecuencias que emanan de ellas. Las perspectivas de futuro que se ciernen sobre ambas mujeres no son nada halagüeñas, pues tanto ella como Leaming podrían ir a la cárcel por falso testimonio, delito tipificado en el Código Penal:

For the first time Cordelia was desperately afraid. This wasn't a game. It never had been, although at Cambridge the police interrogation had held some of the unreality of a formal contest in which the result was both foreseeable and unworrying since one of the opponents didn't even know he was playing. It was real enough now. If she were tricked, persuaded, coerced into telling him the truth, she would go to prison. She was an accessory after the fact. How many years did one get for helping to conceal murder? She had read somewhere that Holloway smelt. They would be shut up in a claustrophobic cell. There was remission for good conduct but how could one be good in prison? Perhaps they would send her to an open prison. Open. It was a contradiction in terms. And how would she live afterwards? How would she get a job? What real personal freedom could there ever be for those whom society labelled delinquent? (James 1989: 198)

Sin embargo, al final Miss Leaming comete suicidio y como resultado, Gray se queda en un estado de calma relativa, tras los tensos momentos que ha sufrido junto a ella. No obstante, Cordelia Gray supone un cambio notable en el tratamiento de las *private eyes*, ya que en esta ocasión se retrata a una detective que decide desobedecer las normas establecidas para cumplir con los dictámenes de su propia conciencia. Evidentemente, nos encontramos ante un hecho insólito, prueba irrefutable de los cambios que están renovando el género por dentro.

2.4. La tríada de detectives revolucionarias. 'Pepper' Anderson, Christie Love y Peggy Lipton

Los 70 fueron años de apertura para un amplio elenco de series de tono policiaco. De acuerdo con Lisa Marie Dresner, una de las primeras fue *McMillan and Wife*, emitida en los años 1976-1977 y protagonizada por la pareja compuesta por Steward (alias

‘Mac’) y su esposa Sally McMillan, interpretados por Rock Hudson¹⁹ y Susan Saint James. Él es un comisario de San Francisco que adora a su idealizada mujer, aún cuando ella no se ajusta a los estereotipos propios de su género:

In a typical episode, “Cross and Double Cross,” Sally misses Mac so much when he goes undercover as a gangster that she is impelled to make sure he’s all right by dressing up as a hooker and going to a seedy nightclub to get a glimpse of him. Instead of ensuring Mac’s safety, however, Sally’s action winds up jeopardizing his cover. Episodes like this one reinforce the audience’s perception that while Sally may be a great wife, she’s a lousy detective. (2007: 80)

Sally desafía las reglas fijadas al disfrazarse de prostituta, hecho que supone una revolución respecto de sus predecesoras y una transgresión de los cánones. Sally fue una de las pioneras en este tipo de actos, a la que pronto seguirían otras detectives, entre ellas Suzanne ‘Pepper’ Anderson, de la serie *Police Woman*.



Figura 2.23. Portada de la prestigiosa revista *TV Guide* con los actores de la serie *MacMillan & Wife* en actitud sonriente.

19 A pesar de que no era especialmente conocido en esta época, Rock Hudson era ya muy popular, precisamente por las empalagosas comedias que había protagonizado con Doris Day en los 60; precisamente por eso lo eligieron para representar este papel.

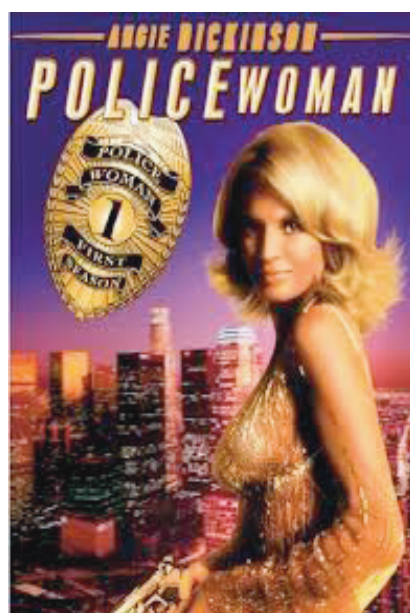


Figura 2.24. Cover de la compilación de DVDs que recoge las aventuras de Suzanne ‘Pepper’ Anderson de la serie *Police Woman*. Su formato y argumento, muy innovadores para la época, la convirtieron en un gran triunfo, que se tradujo en cuatro temporadas que abarcan desde el año 1974 hasta el 1978. Se evidencia su pose sexy, con su media melena rubia. Además, luce su figura ataviada con un sensual traje y sostiene en sus manos, de forma muy sosegada, una pistola dorada a juego.

Precisamente ‘Pepper’ (cuyo término denota “pimienta” en español) junto con su compañero Bill Crowley (casualmente es su ex marido en la serie), realizaron su incursión en la pequeña pantalla con un considerable éxito de audiencia, en gran medida a consecuencia de la incorporación a la trama de temas sensibles que afectaban en especial a las mujeres de aquella época. Ejemplo de lo anterior es el tema de la violación expuesto en el capítulo “Warning All Wives”, en el que un violador afectado por graves problemas psicológicos aterroriza a sus víctimas, obligándolas a desnudarse bajo amenazas. La actriz Angie Dickinson y el actor Earl Holliman encarnan a los personajes, ayudados por dos hombres llamados Royster y Styles (interpretados por Charles Dierkop y Ed Bernard). Ambos forman parte del equipo encubierto que investiga casos delicados que abarcan desde las violaciones hasta las drogas. A pesar de su aspecto sospechoso y rudo, resultan tremendamente eficaces, ya que no provocan sospechas en sus propios enemigos. ‘Pepper’ es etiquetada como una “*bravado woman*”, ya que ella misma se ofrece como cebo con el fin de atrapar al criminal.



Figura 2.25. Escena final de máxima tensión en el episodio citado anteriormente en la que vemos a una determinada ‘Pepper’ quien parece no temer del todo a su agresor a pesar de que éste la está amenazando con un arma blanca.

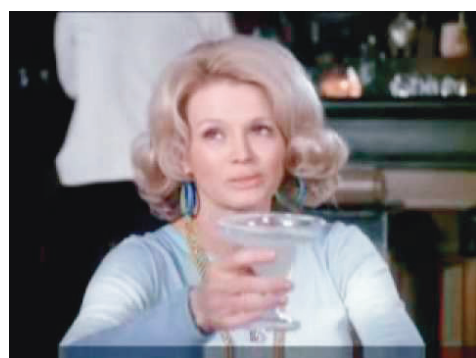


Figura 2.26. ‘Pepper’ en un bar con una copa en una pose relajada. Se aprecia su atractivo rostro y su confianza en sí misma.

Al igual que West, ‘Pepper’ simboliza a una mujer atractiva, con aparente seguridad en sí misma, y que sabe recurrir a diversos medios para lograr sus ansiados objetivos. A pesar de que en ciertos episodios su caracterización no esta explícitamente sujeta a una sexualización excesiva, la diégesis de las tramas la terminan feminizando por, entre otros rasgos, el modo en el que reacciona al acabar con los criminales:

Despite being feminized in other ways, Pepper isn’t particularly sexualized by her dress in this episode. She generally wears pants and pantsuits. The appearance of female victims in this episode, however, seems to determine their fate. The raped hostage is a career gal with a butch haircut. A stay-at-home mom with a very *femme* hairdo is subjected to an almost identical hostage-taking scenario, but is *not* raped. Pepper is portrayed as smart: she figures out that the hostage-taking bank robbers are from Las Vegas. Yet

Pepper's relationship to violence is ambivalent. In the episode's second shootout, Crowley, but not Pepper, shoots one of the robbers. In the episode's final shootout, Pepper wields an enormous shotgun and kills a robber, but she kills the robber with whom the white male audience that *Police Woman* was presumably hoping to attract is least likely to identify; Pepper shoots and kills a black female robber- who also wields an enormous phallically- cathected shotgun- rather than one of the white male or white female robbers who also make up the robbery gang. The diegesis also uses this moment to emphasize Pepper's femininity by showing her in shock after killing the robber. In contrast, when her male colleagues kill someone, they look somber, not devastated. (Dresner 2007: 82)

Por otro lado, las recurrentes imágenes de mujeres blandiendo escopetas de gran tamaño, símbolos fálicos en potencia, bien podrían interpretarse como una alusión velada al “*girl power*” que ya se empieza a consolidar tras la revolución social y cultural de los años 60.

Uno de los episodios más polémicos de esta serie fue sin lugar a dudas “Flowers of Evil”, en el cual dos lesbianas maltratan a los ancianos de una residencia. Basada en un hecho verídico, despertó la cólera entre los homosexuales por su representación malévola y distorsionada de este colectivo. Este episodio está caracterizado por una atmósfera gótica, ambiente que contrasta con la supuesta paz de la residencia de ancianos, que lleva por nombre “The Golden Years” (“Los Años Dorados”), y está regentada por tres mujeres lesbianas que roban a los ancianos de la residencia sin ningún tipo de remordimiento. Incluso una de ellas estrangula a Kathleen O'Shaunessy, una de las ancianas de la residencia.



Figura 2.27. La actriz Lynn Loring como Janet Richards, la *femme* de la historia. Destaca su cabello largo y rojo.



Figura 2.28. La pareja formada por Laraine Stephens como Gladys Conway (la *bitch*) y Fay Dorn en su papel de Mame Dorn (la *butch*). Ambas comparten los roles femenino y masculino, respectivamente.

En su afán por atrapar a las culpables, la propia Pepper se disfraza de enfermera y se mezcla con las ancianas con el fin de obtener información. Sin embargo, aunque al final las tres son descubiertas, Pepper acaba perdonando a Janet, quien ha encubierto a Gladys, la auténtica asesina, por amor: “I understand what a love like yours can do to a person.”

Otra serie que marcó tendencia fue *Get Christie Love!* con la particular *private eye* afroamericana Christie Love encarnada por Teresa Graves. Por primera vez estamos ante una *sleuth* de raza afroamericana, lo cual, a los ojos de los espectadores, aporta

un original toque de exotismo. Para algunos Christie Love es la versión *dark* de *Police Woman*. De forma análoga, Love destaca por su carácter explosivo y determinado. Dresner expresa su opinión sobre ella y su influencia en esta turbulenta década:

It seems more likely, though, that it was inspired by the popular subgenre of the early seventies blaxploitation film that featured African American women hunting down criminals who had hurt their loved ones: the Pam Grier films *Coffy* (Jack Hill, 1973), *Foxy Brown* (Jack Hill, 1974) *Friday Foster* (Arthur Marks, 1975), and *Sheba, Baby* (William Girdler, 1975) and the Tamara Dobson films *Cleopatra Jones* (Jack Starrett, 1973) and *Cleopatra Jones and the Casino of Gold* (Chuck Bail, 1975). The made-for-television movie that was later turned into the series is called simply *Get Christie Love!* (dir. William A. Graham, aired 1/22/74). It sets Christie up as a force to be reckoned with. The first time we see Christie, she's dressed as a hooker, rejecting the advances of a racist potential client. Shortly thereafter, she is menaced by, but competently apprehends, a serial killer who preys on prostitutes. Immediately thereafter, she is set on the track of Helena Varga (Louise Sorel), a drug lord's girlfriend, in order to glean information. (2007: 85)

Christie Love surge como un símbolo del “*girl power*”, una detective que no se doblega ante las adversidades ni ante la actitud amenazante de sus enemigos masculinos. Prueba de ello es el modo en el que actúa cuando se hace pasar por prostituta y la determinación con la que rechaza las insinuaciones de un delincuente que solía atacar a este tipo de mujeres²⁰. Christie Love acompaña el arresto de sus enemigos con la frase “You’re under arrest, Sugah!”, expresión que aporta cierta dosis de originalidad y comicidad. A pesar de tener un vehículo propio y conducirlo ella misma, lo que denota su talante independiente, sufre algún que otro revés al volante:

20 El personaje tiene una cierta vis cómica, puesto que ella misma se ofrece por la cantidad de 100 dólares ante el enfado evidente de su potencial cliente.

Christie's driving competence is mixed. On the one hand, she is shown driving a lot, both by herself and with a male or female passenger, and she's generally presented as a capable driver. On the other hand, some of her driving ends badly. When she's chasing a murderous hit man, she gets in a crash and totals her own car. When she's driving in a borrowed car, she gets tailed and then almost run off the road. Although she manages to hop out of the car and shoot fiercely enough to run the other car off the road, she is unable to protect her passenger from getting fatally shot. (Dresner 2007: 86)



Figura 2.29. Christie Love en un fotograma de un episodio. Es característico su pelo estilo “afro” típico del *look disco* de los 70.

En una de las escenas, cuando un agresor la desprecia con el calificativo “nigger”, ella se vuelve y le grita “Nigger Love!”, reinterpretando así el insulto y adaptándolo a una consciencia emergente de orgullo por pertenecer a la raza afroamericana. Love toma la iniciativa en la mayoría de las ocasiones²¹ y destaca por su hiperactividad. Su indumentaria, ropa muy ajustada y un conjunto vaquero muy elegante, también nos da pistas acerca de su naturaleza atrevida.

Otra de las series dignas de estudio es *The Nancy Drew Mysteries*, reinención del clásico literario al que hemos hecho referencia en el capítulo anterior. Probablemente la televisión supuso una plataforma para el impulso de las peripecias de esta joven detective adolescente, orientadas a una audiencia joven:

Thus it makes sense that this series (both products of the Stratemeyer syndicate, though the first Nancy Drew mysteries were penned by Mildred Wirt Benson) to produce *The Hardy Boys/Nancy Drew Mysteries* There is nothing inherently sexist about the fact that the episodes about the Hardy Boys and Nancy Drew

21 En una de estas tensas escenas, Christie Love ataca a un hombre rubio con su bolso y practica artes marciales cuando éste le amenaza con un puñal.

alternated every week. It is interesting to note, however, that Nancy's close female friends George and Bess (butch and femme, respectively) are downplayed in the television series, although they are featured quite prominently in the books. Furthermore, after one season, the network decided to cut many episodes of the Nancy Drew series and to make Nancy an occasional co-investigator with Frank and Joe Hardy (played by '70s teen idols Parker Stevenson and Shaun Cassidy) on their series instead. (Dresner 2007: 87)

Nancy Drew aparece acompañada de sus mejores amigas, George (Pamela Sue Martin) y Bess Fayne (Janet Louise Johnson), mucho más femenina, ambas la ayudan a resolver los casos. Empiezan a ser representados nuevos prototipos de mujeres no tan encasillados. En cuanto a la estructura de la serie, muchas estrellas se dieron a conocer en esta producción que llegó a estar nominada a un Emmy en 1977 en la categoría “Clasificación Especial de Descubrimiento Individual Sobresaliente” por el trabajo de Enzo Martinelli. Producida por Universal, el segundo episodio de la primera temporada, “The Mystery of Pirate's Cove”, se centra en una trama con elementos de corte gótico: un fantasma en un faro que se ilumina con la supuesta luz que éste desprende. Nancy está acompañada por sus amigos George y un muchacho con pinta *nerd*²² conocido como Ned. Tanto Nancy como su compañera toman la iniciativa en el asunto; George corta con una sierra la cerradura de la vieja puerta de madera del faro con el propósito de entrar para averiguar qué es lo que sucede. El faro y el acantilado escarpado aparecen con frecuencia como ubicaciones donde los personajes quedan atrapados. Carson Drew, el padre de Nancy, se comporta de forma muy activa. Su carácter natural y afable, sumado a su intelecto, lo convierten en un apoyo para Nancy y sus amigos. Por el contrario, el profesor Jack Wall esconde muchos secretos tras una apariencia amable. Su naturaleza ambiciosa es revelada justo cerca del final, cuando Nancy descubre un tesoro legendario

22 Dícese de una persona de apariencia inteligente, introvertido, obsesivo, y sin aparente atractivo físico.

en una cueva submarina (un guiño a las novelas clásicas de aventuras de piratas) gracias a sus dotes de deducción. Afortunadamente, Wall es atrapado por la policía por algunos delitos, entre ellos el secuestro, por haber retenido a un hombre en el faro por un periodo de tres años (el supuesto fantasma). En suma, Nancy reúne todas las cualidades para convertirse en todo un icono para los jóvenes.

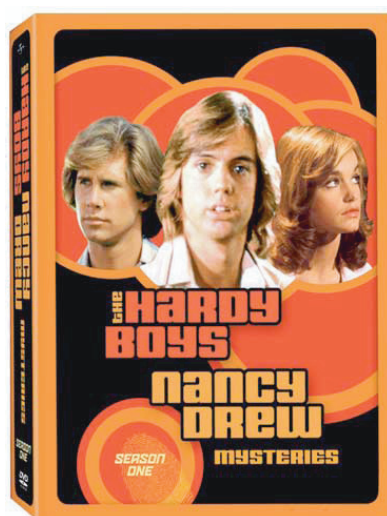


Figura 2.30. Cover de la colección de DVDs que reúnen la primera temporada de la serie *The Hardy Boys/Nancy Drew Mysteries*. Se aprecia la mirada ausente de Nancy, así como su actitud pensativa.

2.5. Los ángeles también pueden ser atractivos: El embrujo de *Charlie's Angels*

Sin duda, la serie que transformó todos los preceptos de esta era fue *Charlie's Angels*, con un trío de *sleuths* que trabajaban a las órdenes de un jefe invisible, llamado Charlie, cuya voz tenía dotes de mando. Emitida por el conocido canal ABC desde el mes de septiembre de 1976 hasta junio de 1981, con cinco temporadas y ciento diez episodios, irrumpió con fuerza descomunal en la televisión. Las actrices originales fueron Kate Jackson (Sabrina Duncan), Jaclyn Smith (Kelly Garrett) y Farrah Fawcett-Majors (Jill Munroe); más tarde fueron reemplazadas por otro trío compuesto por

dos chicas nuevas más Jaclyn Smith: Cheryl Ladd (como Kris Munroe, la hermana pequeña de Jill) y Shelley Hack (Tiffany Wells). Ya en el año 2011 se produjo una nueva serie con Annie Ilonzeh (Katie Prince), Minka Kelly (Eve French) y Rachael Taylor (Abby Sampson).



Figura 2.31. Cartel de la serie con las actrices originales y sus siluetas recortadas en posición de artes marciales.



Figura 2.32. Cheryl Ladd, Jaclyn Smith y Shelley Hack vestidas de forma provocativa con *outfits* (prendas) de cuero.



Figura 2.33. Los tres últimos ángeles en incorporarse a la serie de TV del año 2011. Destaca la bella rubia Abby Sampson (Rachael Taylor), una antigua criminal dedicada al robo, Eve French (Minka Kelly), una corredora de coches de carreras y Kate Prince, la atractiva y mulata expolicía de Miami (Annie Ilonze).

Como se muestra en las fotos anteriores, las técnicas de *marketing* han jugado un papel decisivo en la configuración de nuevos modelos de mujeres detectives, prototipos que despiertan admiración tanto en hombres como en mujeres por su atractivo, su exuberancia y su profesionalidad. Respecto a estas explosivas detectives, Lisa Carolina Hill expresa lo siguiente:

In her chapter on *Charlie's Angels in Action TV: Tough Guys, Smooth Operators and Foxy Chicks*, Anna Gough-Yates contends that the show's 'brand of "liberated", action-glamour femininity' resonated with American audiences because it embodied the independent 'single girl' ethos of the time (2001:85). As noted earlier, that ethos came to be represented by *Cosmopolitan* whereby women were empowered through sexual confidence and their ability to deploy 'sexuality as a weapon in a quest for material reward and personal fulfilment' (Gough-Yates 2001:88). As exciting, sexy, independent, single women, Sabrina, Kelly and Jill (and the later Angels) enacted a shift from 'Cosmopolitan Girl' to 'gun-toting glamour-sleuth' (Gough-Yates 2001:88). Significantly, some of the most prominent TV roles in which women were cast at this time were those where undertaking less-than-traditionally feminine pursuits. (2012: 135)

En efecto, la serie se caracteriza por realizar detalladas descripciones de las respectivas detectives y realzar las características especiales que las distinguen de las demás. Se resalta en la serie de forma constante el atractivo de estas mujeres, muy

explosivas las tres, con el único fin de enfocarlas al público masculino. Lo que se pretende es despertar la simpatía y comprensión de aquellos hombres que habían considerado hasta la fecha que las mujeres eran incapaces de ejercer esta profesión. Como novedad, estas tres mujeres son atractivas, independientes, solteras, carecen de ataduras, y muy profesionales, lo cual las convierte en heraldos del nuevo feminismo. En el episodio “Of Ghosts and Angels” las tres detectives se ven inmersas en una aventura en una mansión regentada por la mejor amiga de Tiffany, la joven y hermosa Erika (Robin Mattson); Erika está acompañada por su marido, unos años mayor que ella, Cliff Burke (Paul Burke). A causa de las pesadillas y extrañas vivencias que la asolan, Tiffany siente que la casa sufre una maldición y que un fantasma la habita. En una de las pesadillas, Tiffany era testigo del accidente y posterior muerte de una bella mujer de cabellera negra en una silla de ruedas que cae por las escaleras en medio de un lujoso baile de máscaras. A partir de este momento, el espíritu comienza a manifestarse de todas las maneras posibles a fin de que noten su presencia. Su meta es hacerle daño a Erika y lo consigue causándole una grave herida en sus piernas. En consecuencia, Erika queda inválida en una silla de ruedas (curiosamente el fantasma no es otro que Madeleine, la anterior esposa de Cliff, y que también se movía en silla de ruedas). No obstante, al contrario de lo que se piensa, ella no desea dañar a Erika, puesto que lo único que pretende es que se dé cuenta del engaño en el que está envuelta. Cliff en realidad es un hombre sin escrúpulos que se alía con un subordinado para arrebatarle a Erika toda la herencia. Ante esto, Tiffany se siente dispuesta a todo con tal de salvar a su amiga y encuentra un pasadizo secreto a una habitación abandonada abarrotada de objetos aparentemente inconexos. Sin embargo, un anillo de diamantes se convierte en una pieza clave para resolver el misterio. De este modo, justo cuando el despiadado Cliff intenta repetir su acción contra Erika, Tiffany la salva. La acción se desarrolla

en parajes y ambientes de lujo y esparcimiento tales como la mansión del matrimonio compuesto por Erika y Cliff; además, el episodio está repleto de tintes góticos,²³ como la presencia de un espíritu que enturbia la aparente calma de la casa y cuyos mensajes encriptados sólo Tiffany es capaz de descifrar.

En varios de los episodios de la serie se realza la identidad sexual de dos de las chicas por medio de atuendos muy erotizados; no es este el caso de Tiffany, quien al principio del episodio aparece vestida con una camisa de cuadros y pantalones tejanos que recuerdan a una “*tomboy*”. No obstante, pronto cambia su indumentaria y se viste de forma más femenina, al igual que sus compañeras Ketty y Kris, cuando van a visitar a su amiga Erika Burke. De hecho, en una de las escenas Tiffany aparece una noche frente al tocador de su habitación mientras se peina ataviada con una sencilla bata, otorgándose así una vital importancia a su identidad femenina. En oposición a Erika, las detectives son mucho más sagaces y son capaces de detectar la presencia de fenómenos extraños en la casa causados por la presencia de un espíritu de naturaleza benigna (aunque inicialmente se cree lo contrario). Las tres insisten en advertir a Erika de que debe protegerse de la conspiración de su marido, el apuesto Cliff Burke. Es notorio que estas detectives siempre están al acecho, al contrario que Erika, que parece vivir en un estado de ensoñación junto a Cliff, lo que parece evocar la distancia entre la mujer perteneciente a generaciones anteriores y la mujer moderna, encarnada en mujeres libres que se alejan de ciertos patrones de sumisión y triunfan además en su profesión.

Finalmente, la serie *The Mod Squad*, con sus variados integrantes, pone el broche final a esta década gloriosa. Emitida entre el 14 de septiembre de 1968 hasta el 23

23 Posiblemente sea un guiño a aquellos relatos protagonizados por las *girl sleuths* que analizamos en el anterior capítulo, como por ejemplo Judy Bolton.

de agosto de 1973 en la cadena ABC, obtuvo unos importantes índices de audiencia. La protagonista femenina, Julie Barnes, interpretada por Peggy Lipton, es la hija de una prostituta que se marcha de su casa con el fin de alejarse de su entorno. Es la rubia explosiva del grupo, que aparece junto a Pete Cochran o Pete (Michael Cole), un apuesto muchacho hippie de familia adinerada, y otro llamado Lincoln Hayes (Clarence Williams III), integrante del colectivo afroamericano y detenido en las protestas raciales de Watt, acaecidas en Los Ángeles, y originadas en principio por un incidente menor entre un agente de policía y un motorista afroamericano en estado de ebriedad. El asunto tomó un cariz grave, con la consecuente rebelión de los afroamericanos contra las autoridades en los días comprendidos entre el 11 y el 17 de agosto del año 1965. Dirigidos por el Comisario Adam Greer (Tige Andrews), se embarcan en las misiones más peligrosas. No obstante, Julie, en oposición a sus compañeros masculinos, carece de habilidades para la lucha y siempre es apartada de todas aquellas acciones que impliquen el uso de la fuerza física en el momento de la detección :

The *Mod Squad* featured a relatively helpless and ineffectual female detective as part of a trio of troubled young criminal offenders who are recruited by the police to investigate crimes as undercover operatives. In the premiere episode, waiflike Julie Barnes (Peggy Lipton), the daughter of a prostitute, is required to date a suspect for information; when her cover is blown and he returns to her apartment to slap her around, she collapses and is completely unable to defend herself. Only the fortuitous arrival of her male partners Linc Hayes and Pete Cochran (Clarence Williams III and Michael Cole) prevents her from undergoing a severe beating. Although Julie is smart enough to figure out where a set of blackmail pictures must be, she is not allowed the daring physical task of breaking into an office and retrieving them- that job falls to rich white male Pete rather than to Julie or to African-American male Linc. Julie is consistently left out of the physical work of detection: When Julie, Linc, and Pete are closing in on the villains' hideout, Lin and Pete send her to phone for help while they use physical force to subdue the villains; then, they insult her competence by joking that with their luck, she'll get lost. Julie's authority is further undermined by the fact that she is also known as unable to control transportation- she doesn't drive in that episode. Pete, the car *owner*, is the driver; when he's working elsewhere, Linc takes over the driving duties. (Dresner 2007: 78-9)

La serie fue galardonada con diversos premios, entre ellos seis Emmy y una candidatura a cuatro nominaciones a los Globos de Oro; Peggy Lipton obtuvo uno de estos Globos de Oro, otro premio otorgado por el Gremio de Directores de América y cuatro Logies. Tras dos décadas sucesivas, la serie se plasmó en un film de estética de los años 90 al que aludiremos más adelante.²⁴



Figura 2.34. El trío en una postura desafiante, acompañados de su jefe.

2.6. Los 80 y el hechizo bajo la luz de la luna. Redacción de crímenes por la magistral Jessica Fletcher

La década de los 80 se hizo especialmente conocida con dos series que marcaron un hito en la historia del crimen televisado. La primera de ellas, *Moonlighting* (1985-1988), tuvo como protagonistas principales a los actores Bruce Willis, como David Addison, y Cybill Shepherd como su implacable jefa Maddie Hayes. Modelo en una etapa anterior de su vida, Hayes pasa a gestionar una agencia de detectives. Addison tiene que sufrir sus constantes vejaciones e incluso mantiene una peculiar relación amorosa con ella.

²⁴ La razón de mi inclusión del largometraje en dicho apartado se debe principalmente a una obra englobada dentro del apartado del *revival* de series emblemáticas concerniente a esa década.



Figura 2.35. Cartel de la serie con los actores en unas poses muy sensuales y la evocadora luna llena azulada recortada sobre la misteriosa ciudad de New York. Destaca el elegante traje blanco de Maddie Hayes, en oposición al traje negro de David Addison, lo que aporta un toque de formalidad a la serie.

En el cuarto episodio de la primera temporada, “The Next Murder You Hear”, se puede observar claramente la presentación glamorosa de los protagonistas, envuelta en la atmósfera sugerente del tema musical homónimo de la serie, compuesto por Al Jarreau. Con las características propias del estilo *noir*, el asesinato ocurre en plena noche tras un ataque a Paul McCain, un famoso locutor de radio -emisión que muchos ciudadanos de la retratada como corrupta y deprimente ciudad de Nueva York están escuchando. David Addison se comporta como alguien muy locuaz e hiperactivo (un híbrido entre *clever man* y *clown*), mientras su jefa Maddie de la agencia *Blue Moon* es serena y calmada, a pesar de exhibir un carácter histriónico en algunas ocasiones. En efecto, Maddie se muestra reticente a aceptar el caso por considerar a la víctima como un ser humano repugnante. No obstante, él la convence y ella acepta finalmente el caso. Maddie es la parte dura del dúo, con su frío carácter y su negativa a buscarse una pareja, mientras que David aporta comicidad a la relación. Maddie toma la iniciativa

en muchas ocasiones, como cuando se aventura a ser la primera en abrir la puerta de la mansión del fallecido para investigar los hechos mediante una técnica secreta y sorprendente en cooperación con David. Allí descubren a Sonny, el manager de la emisora de radio, y a la viuda del fallecido, una *femme fatale* de pelo castaño llamada Laura Boyd (Barbara Stock). Sin embargo, y a pesar de las apariencias, Laura Boyd presenta una actitud sumisa, puesto que declara sentirse orgullosa de ser una más de las posesiones exclusivas de su marido, junto con el resto de la mansión y los objetos de lujo. Ante este comentario, Maddie le replica: “Nobody owns anyone.” Mientras que Addison equipara a su jefa con la famosa actriz Bette Davis, para Maddie su actitud no es más que producto de los celos, dada la admiración que ella le profesaba al periodista radiofónico. La reacción de David no se hace esperar: “I’m not jealous of a dead man”; con esta frase David da muestras de su inestabilidad y nerviosismo. Posteriormente, Maddie toma la iniciativa y decide investigar en la casa de nuevo, pero es sorprendida por un desconocido que se desvela como Paul.

En otra escena del episodio, David aparece borracho en un bar y canta el tema “Respect”, una canción emblemática de la cantante de jazz Aretha Franklin. Esta escena resulta un tanto irónica, puesto que está tan ebrio que no merece ningún respeto en tales circunstancias. Ajena a las vicisitudes de su compañero, Maddie conversa tranquilamente con Paul a la luz de la lumbre de una chimenea y él le confiesa sus problemas. Paul actúa como un seductor con un ligero parecido físico al *sex symbol* Marlon Brando; todo esto acontece para desesperación de David, quien, abatido y derrotado, se cae finalmente de su taburete por su estado de ebriedad. Al día siguiente, y para sorpresa de Maddie, quien casi le golpea con la puerta del despacho, David aparece con un aspecto completamente abandonado. Para disgusto de Maddie, David le ofrece sus favores sexuales. Paul, por otro lado, se presenta ante los dos arguyendo

que fingió su muerte por puro sensacionalismo. Aunque David se presenta como un mujeriego y se ve continuamente involucrado en trifulcas con su compañera, todo esto es un incentivo más para la trama. Justo cerca del final, se produce un inesperado vuelco con el intento de asesinato de Paul por parte de Sonny, presa de los celos, ya que está profundamente enamorado de la mujer de éste. En medio del tiroteo en el que se ven envueltos ambos, Maddie es incapaz de luchar, pero muerde al agresor, es decir a Sonny, en la pierna dos veces. Esta técnica casi caníbal supone un cambio profundo con respecto a sus antecesoras, introduciendo una técnica salvaje que sorprende por no encajar ni con su aspecto ni con su personalidad. En la lucha intensa entre David y Sonny, este último fallece por una descarga eléctrica mortal. Al final, los dos detectives se alejan de la escena, agarrándose por la cintura y acompañados seguidamente de una música muy sensual. La censura está presente en la serie con la omisión de detalles de muertes escabrosas, como el falso asesinato de Paul y el repentino fallecimiento de Sonny tras su trifulca con David. El detonante del acto criminal son los celos, único móvil manifiesto que conduce a Sonny a su temprana muerte.



Figura 2.36. Imagen del actor James Slovan en su brillante interpretación de Sonny Brezner, el jefe de la emisora de radio cuya actitud nerviosa se plasma en la de un asesino justo cuando decide matar a Paul McCain, celoso de que se haya enamorado de su bella esposa Laura.

Además de esta serie, *Murder, She Wrote* emitida entre 1984 y 1996, también fue muy popular, con su anciana detective Jessica Fletcher y sus sorprendentes métodos de deducción. Logró traspasar fronteras y llegó a España bajo el título *Se ha escrito un crimen*; su música impregnó aquella época inestable. La serie manifiesta ecos evidentes de aquellas *senior sleuths* que analizamos en el primer capítulo.

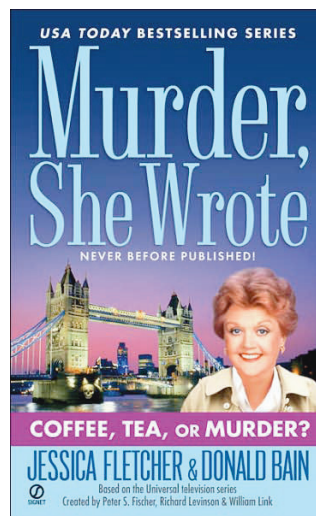


Figura 2.37. El éxito de la serie fue tan inmenso que incluso se publicó un libro con sus relatos.

Lisa Marie Dresner hace un retrato muy detallado de la identidad aparentemente ambigua de esta detective:

First of all, Jessica is coded as not-female through the fact that she herself neither fits the description of the typical object of masculine desire nor expresses any sexual desire herself. She is a post-menopausal celibate woman, although she has several close male friends and the occasional mildly-flirtatious admirer. The widowed Jessica, however, does not flirt much herself, and thus becomes a comfortable locus of identification for men in that identification with her does not entangle the spectator in uncomfortable trajectories of desire. Furthermore, she upholds the banner of patriarchy by her unquestionable devotion to the memory of her late husband, Frank. Finally, Jessica is kept from being typed as a monstrous virago, as many powerful older women on television are, both by the desexualization noted above and by her construction as helpless in that still pre-eminently masculine arena: transportation. When asked during a 1994

television interview about similarities between herself and the character she played, Angela Lansbury conceded that while she and Jessica Fletcher were similar in many respects, she really wished that Jessica would learn to drive. (2007: 104-105)

Fletcher supone un retorno a los clásicos. En cierto modo, recuerda la esencia de Miss Marple, Miss Silver Maud y las *girl sleuths*, dado que las cualidades del intelecto parecen predominar sobre el físico, que pasa a un segundo plano. Obviamente, Fletcher no sigue los preceptos de detectives más erotizadas, como Honey West ni Emma Peel. Aunque es una mujer independiente, su estado de viuda le ata a los recuerdos de su difunto marido, Frank, lo que quizás pudiera interpretarse como un reducto de ciertos patrones de dependencia tan atávicos en la cultura patriarcal. Asimismo, Fletcher no es capaz de manejar un vehículo de forma apropiada dada su avanzada edad. Todos estos factores contrastan radicalmente con los de sus anteriores homólogas.

A estas series se les suman *Remington Steele* (1982-1987) y *Cagney and Lacey* (1982-1988), series de contenido policiaco y más cercana al ambiente *noir*. En cuanto a la primera de ellas, Dresner infiere una cualidad novedosa en el tratamiento de su estructura:

Remington Steele maintains a constant self-conscious stream of references to classic cinema. Indeed, the male protagonist, Remington Steele, is himself a film buff who interprets the reality around him in terms of classic films: in every episode of the series, he finds some aspect of his situation that triggers a full reference- complete with title, studio, release date, main actors and plot summary- to a classic film, then applies his knowledge of the plot in order to plan his next move (with varying degrees of success.) It is interesting to note that it is the male member of the detective couple who has privileged access to the cinematic here, though his implied visual and interpretive prowess is somewhat undercut by the fact that his cinematically inspired solutions to mysteries are usually incorrect. (Perhaps this phenomenon occurs because Steele goes too far in his spectatorship by identifying heavily with screen stars- for example, he chooses the names of characters played by Humphrey Bogart for his aliases- and by blurring the distinctions between life and art.) (2007: 92-3)



Figura 2.38. Un joven Pierce Brosnan como Remington Steele acompañado por Stephanie Zimbalist, que interpreta a Laura Holt, su subordinada e interés romántico, y por Doris Roberts como Mildred Krebs.

Como si de un oráculo se tratase, el protagonista masculino, Remington Steele, interpreta todo lo que lo rodea en clave de referencias al cine clásico. Su capacidad para manejar datos, fechas y títulos es apabullante. No obstante lo anterior, las soluciones que proporciona a los problemas planteados son incorrectas. ¿Se trata acaso de una crítica velada a un sistema patriarcal basado exclusivamente en el Logos? En efecto, en la cabecera de los episodios, Laura Holt reconoce que en un principio había querido trabajar como detective privada pero, al ser una mujer, nadie se acercaba a solicitar sus servicios. Por este motivo, se inventó el nombre ficticio de un superior masculino y así nació Remington Steele. En la cabecera de la serie, Steele aparece bajo la seductora apariencia del actor irlandés Pierce Brosnan y de este modo, ocupa la función de jefe que asigna órdenes a Holt. Es notable la vestimenta de Holt, con un traje y sombrero de fieltro, idénticos a los que portaban los típicos *dicks*. Este detalle en la vestimenta, el sombrero de fieltro, aparece también, no de modo tan casual, en futuras detectives lesbianas como la investigadora lesbiana Lauren Laureano de Sandra Scoppettone.

La segunda de las series, *Cagney and Lacey*, tiene a dos mujeres en los papeles principales. Por este motivo tuvo que superar muchos obstáculos, ya que ningún canal deseaba transmitir sus aventuras por sus connotaciones lésbicas:

A CBS executive told *TV Guide* that Cagney and Lacey “were too harshly women’s lib... We perceived them as dykes.” I find it fascinating that the whole idea of *Cagney and Lacey* being lesbians was so upsetting to network executives regardless of how well the show was doing in the ratings. The fact that *women* loved the show apparently had little away with them; it seems like they were instead genuinely worried that men might be upset by the portrayal of two independent women who didn’t fit nearly into traditional media patterns of desire. (Dresner 2007: 107)

En oposición a *Remington Steele*, las particulares e intrépidas agentes de policía Cagney y Lacey fueron objeto de críticas ya que el público no estaba acostumbrado a ver representadas las aventuras de una pareja homoerótica. Menos aún si se trataba de mujeres, y además en el ámbito de la detección. El calificativo empleado para designarlas (*dykes*) es claramente peyorativo. Sin embargo, estas críticas no impidieron el éxito cosechado por esta serie entre el público femenino, que acabó identificándose plenamente con estas dos detectives autosuficientes. Las agentes Chris Cagney (Sharon Gless) y Mary Beth Lacey (Tyne Daly) forman un dúo perfecto en todos los sentidos y su triunfo se plasmó en siete temporadas con ciento veinticinco episodios en total.



Figura 2.39. Cagney y Lacey apoyadas en los coches patrulla en una pose típicamente varonil, rompiendo así con los cánones posturales atribuidos al sexo femenino.

Respecto a este singular dúo, la crítica Julie D'Acci en su obra *Defining Women: Television and the Case of Cagney and Lacey* (1994) expone lo siguiente:

Cagney and Lacey was always a “mixed form” or a “generic hybrid,” but as the show evolved, its generic balance altered, making it less of a police genre and more of a “woman’s form.” This change took place in the context of the series’s attempt to reach a target audience of working women and its increased competition from female exploitation vehicles. The changes in genre gradually show from physical action to talking, from “cop story” subject matter to woman’s program subject matter. Similarly, the protagonists shifted from being primarily the subjects of rough police action to being more investigative detective and more “conventional women” in ways that (at least in part) evoked the exploitation dimensions of that phrase. (1994)

Según D'Acci, esta serie se enmarca dentro de un “género híbrido”, pero, de forma un tanto sospechosa, los productores de la serie la hicieron virar progresivamente hacia un formato más edulcorado y convencional. Las escenas basadas en la acción de los primeros episodios se diluyen a medida que se van estrenando nuevos episodios.

En el episodio “Bang, Bang, You’re Dead” (en *Internet Movie Data Base* se le conoce como “You Call These Plain Clothes?”), la presentación es muy cuidada; las dos detectives aparecen corriendo con uniformes de la policía de la época. Sin embargo, esta tónica pronto se fractura y se muestran en pantalla exageradamente maquilladas y ataviadas con extravagantes trajes y pelucas de prostitutas. Lacey, la morena de las dos, es la típica ama de casa con un marido machista e hijos, mientras que la rubia Cagney es la chica atractiva y la mente pensante del dúo, además de ser mucho más dura en su carácter que su compañera. Ambas insisten en tomar parte en una misión muy arriesgada vinculada con la mafia, pero su jefe se niega en redondo y las excluye por su género. Sin embargo, Lacey no se da por vencida y al final consigue la asignación del caso junto con su compañera. No obstante, ya en acción, Cagney se derrumba al observar un cadáver tras un asesinato en una casa. Su jefe pierde muy

pronto la paciencia y las devuelve al papel de detectives que han de hacerse pasar por prostitutas. Ante esto, Cagney se rebela y le espeta: “We are detectives, not decoys.” A pesar de ello, su jefe no retrocede un ápice y les entrega los disfraces. A raíz de este incidente, Lacey aparece retratada como un ama de casa conformista que no afronta riesgos y se ve limitada por los comentarios retrógrados de su esposo, que representa esa parte conservadora que se opone a que las mujeres salgan a trabajar por ahí de noche. Posteriormente, Lacey empieza a cooperar junto con sus compañeros de profesión, el apuesto casanova blanco Víctor Isbecki y el adusto afroamericano Mark Petrie, a la caza de un asesino de jóvenes meretrices. Lacey resulta ser un personaje muy complejo y no se presta, por tanto, a un análisis reduccionista; adopta una pose de chica dura pero también sabe apelar a los sentimientos más sensibles: por un lado fuma constantemente y por otro consigue ganarse la confianza de un criminal confesándole que padece problemas económicos que se traducen en su incapacidad para matricular a su hijo mayor en el instituto; ante esto, él se apiada de ella y acaba confesándolo todo.

2.7. El *revival* de antiguas series y el esperado regreso de Nancy Drew. El impacto de la serie *VIP* con la explosiva Pamela Anderson

En lo que podría interpretarse como un enfoque distinto en el tratamiento de nuevas series y una búsqueda de fórmulas para abrir nuevos caminos en la parrilla televisiva, se procedió a un *revival* o resurgimiento de series clave como *The Mod Squad*, *The Charlie's Angels* o *Murder, She Wrote*. La primera de ellas se materializó en un filme protagonizado por Claire Danes, Giovanni Ribisi y Omar Epps en 1999 y dirigida por Scott Silver.

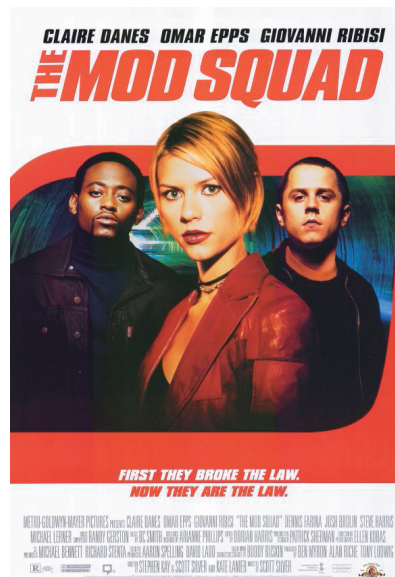


Figura 2.45. Cartel publicitario del largometraje basado en la popular serie de la contracultura de los 70 con el trío en una pose defensiva bajo el ilustrativo eslogan “First they broke the law. Now they are the law”, aludiendo al pasado criminal del singular, y ahora reformado trío. El actor afroamericano Omar Epps interpreta a Clarence Williams III, mientras que los intérpretes estadounidenses Claire Danes y Giovanni Ribisi encarnan a Peggy Lipton y a Pete Cochran, respectivamente.

En medio de esta atmósfera de añoranza por lo clásico, surge la serie de televisión basada en la mítica serie *Murder, She Wrote*, entre los años 1997 y 2000. El episodio “A Story to Die For”, estrenado en mayo de ese año y emitido por la cadena ITV 3, destaca por su música relajante, del compositor Mark Snow, y por unos paisajes rurales e idílicos. Aquí Jessica Fletcher se dirige a los jóvenes escritores a través de conferencias basadas en sus experiencias reales como escritora. Warren Pierce es su fiel amigo, que a menudo la acompaña, e incluso trae consigo a su discípula, la joven Patricia (Penny) Williams, interpretada por Kathryn Morris.

El suspense reina en este ambiente tranquilo, marcado por enclaves elitistas. El sospechoso, Yuri, es un escritor ruso con marcado acento que ha viajado a Inglaterra a promocionar su obra. Se identifica a Yuri con un *dandy* por su altura, pose y pequeñas

gafas, que le confieren un aire intelectual y arrogante al mismo tiempo. De pronto, una empleada de la limpieza encuentra el cadáver de Yuri en su habitación. Actuando de forma independiente de Fletcher, un estadounidense y un hombre de raza china, ambos agentes de policía, inician su investigación y compiten con Fletcher, quien no desempeña la profesión de modo oficial, para desentrañar el misterio. Fletcher se desvela como una detective inteligente, en consonancia con Miss Marple y sus predecesoras. A su vez, otros detectives del FBI comienzan a investigar el extraño caso. El joven admirador de Jessica Fletcher, John Mendoza, se perfila como uno de los sospechosos por su odio hacia Yuri, pero aún quedan muchas incógnitas por despejar. En la piscina del hotel varios personajes buscan pistas para solucionar el problema, mientras que Fletcher lo hace en la sombra al espiar a un hombre sospechoso con una bolsa roja. Con el aumento del número de sospechosos, evocando a “The Murders in the Rue Morgue” de Edgar Allan Poe, la correcta solución del caso se hace inviable. Es notorio que Jessica, que se sirve ahora de un ordenador portátil (anteriormente usaba una máquina de escribir), se ha adaptado muy bien a los tiempos actuales. Finalmente, y tras peripecias de todo tipo, Fletcher descubre quién es el asesino gracias a sus finísimas dotes de investigación y deducción. De hecho, descubre que el hijo de su amigo Warren Pierce, que trabajaba como reportero, se encuentra entre los prisioneros de guerra y es asesinado cruelmente por Yuri. Por tanto, Warren efectuó su venganza personal al acabar con su vida. No obstante, cuando Fletcher descubre su terrible secreto y le insta a que se entregue a la policía, él siente deseos de matarla al empuñar un arma, exhibiendo una cara oculta y maquiavélica que dista mucho de su carácter jocoso y despreocupado. Sin embargo, él al final cede y decide contar su verdadera historia a la policía junto con su discípula Penny Williams. Por último, le narra la historia a sus alumnos en otra conferencia y les confiesa que se emociona con cierta facilidad. Su

lema es “Be free and be romantic”, anteponiendo la fuerza de los sentimientos en su estado más puro. De hecho, reconoce ante su audiencia que fue el caso más duro para ella por las implicaciones personales derivadas.



Figura 2.46. Las actuales ángeles Alex (Lucy Liu), Cameron Diaz (Natalie) y Drew Barrymore (Dylan) en las películas comerciales de los años 2000 y 2003. Se aprecian los distintos estilos de cada una de las chicas y sus poses de combate. En la segunda imagen posan con unas motos con sus conjuntos de motoristas, listas para la acción.

Otra de las series adaptadas es *Charlie's Angels*, con las películas protagonizadas por el elenco de artistas Cameron Diaz, Drew Barrymore y Lucy Liu, lo que añade a la mítica serie un tono más renovado. Los dos filmes *Charlie's Angels* y su secuela *Charlie's Angels: Full Throttle* se estrenaron en los años 2000 y 2003, respectivamente.

Nancy Drew es uno de los rostros populares entre las aventuras orientadas al público juvenil en la actualidad. La obra que analizaremos en el corpus de esta tesis será *Crime At the Chat Café* (1997) en la que Nancy se incorpora con éxito a los tiempos actuales. Escrita en un lenguaje sencillo, con caracteres en grande, expresa de forma eficiente las cualidades de la audiencia a la que se dirige: “Eighteen-year-old Nancy whisked her shoulder length, reddish blond hair to one side, slipped both arms through the straps of her faded blue denim backpack, and started to trot toward the departure gate” (1997: 1). Como se puede apreciar en estas líneas, su pelo adquiere ahora un tono rubio cobrizo. Además, y a pesar de encontrarse bien acompañadas por sus amigas, Nancy recuerda

a su novio en la misma escena en la que conoce al apuesto Erik, quien se salva de un accidente mortal gracias a su aviso: “Erik held Nancy’s gaze for a moment, his green eyes suddenly reminding Nancy of her boyfriend, Ned Nickerson. Instinctively reaching for the gold, heart-shaped locket Ned had given to her, Nancy smiled, thinking of her habit of toying with it every time she thought of him” (1997: 14). Nancy evoca con frecuencia a su novio Ned y se revela como una *sleuth* de corte más bien juvenil-romántica.

En este apartado dedicado a la nostalgia, conviene hacer referencia también a la versión cinematográfica que data del año 2007 protagonizada por Emma Roberts, la sobrina de la reconocida actriz Julia Roberts en *Nancy Drew: Hollywood Mysteries*, cuyo rostro cándido refleja a la perfección la naturaleza de la joven detective.

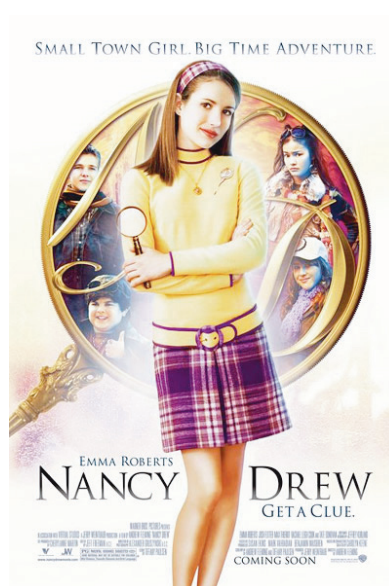


Figura 2.47. Cartel promocional del filme en el que aparece Drew en primer plano rodeada de una gran lupa dorada con sus iniciales “N.D” (Nancy Drew) y de otros personajes jóvenes que aparecen reflejados en su lente. La actriz Emma Roberts encarna a la perfección la sutil esencia del personaje; su sencilla indumentaria recuerda a la de una colegiala.

Otra de las series importantes que analizaremos en este bloque es *VIP*, que abarca desde el año 1998 hasta el 2002, y con la explosiva Pamela Anderson al frente de este

grupo de *sleuths*. Pamela Anderson encarna a Vallery Irons²⁵, una mujer que acepta, casi por accidente, el trabajo de guardaespaldas de famosos. En el primer episodio de esta serie, “Beats Working at a Hot Dog Stand”, se aprecia claramente la constante presencia de los elementos más trillados del género, como la exagerada erotización de la detective y la violencia gratuita; Pamela Anderson Lee, en aquel tiempo casada con su polémico marido Tommy Lee, es la representación por excelencia de la *bombshell*. La serie está ambientada en escenarios lujosos como yates en alta mar, Hollywood y Beverly Hills. En uno de los episodios, el asalto al barco por unos ladrones de joyas ya despierta la acción entre los propios agentes camuflados que cooperan juntos para dar caza a los criminales. Tras esta escena introductoria da comienzo la cabecera del episodio con escenas de mujeres atractivas aderezadas con mucha acción. Seguidamente, aparece Vallery en una pose muy sensual y rodeada de lujo por todas partes; el objetivo parece obvio: captar la atención de la audiencia masculina, si bien todo lo anterior resulta ser producto de la imaginación de Valery Irons. De repente, Irons despierta a la realidad y regresa a la rutina de su trabajo con su compañera y mejor amiga Maxine de la Cruz (Angelle Brooks) en un típico puesto de *hot dogs*. Sin embargo, la aparición del superficial y vanidoso Brad Cliff (posiblemente una parodia de Brad Pitt) da un profundo cambio en su vida cuando éste le pide que salga con él para exhibirla ante los medios. Posteriormente, ella le salva de un intento de asesinato perpetrado por un criminal. De hecho, Valery lo ataca con su bolso de forma un tanto

25 Su tono de voz ya parece apuntar hacia unas dotes de inteligencia más bien escasas. Sin embargo, su intuición y su capacidad para adaptarse y moverse en nuevas situaciones que requieren acción no aparecen tan comprometidas.

entre cómica y absurda. Este episodio, algo rocambolesco, la convierte sin embargo en una persona famosa, un símbolo del mundo vacío y amoral de Hollywood. A partir de este momento, Cliff la admira y afirma delante de todos que ella es su guardaespaldas personal, algo que no es en absoluto verdad. La noticia llega a oídos de los agentes que estaban en el yate, quienes van en su búsqueda y dan finalmente con ella en su habitual puesto de trabajo. Estos personajes le piden que sea la jefa de su futura agencia de detectives tras la negligencia y el abandono de su anterior jefe. A cambio le ofrecen una vida de lujos. Lógicamente, Vallery acepta dicha proposición y se sumerge en el interesante mundo de los detectives. Curiosamente el primer cliente de su recién estrenada agencia *VIP* (Vallery Irons Protection) resulta ser Brad, quien paga una gran cantidad de dinero por sus servicios. En el grupo destaca Nikki, una auténtica *tomboy* que incluso dispara a sus enemigos con una gran metralleta tendida en el suelo, además de hacer explotar detonadores con una notable precisión. Al final Irons los acepta como miembros de su equipo y tanto Vallery como el equipo que ella lidera acaban ganándose el respeto de los agentes del FBI; a raíz de esto, otros criminales son arrestados y en resumidas cuentas, Vallery alcanza mucho prestigio gracias a su inteligencia y a la efectiva colaboración entre ella y sus subordinados. Al término del episodio, ella y los otros personajes resurgen con gafas oscuras, realzándose así su atractivo, dureza y determinación, acompañados por el trasfondo de la música de mucha acción.



Figura 2.48. El equipo al completo liderado por la explosiva Vallery Irons (Pamela Anderson), Tasha Dexter, antigua espía y modelo representada por Molly Culver, Nikki Franco (Natalie Raitano), una experta en armas y explosivos, el antiguo boxeador y luchador de artes marciales Quick

Williams (Shaun Baker) y la experta informática Kay Simmons (Leah Lail).

2.8. El poder femenino de los 90 y el boom policiaco del 2000: La cercana y aguda inspectora Brenda Johnson y la sagaz estudiante Veronica Mars

Por último, conviene hacer alusión a las series *The Closer* y *Veronica Mars*. En *The Closer* (iniciada en 2005 y finalizada en 2012), la protagonista es la inteligente inspectora de policía Brenda Leigh Johnson (interpretada por la actriz Kyra Sedgwick). Brenda Johnson pertenece a LAPD (o *Los Angeles Police Department*) y hace frente junto con su equipo a una serie de casos peliagudos que resuelve con importantes triunfos. Curiosamente, Brenda es políglota (posee extensos conocimientos de alemán, ruso y checo, aunque no sabe hablar español). Vive con su marido Fritz Howard, del FBI, y el gato que poseen en común. En referencia a ella, la autora Maddy Dychtwald, en el artículo “The Closer Opened Doors for Women-and For Basic Cable”, postula que Kyra sabe en todo momento mantener la compostura y no se arredra ante los comentarios sexistas de sus compañeros:

We’ve certainly seen women in powerful positions before, but those women were largely token in a sea of dominant males, and most important, strove to be like the men that surrounded them. In contrast, Dychtwald says the former CIA interrogator played by Kyra Sedgwick, “retains (and revels in) her femininity, keeps her composure, can handle the two ‘sexist pigs’ who bait her due to their jealousy and insecurities, and not lose her head.” (Dychtwald: 2015)

Brenda Johnson resulta la vencedora en este duelo de poderes y sabe cómo usar sus armas de mujer para desafiar a sus congéneres masculinos. Por ejemplo, Brenda Johnson mantiene frecuentes conflictos dialécticos con Will Pope, su anterior marido y principal

ayudante. La serie ha sido galardonada con numerosos premios y obtuvo el favor del público.



Figura 2.49. Brenda Johnson, aparece muy sexy en este cartel, sólo ataviada con los típicos cordones policiales amarillos bajo el revelador *slogan* “Don’t Cross Her...” advirtiendo al espectador de su carácter persuasivo y en cierto modo, peligroso para aquel que se atreve a desafiarla. Ella está acompañada por su marido (a la izquierda), el apuesto agente especial del FBI Fritz Howard, y por su ayudante principal Will Pope (J.K. Simons), su ex marido, con el que mantuvo una turbulenta relación en el pasado. Otro de los acompañantes es el afroamericano Russell Taylor, otro de sus ayudantes. Destaca también el teniente Louie Provenza interpretado por G.K. Wells, el inolvidable histriónico Jefe de Policía Thadeus Harris de la reconocida saga *Police Academy* (*Loca Academia de Policía*). Por último, se advierte al teniente Andy Flynn en el extremo derecho de la foto.



Figura 2.50. Escena que refleja la explicación magistral de la inspectora ante su equipo en la cual se aprecia la pizarra blanca con una meticulosa organización de los datos.

La segunda serie, *Veronica Mars* (2004-2007), se centra en la joven *sleuth* Veronica, que estudia y trabaja como detective privada siguiendo las órdenes de su padre Keith Mars (Enrico Colantoni), que casualmente se dedica a la misma profesión. La actriz estadounidense Kristen Bell encarna al personaje principal y está acompañada en el reparto por destacados compañeros como Teddy Dunn, que interpreta a su ex novio Duncan Kane, o Percy Daggs III, que hace el papel de Wallace Fennel, su mejor amigo y ayudante a la hora de resolver los misterios. Los acontecimientos tienen lugar en la ciudad ficticia Neptune en California.

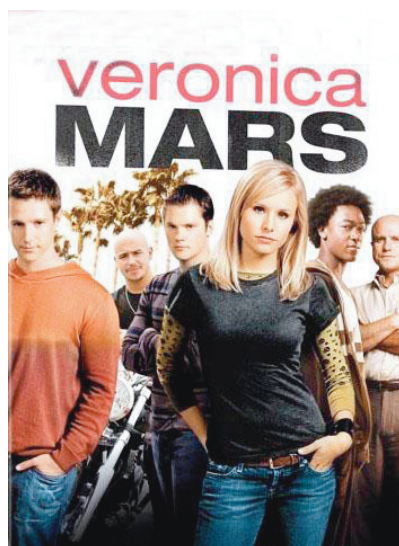


Figura 2.51. Póster publicitario de la serie con Veronica y otros personajes en un entorno paradisíaco.

Como conclusión a este extenso capítulo, queremos resaltar la preponderancia de la autonomía como denominador común de estas mujeres detectives. Gracias a la determinación y a su carácter independiente logran ir adentrándose poco a poco en un ámbito eminentemente masculino, como es el de la detección. Pese al poder del patriarcado, estas mujeres, protagonistas de algunas series de televisión de culto de la época y de películas, muchas de ellas *revivals*, logran captar el interés de la audiencia y

hacer que el público empiece a familiarizarse con el rol de la mujer detective. En cierta medida, y gracias a sus atributos de originalidad, comicidad en algunos casos, y heroicidad estas mujeres detectives desafían y subvierten los cánones tradicionales del género.

En el tercer capítulo de esta tesis, analizaremos los rasgos distintivos de dos detectives literarias fundamentales y que contribuyeron a la reinención del género policiaco: dos mujeres intrépidas y decididas, V.I. Warshawski y Stephanie Plum, creadas por las autoras estadounidenses Sara Paretsky y Janet Evanovich. Estas dos escritoras lograron llevar a sus detectives a nuevas cotas gracias a la experimentación y la reinención de muchos de los patrones del género.

CAPÍTULO 3

V.I. Warshawski y Stephanie Plum: Un toque de modernidad al género policiaco

3.1. Introducción a las mujeres escritoras revolucionarias y a sus singulares detectives.

El Germen de la reinención de la *Private Eye*.

Los 80 no sólo fueron el escenario del auge del género policiaco en formato televisivo, sino también en el ámbito literario. La pionera en este sentido fue Sara Paretsky, de origen estadounidense, con su peculiar detective V.I. Warshawski, que cobra vida en su primera historia *Indemnity Only* (1982). Otras de sus obras son *Deadlock* (1984), *Killing Orders* (1985), *Bitter Medicine* (1987) y *Toxic Shock* (1988). V.I. (suelen llamarla Vic en ocasiones) revolucionó en gran medida el género detectivesco tanto por su ambigüedad sexual²⁶ como por su poder de decisión. Esta autora, nacida en Iowa, Kansas, el 8 de junio de 1947, ha sido galardonada con varios premios como la *Diamond Dagger of Lifetime Achievement* por la *British Crime Writers Association* o la *Gold Dagger* por *Blacklist* (2011), esta última de tono político, con referencias al ataque terrorista perpetrado contra las Torres Gemelas. El verdadero nombre de la detective es Victoria, pero en el campo profesional prefiere que la llamen V.I. o simplemente Vic. No obstante, rehúsa el apelativo Vicki, nombre que rechaza categóricamente por sus evidentes connotaciones femeninas. Aunque anteriormente ejerció su función como abogada, ha decidido pasarse a la profesión de detective privado. Trabaja sola, sin asistente, y vive en un modesto apartamento, que cumple las funciones de despacho, al que acude regularmente. Sin embargo, su vecino Mr. Salvatore Contreras, siempre está dispuesto a ayudarla en todo lo posible.

26 La autora prefiere, casi de modo sistemático, utilizar sólo unas iniciales para identificar a su personaje. Su nombre completo, “Victoria Iphigenia”, es reemplazado por las iniciales “V.I.”, con lo que el género de la detective permanece ambiguo.

Algunos de los relatos de Paretsky han cobrado una notable popularidad. De hecho, en 1991 Disney produjo una película basada en una de sus historias, con Kathleen Turner como protagonista. No obstante, esta película decepcionó a todos por igual: al público, a la crítica y a la propia autora de la obra.

En “A Question of Visibility: Paretsky and Chicago”, Margaret Kinsman analiza algunos de los comentarios sexistas a los que está sujeta V.I. por la simple razón de ser mujer y dedicarse a una profesión tradicionalmente asociada a los hombres:

The detective, high celebrant of order and reason, is in charge of the ritual. When the detective herself poses the threat of disorder, As V.I. does to policeman Bobby Mallory's sense of what constitutes an appropriate life for a woman, and to various lovers whose sense of propriety leads them to try to protect Vic, then the narrative task of representing a return to order is complicated by the necessity to represent simultaneously the departure from order. Vic, the competent and capable protagonist dealing with her share of both the risk and the excitement the city offers to women, arouses incomprehension and disapproval from some and affirmation from others, her place in the text as a single, achieving, avowedly feminist P.I. already signifying visible order. (1995: 22)

A pesar de que Bobby Mallory, amigo íntimo de su difunto padre, Tony Warshawski (agente de policía de ascendencia polaca), intenta impedir por todos los medios que ella desempeñe esa profesión, V.I. no cede en su empeño y permanece firme en su decisión de ejercer la profesión que realmente le apasiona. Como bien señala Kinsman, V.I. se muestra como una mujer competente, capaz de moverse con cierta soltura en una ciudad tan peliaguda y corrupta como Chicago. Asimismo, V.I. está provista del poder para imponer el orden donde sólo habita el caos, produciéndose así una reconversión y readaptación de los patrones patriarcales. A pesar de las numerosas adversidades a las que ha de enfrentarse a diario, y de la dificultad que entrañan algunos de los casos, V.I. logra al final resolver con éxito la inmensa mayoría de estos.



Figura 3.1. Retrato de Sara Paretsky, en una actitud desafiante, extraída de una entrevista concedida al popular diario de ideología liberal *The Guardian*, el viernes 7 de agosto del año 2015.



Figura 3.2. Póster del film de la compañía Disney con Kathleen Turner como la *sleuth*, acompañada por el eslogan “She’s as Sexy as She is Smart”, subrayándose así las cualidades que la hacen única. Su estreno, en 1991, obtuvo, sin embargo, muy pobres resultados en taquilla.

Otras mujeres detectives, como Kinsey Millhone y Sharon McCone (creadas por Sue Grafton y Marcia Muller respectivamente), cosecharon un éxito similar al de Warshawski. Estas detectives, al igual que V.I., se caracterizaban por su rebeldía y su personalidad cómica e inteligente, factores todos estos que las elevaron a un rango muy destacado en este género. Grafton incluyó a su *sleuth* en las *alphabet series*, en la

que cada letra alude a algún factor vinculado con el crimen: *A is for Alibi* (1982), *B is for Burglar* (1985), *C is for Corpse* (1986), *D is for Deadbeat* (1987), *E is for Evidence* (1988) y otras paralelas. En lo que concierne a Muller, su detective Sharon McCone participó en numerosos trabajos, entre ellos *Edwin of the Iron Shoes* (1977), *Ask the Cards a Question* (1982), *The Cheshire Cat's Eye* (1983), *Games to Keep the Dark Away* (1984), *Leave a Message for Willie* y *Double* (1984). Cabe añadir que este último libro fue escrito en equipo con su marido, Bill Pronzini. Además de lo anterior, Muller también fue la autora de *There's Nothing to Be Afraid of* (1985) y *Eye of the Storm* (1988) entre otros.

En *The Mystery of the Female Dick: Nancy Drew and V.I. Warshawski*, Chapman Greer señala a la detective Sharon McCone como precursora en este género:

Neither a loner, nor a practitioner of social critique, Muller's Sharon McCone nevertheless sets the stage for Sue Grafton's Kinsey Millhone and Sara Paretsky's V.I. Warshawski, two *hard-boiled* characters who define their feminism and their attention to the social environment in very different ways, either from Muller, or from one another. With their first person narratives, these three women are credited with telling women's stories, marking the inception of the female *hard-boiled* tradition. (2006: 95)

El denominador común de estas tres detectives es el hecho de que todas ellas protagonizan historias de mujeres, muchas de ellas enraizadas en temas sociales, y además las tres marcan el inicio de la tradición *hard-boiled* en la literatura de mujeres. Kinsey Millhone, Sharon McCone y V.I. Warshawski son los equivalentes femeninos de los míticos *dicks* Sam Spade, Philip Marlowe y Mike Hammer. Los patrones de comportamiento de estas tres detectives, sin embargo, no obedecen a los cánones tradicionales; las tres investigadoras actúan en todo momento como chicas duras, sí, pero también maduras e independientes. El empleo de la primera persona es una constante en todos los casos. Por ejemplo, Grafton presenta a Kinsey Millhone del siguiente modo al inicio de novela *C is for Corpse* (1986):

My name is Kinsey Millhone. I'm a licensed private investigator, doing business in Santa Teresa, California, which is ninety-five miles north of Los Angeles. I'm thirty-two years old, twice divorced. I like being alone and I suspect my independence suits me better than it should. Bobby challenged that. I don't know quite how or why. He was only twenty-three years old. I wasn't romantically involved with him in any sense of the word, but I did care and his death served to remind me, like a custard pie in the face, that life is sometimes one big savage joke. Not funny "ha, ha", but cruel, like those gags sixth-graders have been telling since the world began. (1986: 1)

La autora nos presenta una completa ficha personal de la detective; incluye detalles sobre su entorno de trabajo, su edad, estado civil y otros aspectos relevantes. Lo más significativo es la frase que resume su situación personal: *"I like being alone and I suspect my independence suits me better than it should"* (mi énfasis), con lo cual se infiere que la autonomía parece sentarle muy bien. Al igual que Warshawski, Kinsey es una mujer que disfruta plenamente de su estado civil de divorciada. En otro pasaje, se hace alusión a su afición por los deportes (Millhone acude regularmente a un gimnasio frecuentado, en su mayoría, por hombres). Asimismo Millhone hace una descripción detallada de su propio apartamento, en el que reina el desorden. En ciertos detalles Kinsey Millhone parece una reencarnación de la propia autora:

Her first novel, *A is for Alibi*, was inspired by Sue's own divorce; "For months I lay in bed and plotted to kill my ex-husband, but I knew I'd bungle it and get caught so I wrote it in a book instead."

Sue freely confesses that Kinsey is her alter ego: "I think of her as the person I might have been had I not married young and had kids; she is that stripped down piece of my personality." She writes one book a year and plans to take Kinsey all the way through the alphabet to Z when Kinsey will be forty years old. (1986)

Por sorprendente que pueda parecer, la propia autora confiesa en el prólogo de la novela que en cierta ocasión albergó la intención de matar a su ex marido; estas ideas homicidas se reflejan en su primera obra *A is for Alibi*. Al mismo tiempo, Sue

Grafton admite que admira la independencia de la que goza Kinsey, su ideal de mujer, ideal que le hubiera gustado haber alcanzado de no haberse casado tan joven. De esta manera, Kinsey encarna los valores de la mujer autónoma, madura y revolucionaria que despierta admiración.



Figura 3.3. Imágenes de las emblemáticas escritoras Sue Grafton, “madre” literaria de Kinsey Millhone, una *sleuth* peculiar y cómica a todos los efectos y Marcia Muller, la artífice de la *private eye* Sharon McCone.

Por otro lado, entre otros ejemplos de escritoras que se sienten estrechamente identificadas con sus mujeres detectives, cabe mencionar a la estadounidense Linda Barnes y su detective Carlotta Carlyle. Barnes hace su debut en este terreno con su obra *A Trouble of Fools* (1987) y *The Snake Tattoo* (1989). En un brillante ensayo, “Carlotta and Me”, Linda Barnes describe a su detective como todo un modelo a seguir y un espejo en el que debiera mirarse una sociedad que aspira a ser más justa e igualitaria:

Sometimes I think of Carlotta as my better half, the woman who never hesitates to jump into a fray on the side of the underdog, the woman who dives into icy water to save a drowning child. She doesn't stop to search for words. She goes to the core, works for a resolution, protects the innocent. We are both motivated by the desire for justice. When I began writing more than twenty years ago, fictional American detectives were male, and that was no coincidence, but rather a reflection of women's subservient position in society. Women were routinely denied justice, impoverished in divorce courts, disbelieved and humiliated in rape trials. Carlotta and

I grew up in the feminist movement of the 60s. She is my “mirror held up to nature”, my reflection of a changing society. As a teen, I read mystery novels about stalwart men who lived by a code a justice. As a young adult, I looked at my female friends and saw, not only housewives and moms, but lawyers, doctors, and cops, women who not only desired justice, but demanded it. And that’s Carlotta’s mission, really, to demand, determine, and occasionally, mete out justice on her own. (2015)

A pesar de reconocer que sus vidas son muy diferentes, la escritora siente una profunda admiración por Carlotta, dada su determinación y actitud ante la vida. Linda Barnes alude además a algunos de los problemas que tradicionalmente han afectado y oprimido a las mujeres, como el desprecio por parte del sistema judicial, el empobrecimiento en los juicios de divorcio, así como la pérdida de credibilidad y humillación en juicios por violación. Establece además un paralelismo con su detective, ya que las dos crecieron en la inestable y liberadora década de los 60, y la identifica como una heroína que destaca por su valentía a la hora de salvar a las mujeres de una sociedad cada vez más opresiva y asfixiante. Carlotta es otra más de las mujeres detectives *hard-boiled*, una suerte de *alter ego* que refleja los sueños e ilusiones de la propia autora.

3.2. Nacimiento de V.I. Warshawski. Primeros pasos hacia la reinención de la figura de la detective femenina

El escenario de la mayoría de las historias de Warshawski es la emblemática ciudad de Chicago. La autora incluye detalladas descripciones de la ciudad, especialmente de su carácter bullicioso.²⁷

The night air was thick and damp. As I drove south along Lake Michigan, I could smell rotting alewives like a faint perfume on the heavy air. Little fires shone here and there from late-night barbecues in the park. On the water a host of green and red running lights showed people seeking relief from the sultry air. On shore traffic was heavy, the city moving restlessly, trying to breathe. It was July in Chicago. (Paretsky 1982: 5)

Una placa con su nombre, que figura en la puerta de su despacho particular, vincula su nombre, V.I. Warshawski, con la profesión de detective. Desde las primeras páginas de la novela, la autora ya nos sumerge en el mundo de la *sleuth* con el uso de la primera persona, lo que nos acerca aún más a Warshawski y a sus vivencias:

I pushed the elevator button. No response. I tried again. Again no response. I shoved open the heavy stairwell door, climbing slowly to the fourth floor. It was cool in the stairwell and I lingered there a few minutes before moving on down the badly lit hallway to the east end, the end where rents are cheaper because all the offices look out on the Wabash el. In the dim light I could read the inscription on the door: 'V.I. Warshawski. Private Investigator' (Paretsky 1982: 5-6)

En relación al lenguaje de Paretsky, ésta recurre con frecuencia a un estilo escueto, con cierta predominancia de oraciones cortas yuxtapuestas, como “I pushed the elevator

27 Su ubicación en una ciudad inmensa y bulliciosa con un aura de oscuridad y secretos obedece a los cánones del género *noir*. No obstante, encajaría más en la variante de *soft noir*, puesto que no ofrece pasajes cruentos analizados al detalle.

button. No response. I tried again. Again no response”, que marcan la espontaneidad de las acciones del personaje.²⁸ A continuación, describe su despacho y los objetos que se hallan en dicho inmueble:

En la primera novela publicada por Sara Paretsky, *Indemnity Only* (1982) Paretsky realiza una meticulosa descripción de la oficina que regenta Warshawski:

With the lights on my office looked Spartan but not unpleasant and I cheered up slightly. Unlike my apartment, which is always in mild disarray, my office is usually tidy. The Little Olivetti portable had been my mother's, as well as a reproduction of the Ufizi hanging over my green filing cabinet. That was supposed to make visitors over my green filing cabinet. That was supposed to make visitors realize that mine was a high-class operation. Two straight-backed chairs for clients completed the furniture. I didn't spend much time here and I didn't need any other amenities. I hadn't been in for several days and had a stack of bills and circulars to sort through. A computer firm wanted to arrange a demonstration of what computers could do to help my business. I wondered if a nice little desk-top IBM could find me paying customers. (1982: 6)

VI. reconoce la falta de orden localizada en su apartamento, de lo que se desprende su negativa a acatar el rol de ama de casa. Está tan absorbida por su trabajo que ni siquiera presta atención a las tareas domésticas: cocina comida preparada en el microondas, suele dejar la ropa tirada en cualquier sitio que le cuadre, no adecuenta la casa para recibir visitas, etc. No obstante, VI. parece encontrarse muy cómoda en medio de todo este caos, en un notorio desafío a los cánones patriarcales sobre el rol que debiera desempeñar la mujer en el hogar. En un segundo extracto, se nos ofrece un exhaustivo perfil psicológico de Warshawski y de sus primeras impresiones cuando recibe la visita de un potencial cliente

28 Posiblemente este lenguaje simple y sin artificios es utilizado con el fin de fijar una sensación de cercanía con respecto al lector, en clara oposición al estilo florido y sobrecargado de autoras como Agatha Christie y sus relatos de Miss Marple.

conocido como Mr. Thayer:

I put the card in my jeans pocket. ‘Yes, Mr Thayer. Now what seems to be the problem?’ ‘Well, it’s about his girlfriend. At least she’s the one who —’ He stopped. A lot of people, especially men, aren’t used to sharing their problems, and it takes them a while to get going. ‘You know, I don’t mean any offense, but I’m not sure I should talk to you after all. Not unless you’ve got a partner or something.’ I didn’t say anything. ‘You got a partner?’ he persisted. ‘No, Mr Thayer,’ I said evenly. ‘I don’t have a partner.’ ‘Well, this really isn’t a job for a girl to take on alone.’ A pulse started throbbing in my right temple. ‘I skipped dinner after a long day in the heat to meet you down here.’ My voice was husky with anger. I cleared my throat and tried to steady myself. ‘You wouldn’t even identify yourself until I pushed you to it. You pick at my office, at me, but you can’t come out and ask anything directly. Are you trying to find out whether I’m honest, rich, tough, or what? You want some references, ask for them. But don’t waste my time like this. I don’t need to argue you into hiring my services — it was you who insisted on making an appointment for the middle of the night.’ ‘I’m not questioning your honesty,’ he said quickly. ‘Look, I’m not trying to get you goat. But you are a girl, and things may be heavy.’ ‘I’m a woman, Mr Thayer, and I can look out for myself. If I couldn’t, I wouldn’t be in this kind of business. If things get heavy, I’ll figure out a way to handle them- or go down trying. That’s my problem, not yours. Now you want to tell me about your son, or can I go home where I can turn on an air conditioner?’ (Paretsky 1982: 9)

Una muestra de los prejuicios sexistas con los que debe lidiar a diario V.I. se puede constatar en este encuentro con su primer cliente, Mr. Thayer, un hombre de mediana edad que desea averiguar el paradero de la novia de su hijo, Anita Hill; el hombre muestra, desde un principio, su desconfianza y reticencias por considerar que el género de la detective supone un obstáculo para el correcto desempeño de su profesión. Por ello, éste da por hecho que V.I. está acompañada de un colaborador, algo que ella niega taxativamente. Además de lo anterior y, como bien señala Regenold en *A Taxonomy of the Female Private Detective in Contemporary Literature* (1992), V.I. sigue unos patrones específicos mediante la ocultación de uno de sus rasgos:

Sara Paretsky’s V.I. Warshawski takes a bit longer to get acquainted with. She doesn’t introduce herself the way Kinsey does. The opening paragraph of *Indemnity Only* sets the scene, July in Chicago. The first-

person narrator enters an office whose door reads “V.I. Warshawski. Private Investigator” (1). The reader learns bits and pieces about the narrator: “I’d learned how to repair most of what could go wrong with it [the building], including the bathroom on the seventh floor, whose toilet backed up about once a month” (3) Warshawski also usually pays bills after receiving the third notice. Paretsky draws indirect attention to V.I. Warshawski’s gender: “I stuffed the insurance into my shoulder bag” (2).

But the reader is given no specific evidence that V.I. is a woman until her client arrives. V.I.’s client, a middle-aged man, is reluctant to hire her when he finds out she doesn’t have a partner because “this really isn’t a job for a girl to take on alone” (5). V.I. replies, “I’m a woman, Mr. Thayer, and I can look out for myself. If I couldn’t, I wouldn’t be in this kind of business. I’ll figure out a way to handle them--or go down trying. That’s my problem, not yours” (5). The overwhelming impression V.I. leaves is one of competence and self-reliance. (1992: 16)

De este modo, la identidad de género de Warshawski le es desvelada a Mr. Thayer sólo cuando acude al despacho para entrevistarse con ella, y no antes. Warshawski reacciona con determinación y seguridad en sí misma ante los comentarios machistas de su cliente.

Warshawski se sitúa en la escena a la espera de su primer cliente. Mr. Thayer entra en su oficina y, acto seguido, se recoge la conversación inicial entre ambos personajes:

‘You got a name?’ I asked, to fill in the pause while he collected his thoughts. ‘Oh, yeah, sorry,’ he said, fumbling in his wallet. He pulled out a card and passed it across the desk. I held it up to read in a flash from Arnie’s. ‘John L. Thayer. Executive Vice-President, make it over to La Salle Street very often, but John Thayer was a very big name indeed at Chicago’s biggest bank. Hot diggity, I thought. Play this fish right, VIc. I urged myself. Here come de rent! I put the card in my jeans pocket. ‘Yes, Mr Thayer. Now what seems to be the problem?’ ‘Well, it’s about my son. That is, it’s about his girlfriend. At least she’s the one who-’ he stopped. A lot of people, especially men, aren’t used to sharing their problems, and it takes them a while to get going. ‘You know, I don’t mean any offense, but I’m not sure I should talk to you after all. Not unless you’ve got a partner or something.’ I didn’t say anything. ‘You got a partner?’ he persisted. ‘No, Mr Thayer’, I said evenly. ‘I don’t have a partner.’ ‘Well, this really isn’t a job for a girl to carry on alone.’ A pulse started throbbing in my right temple. ‘I skipped dinner after a long day in the heat to meet you down here.’ My voice was husky with anger. I cleared my throat and tried to steady myself. ‘You wouldn’t even identify yourself until I pushed you to it. You pick at my office, at me,

but you can't come out and ask anything directly. Are you trying to find out whether I'm honest, rich, tough, or what? You want some references, ask for them. But don't waste my time like this. I don't need to argue you into hiring my services – it was you who insisted on making an appointment for the middle of the night.' 'I'm not questioning your honesty,' he said quickly. 'Look, I'm not trying to get you goat. But you are a girl, and things may be heavy.' 'I'm a woman, Mr Thayer, and I can look out for myself. If I couldn't, I wouldn't be in this kind of business. If things get heavy, I'll figure out a way to handle them- or go down trying. That's my problem, not yours. Now you want to tell me about your son, or can I go home where I can turn on an air conditioner?' (Paretsky 1982: 8-9)

V.I. se enfada con Mr. Thayer cuando éste realiza un comentario de tintes claramente sexistas y paternalistas: “*Well, this really isn't a job for a girl to take on alone*” (mi énfasis). Ante este desafortunado comentario, ella reacciona con determinación: ‘I’m a woman, Mr. Thayer, and I can look out for myself. If I couldn’t, I wouldn’t be in this kind of business. If things get heavy, I’ll figure out a way to handle them- or go down trying. That’s my problem, not yours.’ Destaca su autoridad y la solidez de los argumentos que usa para protegerse de la discriminación a la que se ha visto sometida simplemente por su condición de mujer. Tal y como expusimos en los capítulos previos de esta tesis, la detección es un ámbito de trabajo que había sido dominio exclusivo de los hombres. Pero, a pesar de todo, progresivamente va calando la idea de que se trata de meros prejuicios y, como tales, susceptibles de ser superados por medio de la educación. En *Hard Time* (1999), V.I. se topa con unas niñas que se niegan a creer que sea una verdadera detective:

“You lose something, miss?” “You trying to find your ring?” “Is there a reward?” We can help.” I sat back on my heels. “You know a woman was hit here in the road last night? I’m a detective. I’m looking for any clues about her accident.” “You really a detective? Where’s your gun?” one demanded, while another said, “Women can’t be detectives, don’t be a fool, Sarina.” “Women can be detectives, and I am one,” I announced. (Paretsky 1999: 56)

VI. ha de reafirmar su condición de detective ante una de las niñas, a quienes ya desde muy pequeñas, les han inculcado las cuestiones de género vinculadas a las profesiones: “Women can’t be detectives, don’t be a fool, Sarina.” Pero el tono más que convincente de VI., “Women can be detectives, and I am one”, parece haberlas persuadido de que se hallan de verdad ante una auténtica mujer detective.

The girls decided this meant Sarina was right- I must be a detective, they’d seen someone do the very variety of items, from an empty Annie Greensleeves bottle to a Converse high-top. I solemnly inspected their findings. In the midst of the detritus, a piece of metal caught my eye as it had theirs: “This is gold, isn’t it, miss, is it valuable? Do we get a reward? It wasn’t gold but heavy plastic. It was new, and its shine had attracted the girls- it clearly hadn’t lain long in the gutter. It was shaped like a Greek omega, but it wasn’t a charm, more like some kind of signature from a handbag zipper, or maybe a shoe. I thought I should recognize the designer, but I couldn’t place it off the top of my head. (Paretsky 1999: 57)

Pronto, las niñas abandonan sus prejuicios y se ofrecen como ayudantes, proporcionándole todo tipo de objetos variados con la esperanza de que alguno de ellos pueda serle útil en su investigación. Esta estrecha colaboración de las niñas con la detective parece encarnar la típica relación de hermandad que Paretsky quiere hacer resaltar en sus obras. Posteriormente, en *Indemnity Only*, VI. aporta datos sobre sus padres y su origen diverso:

I put on jeans and a yellow cotton top and surveyed myself in the mirror with critical approval. I look my best in the summer. I inherited my Italian mother’s olive coloring, and tan beautifully. I grinned at myself. I could hear her saying, ‘Yes, Vic, you are care of yourself you must have brains. And you must have a job, a profession. You must work.’ She had hoped I would be a singer and had trained me patiently; she certainly wouldn’t have liked my being a detective. Nor would my father. He’d been a policeman himself, Polish in an Irish world. He’d never made it beyond sergeant, due partly to his lack of ambition, but also, I was sure, to his ancestry. But he’d expected great things of me . . . My grin went a little sour in the mirror and I turned away abruptly. (Paretsky 1982: 14)

Su madre, Gabriella, era italiana, mientras que su padre, Tony, era polaco. Gabriella era nada más y nada menos que una brillante cantante de ópera y Tony ejercía su trabajo como policía en un mundo foráneo para él, muy alejado de los usos y costumbres de su Polonia natal. A diferencia de muchas de sus precursoras, Warshawski es una especie de *misfit* dado el origen foráneo de sus progenitores y su sentimiento de deslocalización. El sentimiento de desarraigo de Warshawski es evidente en uno de los episodios de *Hard Time* (1999), justo cuando ella recibe en su apartamento a los detectives Palgrave y Lemour:

I went back to the kitchen to turn the fire off under my pot; fortunately it had just reached the point where it sucked water up through the filter into the top, not the point where it started filling the house with the stench of scorched metal. Lemour, apparently fearing I might be going to hide or shred evidence, perhaps my car, followed me to the kitchen. "It makes two cups," I said. "Want one?" "Listen, Princess Diana, don't get smart with me. I want you to answer some questions." I poured out coffee and looked in the refrigerator. I'd been in Springfield testifying at Illinois House hearings into contracting scams the last few days. The only thing close to food was a dried heel of rye. I looked at it dubiously while Lemour foamed at the mouth behind me. I ignored him and took my coffee into the living room. Detective Palgrave was standing stiffly at attention while Mr. Contreras sat in my good armchair, holding Mitch's collar. "Detective, is there any word on the woman I stopped to help last night?" I said to Palgrave. "She was taken to Beth Israel, but—" His partner cut him off. "We ask the questions, Warshki; you give the answers. I want a complete description of the encounter you had in the road last night." "It's *Warshawski*. It may be a sign of dyslexia when you can't pronounce all the syllables in a long word, but you can get over it with speech therapy, even as an adult. (Paretsky 1999: 25-6)

La actitud de los agentes hacia ella, en especial Lemour, es irrespetuosa y desconfiada. Uno de los agentes la llama, con un cierto tono peyorativo y en clara alusión a su origen foráneo, por el nombre de "Warshki". Pero V.I. reacciona de forma tajante y lo atribuye, de forma sarcástica, a una posible dislexia del agente, a quien recomienda una visita al logopeda.

En otro episodio, más concretamente en el tercer capítulo de *Indemnity Only* (1982)

“That Professional Touch”, V.I. se encuentra con un antiguo compañero y amigo de profesión de su padre, Bobby Mallory, en la siguiente escena:

Two men were outside, both beefy, with jacket sleeves too short and hair crew-cut. I didn't know the younger one on the right, but the older one on the left was Bobby Mallory, Homicide lieutenant from the twenty-first district. I fumbled the lock open and tried to smile sunnily. 'Morning, Bobby. 'What a nice surprise.' 'Good morning, Vicki. Sorry to drag you out of bed,' Mallory said with heavy humor. 'Not at all, Bobby – I'm always glad to see you.' Bobby Mallory had been my dad's closest friend on the force. They'd started on the same beat together back in the thirties, and Bobby hasn't forgotten Tony even after promotions had moved him out of my dad's work life. I usually have Thanksgiving dinner with him and Eileen, his warmly maternal wife. And his six children and four grandchildren. (Paretsky 1982: 28 - 29)

Como se puede apreciar en este fragmento, V.I. conduce a Mallory y a su compañero McGonnigal a su casa y les invita a tomar algo en el caos que reina en la cocina. Escandalizado por el desorden que sus ojos ven, Mallory critica duramente el caos que reina en la casa de la detective (a quien llama Vicki, algo que no agrada a la *sleuth* por sus connotaciones excesivamente femeninas), lo que despierta cierto malestar en la propia Warshawski.

I took Bobby and McGonnigal to the kitchen and put on some coffee. I casually whisked some crumbs off the kitchen table and rummaged in the refrigerator for pumpernickel and cheddar cheese. Behind me, Bobby said, 'You ever clean up this dump?' Eileen is a fanatical housekeeper. If she didn't love to watch people eat, you'd never see a dirty dish in their house. 'I've been working,' I said with what dignity I could muster, 'and I can't afford a housekeeper.' Mallory looked around in disgust. 'You know, if Tony had turned you over his knee more often instead of spoiling you rotten, you'd be a happy housewife now, instead of playing at detective and making it harder for us to get our job done.' (Paretsky 1982: 29)

Bobby Mallory se autorretrata en esta escena como un abanderado más de la ideología patriarcal, especialmente con su comentario final: *“You know, if Tony had turned you over his knee more often instead of spoiling you rotten, you'd be a happy housewife*

now, instead of playing at detective and making it harder for us to get our job done.” (1982: 29) (mi énfasis); esta idea incluso refuerza más el tono machista del compañero de profesión de su padre, para quien su actividad como mujer detective es un obstáculo tanto para él como para el resto de sus compañeros masculinos. No obstante, lejos de encolerizarse ante este demoledor comentario de tono discriminatorio, V.I. le responde de la siguiente manera:

‘But I’m a happy detective, Bobby, and I made a lousy housewife.’ That was true. My brief foray into marriage eight years ago had ended in an acrimonious divorce after fourteen months: some men can only admire independent women at a distance. ‘Being a detective is not a job for a girl like you, Vicki – it’s not fun and games. I’ve told you this a million times. Now you’ve got yourself messed up in a murder. They were going to send Althans out to talk to you, but I pulled my rank to get the assignment. That still means you’ve got to talk. I want to know what you were doing messing around with the Thayer boy.’ ‘Thayer boy?’ I echoed. ‘Grow up, Vicki,’ Mallory advised. ‘We got a pretty good description of you from that doped-out specimen on the second floor you talked to on your way into the building. Drucker, who took the squeal, thought it might be your voice when he heard the description . . . And you left your thumbprint on the kitchen table.’ ‘I always said crime didn’t pay, Bobby. You guys want some coffee or eggs or anything?’ ‘We already ate, clown. Working people can’t stay in bed like sleeping beauty.’ (Paretsky 1982: 30-1)

A pesar de su reciente divorcio, V.I. parece encontrarse totalmente satisfecha con su estado civil actual; no es casual que ni siquiera se dé a conocer el nombre de su ex marido,²⁹ por más que apenas haya transcurrido un año y dos meses tras su divorcio. A pesar de que se trata de la hija de su mejor amigo, Mallory no la exime de ser la diana de todos sus prejuicios machistas. Mallory le repite insistentemente que la profesión de detective es algo serio, lo cual, según sus patrones ideológicos, equivale a una profesión no apta para mujeres. Una de sus frases finales, “We already ate, clown”, no hace más que constatar el modo

29 V.I. muestra una gran indiferencia hacia su ex marido, razón por la cual apenas lo nombra.

despectivo con el que Mallory se dirige a la hija de su mejor amigo y cuyo único pecado es haber elegido una ‘profesión de hombres’. Por otro lado, el desorden imperante en la cocina, una constante en varias de las historias, sitúa a V.I. en las antípodas de otras detectives más refinadas y quizás también más estereotipadas como, por ejemplo, la detective británica Goldy Schulz, de Diane Mott Davidson. Goldy Schulz es una mujer divorciada con un hijo pre-adolescente llamado Archie; Schulz se codea con círculos sociales muy distinguidos, y a la par muy férreos, conectados en su mayoría con ambientes académicos o religiosos, como el de la Iglesia Metodista de la que es miembro. Schulz destaca por su gran habilidad a la hora de cocinar para los demás recetas muy variadas, no exentas de cierta elaboración:

Cook, I ordered myself. You'll feel better. I folded shiny silvers of orange zest into a pillowy spongecake batter to make Bronco-fan cupcakes for the Dawsons' brunch. When the cupcakes were in the oven, I drained and chopped fat purple plums for a Happy Ending Plums Cake, a prototype for Caroline Dawson, who had promised to taste it at church. If she and Hank liked the cake, they'd said I'd sell it at their restaurant, the Aspen Meadow Café. For the rest of the church refreshments, I sliced two dozen crisp Granny Smith apples into bird-shaped center-pieces that would be surrounded by concentric circles of Gouda and cheddar wedges. I didn't even want to think about the price of cheeses in this little spread. I reminded myself that this was an advertising opportunity, even if it was church. To complete the cheese tray, I cut several loaves of fragrant homemade oatmeal bread into triangles and threw in a wheel of Jarlsberg for good measure. Advertising could get expensive. (Davidson 2002: 43-4)

Se trata, en su mayoría, de recetas que prepara para la comunidad religiosa a la que pertenece. Su fin no es otro que promocionarse por medio de sus habilidades culinarias, que se toma como si de un trabajo más se tratasen. Como podrá constatar el lector, un abismo separa a ambas detectives. Mientras Schulz es sofisticada, religiosa y buena cocinera, V.I. es más bien desaliñada, atea y todo un desastre en la cocina.

El entorno familiar que rodea a V. I. es cualquier cosa menos apacible: tiene familiares que no dejan de causarle problemas de todo tipo, entre ellos sus tías Rosa y

Elena, de *Burn Marks* (1990). En efecto, su tía paterna Elena (la hermana más joven de su padre) también presenta algunas singularidades:

My father's younger sister, Elena had always the family Problem. "She drinks a little, you know," my grandmother Warshawski would tell people in a worried whisper after Elena had passed out at Thanksgiving dinner. More than once an embarrassed patrolman roused my dad at two in the morning to tell him Elena had been busted for soliciting on Clark Street. On those nights there were no fairy tales in the kitchen. My mother would send me to my own bed with a tiny shake of the head, saying, "It's her nature, *cara*, we mustn't judge her." (Paretsky 1990: 2)

La imagen de su tía Elena que V.I. recuerda, desde de que era apenas una niña, es la de una mujer afectada por un notable estado de embriaguez; la familia de Warshawski parece haberse resignado a tener que contar con un miembro familiar que no deja de causarles problemas por su adicción al alcohol. La familia de Warshawski es justo la antítesis de aquellas familias idílicas de las que solían rodearse algunas de sus antecesoras más clásicas.

Si bien es cierto que su familia no le proporciona un marco de protección cómodo y estable, V.I. sí cuenta con la protección de su vecino, Mr. Contreras, un vital anciano de setenta y siete años, y su mascota, la perra Golden Retriever Peppy. En *Hard Time*, publicada en 1999, se hace hincapié en su afán por proteger a la detective de aquellos que se atreven a desafiarla, como el agente de policía Lemour, quien se muestra muy arisco con ella:

When they finished jumping up and kissing me, the dogs, especially Mitch, were eager to greet Lemour. Peppy's a golden; Mitch, her son, is half black Lab and friendly, but when they're pawing the air and grinning they look ferocious to strangers; our visitor wasn't going to try to muscle his way past them. Mr. Contreras had reached the doorway in time to see Lemour kick at Mitch. "Listen here, young man, I don't care if you're a detective or a meter maid, but these dogs live here and you don't. You got no call to be kicking them. I could have you up before the anticruelty society, policeman

kicking man's best friend, how'd your ma and your kids like to read that in the paper?" (Paretsky 1999: 24)

Mr. Contreras se revela como una especie de Can Cerbero, una figura que custodia el acceso a su apartamento y libra a Warshawski de ciertas visitas molestas, en algunos casos las de la propia policía. Asimismo, Mr. Contreras la acompaña y le sirve de escolta en algunas de sus misiones. No obstante, en más de una ocasión, especialmente si Warshawski intuye que la misión puede tornarse peligrosa, prefiere no decirle nada:

The blanket was Mr. Contreras's idea. He and I had a major fight over my going off without him. The idea that I would go on an adventure with any man except him cut him to the quick, but that it should be Murray, whom he thinks of as an arrogant boor, was especially upsetting. "We may be at this all night," I warned, "so don't panic if I'm not back in the morning. But if you don't hear from me by noon make sure Conrad gets all the details." "You going off without telling *him*? Now, that really takes the cake," the old man fumed. It was knowing that I hadn't told Conrad, though, that finally got him to stop arguing. He even relented enough to pack me a blanket, some chocolate, a ham sandwich- pointedly not including one for Murray- and a thermos of coffee laced with grappa. That I'd dumped in favor of plain coffee at the diner where we had lunch. Now I was glad of all the provisions. Murray ate the sandwich while I drank coffee and nibbled on a piece of chocolate. (Paretsky 1994: 429)

En esta ocasión, el periodista Murray Ryerson es quien la acompaña en su misión. Por más que decepcionado por no poder escoltar a su protegida (y de paso por su animadversión hacia Murray), Mr. Contreras se encarga de que al menos pueda ir con cierto avituallamiento: una manta, chocolate y un sándwich de jamón para que ella y su acompañante se protejan del frío y se alimenten correctamente. En resumidas cuentas, el anciano Mr. Contreras no incurre nunca en dejación de funciones cuando de su protegida se trata.

Warshawski es una mujer detective 'de a pie': pasea a los perros por la calle, los lleva al supermercado, les da de beber agua allí mismo en un bebedero que siempre

lleva en su mochila cuando saca a los perros y compra su propia comida en la misma tienda en la que ha comprado el agua para los canes, además de un cappuccino en el bar del otro lado de la calle:

A cool spring had given way overnight to the oppressive mugginess of midsummer. There aren't any parks close to our building, but I couldn't make the dogs do three miles to the lake and back in air that covered us like a sock. By the time we reached the grocery store, glad to rest in the shade of the building, I pulled a collapsible drinking bowl out of my pack and bought a bottle of water for them before buying my own food, along with a cappuccino from the coffee bar across the street. (Paretsky 1999: 36)

3.3. Semejanzas y diferencias entre V.I. Warshawski y los tradicionales *Hard-Boiled* detectives. La inmunidad de una detective femenina frente al predominio masculino.

En las novelas de Sara Paretsky protagonizadas por la intrépida V.I. Warshawski, se localizan varias alusiones a los *hard-boiled dicks* y sus características más notables. En la primera obra de la autora, *Indemnity Only* (1982), realza la oficina de la *private eye* y los elementos que la componen:

With the lights on my office looked Spartan but not unpleasant and I cheered up slightly. Unlike my apartment, which is always in mild disarray, my office is usually tidy. I'd bought the big wooden desk at a police auction. The little Olivetti portable had been my mother's, as well as a reproduction of the Ufizi hanging over my green filing cabinet. That was supposed to make visitors realize that mine was a high-class operation. Two straight-backed chairs for clients completed the furniture. I didn't spend much time here and didn't need any other amenities. I hadn't been in for several days and had a stack of bills and circulars to sort through. A computer firm wanted to arrange a demonstration of what computers could do to help my business. I wondered if a nice little desktop IBM could find me paying customers. (1982: 6)

Destaca el contraste entre su apartamento y su oficina ya que mientras el primero se encuentra en un estado de continuo caos, la oficina está normalmente ordenada. A continuación, pasa a enumerar algunos de los objetos que posee: un escritorio de

madera que ganó en una subasta de la policía, una máquina de escribir de la marca italiana Olivetti, que previamente había pertenecido a su madre, así como una reproducción de un cuadro de la galería de los Ufizi que cuelga sobre su archivador. La referencia a los Ufizi, la famosa pinacoteca de Florencia, no es arbitraria sino que obedece a las raíces de Warshawski, por vía materna, ya que son italianas. Apenas dos sillas de cortesía, para que puedan sentarse los clientes, completan el mobiliario del más que austero despacho. Un aluvión de facturas está a la espera de clasificación, algo que, según se desprende del fragmento, tendrá que esperar un tiempo ya que Warshawski no dispone de un ordenador que le pueda facilitar el proceso.

De modo análogo, en su obra cumbre, *The Maltese Falcon* (1989), Dashiell Hammett realiza una descripción detallada del despacho de Sam Spade:

The tappity tap-tap and the thin bell and muffled whirl of Effie Perine's typewriting came through the closed door. Somewhere in a neighboring office a power-driven machine vibrated dully. On Spade's desk a limp cigarette smoldered in a brass tray filled with the remains of limp cigarettes. Ragged grey flakes of cigarette-ash dotted the yellow top of the desk and the green blotter and the papers that were there. A buff-curtained window, eight or ten inches open, let in from the court a current of air faintly scented with ammonia. The ashes on the desk twitched and crawled in the current. (1989: 4)

En estas líneas se describe el ambiente que rodea a Spade en su oficina y, de forma muy particular, la máquina de escribir utilizada por su secretaria Effie, cuyo traqueteo traspasa la puerta cerrada. Incluso se puede percibir el murmullo de otra máquina en otra oficina cercana, lo cual acrecienta aún más la sensación de actividad frenética en el despacho de Sam Spade, algo que no ocurre en el de Warshawski. Destacan el cigarro y las cenizas como elementos característicos que marcan la identidad de Spade. En claro contraste con Spade y el resto de los detectives duros del género *hard-boiled*, Warshawski rechaza el cigarro de modo categórico. Recuérdese que el cigarro y el humo son recurrentes en las atmósferas

cargadas y asfixiantes que rodean al *hard-boiled dick* por excelencia. Esta imagen de soledad y vacío, en la oficina de Spade, sumada a las referencias constantes al cigarrillo, refuerza aún más la figura del *dick* como prototipo del detective duro.

Tanto en la novela como en el filme homónimo, que data del año 1941, con el emblemático actor Humphrey Bogart como protagonista, prevalece el caos y el misterio. Su reclusión en su fría dependencia y su desorden (cigarrillos por los ceniceros, documentos esparcidos por todos lados) se oponen a la despejada y simple oficina de V.I. Warshawski, con escasez de mobiliario. El despacho de Sam Spade se caracteriza además por estar repleto de objetos aparentemente inconexos.

Otra referencia a *The Maltese Falcon* se localiza en uno de los relatos que comprenden *Windy City Blues* (1995) bajo el título “The Maltese Cat”. En este caso, se procede a una readaptación de la obra con el cambio del halcón maltés por un gato de gran valor que se halla en posesión de una chica rebelde llamada Corinne:

Mrs. Hellman took me into the living room where they had a sofa bed that Corinne was using. “This here is a detective, Corinne. I think you’d better talk to her.” Corinne was hunched in front of the television, an outsize console model far too large for the tiny room. In her man’s white shirt and tattered blue jeans she didn’t look at all like her svelte sister. Her complexion was a muddy color that matched her lank, straight hair. She clutched Lady Iva of Cairo close in her arms. Both of them looked at me angrily. “If you think you can make me go back to that cold-assed bitch, you’d better think again.” Mrs. Hellman tried to protest her language. “It’s okay,” I said. “She learned it from Jade. But Jade lost every fight he ever was in with Brigitte, Corinne. Maybe you ought to try a different method.” (Paretsky 1995: 234)

Al igual que la emblemática estatuilla del halcón maltés, la gata Lady Iva del Cairo es una felina muy apreciada por pertenecer a una extraña raza denominada *sphinx*. De nuevo, la inserción del nombre “Cairo” no es arbitraria, sino que responde a un evidente guiño al villano principal Joel Cairo de la obra de Hammett, interpretado en el filme de 1941 por el actor húngaro-estadounidense Peter Lorre. El retrato efectuado

por V.I. refleja a la perfección la vestimenta y el carácter de esta adolescente, Corinne, que se ve amenazada por aquellos que desean apropiarse del animal para extraer pingües beneficios de él.

En el transcurso de la trama *Indemnity Only* (1982) abundan las referencias a los arquetípicos detectives correspondientes al género *hard-boiled*. En lo sucesivo, procederemos a un estudio comparativo entre la detective y estos clásicos arquetipos masculinos. Uno de los primeros rasgos dignos de mención es el lenguaje brusco empleado por la investigadora en su novela inicial:

The guard stomped over to his booth and called up. The news that Mr Thayer wasn't in today didn't surprise me. I demanded to talk to someone in his office. I was tired of being feminine and conciliatory, and made menacing enough that I was allowed to speak to a secretary. 'This is V.I. Warshawski,' I said crisply. 'Mr Thayer is expecting me.' The soft female voice at the other end apologized, but 'Mr Thayer hasn't been in all week. We've even tried calling at home, but no one answers.' 'Then I think I'd better talk to someone else in your office.' I kept my voice hard. She wanted to know what my business was. 'I'm a detective,' I said. 'Something rotten's going on young Thayer wanted to talk to me about. If he's not in I'll talk to someone else who knows his job.' It sounded pretty thin to me, but she put me on hold and went off to consult someone. Five minutes later, the guard still glaring at me and fingering his gun, the soft-voiced female came back on the line, rather breathless, Mr Masters, the Claim Department vice-president, would talk to me. (Paretsky 1982: 21)

En esta escena, la detective decide tomar las riendas del caso con el fin de localizar a Anita Hill, la novia perdida del hijo de su cliente, John Thayer (o Mr Thayer), presidente de la compañía de seguros Ajax. Por este motivo, decide contactar con él personalmente, expresando lo siguiente: "*I was tired of being feminine and conciliatory*" (mi énfasis). En este caso, V.I. alude a su negativa a ajustarse a patrones de comportamiento tradicionalmente vinculados con las cualidades propiamente femeninas, reemplazándolas por virtudes eminentemente asociadas al carácter 'masculino', tales como la insistencia y la rudeza verbal. Cansada de tener que esperar una respuesta de la secretaria para que le

conceda una cita, V.I. pierde los nervios ante la impasibilidad del guarda de seguridad y la secretaria de Thayer. En concreto, cuando la secretaria le pregunta acerca de su motivo para concertar la cita, V.I. argumenta lo siguiente: *'I'm a detective,' I said. 'Something rotten 's going on which young Thayer wanted to talk to me about. If he's not in I'll talk to someone else who knows his job'* (mi énfasis). V.I. se postula como una detective que insiste en conocer la verdad que se oculta tras la aparente formalidad de la compañía de seguros Ajax. Warshawski, al igual que sus congéneres masculinos literarios, pretende indagar más en el fondo del asunto pues sabe que nada es lo que parece en estos asuntos tan turbios. Su fórmula obtiene resultados positivos, ya que consigue contactar con Mr Masters, el vicepresidente del Departamento de Reclamaciones, con el que pretende esclarecer un poco más el caso. En este sentido, V.I. ha preferido aplicar las pautas del comportamiento típicamente masculino de los tipos duros o *dicks* con el objetivo de conseguir avanzar en su investigación.

De forma análoga, Philip Marlowe, en la obra de Raymond Chandler *Farewell, My Lovely* (1949), mantiene una actitud algo arisca con su nuevo compañero, el arrogante Teniente Nulty del Departamento de Policía de los Ángeles. De hecho, Marlowe le reprocha lo siguiente en una conversación:

I said: 'That wasn't the Moose. He wouldn't ride a street car. He had money. Look at the clothes he was wearing. He couldn't wear stock sizes. They must have been made to order.' 'Okey, ride me', Nulty scowled. 'What you been doing?' 'What you ought to have done. This place called Florian's talked to a negro hotel-man who knows the neighbourhood. The sign was expensive so the shines just went on using it when they took over. The man's name was Mike Florian. He's dead some years, but his widow is still around. She lives at 1644 West 54th Place. Her name is Jessie Florian. She's not in the phone book, but she is the city directory.' 'Well, what do I do- date her up?' Nulty asked. 'I did it for you. I took in a pint of bourbon with me. She's a charming middle-aged lady with a face with a bucket of mud and if she has washed her hair since Coolidge's second term, I'll eat my spare tyre, rim and all.' (Chandler 1949: 36)

Mientras Marlowe conversa con el nuevo compañero que le han asignado, Nulty, Marlowe le reprocha haber tenido que cargar él solo con todo el trabajo, mientras que Nulty se ha mostrado impasible e indiferente en todo momento. Marlowe bebe whisky de Bourbon, prestigiosa bebida alcohólica oriunda de Francia. Esta imagen no es arbitraria: el alcohol, más concretamente el Bourbon en este caso, define y consolida sus rasgos más masculinos. Lo significativo es que Marlowe se muestra muy áspero con su compañero de trabajo, lo que ya le etiqueta como un auténtico *dick*, un lobo solitario que además rehúsa la compañía de los demás.

V.I. Warshawski se distingue justo por lo contrario, es decir, precisamente por evitar la soledad. De hecho, desmitifica esa visión romántica del investigador privado como caballero andante solitario:

So I know working for myself beats a whole roster of other employers I can list. Still, being a private investigator is not the romance of the loner knight that Marlowe and Spenser like to pretend- half the time you're doing some kind of tedious surveillance or spending your day in the Daley Center checking backgrounds. And a good chunk of the rest of the time goes to selling people on hiring your services. Often not successfully. (Paretsky 1991: 35)

Según V.I., el trabajo del detective es más bien de carácter monótono: largas horas de vigilancia, horas y horas empleadas en convencer a los potenciales clientes para que contraten sus servicios, etc.

El uso de la fuerza física también está ligado a algunas de las escenas de acción que protagoniza V.I. Prueba de ello es su enfrentamiento contra tres poderosos enemigos, Jason Felitti, Peter Chamfers y Simon, casi al término de *Guardian Angel* (1992). Esta pelea añade un componente climático y de cierto dinamismo a la trama:

“I see”, I smiled. “My ... uh . . . partner couldn't figure it out- he said Eddie was a Knights of Columbus man all the way.”“Your partner?”

Peter demanded. "Since when do you have a partner?" "Since when are my business affairs any concern of yours?" I pulled down on the light switch and fell to the floor. "Simon!" they bellowed. I could hear Simon on the other side trying the knob, swear and put his shoulder into this door. Someone came up behind trying to get at the switch. I grabbed him at the knees and pulled hard. He came crashing over at the same time at Simon kicked the door open. I squirmed out from under past Simon and out the door. Simon's pal was rushing in behind him. He grabbed at me as I went past, but missed. I ran down the hall, trying to get to the entrance. Someone fired at me. I started moving from side to side as I ran, but I was too exposed a target. When they fired again I turned down the T-intersection to the loading bays. (Paretsky 1992: 391-2)

A pesar de esta emboscada por parte de tres peligrosos criminales, Vic Warshawski no se queda inmóvil. Al contrario, reacciona con violencia al atacar a Simon para posteriormente liberarse de sus captores y, de esta manera, poder escaparse por la puerta que Simon ha dejado abierta. No sólo se demuestra su pericia a la hora de luchar, sino que además no se deja atrapar fácilmente y esquiva los disparos que apuntan directamente hacia ella con facilidad, dando así muestras de su agilidad casi felina. Aún en el edificio, se sabe expuesta como un blanco fácil, y por ello, huye de él tras sopesar las diversas dificultades:

The same subdued industry I'd interrupted last week was taking place on the work floor. A couple of men overhead were steadying a load on a gantry while another couple stood at the open back of a trailer to receive it. I sprinted past them out onto the bay and jumped to the ground. I couldn't hear anything over the truck engines, to know whether the Hulk was close at hand or not, and I didn't stop to look. I could feel my toes wet with sweat or blood. It was still raining. I didn't waste energy wiping water from my eyes, just kept running until I reached the Impala. (Paretsky 1992: 392)

Tras escapar sin ser vista por los hombres que trabajan en la fábrica, la detective se nos muestra en un estado lamentable, agotada y empapada por la lluvia, y con rastros de sudor o sangre, no está del todo segura, en los dedos de sus pies, lo que le confiere un aspecto típicamente *noir* equiparable a los héroes masculinos de estos escenarios.

Otro de los rasgos de los *dicks* que se plasman en V.I. es su capacidad para afrontar el dolor físico hasta límites insospechados. Por ejemplo, en *Toxic Shock* (1988), una novela en la que explora los problemas asociados al uso de sustancias altamente tóxicas, V.I. confiesa algunas de sus limitaciones humanas, algo que contrasta con la inmunidad de los arquetipos masculinos:

As I lay still, letting images flow through my mind, I realized that this time, at least, wanting to give the powers-that-be a Bronx cheer wasn't what had kept me quiet. I was well and truly scared. Every time I tried sending my mind back to the three black-slickered men I shied away from the memory like a horse frightened by fire. There were a lot of parts of the assault I hadn't told Bobby, not because I was trying to hold back on him but because I couldn't bear to touch the memories. The hope that some forgotten phrase or cadence would give me a lead to who they worked for wasn't enough to force the memory of that terrifying near-suffocation. (Paretsky 1987: 183)

En oposición a los *hard-boiled* detectives, V.I. reconoce haber estado a punto de la asfixia tras una alocada carrera en la que había sido perseguida por tres hombres corpulentos por haber descubierto su secreto mejor guardado en la fábrica. La exposición de sus limitaciones contrasta con las proezas épicas de otros investigadores; por citar un ejemplo, Dexter, del cómic de Dashiell Hammett *Secret Agent X-9*, reúne todas las virtudes del típico héroe todopoderoso puesto que sabe desenvolverse correctamente incluso en las situaciones más complicadas. Una muestra de ello se puede hallar en el episodio "You are the Top", que se cita a continuación, en el que Dexter sube a la azotea de un edificio con el objetivo de atrapar a los delincuentes:

There's nothing sacred about a white rag waved at us by a gang of liars,
murderers and thieves!
I—uh—can't take the responsibility for - - - - -
Then don't!
YA-A-A-A-A-A-A-A-A
Put it to him, Pete!
Right on the button!
O.K. If you won't let go, you'll have to come with me!
Still looking for trouble, eh Pete? I'll give it to you, you yellow rat!
Help! Dexter, help!
Coming to you, Evelyn! (1990: 55-56)

Su pericia en el uso de las artes marciales y su habilidad para acabar con varios de sus enemigos a la vez resultan más que sorprendentes. Warshawski, por el contrario, exenta de estos poderes casi sobrenaturales e incapaz de enfrentarse a todos sus rivales a la vez, se ve obligada, al contrario que Dexter, a huir de sus perseguidores. Lo anterior no es óbice para que V.I. se atreva en ocasiones a hacer frente a criminales peligrosos, como ocurre en su lucha contra Dresberg y Jurshak, sus principales rivales en la novela *Toxic Shock*:

He swung so fast, I didn't have time to drop before he fired. The bullet went wide as the shot boomed in the cavernous room. Ms. Chigwell crouched, white but stern, on floor next to me. Unbidden, she took her keys from her sweater pocket. While she moved to one side of our protective vat, I slid to the other. When I nodded she darted around the end of the vat and hurled her keys at Dresberg's face. He fired at the movement. From the corner of my eye I saw Ms. Chigwell drop. I couldn't go to her now. I got behind Dresberg and fired at him. The first shot went by him, but as he turned to face me I got him twice in the chest. Even then he fired two more rounds before collapsing. I ran to him and jumped on his gun arm with all my force. His fingers loosened on the revolver. Jurshak was moving up on me, hoping to wrestle Dresberg's gun away before I could get to it. Fury was riding me, though, chiking the breath from me, covering my eyes with a hazy film. I shot Jurshak in the chest. He gave an enraged cry and fell in front of me. (Paretsky 1988: 279-280)

En este episodio, V.I. es ayudada por Ms. Chigwell, la secretaria de Dresberg, una suerte de hermandad entre mujeres en acción que contrasta con la soledad y el aislamiento del *dick* masculino. Por ejemplo, Humphrey Bogart, en su papel protagonista de Sam Spade en la película dirigida por John Huston, no da muestra alguna de preocupación cuando su compañero, Miles Archer (Jerome Cowan), aparece asesinado una noche. Frío y calculador, pasea por la escena del crimen, semejante a una esfinge ajena a cualquier sufrimiento humano. Sam Spade se muestra además como un tipo duro, carente de cualquier tipo de emoción. En una conversación con Brigid O'Shaughnessy, interpretada por Mary Astor, Sam Spade duda de la versión que ella aporta respecto a la identidad del asesino de Archer. Según O'Shaughnessy,

podría tratarse de Floyd Thursby, la pareja de su hermana menor. El problema radica en que éste está muerto:

Spade: *[smiling]* You are a liar.

Brigid: I am. I've always been a liar.

Spade: Don't brag about it. Was there any truth at all in that yarn?

Brigid: Some... not very much... Oh, I'm - I'm so tired, so tired of lying and making up lies, not knowing what is a lie and what's the truth. (*The Maltese Falcon* 1941)

Es más que perceptible la seguridad que irradia Sam Spade, con sus gestos estudiados, su sonrisa hierática y su personalidad seca y fría. Esto último se manifiesta especialmente en el modo displicente en el que trata a O'Shaughnessy.



Figura 3.4. Sam Spade, interpretado de forma magistral por el icono Humphrey Bogart. Se advierte su sonrisa fija y desprovista de expresión, lo que le otorga un rostro que inspira cierto temor.

Por último, en una escena de *Indemnity Only* (1982), Victoria Warshawski elabora un minucioso retrato de su cliente Mr. Thayer:

He got up to go and I walked out with him. By the time I'd locked the door, he had started down the stairs. I wanted to get a better look at him, and hurried after him. I didn't want to have to see every man in Chicago under a flashing neon sign to recognize my client again. The stairwell lightning wasn't that good, but under it his face appeared square and rugged. Irish-looking, I would have said, not what I would have thought of as second-in-command at the Fort Dearborn. His suit was expensive and well cut, but he looked more

as if he'd stepped from an Edward G. Robinson movie that the nation's eighth largest bank. But then, did I look like a detective? Come to think of it, most people don't try to guess what women do for a living by the way they look- but they are usually astounded to find out what I do. (Paretsky 1982: 12)

En efecto, las cualidades de observación de V.I. son dignas de los detectives más perspicaces en su imagen detallada de su adinerado cliente, un *VIP* (*Very Important Person*) perteneciente a la clase media-alta; la analogía con el actor Edward G. Robinson, popular por su papel de detective duro en algunos filmes como *The Woman in the Window* (1944) y *The Stranger* (1946), es muy reveladora. Es preciso recordar aquí que, además de su papel de tipo duro, el actor Edward G. Robinson figura en muchas ocasiones retratado como una víctima de los enredos a los que es sometido por culpa de las *femmes fatales* típicas de esa era, caracterizadas por su sensualidad, voluptuosidad y por el uso de artimañas que llevan a los hombres a la perdición.

3.4. Semejanzas con su Creadora o “Madre Literaria” Sara Paretsky

Al contrario que sus antecesoras victorianas, Victoria Warshawski es una detective desarraigada. Como argumenta Chapman Greer en *The Mystery of the Female Dick: Nancy Drew and V.I. Warshawski* (2006):

Much as V.I. Warshawski is Sara Paretsky's alter-ego, the V.I. Warshawski series is a direct product of, and meditation on, Sara Paretsky's own history. V.I. Warshawski was born July 27, 195X (indeterminate because Warshawski has aged only fifteen years in the twenty-three years of the series), in Chicago, Illinois. Being the only daughter of Gabriella Sestieri Warshawski, a half-Jewish, Italian opera singer, and Tony Warshawski, a Polish cop, provides V.I. with the ethnic and professional confusion from which Paretsky herself suffered. As an orphan, V.I. repeatedly references her mother's death when she was fifteen and her father's while she was in law school, revisions of the fantasy Paretsky entertained that her parents had been killed in an accident, both freeing her and imposing the constraints of familial obligation that Warshawski expresses in her many returns to “home,” at the demand of “family” (Greer: 102)

Como ha quedado constatado en la cita anterior, el personaje de V.I. está claramente inspirado en la vida de la propia autora; hija de una cantante de ópera italiana, de origen medio judío, y de un policía polaco, Warshawski es una amalgama étnica que en cierto modo refleja la confusión de su autora Paretsky. Asimismo, según la autora del trabajo, Paretsky, hace alusión al accidente de sus padres, quienes habían ejercido sobre ella las barreras de la obligación familiar, en clara oposición a V.I. Warshawski y a sus numerosos desplazamientos a su casa en la añoranza de una familia.

En su autobiografía, *Writing in an Age of Silence*, publicada en el año 2007, Paretsky hace referencia a su vulnerabilidad, pero también a esa fuerza interior que le ayudó a superar todas las adversidades y a encontrar su propia voz:

Perhaps it doesn't seem surprising that I became a writer, but it was, in fact, a difficult journey. This memoir traces the long path I followed from silence to speech, and the ways in which my speech has been shaped by what I've witnessed along the way. The book deals with the dominant question of my own life, the effort to find a voice, the effort to help others on the margins find a voice, the effort to understand and come to terms with questions of power and powerlessness. My husband says I am a pit dog, that I will go into the ring against anyone, as long as they are at least five times my size. I will turn sixty soon, but I still haven't figured out when it's time to walk away from a Goliath. (2009: XIII)

Paretsky subraya en este pasaje el poder de la “voz” interior, una voz que, una vez encontrada, le ha servido para trasladar a la ficción algunos de los episodios más difíciles de su vida; uno de ellos, sin lugar a dudas, es la marginación dentro del propio hogar familiar por el mero hecho de haber nacido mujer. En una época en la que sólo los varones eran animados a seguir una carrera académica y profesional, Paretsky reconoce una deuda con su hermano mayor Jeremy por haber actuado como un verdadero instructor:

My older brother Jeremy taught me to read when he started school. I was about four, but I don't remember learning. I don't remember a time when I couldn't read. Jeremy was my first and always my best teacher, patient beyond belief (until the time came when I couldn't understand his explanation of fractions). He taught me to write, as well. When I was five and he was eight, we wrote plays that we put on for the other kids on our street. (2009: XII)

En el anterior extracto, la autora confiesa abiertamente su aprecio por Jeremy, su auténtico mentor, quien le enseñó a leer y a escribir. El magnífico legado que recibió de su hermano le permitió labrarse poco a poco un camino de exploración de su propia identidad y desarrollar también una conciencia social. No en vano, Paretsky creció con uno de los eslóganes más identificativos del feminismo de la época: “the personal is political.”

En una entrevista concedida a *The Guardian*, Paretsky advierte sobre los numerosos ataques cometidos contra la libertad de expresión:

In 2007, Sara Paretsky took time out from her day job as a crime writer to publish her memoir. *Writing in an Age of Silence* is brief but brilliant: a plea for the power of language, in which Paretsky sketches her passage from tyrannised child to acclaimed author, decries the then-incumbent Bush administration's attacks on freedom of speech, and exhorts her readers to topple “those forces that seek to silence us, to rob us of our voices”. Along the way, she throws in a whistlestop tour of the civic crises of the American century (McCarthyism, civil rights, Roe v Wade) and speaks frankly about the skeletons in her own family closet. (Crown: 2015)

Su biografía y sus obras de ficción han de entenderse, por tanto, en clave de compromiso social y de lucha contra la política conservadora de uno de los presidentes que pasará a los anales de la historia por haber sido uno de los más calamitosos en la historia de los Estados Unidos, George Bush Jr.

La infancia de Paretsky fue muy problemática, a causa del comportamiento inadecuado de sus progenitores, lo que hizo tambalear los cimientos de una familia corriente:

“We went to a two-room country school; ran around without having to worry; had a badminton net in our yard and played after supper.” Once over the threshold, however, she was plunged into pure American gothic. Moving to the country, Paretsky recalls, “was very hard on my mother. She didn’t work, and it was a couple of years before she even learned to drive. She turned to drinking and everything just deteriorated.” And how. Paretsky’s father, a brilliant teacher, was a domestic bully; her mother a fiercely bright woman lacking any outlet or fulfilment. Trapped in each other’s company, the pair fought endlessly and bitterly. Their great folly of a house sagged and silted up around them, and the raising of Paretsky’s two younger brothers (she has four in total) fell largely to her. Furthermore, while her parents promoted their sons’ education, any ambition she showed was ridiculed. When she told her father she’d like to be a scientist, “he told me I was too stupid”; her mother, for her part, made it plain that all she could expect from life was marriage and motherhood. (Crown 2015)

Como se evidencia en estas líneas, a pesar de que pudo gozar de una posición acomodada al principio, todo empezó a complicarse con la adicción al alcohol de su madre. Su padre, un profesor de microbiología, y su madre, entonces en paro, estaban inmersos en constantes disputas. Como consecuencia, Paretsky y sus cuatro hermanos tuvieron que sufrir en sus propias carnes las consecuencias de contar con unos progenitores enzarzados en continuas discusiones. En este contexto, no es de extrañar la rotunda frase de su padre cuando Paretsky le confesó que quería ser científica: “He told me I was too stupid.” No es necesario ofrecer muchas más evidencias para poder imaginar los obstáculos que tuvo que superar la autora a lo largo de su carrera, uno de ellos el peso de la férrea ideología patriarcal. Por ejemplo, su madre intentaba dejarle bien claro a la más mínima ocasión que su única alternativa era el matrimonio y la maternidad. Asimismo, en la misma entrevista anteriormente citada, Paretsky destaca la trascendencia de la “voz” como herramienta indispensable para que las mujeres puedan ser libres e independientes:

And yet it’s the personal that has motivated Paretsky throughout her career: her desire to create a woman who refuses to be silenced; whose conviction that her voice deserves to be heard makes up for Paretsky’s corresponding

lack of one. "It all comes down, in the end, to the need for speech," she says. "I'm easily personally silenced, and in the public sphere, speech for women remains a deeply problematic issue." (Crown: 2015)

La escritora reconoce abiertamente que este principio rector, la importancia de mantener viva la propia voz, fue lo que la impulsó a crear el personaje de Warshawski. Una de las características principales de este personaje es su negativa a silenciar su voz, por más que la intenten despreciar con comentarios sexistas. En efecto, uno de los rasgos definitorios de Warshawski es que siempre da la réplica, nunca se calla.

Por otro lado, los orígenes familiares de Paretsky están marcados por la huida, el tránsito continuo de un lugar a otro, el desarraigo y, concretamente en el caso de su madre, la frustración de sus anhelos profesionales:

I was born in Ames, Iowa, where my father was completing his PhD in bacteriology. He was a New Yorker, a City College man, but for a time in the thirties and forties, Iowa State College became home to some of the most gifted biochemists of the twentieth century as Jewish refugees from Hitler's Europe found a home there. My father's City College professors sent him to Iowa to study with these brilliant scientists. My mother had also gone to Iowa for graduate study; she and my father met there as students. My father was drafted shortly after they married. He spent the Second World War in the Pacific theater; she worked for a short time in New York, living with his family, then spent the rest of the war years with her mother and her new baby, my brother Jeremy, in downstate Illinois. In 1951, my father took a position in the Bacteriology Department at the University of Kansas. My mother did not finish her advanced degree in science, nor did she work outside the home until much later in her life, when she became the children's librarian in Lawrence, Kansas. (2009: XIV)

El padre de Paretsky fue uno de los refugiados judíos con estudios superiores que huyó de la guerra y del posterior Holocausto con el fin de alcanzar una vida mejor en Europa. Tras contraer matrimonio con su madre, se movieron constantemente entre varios lugares hasta asentarse finalmente en Kansas, lugar de nacimiento de la escritora. Esto último queda patente en su obra *Bleeding Kansas*, publicada en 2008, una novela

que narra las vivencias de dos familias rivales, los Grelliers y los Schapens, espejos de las ideas puritanas divulgadas en Kansas. En este escenario hostil, dos mujeres, Gina Haring y Susan Schapen, surgen como figuras liberadoras, dos mujeres valientes que luchan incansablemente en pro de sus ideales. Ambas, por ejemplo, se oponen abiertamente a la guerra de Iraq; esto provoca, en el caso de Susan, un caos en su familia, de arraigadas costumbres católicas. Además de estas dos heroínas, Paretsky expone la dura vida de Myra, la típica mujer sufridora y sumisa que ha tenido que pasar por varios abortos, todos contrarios a la férrea religión que practica:

Jim's grandparents were just a little older than Myra, who had married late. Arnie, Myra's only child, was born when she was past forty. Gram said that before Arnie was born, Myra had five or six miscarriages. Gram thought that what's had soured Myra to life, all those losses combined with the hard-line religion she practiced. Schapens and Grelliers used to be Methodists together, but when Myra married Bob Schapen, she took her husband, and later her son, to the Bible Salvation Church. Jim, under his own wife's influence, had left the Methodists, in this case for the Riverside United Church of Christ. Susan had insisted they join because it was the church Jim's many times great-grandmother helped found. Gram shook her head, exasperated by Susan and what Gram thought of as her fads; she and Grandpa stayed with the Methodists. (2008)

Paretsky analiza en esta novela el modo en el que la religión puede llegar a condicionar y limitar las vidas de los personajes, generándoles mayor dependencia y delimitando sus márgenes de libertad. Muy probablemente, Paretsky pretende reflejar la omnipresencia de la religión del estado en el que se crió, Kansas, y el modo en el que puede llegar a afectar a la vida de las mujeres. El Metodismo es el nombre que recibe el Cristianismo Protestante inspirado en la vida y enseñanzas del reverendo anglicano y teólogo John Wesley, el clérigo George Whitefield y el líder principal del movimiento, Charles Wesley, hermano del primero. Básicamente, su filosofía conecta con la idea de perfección cristiana, la seguridad de la salvación, la primacía de la escritura sagrada y obras de piedad, aparte de otras nociones

basadas en la ayuda a los pobres y necesitados.³⁰ El Metodismo se rige por la austeridad más exacerbada y ceremonias litúrgicas. Con respecto a este tema, la religión fue una constante en la infancia de Paretsky:

I had left Lawrence for Chicago by then, so I don't know how widely or deeply the anti-war, pro Civil movements altered institutions at the grass-roots level. When I was in school, we had mandatory daily Protestant prayers. Every Easter, the high school held a religious reVival in the school auditorium; again, attendance was compulsory. In 1964, when a handful of brazen protestors (which included me, three Catholic girls, and one boy) claimed First Amendment protection against attendance, we were locked in a small room next to the principal's office during the revival service. What they would have done in event of a fire, I don't know- maybe rejoiced in the destruction of the heathen. (2009: 10)

Queda patente la presencia constante de la religión en la infancia de la autora; a pesar de no ser Protestante, Paretsky tenía que rezar todos los días en el colegio y hacerlo además según el credo Protestante. En Semana Santa, organizaban actos litúrgicos, de asistencia obligatoria, en el auditorio del colegio; en cierta ocasión Paretsky y otras dos chicas quisieron acogerse a la primera enmienda para no tener que asistir. A modo de castigo, las mantuvieron encerradas, durante toda la ceremonia, en una habitación muy pequeña junto al despacho del director:

The sexual politics of the fifties meant that abortion was a crime, and unmarried woman had to access to contraception. Still, we were brought up to think that only bad girls had sex outside marriage- whereupon they reaped the inevitable punishment of pregnancy. Today, it is alarming to see that the triumphant religious right is proving very successful in returning us to that era. (2009: 11)

30 Este modo de vida religiosa llevado al extremo también se hace patente en las vestimentas en tono negro, lo que indica un elevado grado de austeridad. En algunas confesiones metodistas, las mujeres han de cubrirse la cabeza con pañuelos. Actualmente, la comunidad Amish residente principalmente en Pennsylvania sigue fielmente estos preceptos morales, si bien su indumentaria ha variado un poco.

Episodios como éste han forjado la conciencia social de la autora y su rechazo de cualquier forma de autoritarismos o discursos del poder. Por ejemplo, en los años 60 el discurso del poder, tal y como Paretsky denuncia en su cita, estigmatizaba a las mujeres que practicaban el sexo sin estar casadas.³¹

A pesar de rechazar el dogma que proviene de ciertas confesiones religiosas, la autora se muestra abierta a cooperar con miembros de la iglesia de carácter moderado y con algunas de sus causas solidarias; en su entrevista concedida al periodista Matthew Rothschild, del popular diario *The Progressive*, en marzo de 2008, Paretsky confiesa lo siguiente:

I have one vivid memory of one of the days that the marches were taking place. We were in a Catholic, predominantly Polish and Lithuanian neighborhood. Chicago is a place where people define themselves by their parish and by their ethnicity. When I tell people I was in the St. Justin Martyr parish, if they are native Chicagoans they know exactly where I was and what that was like. The Sunday before this particular march, the archbishop of Chicago, Cardinal Cody, had required all of his pastors to read a letter in support of open housing and economic justice in every parish in the city. And the fury in my community was just staggering. The young priests in the parish were behind the message. The older priests weren't necessarily, but they all followed the orders of the cardinal and read the letter. Every Sunday, 2.000 people came to mass at that parish. The following Sunday, the attendance dropped to 200, and never recovered. (2008: 32)

En la citada entrevista, la escritora menciona su participación activa en las marchas raciales que tuvieron lugar en la ciudad de Chicago, ciudad étnica por excelencia por su gran número de emigrantes, y en sus repercusiones posteriores en la gente tras dichos movimientos de corte político.

En la novela *Killing Orders* (1985) se pueden empezar a apreciar algunos rasgos de la postura religiosa de Warshawski:

31 *Family Reunion*, de la autora estadounidense Carol Smith, y publicado en el año 1999, ofrece una visión panorámica sobre la incidencia de esta férrea doctrina sobre las vidas de las mujeres.

Pelly frowned. "We've progressed past some wild accusations about the Church in general to a concentrated attack on young me who have left the order in the last decade. Not exactly what I'd expect from a Catholic girl." I held up a hand. "Not me, Father Pelly. I'm not a girl and I'm not a Catholic . . . We're really at a standstill. I'll have to talk to Derek Hatfield and see if he'll share the FBI's ideas account. Perhaps one of your brothers, possibly my aunt. Although if she stole the money, if certainly wasn't to use on herself. She lives very frugally. Perhaps, though, she's a fanatic about some cause I don't know anything about and stole to support it. Which might be true of any of you as well." Rosa is a secret Torquemada, appealed to me but there wasn't any real evidence of it. It was hard to imagine her feeling positive enough about anyone or anything to love it, let alone steal for it. (Paretsky 1985: 27)

Warshawski se confiesa como no católica y además siente un profundo rechazo hacia al fanatismo religioso de su tía Rosa, a quien califica como una Torquemada desprovista de cualquier sentimiento noble. Warshawski no se doblega ante el poder que ostentan algunos miembros de órdenes religiosas. El problema principal al que debe hacer frente en esta novela es el asesinato de su mejor amiga, Agnes Paciorek, y la acusación vertida contra V.I. por su supuesta involucración en el mismo. Paciorek era lesbiana y vivía felizmente con su pareja, Phyllis Lording, hasta el momento de su trágico final. Warshawski explica ante los lectores cómo conoció por primera vez a Paciorek: "Agnes Paciorek and I had met at the University of Chicago when I was in law school and she was a math whiz turned MBA. We actually met at sessions of University Women United. She was a maverick in the gray-tailored world of MBAs and we'd remained good friends." Su admiración por ella se manifiesta en el uso del adjetivo *maverick*, "inconformista", algo que, en el contexto del encorsetado mundo de estudiantes en un Máster de Administración de Empresas, resulta todo un elogio. Warshawski se entera de la fatal noticia de su muerte a través del intrépido periodista Murray Ryerson, antiguo amante y compañero ocasional en sus misiones, e interesado siempre en todas aquellas noticias de corte sensacionalista:

Paper rustled, springs creaked again, and Murray smothered voice whispered, "Knock it off, Alice." Then he put the mouthpiece in front of his lips again and began reading from his notes. Agnes Paciorek was shot at about eight last night. Two twenty-two bullets in the brain. Office doors not locked- cleaning women lock behind when they finish sixtieth floor, usually at eleven o'clock. Martha Gonzales cleans floors fifty-seven through sixty, got to floor at her usual time, nine-fifteen, saw nothing unusual on premises, got to conference room at nine-thirty, saw body, called police. No personal attack- no signs of rape or struggle. Police presume attacker took her completely by surprise or possibly someone she knew . . . That's the lot. You're someone she knew. They probably just want to know where you were at eight last night. By the way, since you're on the phone, where were you?" (Paretsky 1985: 74)

Warshawski tiene acceso directo a las notas de Murray Ryerson, anotaciones en las que figuran algunos de los detalles que rodeaban al asesinato de Agnes Paciorek: dos balas del calibre 22 alojadas en el cerebro. Ante esto, Warshawski decide tomar cartas en el asunto, a pesar de que sabe que no va a resultarle nada fácil. Su relación de amistad con la asesinada y los prejuicios contra cualquier amistad de carácter homoerótico, la convierten, *ipso facto*, en sospechosa. No en vano, V.I. es sometida por Bobby Mallory a un duro interrogatorio:

My relations with Agnes aren't a secret. You can get the details from anyone who knows both of us. Unless you tell me what's behind this, I'm not answering any questions." "When did you first meet Agnes Paciorek?" I drank some more coffee and say nothing. "You and Paciorek were described as sharing an alternate lifestyle. This same witness says you are responsible for introducing the dead woman to unconventional behavior. Do you want to comment on that?" I felt my temper rising and controlled it with an effort. It's a typical police tactic in this type of interrogation- get the witness mad enough to start mouthing off. And who knows what self-constructed pitfalls you'll wander into? I used to see it all the time in the public defender's office. I counted to ten in Italian and waited. (Paretsky 1985: 76)

En la cita anterior se observa la rebeldía de Warshawski ante el poder patriarcal encarnado por Mallory, quien insiste, por medio de preguntas incómodas, en querer que V.I. confiese todos los detalles sobre la naturaleza de la relación que mantenía

con Agnes Paciorek. Pero Warshawski, que había trabajado como abogada antes de dedicarse a su actual profesión como detective, y por tanto sabe lo que es mantener un secreto, no baja nunca la guardia; no entra en el juego y se niega a responder a las preguntas de Mallory:

Mallory clenched his fist tightly around the edge of his metal desk. “You and Paciorek were lesbians, weren’t you? Suddenly his control broke and he smashed his fist on the desk top. “When Tony was dying you were up at the University of Chicago screwing around like a pervert, weren’t you? It wasn’t enough that you demonstrated against the war and got involved with that filthy abortion underground. Don’t think we couldn’t have pulled you in on that. We could have, a hundred times over. But everyone wanted to protect Tony. You were the most important thing in the world to him, and all the time- Jesus Christ, VIctoria. When I talked to Mrs. Paciorek this morning, I wanted to puke.” (Paretsky 1985: 76)

De repente, Mallory pierde los estribos y es preso de la furia. A partir de este momento, Mallory parece hablar en boca de todo el patriarcado, aquel que tiende a acusar a las mujeres sin pareja de “pervertidas”, o a asociar directamente cualquier estrecha relación de hermandad entre mujeres con el lesbianismo. Mallory llega incluso a culparla por su compromiso social y su participación en actividades contra la guerra y a favor del aborto libre, algo que él califica como “sucio”. Su lenguaje, como se puede observar claramente, es explícito, a la par que soez, el correspondiente a un hombre rudo e incapaz de comprender a la mujer actual. Respecto a este tema, Raisa Ranta en su tesis *Hard-Boiled and the Woman Detective- Challenging the Idealization of Masculinity, Whiteness and Heterosexuality in Sara Paretsky’s Novels* expone lo siguiente:

There is no question about the fact that Bobby had internalized heteronormative values and therefore believes heterosexuality to be normal and homosexuality to be a perversion. In addition, he does not hesitate to voice his beliefs and talks about homosexuality in a very demeaning manner. The way in which V.I. defends herself against Bobby’s attack is significant. At first she does not answer because Bobby has not charged her with anything, and is about to leave. However, when Bobby insists that they

straighten things out, V.I. replies coldly: “There’s nothing to straighten out. First of all, under the Illinois criminal code, lesbianism between consenting adults is not an indictable offense. Therefore it is none of your goddamned business whether or not Ms. Paciorek and I were lovers” (p. 105). It is noteworthy that even though they were not lovers at any point, as becomes clear later on, V.I. does not feel the need to declare that she is not a lesbian and has never had lesbian relations. This is a clear indication of the fact that she does not consider lesbianism to be something pervert or something she herself would never want to be associated with. (2008: 79)

Bobby Mallory recita de memoria el discurso ortodoxo del patriarcado sobre las conductas sexuales que han de ser aceptadas como válidas y las que no; la heterosexualidad, así se deriva de su discurso, es siempre la norma y cualquier orientación sexual que no se ajuste al patrón normativo de la heterosexualidad es una ‘perversión desviada’. Warshawski, sin embargo, no se siente en la obligación de confesar su orientación sexual, de negar que sea lesbiana, o lo contrario, o decir que nunca ha mantenido relaciones de tipo lésbico; su modo de proceder es impecable: dado que no hay nada implícitamente perverso en el lesbianismo, no le preocupa en lo más mínimo que la asocien con esta opción sexual.

Más adelante en la novela, Warshawski vuelve a ser víctima de otro ataque homófobo, esta vez por parte de la madre de la difunta:

It was enough for Agnes to know I believed in something for her to believe the opposite. Abortion. The war in Vietnam. Worst of all, the Church. I thought I had seen my family name degraded in every possible way. I didn’t realize how much I could have forgiven *until she announced in public that she was a homosexual*. (p. 166; my emphasis) (Ranta 2008: 80)

Para la madre de Paciorek, el apoyo que su difunta hija prestaba a la causa del aborto libre, sumado a su fuerte oposición a la guerra en Vietnam o a la iglesia, eran motivos de vergüenza. Sin embargo, más que esto aún, lo que no puede perdonarle a su hija es que haya llegado a confesar públicamente su condición homosexual:

As far as Mrs. Paciorek is concerned, being a lesbian was her daughter's biggest crime, something that she could not forgive her for. Mrs. Paciorek's extreme homophobia is also shown in the way she refer to Agnes' partner Phyllis Lording as "that creature" and "that vile thing" (*ibid.*). The way V.I. responds to this name-calling shows her willingness to challenge Mrs. Paciorek's homophobic views. ". . . [Agnes] loved Phyllis Lording, and Phyllis loved her, and they lived very happily together. If five percent of married couples brought each other that much satisfaction the divorce rate wouldn't be what it is. . . . Phyllis is an interesting woman. She's a substantial scholar" (p. 167). V.I. obviously does not think that heterosexuality is required in order for a person to be a good human being. Her positive views about Agnes and Phyllis and the fact that she also respected their life together and believes that many heterosexual couples should learn from them, are clear indications of the fact that she values homosexuality as much as heterosexuality. Therefore, it seems clear that she does not consider heterosexuality to be the ideal form of sexuality. (Ranta 2008: 80)

La homofobia de Mrs Paciorek es más que explícita y se refleja en el uso de términos despectivos para referirse a la pareja de su hija, Phyllis Lording, a quien llega a llamar "vile thing." Pero V.I., en plena coherencia con la filosofía de su autora, siempre hace oír su voz; considera a la pareja homosexual que formaban Agnes y Phyllis todo un modelo de respeto mutuo, un modelo que bien debieran imitar muchas parejas heterosexuales. Como bien señala Ranta, Warshawski "does not consider heterosexuality to be the ideal form of sexuality."

En *Bitter Medicine* (1987) Paretsky indaga en el tema de la religión, los embarazos no deseados en adolescentes, el aborto y la intolerancia. Al inicio de la novela, Paretsky pone sobre la escena a Consuelo, una joven chicana de nombre simbólico, víctima de un embarazo no deseado:

Once Consuelo made it clear she was going to have the baby, Mrs. Alvarado had insisted on a wedding (white, as Holy Sepulchre). But honor satisfied, she kept her daughter at home with her. Fabiano stayed with his mother. The situation would have been ludicrous, had it not been for the tragedy of Consuelo's life. And to do her justice, that was what Mrs. Alvarado wanted to avoid. She didn't want Consuelo to become a slave, to a baby and to a man who wouldn't even try to find a job. Consuelo had just finished high school- a year early because of her brilliance- but she had no skills. Anyway,

Mrs. Alvarado insisted, she was going to college. Class valedictorian, homecoming queen, winner of numerous scholarships, Consuelo was not throwing those opportunities away for a life of menial, exhausting jobs. Mrs. Alvarado knew what that life was like. She had raised six children working as a cafeteria attendant in one of the big downtown banks. She was determined that her daughter become the doctor or lawyer or executive who would lead the Alvarados to fame and fortune. That *maleante*, that *gamberro* was not going to destroy her bright future. (1987: 11-12)

Paretsky realza, en su uso particular de la simbología, el color blanco de la novia, símbolo de pureza, en la boda que siempre había imaginado para su hija Consuelo, y lo vincula al Sagrado Sepulcro de Jesucristo. Pero, en vez de este sueño idealizado, ha de lidiar ahora con la pesadilla de una hija con un embarazo no deseado, con el estigma de un bebé en camino fruto de una relación extramatrimonial. La represión a la que se ve sometida por parte de su entorno familiar deriva en un encierro en su casa; su novio, por el contrario, puede entrar y salir libremente.³² El patriarcado pesa como una losa en la vida de Consuelo, que se torna miserable, y cuyos sueños y esperanzas se ven truncados tras el embarazo. Warshawski decide ayudar a la muchacha y acude a la clínica Beth Israel regentada por su amiga, la doctora Lotty Herschel. V.I. lleva a Consuelo y a Fabiano, su arrogante novio, a la clínica en su coche para que ésta pueda someterse a las pertinentes revisiones médicas:

In the mirror I could see her looking white and wilted. Fabiano had moved to the other side of the seat, saying sullenly that the heat was too intense for closeness. We came to an intersection with Route 58. "The turn should be close by here," I called over my shoulder. "Which side of the road are we looking for?" "Left," Fabiano muttered. "No," Consuelo said. "Right. Carol said the north side of the highway." "Maybe you should be talking to the manager," Fabiano said angrily in Spanish. "You set up the interview, you know the route. Do you trust me to go in by myself or do you want to do

32 De nuevo nos encontramos con otra idea conservadora derivada del Puritanismo al que nos referimos previamente. A su vez, está ligado con la mentalidad de las mujeres chicanas, de pensamientos fuertemente religiosos.

that for me?”“I’m sorry, Fabiano. Please forgive me. I worry for the baby’s sake. I know you can handle this by yourself.” He pushed aside her pleading hand. (Paretsky 1987: 14)

El comportamiento de Fabiano es el propio de un joven marginal y problemático, que además somete a Consuelo a maltrato psicológico. Por otra parte, el trato de la *sleuth* con la chica es tan cercano que incluso se plantea que ella sea la madrina del bebé junto con Lotty:

“If it is a girl, you and Lotty must be the godmothers, V.I.”“Charlotte Victoria? What a terrible burden for a child. You should ask your mother, Consuelo. It would help reconcile her.”“Reconcile? She thinks I am wicked. Wicked and wasteful- Carol is the same. Only Paul has a little sympathy.... Do you agree, V.I.? Do you think I’m wicked?”“No, *cara*. I think you’re scared. They wanted you to go out by yourself to Gringoland and win prizes for them. It’s hard to do that alone.”She held my hand, like a little girl. “So you will be the godmother?”I didn’t like her looks- too white, with red patches in her cheeks. “I’m not a Christian. Your priest will have a thing or two to say about it. . . . Why don’t you rest here- let me go to one of those fast food places and get us something cold to drink.”“I- don’t leave, V.I. I feel so queer, my legs feel so heavy- I think the baby’s starting.” (Paretsky 1987: 15)

Según Paretsky, este lazo de hermandad está establecido con la cercanía que mantiene la joven Consuelo con V.I. y Lotty, aunque la muchacha se siente más conectada a la detective. De hecho, V.I. a su vez expresa su amor por ella con el término italiano *cara* que significa ‘cariño’, dando a entender una unión profunda entre ambas mujeres, como si de una hija y una madre se tratase. En concreto, este vínculo con tintes familiares refuerza aún más esa idea de unión femenina indisoluble.

En cambio, la felicidad entre las mujeres se hace añicos con un desenlace fatal, final que V.I. presagia a través de una pesadilla:

In my sleep I tried to find the source of an anguished wailing. I went up the stairs in my parents’ old house and found my ex-husband snoring loudly.

I shook him. "For God's sake, Richard, wake up- you'd rouse the dead with your noise." But when he got up the sound continued, and I realized it came from a baby lying on the floor next to the bed. I tried to comfort it, but it wouldn't stop wailing. It was baby Victoria who would not stop crying because she couldn't breathe. (Paretsky 1987: 40-41)

VI. ya predice la catástrofe que se anticipa con un bebé tendido en el suelo de su antigua casa familiar, mientras permanece con su ex marido, el materialista abogado Richard Yarborough, un pensamiento de su subconsciente ligado a su carencia de hijos y rechazo de su función maternal. Posteriormente, VI. se entera del fallecimiento de la joven Consuelo tras sufrir un aborto de proporciones graves. Víctima de la incompreensión familiar y social y en un estado lamentable, la muchacha simboliza a una mártir de la opresiva y asfixiante sociedad patriarcal.

The words were light, but Lotty's face was unbearably drawn, a mask of a pietà. "Consuelo died," I said. She nodded. "I just got back from Schaumburg. They called at three- her blood pressure had dropped again and they couldn't raise it. I made the trip out, but it was too late. Facing Mrs. Alvarado was terrible, Vic. She gave me no reproach, but her silence was a reproach in itself." "Fucking victim," I said inadvertently. "Vic! Her daughter is dead, tragically dead." "I know- sorry, Lotty. But she's a damned passive woman who runs her guilt-filled bus over the nearest passerby. I really don't think Consuelo would have gotten pregnant if she hadn't had an earful of 'Thank God your father died instead of living to see you do x or y or z.' For Christ's sake, don't let her pull you into her net- she can't be the first bereaved parent you've ever faced." (Paretsky 1987: 41-2)

Warshawski aparece como un personaje lleno de fuerza: insulta a la madre de la muchacha, demostrando un carácter inflexible ante la adversidad que se le presenta a partir de ahora. Sin embargo, pide disculpas inmediatamente tras su error. Más adelante, se produce un grave suceso que afecta a la detective y su amiga Lotty; el episodio acontece en la clínica de esta última:

“I’ve never been gladder to see you, Miss Warshawski. Dr. Herschel has her hands full and the police are no help. No help at all. If I didn’t know better, I’d think they were in collusion with the marchers.” “What’s going on?” I came inside and helped her reestablish the chains. “They’re out there yelling awful things. That Dr. Herschel is a murderer, that we’re all going to hell. And poor Carol, just back from her sister’s funeral.” I frowned. “Anti-abortionists?” She nodded her head worriedly. “I raised six children and I’d do it again. But my husband made good money, we could afford to feed them all. Some of these women who come in- they’re no more than little girls themselves. No one to help them feed themselves, let alone a child. And now I’m a murderer?” I patted her arm sympathetically. “You’re not a murderer. I know you’re not happy with the idea of abortions, and I admire you for sticking with Lotty even though she includes them in her practice. And defending her, too. . . . (Paretsky 1987: 124)

Inicialmente, se introduce la escena a través de Mrs. Coltrain, la recepcionista de Lotty, preocupada por las falsas acusaciones vertidas sobre ésta por parte de este colectivo enfurecido, una masa intolerante que destroza todo a su paso:

Who’s out there? Is it the Eagle Forum or IckPiff or don’t you know?” “I couldn’t tell you. We had a poor young girl come in at eight this morning, and they were already waiting. How they knew who it was I couldn’t say, but as soon as she arrived they started their yelling.” The back of the clinic was used as a storeroom, everything very tidy and sterile. I followed Mrs. Coltrain through to the front. The shouting was much more audible there, and I could make out the individual screams. “You don’t care if babies die! Freedom of choice, what a lie!” “Murderers! Nazis!” Someone, probably Mrs. Coltrain, had drawn the blinds in the front windows. I separated two slats just enough to peer between them. In front of the clinic, holding the bullhorn, was a thin, hyperthyroid man. His face was flushed with the earnestness of his feelings. I’d never met him before, but his picture had been in the papers and on TV numerous times: Dieter Monkfish, head of IckPiff- the Illinois Committee to Protect the Fetus. His supporters included a number of college-age young men, all fervently committed to carrying their own pregnancies to term, and a variety of middle-aged women, whose faces seemed to say: My life was made miserable by maternity, and so should everyone else’s be. (Paretsky 1987: 125-6)

Posteriormente, Vic Warshawski menciona a los acólicos liderados por Dieter Monkfish, el líder de la plataforma anti-aborto, quien comparte similitudes con un bárbaro que arenga a sus tropas de batalla con su cuerno de guerra. Sus múltiples

seguidores se hacen eco de su pensamiento y no dudan en manifestarse y provocar revueltas frente a la clínica, sin valorar las circunstancias que llevan a algunas mujeres a realizar abortos, entre ellas la incapacidad para dar a sus hijos lo básico. Sara Paretsky se pronuncia sobre este delicado asunto en su entrevista con Matthew Rothchild:

It's hard for me to believe that just my words on the page are enough. I ought to be out physically keeping abortion safe and legal, restoring the Fourth Amendment, getting clean water back into Kentucky since the Bush Administration has allowed strip miners to fill it all up with slag. The list is endless. Bring it down. Make it small. Make it one thing that you can do. It's very hard for me to remember that. (2008: 34)

La autora deja clara su posición ante este tema, en exceso politizado, a pesar de su carácter íntimo y más vinculado con la libertad individual de cada mujer. De esta manera Paretsky aboga por que el aborto sea seguro y legal para aquellas mujeres que quieran así solicitarlo.

3.5. Stephanie Plum: La *Bounty Hunter* a la caza del dinero

Stephanie Plum, una *bounty hunter* (es decir, caza recompensas) que comienza a trabajar en la oficina de su primo Vinnie, es una creación de la autora estadounidense Janet Evanovich. En su primera aparición, en *One for the Money* (1994), debe atrapar a su antiguo novio Joseph Morelli (que abusó sexualmente de ella a edad temprana). En la actualidad, Joseph Morelli se ha convertido en un delincuente de primer orden. En la novela se produce una alternancia entre escenas de acción y algunas de tono familiar relajado aderezadas con un toque cómico. Por ejemplo, aludimos al momento en el que ella está inmersa en una conversación en su domicilio familiar:

"What things do you need? I thought you were doing filing." "I didn't get that job. I got another job." "What job did you get?" "I poured ketchup on my meatloaf and barely restrained a second sigh. "Recovery agent," I said. "I've

got a job as a recovery agent.” “A recovery agent,” my mother repeated. “Frank, do you know what a recovery agent is?” “Yeah,” he said. “Bounty hunter.” My mother slapped her forehead and rolled her eyes. “Stephanie, Stephanie, Stephanie, what are you thinking of? This is no kind of work for a nice young lady.” “It’s a legitimate, respectable job,” I said. “It’s like being a cop or a private investigator.” Neither one of which I had ever considered to be especially respectable. “But you don’t know anything about this.” “It’s simple,” I said. “Vinnie gives me an FTA, and then I found him and escort him back to the police station.” “What’s an FTA?” my mother wanted to know. “It’s a person who’s Failed to Appear.” “Maybe I could be a bounty hunter,” Grandma Mazur said, “I could use to earn some spending money. I could go after those FTAs with you.” “Jesus,” my father said. (Evanovich 1994: 40-41)

Al contrario que Warshawski, Plum sí posee una familia más o menos estructurada, compuesta por sus padres y por su activa y risueña abuela Mazur por vía paterna, quien admira con devoción a su nieta hasta el punto de que incluso le propone acompañarle a encontrar a criminales en busca y captura. Sin embargo, Plum no se define como un personaje demasiado familiar; vive sola en su apartamento con la única compañía de su mascota, un hámster llamado Rex:

Even Rex was excited by the activity, watching from his cage with his little pink hamster feet pressed against the glass. “Better days are coming, Rex,” I said, giving him an apple slice. “From here on in it’s all apples and broccoli.” (Evanovich 1994: 147)

Asimismo, Plum difiere de V.I., más seca y cortante, en el uso de la ironía como recurso: “It’s a legitimate, respectable job,” I said. “It’s like being a cop or a private investigator.” *Neither one of which I had ever considered to be especially respectable.*” (Mi énfasis). Estas palabras las dice ante su madre, quien no considera el trabajo de caza recompensas como propio para una “dama”. Su padre, por el contrario, se muestra totalmente indiferente. Plum trabaja con Ranger, su atractivo e intrépido compañero. En uno de los episodios más tensos de la novela, los dos se plantean asaltar la casa de Morelli pese a carecer de una orden legal para dicha operación:

“Is this illegal?” Hell no. We got the law, babe. Bounty hunters can do anything. We don’t even need a search warrant.” He buckled a black nylon webbed gun belt around his waist and shoved his 9 mm Glock into it. He clipped cuffs onto the gun belt and shrugged into the same loose black jacket he’d worn when I’d met him at the coffee shop. “I don’t expect Morelli to be in there,” he said, but you never know. You always want to be prepared.” I supposed I should be taking similar precautions, but I couldn’t see myself with a gun butt sticking out of my skirt waistband. It’d be an empty gesture anyway, since Morelli knew I didn’t have the guts to shoot him. (Evanovich 1994: 90)

Ranger, quien suele dirigirse a ella con el paternal y seductor calificativo de *babe*, “nena”, la tranquiliza alegando que no necesitan orden de arresto por ser dos caza recompensas. Pero Plum confiesa que no tendría agallas para dispararle. De hecho, veamos lo que ocurre cuando, posteriormente, la propia Plum es víctima de un asalto por sorpresa, a manos de Morelli, mientras se encuentra en la ducha:

The grin widened. You’re lucky I’m a gentleman. There are individuals out there who’d take advantage of a woman in your situation.” “Spare me.” He shifted off the doorjamb. “It’s been a pleasure.” “Wait a minute! You’re not leaving, are you?” “Afraid so.” “What about me? What about the handcuffs?” He debated his options for a moment. He stepped off into the kitchen and returned with the portable phone. “I’m going to lock the front door when I leave, so make sure whoever you call has a key.” “Nobody has a key!” “I’m sure you’ll think of something,” Morelli said. Call the police. Call the fire department. Call the fucking Marines.” “I’m naked!” He smiled and winked and walked to the door. (Evanovich 1994: 121)

En esta singular escena, Plum es víctima de la emboscada de Morelli, quien la ata al barrote de las cortinas de la ducha con unas esposas. En este caso, lejos de actuar como una *hard-boiled bounty hunter*, Plum es incapaz de reaccionar y es presa fácil del sádico juego al que la somete Morelli.

En adición a esto, Plum es una mujer hiperactiva, en constante vigilancia, a la caza de su objetivo, alguien en busca y captura:

Minutes later, I was on my way to Stark Street, feeling pretty pleased with myself. I had an alarm that was not only reasonably priced, but easily removed should I want to install it in the car I intended to buy when I cashed Morelli in. I'd stopped at a 7-Eleven on the way and gotten myself a vanilla yogurt and a carton of orange juice for lunch, I was drinking and driving and slurping, and I was very comfortable in my air-conditioned splendor. I had an alarm, I had nerve gas, I had a yogurt. What more could anyone want? (Evanovich 1994: 138-9)

Su almuerzo consiste en un yogur de vainilla y un *brick* de zumo de naranja, una alimentación frugal que le permite comer y trabajar al mismo tiempo, desempeñando dos acciones a la vez con el fin de concentrarse mejor en Morelli, su nuevo objetivo:

Who was I kidding, I'd covered all the bases in my field. I could say with skip tracing, but it seemed risky at best. And at worst . . . I didn't even want to think about worst. Besides getting used to being threatened, hated, and possibly molested, wounded, or, God forbid, killed, I'd have to establish a self-employed mind-set. And I'd have to invest in martial arts coaching and learn some police techniques for subduing felons. I didn't want to turn myself into the Terminator, but I didn't want to turn myself into the present Elmer Fudd level, either. If I had a television I could watch reruns of *Cagney and Lacey*. (Evanovich 1994: 150)

Plum está más que acostumbrada a ser amenazada, e incluso odiada, pero eso no la aparta de su empresa. Su vida está llena de episodios traumáticos: ha sido víctima de abusos sexuales por parte de Morelli, ha resultado seriamente herida en varios encuentros, y tampoco se ha librado de ser el blanco de varios intentos de asesinato. Pero nada de esto ha conseguido doblegarla. Plum es todo coraje y decisión. Reconoce que no desea ser como el despiadado robot Terminator, pero tampoco quiere ser Elmer Fudd, el torpe cazador del escurridizo conejo Bugs Bunny. Curiosamente, lo que más le gusta es sentarse a ver los capítulos remasterizados de la serie *Cagney and Lacey*.³³

33 Posiblemente se trata de un intento de regresión a la nostalgia, la magia de los años 80 aún está presente, y con los primeros intentos de las mujeres por hacerse un hueco en el panorama del género policiaco.

Por otra parte, Plum mantiene una relación de amistad con Dillon Ruddick, el portero del edificio donde reside:

I remembered my plan to get another dead bolt installed and decided to visit Dillon Ruddick, the super. Dillon and I were buds, being that we were just about the only two people in the building who didn't think Metamucil was one of the four major food groups. Dillon moved his lips when he read the funnies, but put a tool in the man's hand and he was a pure genius. He lived in the bowels of the building, in a carpeted efficiency that never saw the natural light of day. There was a constant background serenade as boilers and water heaters rumbled and water swished through pipes. Dillon said he liked it. Said he pretended it was the ocean. "Hey Dillon, "I said when he answered the door. "How's it going?" "Going okay. Can't complain. What I can do for you?" "I'll try to get the lock on tomorrow," Dillon said. "In the meantime, how about a beer?" "A beer would be good." Dillon handed me a bottle and a can of mixed nuts. He boosted the sound back up on the TV, and we both plopped down on the couch. (Evanovich 1994: 150-151)

Cuando va a visitarlo al sótano de su propio edificio, donde Dillon tiene su morada, Plum se toma una cerveza con él y charla amistosamente. Plum destaca por su capacidad para desarrollar relaciones especiales de amistad con algunos hombres, en los que deposita toda su confianza.

En adición a esto, Plum se perfila como una chica de la década de los 90 y toda la cultura que la envuelve. Prueba de ello son sus siguientes alusiones a un personaje muy popular en un desayuno especial:

I'd set my alarm for eight, but I was up at seven, anxious to find the van. I took a shower and spent some time on my hair, doing the blow-drying thing, adding some gel and some spray. When I was done I looked like Cher on a bad day. Still, Cher on a bad day wasn't all that bad. I was down to my last clean pair of spandex shorts. I tugged on a matching sports bra that doubled as a halter top and slid a big, loose, purple T-shirt with a large, droopy neck over my head. I laced up my hightop Reeboks, crunched down my white socks, and felt pretty cool. I ate Frosted Flakes for breakfast. If they were good enough for Tony the Tiger, they were good enough for me. I swallowed down a multivitamin, brushed my teeth, poked a couple of big gold hoops through my earlobes, applied glow-in-the-dark Cherry Red lipstick, and I was ready to go. (Evanovich 1994: 151-152)

Stephanie Plum se desvela como una chica representativa del *girl power* o “poder femenino”, tan patente en esa década, lema que lideró el conocido grupo musical de estilo pop *Spice Girls* tal y como defiende Lisa Carolina Hill en su tesis *Television's Adaptable Women: Post Feminist Nostalgia and Hollywood Film* (2012):

Linked to third-wave feminism and a celebration of girl-ness and difference, girl power stems from the underground riot girl movement of the early 1990s (Orr 1997; Siegel 2007). While postfeminism holds feminism and femininity in tension, third-wave feminism neither rejects nor tones down feminism and instead embraces the label. Moreover, it incorporates issues of race, class and sexual orientation by foregrounding issues of inclusion and diversity (Siegel 2007:142).⁵ These ideals were reflected in riot grrrl music culture with the punk band Bikini Kill, 'zines',⁶ and later the launch of publications like BUST (1993) and *Bitch* (1996) (Levine2008: 380). Circulating through the mass media, this then filtered into mainstream popular culture as girl power- a term popularised by the British pop group, the Spice Girls. Central to girl power is the contention that women are sexual subjects (rather than sexual objects) who can have equal privileges to men while retaining their femininity. (Hill 2012: 171)

Según la autora, el movimiento etiquetado como *riot grrl* hace referencia a una rebelión de estética punk que exaltó el feminismo extremo a través de términos ofensivos que cambiaron su significado para asociarlo a mujeres reales con una identidad propia. En esta dimensión, el reconocido grupo musical pop *The Spice Girls* o (“Chicas Picantes”) cautivó con sus mensajes a toda una generación de adolescentes deseosas de reclamar su capacidad para mantener su autoridad frente al sexo opuesto. No obstante, aunque la idea no era nueva (no hay que olvidar que *The Spice Girls* habían surgido al amparo de otras famosas agrupaciones femeninas como *Bananarama*, *The Bangles*, *Mel and Kim*, *Destiny's Child*, etc.); sin embargo, tanto *The Spice Girls* como su grupo rival *All Saints* (“Todas Santas”) fueron pioneras en la reivindicación para la mujer de una identidad más actual y acompasada a los nuevos tiempos.

Además, Plum describe a dos iconos característicos de esta época de revolución social reflejada en la música y en todos los ámbitos del entretenimiento. En concreto,

la *bounty hunter* alude a la estrafalaria cantante estadounidense Cher, popular por su personalidad así como por su extravagancia. De hecho, Plum admira a esta artista, que alcanzó un importante éxito en los 90, así como los típicos cereales de la emblemática marca estadounidense *Kellogg's*, los “Frosted Flakes” y su elevada cantidad de azúcar, lo que le aporta una dosis extra de energía para afrontar su día a día.

Asimismo, Stephanie Plum se retrata a sí misma como una mujer capaz de realizar sus tareas del hogar, pero su excesiva dedicación a su trabajo le pasa factura en su vida cotidiana:

As far as Laundromats went, Super Suds wasn't bad. There was parking in a small lot to the side of the building and a luncheonette next door where a person could get a tasty chicken salad sandwich if a person had cash on hand. I happened to be low on cash on hand, so I dumped my laundry into a machine, added detergent and quarters, and settled down to review my FTAs. Lonnie Dodd was at the top of the stack and seemed like the easiest apprehension. He was twenty-two and lived in Hamilton Township. He'd been charged with auto theft. A first-time offender. I used the Laundromat pay phone to call Connie to verify that Dodd was still outstanding. (Evanovich 1994: 157-8)

En este caso, Plum acude a los servicios que ofrece la lavandería, pues simplemente carece de tiempo para lavar su ropa. Pero, incluso en la lavandería, ella aprovecha el tiempo revisando su lista de posibles sospechosos; con lo cual su hiperactividad como detective caza recompensas es casi inédita en el género. Esta misma cualidad también está presente cuando tiene que perseguir a los criminales, como ocurre cuando ve a Morelli, a los mandos del volante de una furgoneta, pararse ante un semáforo en rojo, justo al lado de ella:

I sat down, looked out the big plate glass front window, and the blue van rolled by. I was so startled I froze, mouth open, eyes glazed, mind blank. Not what you would call a quick draw. The van disappeared down the street, and in the distance I could see the brake lights go on. Morelli was stopped in traffic. Now I moved. Actually I think I flew, because I don't remember my feet touching pavement. I peeled out of the lot, smoking rubber. I got to the corner and the alarm went off. In my haste I'd forgotten to punch in the code. (Evanovich 1994: 158)

Plum no vacila a la hora de pisar el acelerador: *“Actually I think I flew, because I don’t remember my feet touching pavement”* (mi énfasis); finalmente, descubre la furgoneta de Morelli estacionada cerca de un aparcamiento:

I could barely think for the noise. The key was on my key ring, and the key ring was attached to the key in the ignition. I slammed my foot on the brake, fishtailing to a stop in the middle of the road. I looked in the rearview mirror after the fact, relieved to find there were no cars behind me. I deactivated the alarm and took off again. Several cars were between me and Morelli. He turned right, and I gripped the wheel tighter, creeping along inventing colorful new expletives as I made my way to the intersection. By the time I turned he was gone. I slowly worked my way up and down the streets. I was ready to quit when I spotted the van parked in the bank lot to Manni’s Deli. (Evanovich 1994: 158-9)

Lo que llama la atención es su poder de iniciativa y su arrojo en la persecución del sospechoso. No obstante, un evento inesperado tiene lugar posteriormente:

I pulled into a slot at the back of the lot, four cars down from the van, and cut the engine. I was about to reach for my bag when suddenly the driver’s side door was ripped open, and I was yanked from behind the wheel. I stumbled forward, slamming into the wall of Morelli’s chest. “Looking for me?” he asked. “You might as well give up,” I told him, “because I never will.” The line of his mouth tightened. “Tell me about it. Suppose I lay down in the pavement and you run over me a few times with my own car . . . just for old times. Would you like that? Do you get your money dead or alive?” “No reason to get testy about it. I have a job to do. It’s nothing personal.” “Nothing personal? You’ve harassed my mother, stolen my car, and now you’re telling people I’ve gotten you pregnant! In my opinion, getting someone pregnant is pretty fucking personal! Jesus, isn’t it enough I’m accused of murder? What are you, the bounty hunter from hell?” (Evanovich 1994: 159)

En esta tensa escena, ella recibe amenazas por parte de Morelli, el *outlaw* por excelencia que demuestra su poder y autoridad masculina mediante la intimidación. No obstante, ante esta situación comprometida, ella no se echa hacia atrás y se enfrenta a él sin dudar un ápice. Sin embargo, a continuación sucede un hecho inesperado entre ambos:

His expression softened. "I like this outfit you're wearing." He hooked a finger around the wide neck of my T-shirt and looked inside at the black spandex sports bra. "Very sexy." A flash of heat shot through my stomach. I told myself it was anger, but I suspect carnal panic would be closer to the truth. I smacked his hand away, "Don't be rude." "Well, hell. I've made you pregnant, remember? One more little intimacy shouldn't bother you." He moved closer. "I like the lipstick, too. Cherry red. Very tempting." He lowered his mouth and kissed me. I know I should have kneed him in the groin, but the kiss was delicious. Joe Morelli still knew how to kiss. It had started out slow and tender in the beginning, and it had ended up hot and deep. He pulled back and smiled, and I knew I'd been had. (Evanovich 1994: 160-1)

Enredada en sus malévolas técnicas, Plum no puede escapar de esa mezcla de odio y pasión que siente hacia él y sucumbe a su encanto etiquetado como 'viril'. En realidad, la superheroína en la acción es de carne y hueso cuando de atracción fatal se trata.

Posteriormente, la *bounty hunter* pretende atrapar a otro delincuente usando una mentira al objeto de conseguir información:

No one answered on the second knock, but I'd heard a toilet flush, and I knew someone was in there. Damn. I gave the door a few good shots with my fist. "Open up," I yelled at the top of my voice. "Pizza delivery." A skinny guy with dark, tangled shoulder-length hair answered the door. He was a couple inches taller than me. He was barefoot and shirtless, wearing a pair of filthy, low slung jeans that were unbuttoned and only half zipped. Beyond him I could see a trash-filled living room. The air drifting out was pungent with cat fumes. "I didn't order no pizza," he said. "Are you Lonnie Dodd?" "Yeah. What's with the pizza delivery shit?" "It was a ploy to get you to answer your door." "A what?" "I work for Vincent Plum, your bond agent. You missed your trial date, and Mr. Plum would like you to reschedule." (Evanovich 1994: 170-1)

Plum se presenta ante la puerta de Dodd como una repartidora de pizza para así poder detenerlo. Pero Dodd logra robarle su bolso y su pistola ante el enfado considerable de la *bounty hunter*:

"Fine. Then just give me my stuff, and I'll be more than happy to leave," Truer words were never spoken. "I'm giving you nothing. This here stuff looks like my stuff now." I was debating kicking him in the nuts when he gave me a shove to the chest, knocking me backward off the small cement

pad. I came down hard on my ass in the mud. "Take a hike," he said, "or I'll shoot you with your own fucking gun." (Evanovich 1994: 172)

Su intento de asalto a la casa de Dodd se ve frustrado; Dodd la arroja con violencia contra el suelo, mientras que ella se queda completamente bloqueada, algo que no suele ocurrirle a sus compañeras Vic Warshawski y Kinsey Millhone, quienes siempre reaccionan ante los ataques de sus enemigos. Sin bolso ni pistola, sus dos herramientas imprescindibles, Plum se siente vulnerable. Sin apenas escapatoria, recurre finalmente en su ayuda de su compañero Ranger para que acuda en su ayuda:

"I have an FTA cornered in this house, but I'm not having any luck making an apprehension." "You want to be more specific about the not having any luck part." "He took my pocketbook and kicked me out of the house." Pause. "I don't suppose you managed to keep your gun." "Don't suppose I did. On the bright side, the gun wasn't loaded." "You have ammo in your pocketbook?" "I might have had a few loose bullets rolling around." "Where are you now?" "In front of the house, in the Jeep." "And you want me to come over there and persuade your FTA to behave." "Yeah." "Good think for you. I'm into this Henry Higgins shit. What's the address?" I gave him the address and hung up feeling disgusted with myself. I'd virtually armed my FTA, and now I was sending Ranger in to clean up the mess I'd made of things. I was going to have to get smarter faster, I was going to learn how to load the damn gun, and I was going to learn how to shoot it. I might not ever have the guts to shoot Joe Morelli, but I was pretty sure I could shoot Lonnie Dodd. (Evanovich 1994: 174)

Tras su llamada telefónica a Ranger, Plum se siente culpable por su indecisión y su torpeza al haber sido descubierta por Dodd. La ayuda de Ranger es decisiva, ya que finalmente atrapa al criminal con la pistola recuperando su autoridad inicial mediante el uso de la fuerza y la pericia. Con respecto al papel que desempeñan los hombres en las aventuras de Plum, Janet Evanovich expresa lo siguiente en una entrevista realizada por Jean Goudreau para la prestigiosa revista *Forbes*:

I'm trying to convey that these books have hot guys in them. They are fun to read, and we all like hot guys. I do entertainment. As writers, we all have an agenda, but if you recognize that agenda in a book, then you've failed. Family is very important to me, and I have that theme running through the book. Community, responsibility, flexibility, tenacity—these are all things that I imbue my characters with. They are basically good, nonjudgmental people who succeed at the end of the day, sometimes in spite of themselves. The business about being rescued by a man: Stephanie doesn't always get rescued. Sometimes she does. Sometimes she wants to have help. You really are a liberated woman if you can go to a man to kill a spider. (2015: 1)

La propia Evanovich confiesa abiertamente que los personajes masculinos, especialmente si son atractivos, son un señuelo más para las lectoras. Pero lo más curioso de esta cita es su afirmación sobre lo que significa ser una mujer liberada: “You really are a liberated woman if you can go to a man to kill a spider.”

En la segunda novela de Stephanie Plum, *Two for the Dough* (1996), se detallan sus orígenes; al igual que Victoria Warshawski, Plum es resultado de una mezcla de identidades: “I, on the other hand, was the blue-eyed, fair-skinned product of a Hungarian-Italian union and was not nearly so cleverly camouflaged for clandestine evening activities.” (Evanovich 1996: 9). De hecho, da a entender al lector que ella se caracteriza por el color azul de sus ojos así como por su piel blanca. Como ella misma sostiene, es el producto de una mezcla húngaro-italiana, que recuerda a V.I. Warshawski y su combinación de dos nacionalidades distintas, ya que es fruto de la unión de un polaco y una italiana, otorgando un sentido de novedad en el planteamiento del origen de la mujer detective, puesto que ya carece de la nacionalidad estadounidense.

Finalmente, un aspecto que llama la atención en Plum es su miedo a las armas, en especial las pistolas, casi una inversión irónica, y algo que no es nada frecuente en las *sleuths* que hemos analizado con anterioridad:

When no one answered I stepped to the side and unholstered my revolver. Standard procedure for the backup partner. In my case, it was more or less

an empty gesture. I religiously went to the range to practice, but truth is I'm hopelessly unmechanical. I harbor an irrational fear of guns, and most of the time keep my little S & W empty of bullets so I won't accidentally blast the toes off my foot. On the one occasion I'd had to shoot somebody I'd been so flustered I'd forgotten to take my gun out of my pocketbook before pulling the trigger. I wasn't eager to repeat the performance. (Evanovich 1994: 12)

Como ella misma confiesa, posee un miedo irracional a las armas porque teme hacerse daño al manejarlas. Al igual que Vic, utiliza una Smith & Wesson, pero a diferencia de ella y de muchas de sus coetáneas, confiesa no haberla apenas utilizado.

En resumen, estas tres mujeres detectives, Kinsey Millhone, V.I. Warshawski y Stephanie Plum, son tres prototipos de detectives modernas, independientes y muy profesionales en el ejercicio de su profesión. Por su carácter independiente, por su firme compromiso social y por dar muestras en todo momento de estar plenamente convencidas de quiénes son y a qué se dedican, y esto a pesar de las muchas vejaciones sexistas que han de soportar, estos tres personajes han contribuido de forma significativa a la reinención del personaje del detective femenino.

En el siguiente capítulo, analizaremos un subgénero literario relativamente reciente, el de las mujeres detectives lesbianas, unas investigadoras también conocidas como *lesbian sleuths* y que revolucionaron el panorama literario detectivesco en gran medida por sus cualidades y mecanismos que las hacen únicas. Como a V.I. Warshawski y Stephanie Plum, poseen también esas conexiones con los *dicks* en su asimilación de atributos vinculados con la insistencia, la dureza y la tenacidad.

CAPÍTULO 4

La tríada de las *lesbian sleuths* o detectives lesbianas: Kate Delafield, Lauren Laureano y Katie Martinelli

Una de las características más notables de las primeras detectives lesbianas es que comparten con sus autoras su identidad sexual. Estas mujeres detectives son estigmatizadas por tres factores: por su género, por su profesión y por su orientación sexual. Una de las autoras más relevantes, en la década de los ochenta, es Katherine V. Forrest con Kate Delafield en *Amateur City* (1984), *Murder at the Nightwood Bar* (1987) y *The Beverly Malibu* (1989). En *Amateur City*, Delafield se aventura en una investigación acompañada de su compañero, el inspector Ed Taylor:

Kate took out her notebook and roughly sketched the main features of the lobby: the elevators, the doors, the receptionist's desk. Gail Freeman said conversationally, "Being a female detective must present its challenges." She felt the familiar heavy weariness at being reminded of her singularity. The tired knowledge that always she was silhouetted against her background. Always. Always. Growing up, she had been taller and stronger, more aggressive than the other girls; in look and manner, hopelessly unfeminine by their standards. Among similarly uniformed women in the Marine Corps, she had been resented for her unusual physical strengths and command presence. She had been the woman reluctantly singled out in her division of the Los Angeles Police Department for one advancement after another as LAPD, in stubborn fighting retreat, gradually succumbed to increasing pressures for change. And always there had been that one most essential difference: she was a woman who desired only other women. That she had always stood out in her differentness had no longer mattered after Anne. As long as there had been Anne to love her for all her differentness... (1984: 25)

Delafield es excluida del grupo de sus compañeras por su fuerza y sus dotes de mando. Su identidad como lesbiana hace que la etiqueten de *Other* ("la Otra"), es decir, la que es diferente, la que no se ajusta a los patrones de identidad típicamente reconocidos por las sociedades de corte patriarcal. Su propia apariencia no es demasiado femenina. Ella misma reconoce abiertamente su identidad sexual del siguiente modo:

“*she was a woman who desired only other women*” (mi énfasis). En *Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel*, Sally R. Munt realiza el siguiente retrato de la detective:

All the detectives discussed so far have been amateurs, positioned to a greater or a smaller degree in opposition to the law. There are also earthed in this reintegration of the 1950s bar culture resurgent within 1980s identity politics. *Amateur City* by Katherine V. Forrest (1984), and its sequels *Murder at the Nightwood Bar* (1987), *The Beverly Malibu* (1990), and *Murder by Tradition* (1991) introduce Kate Delafield of the Los Angeles Police Department. Kate is the archetypal soft-centered butch, as a cop ‘one of the best’ (90), a Vietman criminal’ (62). Her ‘strong face, those grim features’ (33) are ‘tight polished planes’ (113), her cold blue eyes impersonal and impervious to tears. Her body is ‘firmly muscled ... solid ... flatter, tighter’ showing ‘steeliness’ and ‘unmistakable strength’ (115). Her hatchet features, tempered by tragedy – the death of her parents and the incineration of her lover in a car crash – are at times a ‘waxen mask of suffering’ (110). (1994: 133)

Se resaltan, por tanto, sus rasgos físicos distintivos, equiparables a los de cualquier persona fornida del sexo masculino; Kate Delafield destaca por ser una de las mejores detectives pertenecientes al poderoso cuerpo de policía de Los Ángeles, con apariencia de criminal de Vietnam en sus procedimientos y de rostro duro, forjado así tras las pérdidas irreparables de sus seres queridos. Porta en su rostro una “*waxen mask of suffering*,” tras la que se reflejan sus ojos azules, fríos y ausentes. Es importante también reseñar que sus aventuras están narradas en tercera persona, lo que refuerza aún más esa frialdad en su modo de proceder.

Uno de los rasgos más distintivos de esta *lesbian sleuth*, es, sin duda, su meticuloso trabajo en los escenarios del crimen. Llega incluso a plasmar, en su oficina, las diferentes dependencias de los testigos y de los posibles sospechosos:



Figura 4.1. Plano principal diseñado por Kate Delafield extraído de *Amateur City* (1984), página 32. Destaca la meticulosidad y la complejidad de su estilo de trabajo.

4.1. La pionera Kate Delafield en una ciudad de aficionados al crimen

Fred Grayson, un jefe de unas oficinas, aparece muerto. La víctima era despreciada por parte de muchos y admirada por pocos, lo que incrementa aún más el número de posibles culpables. La autora recurre en esta ocasión a la tercera persona para narrar los acontecimientos, instalándose de este modo ciertas barreras entre la detective y el lector. Su primera aventura se inicia del siguiente modo:

Detective Kate Delafield turned off Olympic Boulevard, drifted the Plymouth to a top, and gazed down Merlin Street. It had always seemed odd to her that in this modern city she could turn off a multi-laned thoroughfare onto a side street so narrow that one car had to pull over for both to squeeze past. Like so many others, this street was crowded with tiny stucco houses of yellow and brown and white and green, and always a pink house somewhere on the block. The usual red tile roofs, the arched Spanish windows. Cracked sidewalks bordering non-descript lawns with assortments of low thick-leaved California foliage. But this street was unlike the others. This one was lined with trees. Oak. She sat looking at the black arthritic branches against the February sky, thinking achingly of Anne, missing the spreading leafy trees of their native Michigan. She reflected as she got out of her car this particular murder could not have happened in May or June so that she could enjoy these trees in full moon. (1984: 9-10)

Delafield deambula por una calle atestada de viviendas de estuco de abigarrados colores. Katherine V. Forrest aporta una gran cantidad de detalles sobre todo lo que rodea a Delafield y sobre el modo en el que la mente de la detective va interpretando cada uno de estos detalles. Acto seguido, Forrest expone más datos sobre la *sleuth*:

She walked around the Becker Building. Ed Taylor preceded her by more than two hours, and an investigation team worked on the sixteenth floor; but they could all work a little longer without her. It was a savings to the taxpayers of Los Angeles if she understood the terrain; it eliminated unnecessary questions and false assumptions. Her thoroughness might arouse impatience and grumbling among the people she worked with, but the important people appreciated it. A Kate Delafield investigation was solid, meticulous, documented, a logical tapestry of fact- no sloppiness, no loose ends, no nasty surprises to ambush a district attorney, none of those holes you could drive a truck through so that a contemptuous judge would throw the case out before a jury had warmed its chairs. (1984: 10)

Delafield se rodea de un equipo de trabajo muy competente, entre los que se encuentra su compañero más fiel, Ed Taylor. Delafield se caracteriza por unos métodos de trabajo muy sólidos y rigurosos, lo cual, en ocasiones, genera cierta impaciencia y alguna que otra queja entre los miembros de su equipo de trabajo. Pero su modo de proceder, sin grietas ni cabos sueltos, supone un notable ahorro para el contribuyente. En cierta manera, Delafield parece haberse inspirado en el riguroso método de Sherlock Holmes y su solidez a la hora de interpretar las pistas y datos de la investigación.³⁴

En su artículo “The Dynamics of Lesbian Crime Fiction”, María del Mar Ramón Torrijos compara a Kate Delafield con otra de las *lesbian sleuths* de esta era, Pam Nilsen de Barbara Wilson (su verdadero nombre es Barbara Sjöholm), de *Sisters on the Road* (1986):

Yet as the novel progresses, Pam comes out as a lesbian, although this self discovery is not easy and she vacillates about her sexual identity several times, especially when she listens to her sister saying “you’re not gay with one . . . encounter” (1984: 119). In *Sisters of the Road* (1986) Pam has already accepted her homosexuality, but her new self-definition doesn’t only bring her happiness, but also feelings of confusion and solitude as any other person can feel in their life. She feels especially lonely when she, having undergone a promiscuous stage (more in her mind than in reality) wants to find “someone

34 Al mismo tiempo, posee reminiscencias de Miss Marple y Edgar Allan Poe por sus elevadas habilidades intelectuales y su frecuente uso de las deducciones a la hora de resolver los casos.

who might be *the one*” (Wilson 1986: 14). In fact, Pam emphasizes that her problems are “human problems –like loneliness and losing people or being away from people you care about” (Wilson 1986: 41). On the contrary, Los Angeles Police Department detective Kate Delafield, portrayed by Katherine V. Forrest, has already accepted her lesbian identity as *Amateur City* (1984) opens- in fact she had a successful twelve-year relationship with Ann until she was killed in a terrible car accident- although she is not interested in coming out publicly and only an exclusive group of people –including her racist and sexist partner Ed Taylor- know her sexual orientation. (2012: 65)

Al contrario que Delafield, Nilsen está inmersa en pleno proceso de exploración de su identidad sexual; a pesar de que parece haber aceptado su orientación homosexual, a veces le asolan sentimientos de confusión y de soledad. Su propia hermana le recuerda: “you’re not gay with one . . . encounter”. El caso de Delafield, sin embargo, es bien diferente. La detective de *Amateur City* ya reconoce su orientación sexual desde la página diez de esta novela, con sus alusiones a su antigua pareja Anne, con la que mantuvo una estable relación que se prolongó durante doce años.

El propio título de la obra de Barbara Wilson, *Sisters on the Road*, hace referencia a las mujeres como hermanas de una misma comunidad y a la carretera como símbolo de libertad. En uno de los episodios de esta novela, Nilsen hace su aparición en un hospital para investigar unos crímenes:

For the first time I looked around the waiting room. It seemed full of elderly and homeless people seeking medical attention, or just keeping to get out from the cold. They sat in their worn, ragged coats and tired shoes, with plastic bags and stuffed pillow cases at their feet. More anxious, more restless were the friends of victims, who paced back and forth, looked at their watches, said the same reassuring things over and over to each other and kept going up to the desk if there was any news yet. “Are you Miss Nilsen?” A uniformed cop and a plainclothes detective had come up behind me. “Mind if we ask you some questions?” There was nowhere to sit except in a corner. Such was the fear, worry and depression in the room that hardly anyone bothered to pay attention to us. I told them what I’ve told the nurse- that I’d taken my sister to the airport, stopped to get some gas and have made a wrong turn. It was a couple blocks. The Bella Vista. I didn’t know what room the girls had come of. “Any other cars around? Any other people?” They pressed me quietly and thoroughly. I asked, “Do you

think this may have some connection to the Green River Murders?" The cop shrugged. "You never know. It may have been some guy who was mad at getting ripped off by two teenage hookers. They were working together, it looks like". "You're suggesting that maybe she deserved it?" The more politic detective said somewhat wearily. "No, of course not." It was clear he'd pegged me as some kind of commie feminist and didn't want to argue. "Can we see the other girl now? She's still in your car?" "Yes." But I feel protective of Trish suddenly. What if they wanted to take her down to the station? What would happen to her there? She'd been so upset- she needed kindness and sympathy, not an insensitive, offensive grilling. I'd just have to stay with her somehow. (1986)

Nielsen entra en el hospital junto con otros dos detectives con el fin de esclarecer los motivos de los asesinatos. La detective se fija en todos los detalles de los pacientes de este hospital, en su mayoría ancianos y sin techo que han acudido allí para refugiarse de las gélidas calles de la ciudad. Curiosamente, estos retratos sociales son muy similares a los que leemos en las novelas protagonizadas por Warshawski o Millhone:

(1) Inside the building, I stood momentarily bewildered. A faint acrid smell filled the air, and above it, a hum of noise, but no lobby, no receptionist. It might have been the entrance to the Inferno. I followed the noise down a short corridor. An enormous room opened to the right, filled with men, barrels and a thicker haze. To the left I saw a grill marked RECEIVING. Behind it sat a middle-aged woman with faded hair. She was not fat, but had the kind of flabby chins that a life of poor diet and no exercise brings. She was working on several mounds of paper in what seemed a hopeless task. She looked up, harassed and abrupt, when I called to her. I explained the situation as best I could "I need to phone Chicago, need to talk to her doctor. Find out where to take her." Light winked from the woman's glasses; I couldn't see her eyes. "Pregnant girl? Out on the lagoon? You must be mistaken!" She had the nasal twang of Chicago's South Side- Marquette Park moved to the suburbs. I took a deep breath and tried again. "I drove her husband out- he's here talking to Mr. Hector Munoz. About a job. She came along. She's sixteen. She's pregnant, starting labor. I've got to call her doctor, got to find a hospital." (Paretsky 1987: 16- 17)

(2) Santa Teresa Hospital, by night, looks like an enormous art deco wedding cake, iced with exterior lights: tiers of creamy white, with a square piece missing in front where the entranceway has been cut out. visiting hours must have been over because I found a parking space right across the street. I locked my car, crossed and headed up the circular driveway. There was a large portico and covered walk leading up to double doors that shushed open as I approached. Inside, the lobby lights had been dimmed

like the interior of an airplane on a night flight. To my left was the deserted coffee shop, one waitress still at work, dressed in a white uniform almost like a nurse's. To my right was the gift shop with a window display done up with the hospital equivalent of naughty lingerie. The whole place smelled like cold carnations in a florist's refrigerated case. The decor had been designed to soothe and pacify, especially over in the area marked "cashier." I moved to the information desk, where a woman who resembled my old third-grade teacher sat in a pink-striped pinafore with an expectant look on her face. "Hi," said I. "Can you tell me if Kitty Wenner's been admitted?" She was brought into the emergency room a little while ago." (Grafton 1986: 49)

En todos estos perfiles se aprecia el carácter decidido de Nilsen, Warshawski y Millhone. Así, Pam Nilsen siente deseos de proteger a Trish tras los crímenes acaecidos. Victoria Warshawski, por su parte, acude al hospital en busca de ayuda, ya que es incapaz de lidiar con el delicado estado de salud de la joven Consuelo. V.I. está tratando por todos los medios de localizar a Carol Alvarado, la hermana mayor de Consuelo, y a su doctora personal, con el fin de proporcionarles su colaboración³⁵. Por último, Millhone se detiene más en la estructura del edificio sanitario de Santa Teresa, la ciudad en la que transcurre su trabajo. Abunda la riqueza de elementos así como el retrato cercano de la recepcionista: *"I moved to the information desk, where a woman who resembled my old third-grade teacher sat in a pink-striped pinafore with an expectant look on her face."* (mi énfasis).

La relación entre Delafield y su compañero Ed Taylor es estrictamente profesional y además parece sustentada en una especie de pacto de silencio cómplice: "she knew that [Ed Taylor] knew she was a lesbian, but neither of them discussed or admitted it_ Taylor because he was obviously uncomfortable with the issue, and she because she was convinced that her professional efficiency depended on discretion and silence. (Forrest 1987:163)

35 Otro notorio ejemplo de la estrecha cooperación entre mujeres, reforzando ese vínculo de hermanas o *sisters* al que aludimos en el capítulo anterior sobre Warshawski.

María del Mar Ramón Torrijos argumenta lo siguiente sobre este hecho peculiar:

Kate Delafield has decided to withhold her sexual orientation from her professional life, in which she has proved to be extremely serious and competent, due to existing discrimination: “So I am the perfect woman cop. Everyone can respect my work but still be contemptuous. So women can do the job, they tell themselves, but only because they’re pseudo-men” (Forrest 1984: 163- 164). The end of *Murder at the Nightwood Bar* is paradigmatic in respect to coming to terms with her lesbian identity not individually- but socially- since she proudly watches the Gay Pride parade: “As far as her tear-blinded eyes could see, there were thousands of gay people. Thousands and thousands” (Forrest 1987: 181)

Delafield ha decidido hacer abstracción de su condición sexual en el ejercicio de su profesión. Quiere que por encima de todo la reconozcan por su competencia y por su profesionalidad: “*So I am the perfect woman cop*” (mi énfasis). Para ello ha tenido que dividir su identidad en compartimentos estancos (detective, mujer, lesbiana) y renunciar a una visión integral de su identidad. Las mujeres pueden realizar el trabajo de detectives pero solo si se asemejan a los hombres. Cuanto más hombres, esa al menos parece ser la moraleja, mejores detectives. Pero el final de la novela *Murder at the Nightwood Bar* es, como bien señala Ramón Torrijos, paradigmático del sentimiento de orgullo *gay*.

En *Gay Detective Novel: Lesbian and Gay Main Characters & Themes in Mystery Fiction*, Judith A. Markowitz postula lo siguiente:

Delafield was the first lesbian police detective to have her own mystery series, but that was not Forrest’s original plan. “It was to be one mystery, not a series. I simply wanted to use my background in business . . . to explore the idea of abuse and power. . . In my position in management I saw, on a daily basis, what I called ‘spiritual deaths’ because of the acts perpetrated by those in positions of power. So I decided to have an actual death, but with the tables turned- one of the abused turns on the abuser.” In that book, *Amateur City*, Delafield is a police detective on the case but the real sleuth is an amateur detective.” I immediately (smart me) perceived that SHE was the interesting character, and there was an opportunity to portray a lesbian in a great visibility, high pressure, and most unusual profession. (2004: 47)

A pesar de que no figuraba en su plan inicial, Forrest, cuya idea era la de retratar el abuso de poder, decidió finalmente incluir la figura de la detective lesbiana para dar mayor visibilidad a este asunto: una mujer, y además lesbiana, en un mundo de hombres. No hace falta ser muy avezado en las dotes de la predicción para imaginar las presiones a las que Delafield habría de someterse tanto por su género como por su condición sexual. El empleo del pronombre “SHE”, escrito con letras mayúsculas, habla por sí solo: “*SHE was the interesting character*” (mi énfasis).

Curiosamente, tanto los detalles del crimen como la investigación se adecuan a la *locked-room convention*³⁶, cuyos inventores, y máximos exponentes son Edgar Allan Poe y Agatha Christie. Por ello, Delafield elabora precisas fichas personales de los testigos y/o culpables basándose en las cualidades más significativas de los personajes implicados:

Fred Grayson, wearing a green striped shirt and green adjusted horn-rimmed glasses over owlsh hazel eyes as he rose to shake hands. He nodded, his head a mass of regular waves of thick gray-brown hair. Harley Burton, pristine white shirtsleeves rolled up over thick arms knotted with muscles, seized her hand and pumped it vigorously; as he sat down he yanked on a black and white patterned tie, and stared at her with piercing dark eyes. Duane Fletcher ran a tidying hand over the dark fringe circling his perfectly spherical bald head, and shook hands with a moist hand. His smile was shy. He wore a bright yellow shirt with a tie of yellow and purple stripes. Gretchen Phillips, dark-haired, tiny, very pretty in a filmy lilac blouse, nodded and smiled, her delicate lips accented by pale lipstick; she looked at Kate with cool blue-gray eyes alert with appraisal and curiosity. Guy Adam's handshake was warm and firm, and several seconds longer than necessary. His jacket and tie were the color of rich cream, his shirt the color of coffee. She took in the reddish-blond hair carefully styled to compensate for its thinness, the green eyes not quite focused on her. Turned out like a Brooks Brothers ad, she thought, unsuccessfully, resisting the impulse of dislike. (1984: 20)

36 La autora hace un guiño a una tradición que marcó un punto de inflexión en la literatura policiaca, al introducir un esquema con el enclave del asesinato como sitio de referencia en la búsqueda de sospechosos y posterior solución del crimen.

Nada queda al azar. Se analizan, de forma metódica, todos los datos que pudieran aportar alguna pista sobre los posibles culpables, incluso el modo en el que uno de los personajes da su apretón de manos. No obstante, uno de los testigos, Ellen, irrumpe en escena:

Ellen opened the door. "Detective Delafield," she said. The woman sitting across from her at the conference table, her dark hair salted with gray, her corduroy jacket a light soft green, was examining a sketch, holding a leather-bound notebook sideways in strong hands. She looked at Ellen with light blue eyes that were cool, level and candid. Ellen stared at her. *Stephie can talk all she wants about not being able to tell for sure, but if this woman's not a lesbian, then neither am I.* At the sight of Ellen O'Neill, Kate felt a twisting sensation, an excruciating pleasure-pain that became moistly pain. The same height-give or take half an inch. Hips only a little thinner, well-shaped breasts like Anne's, the contours outlined by the soft beige blouse. Lips a little fuller, nose straighter. Prettier. But then Anne had looked like no one else with those features that all tilted upward- delicate bow lips and eyes darker than Ellen O'Neill's- slanty like a Chinaman's. Anne had always said. . . Anne's hair lighter and not so neat as Ellen O'Neill's with those unruly curls clustered at the nape of her neck. Ellen was started, puzzled, the detective had looked up from her notebook, her eyes swiftly traveling up Ellen's body to focus to her face, the light blue eyes narrowing in what appeared to be pain. "Detective Delafield," she said again. *Not much different from Anne's voice, that low throatiness of Anne's.* . . "Detective Delafield?" Ellen looked at her intently, in concern. Kate cleared her throat. "Excuse me, you reminded. . . I was thinking about something else." "With great concentration." Ellen smiled, to coax softness into that strong face, those grim features. *Oh God, it's so unfair. . . her smile is like Anne's.* She smoothed a fresh page in her notebook and cleared her throat again. (1984: 34)

Por motivos diversos, Ellen induce a Kate al recuerdo de Anne, su antigua novia. Su temprana muerte en un accidente de tráfico la sigue obsesionando. Es indudable que Kate siente atracción física por Ellen, no en vano se fija especialmente en sus partes más sensuales, como sus senos y labios. Nos hallamos, pues, ante una de las escenas más insólitas y originales del género detectivesco por el tratamiento, explícito y sin artificios, de la atracción sexual que una detective siente hacia otras mujeres.

Asimismo, resulta curioso que, tras volver en sí de todas sus ensoñaciones, Kate se

refugie, una vez más, en el carácter aséptico de su profesión, simbolizada aquí en su inseparable cuaderno de notas. Todo esto lo podemos apreciar, con todo lujo de detalles, gracias al uso por parte de la autora del *stream of consciousness*, una técnica que nos permite el acceso privilegiado al flujo de los pensamientos más íntimos de los personajes.

Por otro lado, Victoria Brownworth, en la versión digital de la revista *Lambda Literary*, señala que la detective experimenta un giro radical en la última novela de Forrest:

Kate Delafield is in terrible straits in Forrest's latest novel- her first in eight years- but that's part of who Delafield is as a character and part of who Forrest is as a writer that she felt the need to go there, take Delafield into retirement and have her drunk and alone with her best friend dying of lung cancer and her detective partner MIA and her former girlfriend seemingly the same. (Brownworth: 2014)

Precisamente en esta obra, *High Desert* (2013), Kate Delafield ya está retirada del Cuerpo y está aquejada de problemas de salud por su uso excesivo de fármacos, que consume de forma compulsiva para aliviar su dolor psicológico:

She lets Stevie Nicks finish singing "Rhiannon", turned off the radio and sat for a moment sipping from a tall container of strong Starbucks coffee, listening to the birds and the ticking of the cooling engine, waiting for the caffeine hit to lessen the lightning strikes of pain in her head. She finally gave up, opened the bottle compartment and poked around till she found the bottle of Tylenol, tossed three more tablets to her mouth and washed them with the remainder of the coffee. (2013)

Su adicción a las pastillas es incuestionable, una imagen triste que denota a una mujer *sleuth* derrotada y agotada. La fuerza que y la ilusión con las que afrontaba su profesión en sus inicios parecen haberse desvanecido. ¿Es éste el colofón adecuado para las aventuras de una detective lesbiana? ¿Es este el final que ha de esperarse, siempre por defecto, en los casos de lesbianas que asuman profesiones tradicionalmente ejercidas por hombres? Si tal es el caso, estamos, sin duda, ante un escenario que

invita muy poco al optimismo; sin embargo, la autora postula que dicha idea le parecía adecuada para el tratamiento de la última aventura de Delafield:

Forrest is pleased with *High Desert*. It does what she wanted it to do, although she doesn't think it's the end of Delafield as she thought it would be. "This book is really very hopeful on so very many levels," she asserts as we discuss the many nuances in the plot. "It brings out the strength of this character. It was enjoyable to bring back some of the characters from the earlier books, too". Like Maggie Schaefer from the Nightwood Bar. (Brownworth: 2014)

Forrest se siente totalmente identificada con esta perspectiva del personaje, quien se acaba sumergiendo en un estado de abandono y desesperación como culminación de todas las atrocidades que ha contemplado en su trabajo y los recuerdos evocados por su antigua amante Anne, fallecida en un accidente de automóvil. Todos estos sucesos han impactado en ella de manera súbita y total, convirtiéndola en una *sleuth* que decide no luchar más³⁷.

Por el contrario, Warshawski exhibe una actitud guerrera en el último libro *Brush Back* (2015). Un nuevo personaje que llega a la oficina desencadena la acción:

I didn't recognize him at first. He came into the office unannounced, a jowly man whose hairline had receded to a fringe of dark curls. Too much sun had baked his skin the color of brick, although maybe it had been too much beer, judging by those ill-named love handles poking over the sides of his jeans. The seams in the faded corduroy jacket strained when he moved his arms; he must not often dress for business. "Hey, girl, you doing okay for yourself up here, aren't you?" I stared at him, astonished and annoyed by the familiarity. "Tori Warshawski, don't you know me? I guess Red U turned you into a snob after all." Tori. The only people who called me that had been my father and my cousin Boom-Boom's boyhood friends- who were also the only people who still thought the University of Chicago was a leftist hideout. "It's not Frank Guzzo, is it?" I finally said. When I'd known him thirty years and forty pounds ago, he'd had a full head of red-gold hair;

37 Implica una ruptura en todos los sentidos en referencia a sus compañeras que luchan con sus problemas cotidianos y continúan en su profesión de forma constante.

but I could still see something of him around the eyes and mouth. “All of him.” He patted his abdomen. “You look good, Tori, I’ll give you that. You didn’t turn into some yoga nut or a vegan or something?” “Nope. I play a little basketball, but mostly I run the lakefront. You still playing baseball?” (2015)

En oposición a Delafield, V.I. muestra, en su conversación con Frank Guzzo, un político prominente en Chicago que, a pesar de los malos tragos que ha tenido que soportar a lo largo de su carrera, todavía posee mucha energía para afrontar la misión.

4.2. Todo pertenece a Lauren Laureano

Lauren Laureano, creada por la autora estadounidense Sandra Scoppettone, se suma a esta lista de dúos, autoras lesbianas/detectives lesbianas, con su primera obra *Everything you Have is Mine* (1992). La detective Lauren Laureano mantiene una relación lésbica con su compañera, Kip Adams. La elección de los nombres no es fortuita. La autora quiere jugar a la ambigüedad, de hecho, se desconoce su identidad sexual hasta que la *sleuth* argumenta lo siguiente:

Sometimes I face dangerous situations, so I do carry a gun- and not one of your wimpy Lady Smith’s .38s, either. I tote a Smith & Wesson Chief’s Special with a four-inch barrel. In hot weather, I wear my .25 automatic in an ankle holster. This is particularly handy because it’s out of sight. I own, but seldom carry, a Magnum .44. I’ve never killed anyone- well, not since I’ve been a private eye. Before... before that... ah, hell. I open my cardboard container and unwrap my croissant. I love drinking coffee out of a paper cup: it makes me feel like I’m in a movie, one of those film noir numbers. If I could I’d wear a trilby. Not really. I’m a conservative dresser, and today I wear a lavender turtleneck under a pink sweater, and jeans. My matching socks are pink, my Reeboks white. My jewelry is modest, too. I wear my grandmother’s gold bracelet, my wedding ring, and a wristwatch with a black leather band. (1992: 3-4)

Lauren Laureano no lleva el típico revólver del calibre 38. Similar a sus homólogas Millhone, Warshawski y Plum, porta la misma arma que ellas, estableciéndose como

una *hard-boiled female sleuth*. Al contrario que Millhone, reconoce que nunca ha tenido que acabar con la vida de otra persona. Asimismo, también reconoce que le agradan los croissants y el café, o sea, empezar el día de la forma más sencilla posible para pronto poder afrontar las tareas propias de su profesión. Además, con su alusión al sombrero de fieltro característico de los *dicks* de otras épocas, como Sam Spade, Philip Marlowe y Dick Tracy, Lauren Laureano parece vincularse con algunos de los rasgos que adornaban a estos tipos duros. Acto seguido, pasa a describir su indumentaria y complementos, que denotan una notable austeridad.

En una entrevista realizada por Marijane Meaker, “The Idiosyncratic Interview: Sandra Scoppettone and Vic Parker”, y ante la pregunta de Meaker concerniente al nacimiento de la *lesbian sleuth*, Scoppettone responde de la siguiente manera:

I never intended to write a series. The first book, EVERYTHING YOU HAVE IS MINE, was a stand alone in my mind. Of course I see now how naive that was. It is a perfect setup for a series. However, at the time I wrote it I wasn't even sure my agent could sell it because it was about a lesbian PI and her relationship. But the timing was just right. She sold it to Little, Brown right off the bat. I wanted to show that lesbian relationships are basically like heterosexual ones. I think they've been together about eight years when we meet them for the first time. (Meaker: 2015 22:51)

Según su testimonio, reconoce que nunca intentó escribir una serie basada en el personaje puesto que no tenía demasiadas esperanzas depositadas en él.

En una de la primeras escenas de la novela, Scoppettone hace gala de su capacidad para hacer que veamos el mundo a través de los ojos de su detective, Lauren Laureano. Al salir de su edificio donde tiene su despacho, Laureano se topa con Gordon Peace, el portero. En apenas unas líneas, a través del *flow of consciousness* de Laureano, ya lo sabemos casi todo sobre el personaje:

Gordon Peace is washing down the entryway of my building. He's a tall man with orderly blond hair, and today he's sporting a new, somewhat ragged mustache. Gordon is sleek, like a Doberman. He wears tight black jeans and a black T-shirt that shows off his pecs. I assume he's gay, though I've never seen him with anyone of either sex. I know little about him except that he's twenty-eight, wants to be a writer, and, like everyone else in New York, is working on a novel. The only personal dealing I have with him is lending him books to just anyone, but he takes good care of them and is scrupulous about returning them quickly. We say good morning. "How's your novel going?" I ask. (1995: 4-5)

De forma análoga a las escritoras Grafton y Paretsky, Scoppettone emplea un estilo simple y con una gran cantidad de detalles que contribuyen a la percepción del texto como una sucesión de fotogramas. A su vez, algunos de sus pasajes, como el que se muestra arriba, parece inspirado en James y su ornamentado análisis de Cordelia Gray.

Laureano se rodea además de un aura de cierta sofisticación: habla francés (*Comme ci, comme ça*) y además muestra interés por la literatura de Mark Twain.³⁸ Al dirigirse a la librería regentada por unas amigas, señala todos los detalles que le atraen de ella y muestra además que este mundo le es más que familiar:

Three Lives Bookstore is on the corner of Waverly Place and Tenth. It's everything a bookstore should be. Warm and inviting, with pine shelves and counter lovingly constructed by Jenny and a friend. Green-shaded lights hang from the ceiling, casting a comfortable glow. There are rugs on the floor, and the room, two small houses, two tables. The larger one displays art and photography books, which are boosted more often than anything else. Novels are seldom stolen. What the hell can you do with a novel besides read it, after all? (1992: 6)

38 En una de sus reflexiones, precisamente sobre un tema tan actual como el efecto invernadero, Laureano expresa lo siguiente:

"How's the shamus business?" he asks. His chin rests on his hands, capping the mop handle. "*Comme ci, comme ça*," I answer, but Gordon doesn't get it. I move around him, open the front door. "*Ciao*," he says. Outside, January feels like April. The weather's crazy, and everyone's talking about the greenhouse effect. Mark Twain comes to mind because nobody us doing a damn thing about it. (1992: 5)

El empleo, en la descripción de la librería, de una técnica realista y gráfica para describir el establecimiento tiene ciertas reminiscencias de Raymond Chandler en *The Big Sleep*. A continuación, Laureano se refiere a Lake Huron, la principal víctima de la historia, que ha sufrido una violación a manos de un desconocido que conoció a través de Internet:

I replace the picture and stare at Lake. One seldom sees beauty like hers off the big or little screen. I can see a vague likeness to the man in the photo. Lake is about five seven and looks like a perfect size six. Long blond hair outlines a creamy oval face. Her eyes are indigo spheres, the brows arching thickly above them. The nose is straight and small, the mouth the color of pomegranate juice. She's wearing jeans, Frye boots, and a chambray shirt, her only jewelry a silver and jade ring. When we're introduced, she gives my hand a solid squeeze. I like that. So many young people don't know how to shake hands. (1992: 12)

Laureano no disimula su atracción hacia Lake; resalta su belleza, sus rasgos delicados y su austeridad en la vestimenta, similar a los gustos de la detective. Además de estas cualidades, admira su educación y delicadeza. Su apretón firme de manos es otra de las cualidades que hacen que se gane la apreciación de la detective.

No obstante, Laureano esconde un pasado muy problemático, una relación con un hombre llamado Warren, antes de descubrir su verdadera orientación sexual como lesbiana. El episodio más turbulento de su pasado, cuando Laureano fue violada por varios hombres. Su novio de entonces falleció en el incidente. Lógicamente, este suceso le causó un enorme trauma, algo que con el tiempo iría configurando su carácter duro y frío. Sin embargo, la violación, como la propia Laureano confiesa en otra sección de la novela, no es la causa de su opción sexual. En todo caso, lo que sí le ha generado

es una fuerte actitud de rechazo hacia ciertos hombres.³⁹ Es la primera vez que vemos a una detective admitir un trauma personal de estas proporciones; pero en su íntima confesión ante Lake y su hermana Úrsula, Laureano se muestra como una mujer enérgica, firme y decidida. Tras el interrogatorio, Lake de repente rompe a llorar y Úrsula pide disculpas a la *sleuth* por su comportamiento:

Ursula says, "I'm so sorry, Ms. Laureano." "It's not your fault. And I wish you'd call me Lauren." "All right." Flustered, Ursula paces. "I don't know what to do now. You must think I—" "I don't think anything, except that your sister's upset and there's something she doesn't want to tell us." "I'll try to bring her back." "No," I say. "Leave her alone for a bit. I'll call you later. Maybe she'll feel more like talking then." (1992: 14)

Laureano prefiere que la llamen por su nombre de pila y no que le den el tratamiento de "Miss", un rol con el que simplemente no se ve identificada. Al tiempo, Laureano actúa como si siempre llevara consigo un detector de mentiras, pues acaba de descubrir que Lake en efecto le oculta algo; a pesar de ello, se muestra comprensiva, puesto que solicita a su hermana que la deje sola por un rato; ella volverá a llamar cuando haya pasado un tiempo y Lake se haya podido relajar un poco.

Además, de igual modo que Gray y Warshawski, Laureano formula sus propias hipótesis en cadena. Por ejemplo, en esta ocasión realiza una serie de conjeturas en torno a la extraña actitud de las hermanas:

While I eat, I stand at the window and think about Lake. Going on a blind date isn't as innocuous as it once was, but I can see why she would do it. It's hard to meet men in New York, so having a friend set up something

39 Otro popular personaje que compagina dos actividades también comparte un fuerte sentimiento de rechazo hacia el género masculino. En este caso, hablamos de Lisbeth Salander, hacker y detective privada en Milton Security. Concebida por el autor sueco Stieg Larsson en la exitosa saga *Millenium* llevada también a la gran pantalla con gran éxito, Salander odia a los hombres por fuertes traumas que sufrió en su dura infancia.

could seem the prudent way to go. Apparently this is something she and her sister discussed, Ursula warning her about the inherent dangers. Why is Lake protecting her attacker? Maybe is she'd been dating him awhile I'd understand it better. But why shield a stranger? After hearing my story, Lake must've known I would believe her, be simpatico. (1992: 14)

Scoppettone emplea aquí de nuevo la técnica del *stream of consciousness*, al estilo de Virginia Woolf, o de otras escritoras del género detectivesco contemporáneas a ella como P.D. James o Sara Paretsky. Algo no concuerda en la compleja mente de Laureano, quien intenta unir en su mente todas las piezas del puzle sin que estas terminen de encajar del todo. Laureano pondera que posiblemente Lake está protegiendo a su agresor. Seguidamente, cuando va a investigar más sobre Lake, conoce a una adolescente y mantiene una peculiar conversación con ella:

I find her on the fourth floor. She can't be more than sixteen, her hair blue on one side, pink on the other. She wears high-heeled shoes and a black dress that ends midthigh. "Yeah?" she asks in a granular voice. I flip open my wallet to my license, hold it up. "Private investigator," I say. It's meaningless, but it always works. Fear floods over her eyes. "I didn't do nothing, lady." *Lady*. It always jars me. Somewhere inside I think I'm no older than this girl. But she calls me *lady*, and I'm forced to see that she could easily be my child. (1992: 16)

Una vez más, al igual que ocurrió con su tajante rechazo del apelativo de *Miss*, ahora rechaza el de *lady*. Ninguno de estos tratos formales se ajusta a su identidad, por la simple razón de que Laureano no se ve a sí misma en ninguno de estos estereotipos sociales.

Más adelante, Laureano aporta más información sobre la vivienda compartida con Kip en un entorno modesto y algo problemático:

FOR THE LAST THREE YEARS Kip and I have owned a brown-stone on Perry Street. We occupy the first two floors and rent the third to our friends Rick and William. The fourth floor is a problem. The fourth is Mr. and Mrs. PITA. That's what we call them. It's an acronym for Pain in the Ass. Their real names are Alice and Josh Whitfield, and they're leftover

hippies. They've lived in the apartment for fifteen years and pay \$250 a month. With new tenants we could get more than \$ 1,000. But our desire to evict them isn't only monetary. What we hate is that they smoke. Both pot and cigarettes. The smell permeates the halls and sometimes slithers under our door. We also fear they might nod out and set fire to our house. Their lease doesn't expire for another year, and then we'll have to take them to court. Terrific. It'll be a long, messy battle, and I don't even like thinking about it. (1992: 27)

Laureano y Kip ocupan las dos primeras plantas del edificio. En el piso cuarto viven Mr y Mrs PITA (“acronym for Pain in the Ass”), unos inquilinos, unos hippies trasnochados, que se han parapetado en el apartamento gracias a que disfrutan de uno de esos alquileres antiguos. A este problema se añaden sus hábitos de tabaquismo y el uso de drogas, una muestra más de que este tipo de novelas también se preocupan en ser retratos sociales muy fidedignos. Sin embargo, también retratan momentos más íntimos y dulces dentro del apartamento, las escenas agradables que comparte con Kip, su compañera. Lauren Laureano y Kip conforman una pareja estable y madura. Kip, una terapeuta cuya especialidad es la hipnosis, le sirve además de ayuda en los momentos más difíciles:

I laugh, close the fridge door, and put my arms around her. “Have I ever told you that you make my pulse race?” “Not in those words,” she answers, and bends her head to kiss me. I'm continually astonished by how much she can still arouse me after all these years. We both have work to return to, so we draw back from what could turn into something more than a sexy kiss. “What are you doing?” she asks. “Kissing you.” Smiling, she says seductively, “I know that. I know that very well. What I mean is, what are you doing *here*?” “I live here.” (1992: 28)

Como se puede comprobar en el extracto que se muestra arriba, Laureano reproduce sus escenas íntimas con su pareja sin tapujos ni censuras. Tampoco tiene reparo alguno a la hora de hablar sobre cómo se sentía cuando apenas era una niña y estaba aún en el colegio y por qué seguía saliendo con chicos cuando ya tenía una

noción más o menos clara de cuál era su verdadera orientación sexual:

While in school, I avoided affairs with women because I knew the Bureau was watching me. There wasn't a doubt in my mind as to how J. Edgar would feel about having a lesbian working for him, and I desperately wanted to avenge Warren's death. So I continued going out with men and even had a sexual relationship with two. I didn't find it repulsive, but I didn't enjoy it. It wasn't because of the rape. The rape had its effect on me, but it was not the cause of my sexual preference. Long before, perhaps as a toddler, I was programmed to love women. Simply put lovemaking with a man leaves me cold. (1992: 30-31)

Pero una vez que consiguió ser agente, empezó una relación algo más seria con otra mujer, Lois, su primera pareja oficial. Se trataba, eso sí, de una relación completamente clandestina. Sin embargo, todo se truncó cuando ella murió de forma accidental.

When I graduated, I became a full-fledged agent. Within six months I met Lois, and we fell in love. She was four years older than I and had been agent for three years. When it became apparent that she felt about me as I did about her, we consummated the relationship. It was completely clandestine, but we managed to be together a great deal. (1992: 31)

No obstante, tras unos años inseguros, conoció a Kip (cuyo verdadero nombre es Christine) y se enamoró de ella, amor que se plasma en una convivencia estable de once años. Más adelante, Laureano, acompañada por Kip, nos presenta a su familia, compuesta por sus padres, en unos retratos nítidos:

(1) We finally arrive at the dessert course, and Kip, my mother, Katherine, and I have zabaglione, a custard confection made with egg yolks, sugar, and marsala wine. I say finally because as good as any restaurant is, let's face it, I'm always ready to cut to the dessert. My father, Silvio, who lacks a sweet tooth, drinks an espresso. Everyone says I look like him, and I suppose that's true. I don't have a widow's peak or black hair, but our eyes are the same, and our noses both have a Roman bump. My mouth resembles my mother's, which is lucky because my father's lips are thin. They's in their sixties, in good health- except for my mother's disease. My father still practices law. And God knows what my mother does now. She made a life out of being wife and mother, though she had dreams and aspirations of her own. I know because she tells me about them as often as she can, tells me how she gave up

who she might've been had she not married my father and, presumably, had me. She might have been: a) a writer; b) an actress; c) a historian. There's a, d, e, and f, sometimes a g, but they change from conversation to conversation depending on how much she's had to drink. (1992: 46)

(2) It's taken me a long time to admit that my mother's an alcoholic, even though I say the word almost blithely. I suppose I had my own reasons for protecting myself from the truth, but she didn't fit my picture of what an alcoholic looked like. I never saw her pass out, never came home to find her lying on the kitchen floor, the way some kids did. She never abused me. However, like any unattended disease, it's gotten worse. There are the repetitions, the long, boring stories, the rhythm off by a beat, the uninhabited eyes. And it's then I wonder, was she *ever* there? I don't like to think about that, and this is when my denial digs in its heels. Round and round we go. (1992: 46- 47)

Ambos progenitores rondan la franja de los sesenta años; su padre, con quien comparte un cierto parecido físico, aún sigue ejerciendo como abogado. En cuanto a su madre, padece de una grave adicción al alcohol, marcada además por constantes ausencias y complicada por su difícil carácter.⁴⁰ A pesar de que a Laureano no le queda otro remedio que aceptar la cruda realidad, es notorio el impacto que causa sobre ella. Casi de forma anecdótica, resulta curioso reparar en las similares trayectorias que comparten la madre de Sara Paretsky, en la vida real, y la madre de Laureano en la ficción.

No obstante, y a pesar de los problemas que arrastran, los padres valoran la relación de su hija con Kip Adams como algo positivo, algo que, desgraciadamente, no es tan común en estos casos:

Kip, though not blind to their flaws and failings, is fond of my parents. And they of her. There's no deception about our union. They consider her their daughter-in-law. I'm aware that this is an unusual attitude, and makes my relationship with them an easier one than most of my friends have with their parents. We speak of films we've seen, books we've read. My parents are dedicated readers. I suppose that's why I always have a book in my purse or pocket. I'm grateful to them for this legacy. (1992: 47-8)

40 Con su expresión *Round and round we go* otorga una acepción de repetición y monotonía que ya ha sido aceptada por la protagonista como algo cotidiano.

La relación que mantienen con Kip es excelente; tal es así que hasta conversan amistosamente sobre las películas que han visto últimamente o los libros han leído. De hecho, el hábito por la lectura, inculcado en gran medida por sus padres (ávidos lectores), está plenamente integrado en la vida de Laureano; a todos sitios lleva consigo un libro, ya sea en su bolsillo o en su bolso. Laureano es la antítesis de Stephanie Plum, quien carece por completo de esta afición. Asimismo, se sitúa en las antípodas de los típicos *dicks* de la literatura *noir* ya que de casi ninguno de ellos podría decirse que se caracteriza por esta cualidad.

La percepción de Laureano sobre su realidad inmediata da un giro de 360 grados cuando descubre un objeto en particular que pertenece a Úrsula, la hermana de Lake, que ha aparecido además asesinada:

Tucked neatly inside the case is a gray object almost square in shape. It's maybe sixteen by eighteen inches and four inches high. On the upper left-hand side it says TOSHIBA. Deduction takes only moments, and my heart and pulse begin to mobilize like frightened dogs snapping at my innards. It's a computer! A laptop. I have steadfastly and proudly refused to enter the technological times we live in. Kips says that I'm a fool, or words to that effect, and that I could simplify my business life if I got a PC and a few programs to keep track of bills and clients, as she's done. I've resisted a calculator and continue to use a manual typewriter. I still employ a fountain pen- the marbleized kind, from the forties. An old-fashioned woman? Perhaps. But even *I* suspect my motives. No, it's much more along the lines of inadequacy. I fear that if I was to try to learn to use a computer, I might . . . fail. And God and Parents know that that's not permissible. My personal F-word. "It's a computer," Ursula says redundantly. "Yes," I shiver slightly. "Are you cold? Should I turn up the heat?" (1992: 58-9)

Laureano siente vértigo ante la presencia del ordenador portátil. Al igual que Warshawski, Laureano es una especie de tecnófoba por convicción; se siente mucho más cómoda y segura con los artilugios de toda la vida. Su aventura para aprender a manejarse con el ordenador se convierte en una ardua empresa y da pie a una trama paralela en la novela. Laureano invierte casi tanto tiempo en su instalación como en las investigaciones. Incluso le llega a poner apodos como "El Diablo" o "El Horror",

añadiendo así matices de comicidad al asunto. Sin embargo, tras muchos esfuerzos, logra finalmente dominar al monstruo. A partir de este momento el ordenador se va a convertir en el centro de su atención:

Time for my chocolate. Carefully, I remove the wrapping. It's like a four-inch bar of thick, creamy fudge, and I salivate. I pull off a piece, pop it into my mouth. God. It's almost better than sex. Melting. It slides down my throat, and I'm transported by chocolate decadence. But only for a minute, because The Nightmare is still on my desk, taunting me with its blinking cursor. (1992: 64)

El parpadeo del cursor surte un efecto casi hipnótico sobre ella. Laureano tiene la premonición de que el ordenador le podrá dar las pistas para descubrir la identidad del asesino de Lake, la hermana de Úrsula, que ha aparecido muerta en extrañas circunstancias.

Una diferencia notable con respecto a otras detectives coetáneas (Cordelia Gray, Kinsey Millhone, V.I. Warshawski, Stephanie Plum y Kate Delafield) radica en su animada vida social. Laureano cuenta con la inestimable ayuda de Cecchi, fiel compañero de trabajo y amigo; además, con cierta regularidad sus mejores amigos se reúnen en su casa con el fin de conversar en torno a una mesa:

They've cooked dinner for us- fish and vegetables- and now we're having what Jenny calls gunk. Gunk is cooked fruit and very good. All three of them are on diets. I, of course, would prefer something chocolate, something sinful, but I go along with the others, having sympathy for their weight problems, which I believe to be minor. I miss a sugary confection but say nothing because as it is, I know they despise me for my metabolism. "So, Lauren, what're you going to do?" Jenny asks, referring to Helena Bradshaw's wish to hire me. We've been discussing various aspects of the case for the last hour. I've asked Kip not to mention the computer. I don't like taking up this much time and rarely do. But the others are fascinated by the case and have besieged me with questions. "Ursula's my client, but I'll keep an eye on Helena. There's nothing new about a perp hiring a detective to throw one off the trail, and that goes for Ursula, too. It's done all the time." "And you think that's what the Bradshaw woman was doing?" Jill asks. I say, "Have you noticed that no one says 'The Bradshaw *man*,' or whatever the name is?" (1992: 80)

Entre su círculo de amistades, se incluye la pareja homosexual formada por Jenny y Jill, que regentan la librería *Three Lives*, lugar en el que Lauren Laureano tuvo noticias por primera vez del caso que afectaba a la joven Lake Huron, en un estado de shock tras ser víctima de una violación. Esta plena confianza en las personas que forman parte de su círculo de amistades es algo impensable entre los *hard-boiled* detectives, caracterizados por su soledad. Mike Hammer es un claro ejemplo de lo anterior. En el cómic *The Dark City and Other Stories* (1985), del autor estadounidense Mickey Spillane, Mike Hammer sospecha que una posible traición lo acecha:

Mike---I--- I've got to ask you some questions. Nuts! Look, Mike. I'm a cop- A guy's dead- It's my job. Okay- Captain Chambers. How did you know the doc had cyanide in the syringe? I didn't, Captain. When he got ready to inject he didn't wipe the spot with antiseptic- I guessed he didn't think I'd be around to be infected- that's all, Captain. Bond was a real medico, lost his license two years ago- thought you might be interested. See, thanks, Captain. Oh, Captain. Yeah? I'll be getting' out in a couple of days... I'll look you up. "Pat looked back at me for a while, then went out, the door closed between us... Me and my best friend, the guy who got me shot, whose phoney story to the papers had almost got me killed twice." (1985: 10)

Hammer reposa en la cama de una habitación de hospital tras sufrir varios intentos de asesinato por parte de alguien cuya identidad desconoce. En la primera ocasión se trata de disparos que se incrustan en el cristal de la puerta del despacho de la comisaría, mientras que en la segunda un médico intenta matarle mediante una inyección de cianuro. Afortunadamente, se salva y su mejor amigo, el Comisario Pat Chambers, acude a visitarle tras el incidente. Aunque mantiene un diálogo relativamente cordial con él, Hammer expresa sus dudas ocultas, ya que sospecha de Chambers como posible culpable de estos intentos. La amistad es un valor claramente a la baja en el mercado de valores en el que se mueven habitualmente los detectives duros del género *hard-boiled*. El mundo se ha vuelto un lugar hostil y cínico, sin certezas que valgan. No es

éste, no parece haber dudas, el mundo en el que habita Lauren Laureano. Su relación sentimental con su compañera Kip, su confianza plena en Cecchi, su compañero de trabajo, y su fiel círculo de amistades la ayudan siempre a mejorar su estado de ánimo y resolver algunos de los casos más complicados a los que ha de enfrentarse.

La presencia del ordenador, no obstante, ha modificado las pautas de vida de Laureano. Tan pronto logra familiarizarse con sus rudimentos, empieza a engancharse a los videojuegos como si de una adolescente se tratara:

The teaching session took forty-five minutes. I'm a quick study. I now know (understand?) the rudiments of computing. And some of what overwhelmed me earlier in the day. The list of strange names that came up on the screen was put there by something called the Norton Commander. It's a program that's known as a shell (who knows why?) and it displays my directories. Or rather, Lake's directories. Kip has identified various programs for me, like WP42 and WP51. These are two versions of WordPerfect, for word processing. Writing. And GMK4 is Grammatik4, to check the grammar, GAMES I figured out myself. God, there are a lot of them. I'm now playing something called ALLEYCAT. It's this adorable . . . It's two-thirty in the morning. This is disaster. I can't stop playing this game. Kip went to bed long ago, after she realized I wasn't going to stop playing BIGRIG. Between BIGRIG and ALLEYCAT there was COMICS, DIGDUG, ASTEROIDS, TREK and HANGMAN. But I like ALLEYCAT the best so far. There are other games in the Games directory, and I know I'll be trying them out. This is what terrifies me. Oh, not the way it did. My phobia about computers is almost gone. What worries me now is that I won't get anything else done. The damn thing is FUN! (1992: 81)

Laureano ha estado jugando a los videojuegos hasta una hora intempestiva: las dos y media de la mañana. Este rasgo peculiar en la caracterización de la protagonista no parece haber sido fruto del azar. Scoppettone parece querer transmitir una imagen muy humanizada de la detective. Paretsky hace lo propio con Warshawski, solo que la detective prefiere un artilingio menos sofisticado, los patines:

I was in no mood to do anything but fight. Back at the apartment I got out my December expenses but couldn't keep my mind on them. Finally I gathered all my stale clothes and took them down to the washing machine in the

basement. I changed the sheets and vacuumed and still felt terrible. At last I gave work up as a bad idea, dug my ice skates out of the closet, and drove over to the park at Montrose Harbor. They flood an outdoor rink there and I joined a crowd of children and skated with more energy than skill for over an hour. Afterward I treated myself to a late, light lunch at the Dortmunder Restaurant in the basement of the Chesterton Hotel. (1985: 58)

VI. utiliza los patines para moverse libremente por el Puerto de Montrose. El uso de este artilugio, juvenil y dinámico al mismo tiempo, le confiere un carácter casi de adolescente.

Ya con el ordenador en su mente como objeto principal de su investigación a la par que fetiche, Lauren Laureano acude a una tienda de informática con el objetivo de adquirir un módem que le permita conectarse a Internet. Su intención subyacente es poder acceder a los sitios de chat para dar caza al asesino de Lake. En su conversación con el empleado de la tienda de informática queda al descubierto su total desconocimiento de cualquier cuestión que pueda estar relacionada con las nuevas tecnologías:

(1) "Excuse me, I'm looking for a modem," I say authoritatively. "What baud?" he asks. Only for a moment do I consider bolting. Recovering, I ask cleverly, "What do *you* suggest?" Tapper tilts his head to one side, the eyes almost obscured. "Whatcha want it for?" I run through a list of responses, and nothing seems right. Yet, it's simple, isn't it? I want it to. . . to. . . "Connect," I say. (1992: 84)

(2) [...] "No, no, no, honey, that's not what we're charging. Not for this model. Which is just as good," he hastens to add. "Oh." "Listen, sweetie, I—" "Mr. Tapper," I interrupt, unable to control myself, "please don't call me honey and sweetie, okay?" "Huh?" "I'm not your honey or your sweetie." This is dumb to do right now, but my feminist side comes to the fore, unstoppable. "What're you," he says, laughing, trying to cover what he perceives as a rejection, "a dyke?" "Yes." "Huh?" "Can you please tell me about the modem?" (1992: 85)

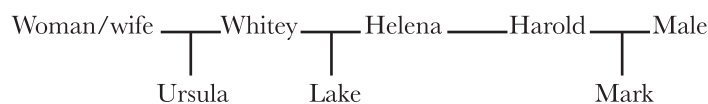
La detective se muestra vacilante ante el trabajador Tapper, especialmente cuando éste le pregunta directamente por el baudio del aparato, es decir, la unidad de transferencia de datos. Aunque estas escenas resulten cómicas, en realidad

esconden mensajes ocultos que identifican a Lauren con un tipo de mujer rebelde e inconformista, puesto que toma la iniciativa de entrar en esta tienda pese a carecer de nociones informáticas.

El hecho de no tener este tipo de conocimientos de informática tampoco le impide reaccionar de forma enérgica cuando Tapper emplea términos un tanto paternalistas para dirigirse a ella como *honey* y *sweetie*. Cuando el empleado, un tanto extrañado por la actitud hosca de la cliente, le pregunta, en tono de broma, si acaso es una boyera, ella responde sin vacilar: “Sí”. Estaba claro desde un principio de la novela que Laureano no tenía problema de identidad alguno y ahora está igualmente claro que tampoco lo tiene a la hora de verbalizarlo abiertamente, incluso en los sitios más inhóspitos para ella, como es una tienda de informática.

Tras una entrevista con la refinada Helena Bradshaw, otro personaje fundamental de la historia, Laureano avanza en su investigación y nos hace partícipes de todo el proceso. Prueba de ello es su técnica a la hora de aclarar la complejidad que se le presenta mediante las siguientes pesquisas:

I take out a lined yellow pad and begin to make a family tree. There's one name I don't know and will have to fill in later. Making this tree is simpler than I thought it would be:



I should speak to as many of these people as I can. I don't know yet whether it's important that I find out what happened to Whitey's first wife, Ursula's mother, the woman in the photograph. It's a long shot, but she might be angry at Whitey and want to get back at him by hurting the daughter he had with Helena. (Scoppettone 1992: 99)

La novela se convierte en una pantalla gigante sobre la que Laureano proyecta sus

deducciones en torno las variadas relaciones que esta peculiar familia ofrece. Se trata de la primera vez, junto con Delafield, en la que los lectores somos los testigos directos de los planteamientos y métodos de una *lesbian sleuth*:

I order a slice of lemon meringue. The others eye me as though I'm insane. I don't know whether it's about the pie or the password. "I don't believe this," Kip says. "Believe it, baby," I say, imitating Bogey. "How'd you pick your password?" Jill asks. She puts up her hand, palm out. "I'm not trying to find out what it is, I'm just curious about the process. Maybe Lake used the same method." I look at Jill. I could kiss her. "Excuse me a minute." I go to the phone, dial Ursula. When I get her, I ask if she can meet me at Lake's apartment in half an hour. At first she balks, but I convince her that it's very important. And it is. (1992: 148)

Kip está molesta con Laureano por no quererle desvelar la contraseña que utilizó para acceder a la sala chat e interpreta esto como una señal de desconfianza hacia ella, lo que le provoca enfado.

Posteriormente, Laureano experimenta un cambio profundo al ser víctima de un ataque. En un estado semiinconsciente, logra hacer acopio de las fuerzas suficientes para ponerse en pie de nuevo:

It is the year 2065 when I touch the leg of my chair. The haul up is long and arduous, the pain thunks in my head. I make it. Sitting at my desk, I see the room swirl again. I wait it out, eyes closed. When at last I feel still and open my eyes, the room is as I imagined, in chaos. Every shelf is swept clean, every drawer emptied, all my files are on the floor and the Toshiba is gone. (1992: 173)

Cuando al fin logra recuperarse un poco, descubre que todas las estanterías y cajones de su despacho han sido registrados y que el ordenador portátil ha sido sustraído. Pronto se le empiezan a acumular más problemas; Kip, molesta por la extraña actitud de su compañera en los últimos días, ha decidido marcharse cuatro días de viaje para darle una lección. Laureano está tan atrapada por la investigación que llega a cuestionarse por qué no la echa de menos:

It's not that I miss Kip. . . it's that I don't miss Kip. I've always enjoyed my time alone when she's gone away before, but this is different. Except when she calls me, I don't think about her. Fortunately I know this doesn't have anything to do with whether or not I love her. No, it's more than that. I'm glad she's not here. If she were here I'd have to things, like talk to her and have meals and be normal. I have only one day left, but I try not to think about that. (1992: 184)

Laureano parece sumida en un estado de contradicciones constantes. La razón del repentino abandono temporal por parte de Kip se debe a la excesiva dedicación de Laureano a su trabajo. Al igual que Laureano, Warshawski ha de sufrir la ruptura de su amistad con su mejor amiga, la doctora Lotty Herschel en *Guardian Angel* (1992). Lotty ha sido objeto de un ataque por parte de personajes que desean obstaculizar la investigación de Warshawski, principal blanco de los delincuentes:

(1) "There's telling and telling. I've watched you operate for years and I know you often hold back the- the key emphasis, maybe, or some little thing that will make them able to make the same connections you do." Her voice, which lacked its usual crisp vitality, was more depressing than her words. I tried to remember my conversations with Conrad Rawlings and Terry Finchley. I hadn't told them about the person masquerading as Mitch Kruger's son who'd lifted his papers from Mrs. Polter's. Maybe I should do that. I couldn't bear the thought of Lotty suddenly aging out of fear, especially a fear I'd helped foster. I was silent so long she said sharply, "There is something, isn't there?" "I don't know if there is or not. It didn't seem relevant to me, but I'll call Detective Finchley and tell him before I leave." "Do that, Vic," she said, her voice cracking. "Pretend I matter, that I'm not just a little piece of your game plan that didn't work the way you hoped. " "Lotty! That's not fair-" I began, but she hung up before I could hear her crying. (1992: 204-5)

(2) Was I really that lacking in feeling? I loved Lotty. More than any living person I could think of. Was I treating her like a pawn? I didn't have a game plan: that was half my trouble. I was floundering from action to action, not knowing in what direction I was going. Nonetheless, the distaste I'd felt for myself after breaking into Carver's office last night came back to me. A knot of self-disgust twisted my stomach. I suddenly felt an overwhelming urge to go back to bed. My lids were so leaden I could scarcely open my eyes. I leaned back in the couch and let the wave of depression wash over me. After a time, not feeling better but knowing I had to get moving, I called over to Area One to talk to Finchley. He wasn't in; I left my name and number and asked him to phone me this evening. At least no one hung up on me mid-sentence. That was a distinct improvement over my first two calls. (1992: 205)

En estos reveladores pasajes, Lotty mantiene una tensa conversación con V.I., quien intenta disculparse sin éxito. Su amiga Lotty no acepta sus disculpas y le cuelga el teléfono decepcionada. Ante esto, V.I. se sumerge en un estado de tristeza. Esta ruptura llega a debilitar a Warshawski en gran medida.

Al igual que sus homólogas, Laureano destaca por su valentía a la hora de afrontar las situaciones más difíciles que se le presentan. Prueba de ello es su decisión de concertar una cita con el fin de dar caza al criminal:

(1) “You seem to be on edge,” he says seductively. I turn, smile up at him, and hand him the keys. He suspects nothing, assuming my trepidation has to do with the possibility of first-night sex- because after all, why else would I ask a stranger up into my apartment?” Masterfully, he inserts the key in the lock and opens the door. The consummate gentleman. We step inside. (1992: 194)

(2) Like a cheetah, he leaps at me, knocking me backward and onto the floor, I think I hear him growl. Cecchi and another man appear, but before they can pull him off me, he rips my dress down the front in one swift, inhuman exhibition of strength. I lie there, eyes shut, and listen to the delicious sound of cuffs snapping shut around his wrists. “Lauren?” Cecchi says, alarmed. “You all right?” I open my eyes and look into his. “Never better,” I say, and burst into tears. (1992: 196)

En estas escenas de tensión, la *sleuth* se ofrece como cebo con el fin de tenderle una emboscada al violador. Con la ausencia de Kip, Laureano se siente mucho más libre para asumir más riesgos y por ello concierta una cita con el criminal en su apartamento a propósito. Laureano procede aquí de igual modo que Angie “Pepper” Anderson, de la serie de los 70 *Police Woman*.

Como mencionamos previamente, Laureano posee unos extensos conocimientos literarios y cinematográficos. Esto se refleja en sus constantes alusiones a diferentes personajes. Por ejemplo, comenta lo siguiente sobre la desaparición de Gordon Peace: “The disappearance (as I now think of it) of Gordon Peace still troubles me. What

would Catherine Saylor do” (1992: 99). Catherine Saylor es una actriz estadounidense que trabajó en algunas películas de categoría inferior tales como *Invasion of the Bee Girls* (1973), *Men of the Dragon* emitida en la televisión (1974), *Dirty O’Neil* en ese mismo año y *The Swinging Barmaids* (1975) entre otras. Además, Laureano también hace referencia a otra detective, Kat Colorado:

At eight A.M. I’m staked out across the street from Helena’s apartment. The weather is wintry again, the air callous. A gray creamy color lights the sky. I huddle in the doorway, wearing an old green parka, jeans, and blue leg warmers. I’ve tucked my hair under a black velvet fedora, pulled down low to cover part of my face. I also wear a pair of shades. I wonder if Kat Colorado would ever dress like this. Thinking about last night with Kip helps keep me warm. This is an illusion, though I enjoy the recollection. (1992: 242)

Kat Colorado es una detective plasmada por la escritora estadounidense Karen Kijewski y protagonista de un extenso elenco de aventuras reconocibles por el empleo de la consonante “K” en la concepción de los títulos: *Katwalk* (1998), *Katapult* (1990), *Kat Cradle* y *Copy Cat* (1992), *Wild Kat* (1994) y otras. Asimismo, Laureano lleva puesto el típico sombrero de fieltro atribuido normalmente a los detectives masculinos de la atmósfera *noir* como Sam Spade o Philip Marlowe.

4.3. El trabajo nocturno de Katie Martinelli

La autora estadounidense Laurie R. King dio vida a esta *private eye* lesbiana en su obra inicial, *A Grave Talent*, publicada en 1993. Aparte de esta novela, otras de interés son *To Play the Fool* (1995), *With Child* (1996), *Night Work* (2000) y *The Art of Detection* (2006). Así se presenta a la detective Martinelli en la primera novela:

San Francisco was still dark when the telephone erupted a foot from the ear of Katarina Cecilia Martinelli, Casey to her colleagues, Kate to her few friends. She had it off the hook before the first ring had

ended. “Yes?” “Inspector Martinelli?” “Yes.” “Inspector Hawkin wants you to pick him up at the front entrance in fifteen minutes. He says to tell you they found Samantha Donaldson.” “Not alive.” “No.” “Tell the inspector it’ll be closer to twenty, unless he wants me in my pajamas.” She hung up without waiting for a response, flung back the tangle of blankets, and lay for a moment looking up into the dark room. She was not wearing pajamas. A sleep-thick voice came from the next pillow. “Is this going to be a common occurrence from now on?” “You married into trouble when you married me,” Kate snarled cheerfully. “I didn’t marry you.” “If it’s good enough for Harriet Vane, it’s good enough for you.” “Oh, God, Lord Peter in my bed at, what is it, five o’clock?” “I knew this promotion was a mistake.”

“Go back to sleep.”

“I’ll make you some breakfast.”

“No time.”

“Toast, then. You go shower.” (1993: 9-10)

Martinelli ocupa un puesto superior en la jerarquía de mando, nada más y nada menos que la Inspectora del Cuerpo, un equivalente a la función que desempeña el personaje Brenda Johnson de la popular serie televisiva *The Closer*, mencionada en el segundo capítulo de esta tesis. Este rasgo particular, su alto puesto de mando, la distingue de muchas de sus homólogas contemporáneas.

El estilo de Laurie King se caracteriza por la proliferación de oraciones cortas y contundentes, con un estilo sencillo y directo, similar al de Sandra Scoppettone. En una de las escenas, Martinelli está conversando tranquilamente con su pareja Lee Cooper, una mujer con un nombre de hombre, al igual que Kip Adams. Laurie R. King pasa a explicar los pormenores de la residencia de Katie Martinelli y su pareja:

This house was about as old as things get in San Francisco, where even the Mission is a reconstructed pretense. Its walls had smelled the fire of 1906, which had destroyed most of what the earthquake had left. The house had known six births and two deaths, had suffered the indignities of paint and of being crowded by inappropriate high-rises filled with absurdly expensive apartments, which greedily devoured the incomparable view from Russian Hill. The house was a true San Franciscan, fussy and dignified, immensely civilized and politely oblivious of the eccentricities of neighbors. It had several balconies, a great deal of hand-worked wood, heavy beams, crooked floors, and a pocket-handkerchief lawn that was shaded by the upstarts and by a neighbor’s tree. Kate hoped that the house was as content with her as she was with it. (1993: 10-11)

El escenario es en esta ocasión la ciudad de San Francisco. Martinelli y Lee viven en una casa antigua, una de las afectadas por el gran terremoto que asoló la populosa ciudad de San Francisco en 1906 y que, sin embargo, logró sobrevivir a los rigores del mismo. A pesar de que las nuevas edificaciones de torres de apartamentos le habían hurtado la magnífica vista de la bahía desde Russian Hill, la casa era espaciosa, con muchos balcones y decoración de madera artesanal. En definitiva, y en toda su extensión, un hogar confortable para ambas.

En *Night Work* (2000) se hace una referencia explícita a la diosa Kali:

(1) Her skin was dark, so deep a blue it seemed black against the crisp, bright, bloodred waves that splashed against her muscular calves. Around her hips she wore a belt strung with human hands that had been hacked off at the wrist; her neck was looped with a necklace of skulls. Her wild black hair made a matted tangle from which serpents peeped, and from her right ear hung a cluster of dry bones. Four arms emerged from her strong shoulders, in the manner of Hindu deities and the half-joking fantasy of busy mothers the world around, and all twenty of her dagger-long fingernails were red, the same bloodred as the sea around her. In her lower right hand she held a cast-iron skillet, wielding like a weapon; her upper left grasped the freshly severed head of a man. (2000: 3)

(2) She was Kali, whose name means black, the Indian goddess of destruction and creation. Kali, who kills in joy and in rage, Kali the undefeatable, Kali the mother who turns on her faithless children, Kali the destroyer, Kali the creator, whose slaughter brings life, whose energies stimulate Shiva to perform his final dance, a dance that will bring about the end of all creation, all time, all life. (2000: 4)

Kali, de naturaleza malévola y despiadada, la diosa de la muerte y de la creación, emerge como una figura poderosa que evoca conceptos totalmente contradictorios que tienen su origen en el caos inicial del mundo. Esta diosa, de apariencia terrorífica, se representa de pie sosteniendo una cabeza humana de hombre o bailando sobre el cuerpo de su marido Shiva. La mención a esta poderosa deidad anticipa en cierta manera algunos de los temas que van a abordar en la novela: una serie de cruentos asesinatos cuyas

víctimas son hombres que han vivido al margen de la ley, criminales que han abusado de los sectores más débiles de la población, es decir, mujeres o niños. Tanto la evocación a Kali, diosa violenta y orgullosa que simboliza la supremacía del poder de la mujer sobre el hombre, como la trama de la novela, una serie de asesinatos de criminales que han abusado de niños y mujeres, apunta hacia un desafío de la supremacía patriarcal.

Kali es una divinidad equivalente a diosas aztecas como, por ejemplo, la gran Coatlicue, la diosa de la tierra, Xochiquétzal y Tlazoltéotl. En especial estas dos últimas diosas se distinguían precisamente por las singularidades de sus protecciones. Por ejemplo, Xochiquétzal protegía la prostitución, mientras que Tlazoltéotl era la abanderada del placer, la fecundidad y la fertilidad, la equivalente a Afrodita o a Venus en la cultura grecolatina. Pero también defendía a las mujeres que acababan de dar a luz, así como a los hechiceros duchos en temas de corte amoroso e incluso a hombres activos sexualmente.

La influencia que las diosas madre ejercían en las sociedades antiguas era muy notable. Eran veneradas por sus mágicos poderes, entre ellos su capacidad para inducir a la fertilidad. Pero los *mythmakers* (creadores de mitos), envidiosos de la veneración de la que eran objeto estas diosas, inventaron historias en las que los dioses masculinos, Zeus o Júpiter por citar solo un ejemplo, se batían con ellas en dura pugna y tras vencerlas asumían la supremacía sobre el resto de los dioses y de los mortales. Lo que pretende Laurie R. King en esta novela es, precisamente, una regresión a esos orígenes del mundo, a esas sociedades ancestrales en las que las mujeres ostentaban el poder primigenio.⁴¹

Por otro lado, King incorpora muchas escenas en las que se retratan, con total

41 Estos elementos icónicos reivindican un nuevo feminismo liberal, sin ataduras ni restricciones, en el cual las mujeres puedan ser las verdaderas encargadas de encauzar sus propios destinos.

naturalidad, los hábitos de vida diarios de las parejas homosexuales. Justo al comienzo del capítulo, Kate y Lee intercambian comentarios al oído mientras asisten a una obra de teatro infantil en la que actúa Mina, ahijada de Lee e hija adoptiva de otra pareja lésbica, la formada por Roz y Maj Freiling:

(1) Kate leaned over to speak into the ear of the woman at her side. “Your goddaughter makes a fine monkey” at her side. Lee Cooper laughed. “Mina’s been driving Roz and Maj nuts practicing her part- she wore one tail completely and broke a leg off the sofa jumping onto it. Last week she decided she wasn’t going to eat anything but bananas, until Roz got a book that listed what monkeys actually eat.” (2000: 7)

(2) “She’ll be fine.” Now for the difficult part, “Lee,” Kate began. “Sweetheart?” but groveling did not prove necessary. “You’re off, then?” “I’m sorry.” “Liar,” said Lee cheerfully. “But you’ve been a very brave honorary godmother, so now you can go and play with your friends. That was Al, I assume?” (2000: 8)

De este modo, el controvertido asunto de la adopción de niños por parte de parejas homosexuales, en concreto las lesbianas, se retrata aquí con total naturalidad. La autora pretende sensibilizar a la sociedad con este tema y mostrar la discriminación que aún sigue afectando a este colectivo. Aunque se han podido constatar algunos progresos notables en los últimos años, no es menos cierto que aún se siguen dando situaciones de marginación muy lamentable, como algunos obstáculos adicionales que dificultan los trámites de adopción para este tipo de parejas.

La detective Martinelli aporta extensos datos de tono descriptivo sobre la pareja homosexual, Roz y Maj, en un intento por establecer un marco de acercamiento a los lectores:

Roz was surrounded by a circle of admirers, this tall, brown-haired, slightly freckled woman who was glowing and laughing and giving off warmth like (as one article in the *Sunday Chronicle* had put it) a fireplace of the soul. [...] Roz’s partner, Maj Freiling, stood slightly to one side, taking all this in while she spoke with a woman Kate vaguely remembered having met at one of

their parties. Maj was short, black-haired, and incongruously- Swedish; her name therefore was pronounced “my,” forming the source of endless puns from Roz. Most people who knew Roz assumed that her quiet partner was a nonentity whose job was to keep house, to produce brilliant meals at the drop of Roz’s hat, and to laugh politely at Roz’s jokes. Most people were wrong. Just because Maj spoke little did not mean she had nothing to say. She was the holder of several degrees in an area of brain research so arcane only half a dozen people in San Francisco had ever heard of it, and they in turn were not of the sort to be found in Roz’s company of politicians and reformers. It seemed to Kate a case of complete incompatibility leading to a rock-solid marriage, just one more thing she didn’t understand about Roz Hall. (2000: 9-10)

En este pasaje, King pone también al desnudo algunos de los prejuicios y estereotipos que también se dan en colectivos homosexuales. Por ejemplo, muchos piensan que Maj, la pareja de Roz, es la que se dedica a las tareas domésticas simplemente por ser la más reservada de las dos. Como bien apunta la escritora, “Most people were wrong. Just because Maj spoke little did not mean she had nothing to say.” De hecho, Maj cuenta con varios títulos universitarios en un área de la investigación cerebral “so arcane only half a dozen people in San Francisco had ever heard of it, and they in turn were not of the sort to be found in Roz’s company of politicians and reformers.”

Katie Martinelli conduce una motocicleta de la marca japonesa Honda, todo un himno a su forma de entender la vida como un acto de ejercicio de la libertad y la independencia:

(1) The western sky was still a faintly light ahead of her as Kate drove down Lombard Street in the recently acquired and thoroughly broken-in Honda, which on the first warm day she owned it had declared itself to be the former property of a pizza delivery boy. She rolled down the window to let in the air of this April evening, clear and sweet after the drizzle earlier of the day, and wished she hadn’t let Lee bully her into giving up the motorcycle. (2000:11)

(2) Kate loved San Francisco best at night. During the day it was an interesting city, decorative and lively and every bit as anonymous as a villain, or a cop, would ask for. But at night the city closed in and became intimate, a cluster of hills and valleys with the sea curled up against three sides of it. Sometimes, beneath the stars and the hum of traffic and the

collective breathing of three-quarters of a million people, Kate imagined she could hear the city's song. (2000: 11)

Martinelli disfruta de plena libertad con su moto, recorriendo de noche la durante el día bulliciosa ciudad de San Francisco. En este entorno íntimo y sosegado, la ciudad de San Francisco de noche, Kate entra en una profunda conexión con la ciudad e imagina que puede oír su canto.

La motocicleta Honda, que había pertenecido anteriormente a un muchacho repartidor de pizzas, se convierte en su habitual medio de locomoción. La elección de una motocicleta como medio de locomoción contrasta con los medios utilizados por el resto de sus detectives coetáneas, quienes se decantan en casi todos los casos por el coche.

Martinelli también difiere de muchas de sus homólogas precisamente por su habilidad para meterse en la mente del criminal y pensar exactamente igual que él. En su obsesión por obtener pistas, registra de forma metódica los cadáveres, como hace, en esta ocasión, con el cuerpo de James Larsen:

(1) "Why do you suppose he was dropped here? Other than it's dark and you can see cars coming?" Kate looked around, and she had to admit that it was not the first place she would have chosen for easy disposal of an inconvenient corpse. "if it'd been me, I'd have gone on down there," she told her partner, nodding toward a cluster of dark buildings in the hollow of the hill. "There's no gate across the access road, is there?" (2000:14)

2) They patted down James Larsen's pockets with care, since the rubber gloves both detectives wore gave no protection against the myriad of sharp and potentially lethal objects people carried around. Kate found a ticket stub to an action movie dated three days before, six coins, a used handkerchief, and the wrapper from a stick of beef jerky. No keys. Al slid a hand into Larsen's left-side jacket pocket and pulled out three cellophane-wrapped pieces of candy: a lump of hard butterscotch, a flattened square of striped coconut chew, and a squashed wad of something red and soft. Mr. James Larsen, it would appear, had had a sweet tooth. (2000:16).

Su capacidad para meterse en la mente criminal le permite entender mejor las causas del asesinato. A su vez, decide investigar las pruebas físicas junto con su compañero, el inspector Al Hawkin.

En cambio, comparte rasgos característicos con Warshawski y con Laureano en su elección de círculos de amistades íntimos, en entornos de paz y tranquilidad, con el objetivo de favorecer y reforzar los pensamientos y de paso, crear una atmósfera conciliadora con la que poder protegerse de la desolación exterior⁴²:

When the tarts had been reduced to a few crumbs and Jon and Geoff had left for Song, Kate laid a fire in the fireplace. The four women took their cups (herbal tea for Maj) and moved to the sofas. Kate carried Lee's cup, waited until her lover had settled herself and tucked the cuffed arm crutches out of the way, and then handed Lee the coffee and sat down beside her. Maj eased herself into the overstuffed cushions across from them, and sat back into Roz's encircling arm, just as Lee was settling back against Kate, giving a little sigh of satisfaction that sent a brief electrical shiver up Kate's spine that was as powerful as lust, but more cerebral; hope, perhaps. (2000: 46)

Esta escena es la viva imagen de la paz que reina entre estas parejas homosexuales, tanto la compuesta por hombres (Jon y Geoff) como la de mujeres (Kate y Lee). Martinelli se relaciona de forma muy estrecha con otros personajes que comparten su misma orientación sexual, restringiendo su número de posibles amistades debido a sus miedos al rechazo de otros por su condición. Es probable que la autora esté denunciando, de forma velada, las dificultades de integración que siguen afectando al colectivo homosexual por culpa de algunos prejuicios.

Aparte de este tema, se reseñan otros mucho más escabrosos, como la violencia

42 Un guiño, por contraste, a la decadencia material y moral que se retrataba en los filmes del género *noir*. En concreto, en *The Hoodlum* (1951) se retrata la irreversibilidad del destino y la imposibilidad de reinserción en un entorno moral decadente. Vincent Lubeck (Lawrence Tierney), es un antiguo preso que pretende reformarse mediante un trabajo digno. Sin embargo, todo se tuerce y muere abatido por la policía al volver a sus antiguos hábitos, un intento de robo a un banco acompañado por sus cómplices.

doméstica y la infidelidad entre lesbianas. En *Night Work* (2000), Martinelli acude a un centro de ayuda a mujeres maltratadas regentado por Carla y Diana Lomax para buscar indicios relacionados con el crimen:

“Tina, Joanne and Sunny are still here, you can talk with them if you like. Carmelita Rosario is the one who went back to her husband. You know the word *marianismo*? The woman’s half of *machismo*, submission to the man’s superiority. Remove *marianismo* and the man- but that isn’t what you want to know,” she interrupted herself, causing Kate to wonder what it was about this case that seemed to demand that everyone involved make speeches. Perhaps Roz was contagious? Diana went on. “Carmelita went home. Nikki Fletcher was a resident for about five weeks until she found an apartment and moved out last Wednesday. She drops in almost every day, just to stay in touch and to have us tell her that she can do it. Was that all? (2000:79)

King aborda un tema muy espinoso y, por desgracia, aún vigente. No sólo estamos ante una novela policiaca, ante una obra que pretende analizar, sin volver la cara, cuestiones sociales muy relevantes.

En uno de los episodios de esta novela, Martinelli intenta resolver la identidad de unas asesinas que se esconden tras una serie de cruentos crímenes ejercidos contra hombres que han abusado de mujeres y niños. Este colectivo se denomina *The Ladies of Perpetual Disgruntlement* y se caracteriza por llevar a cabo actos violentos a fin de reivindicar una conciencia feminista radical frente a los abusos cometidos por los hombres. Un ejemplo de ello es este caso que aparece en un diario:

One day proved to be all they had before media hell broke loose. Sundays were generally a slack day for news, but the morning paper had the Banderas murder screaming across the front page:

SECOND SEX PREDATOR KILLED

The article beneath the headline reviewed the full details of the Larsen and Banderas murders, only this time the reporters had both men’s history of crimes against women. The use of tasers to overcome the two men underscored the possible link with the “feminist vigilante group,” the LOPD, with which tasers were now firmly linked in the popular imagination. An adjacent

article bore the eye-catching heading HATE CRIMES CLASSIFICATION ASKED, and Kate read with growing amazement that a delegation of “prominent businessmen” had been to see the mayor the previous afternoon, asserting that since the Ladies’ attacks and the two murders had all been aimed exclusively at heterosexual males with light skin, the attacks should be classified as hate crimes and pursued with all the commitment that the City had come to demonstrate in its prosecution of gay bashing. (2000: 105)

En efecto, este peligroso grupo ajusticia a los hombres que abusan de las mujeres. Las víctimas han sido, en esta ocasión, dos hombres heterosexuales de raza blanca. Se observan, no obstante, paralelismos entre la muerte de Fred Grayson, el jefe de unas oficinas que aparece muerto en la primera aventura de Kate Delafield, *Amateur City* (1984) y estos hombres. En *Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel*, la crítica Sally R. Munt comenta lo siguiente:

Some of the many pleasures for the reader in these books are: first, the fantasies of power, control, and the definition/naming process that being a law-enforcer permits; second, revenge- patriarchs get gruesomely murdered in horrifically explicit ways which often border on parody; third, the enigma is resolved and it is always comforting to feel in that restoration of order the good end happily, the bad unhappily. In fact although the scenarios are different, mechanisms are the same: threat is expunged by the action of the protagonist. Thus (mythical) security is restored. In this respect the sub-genre is somewhat conventional, and cozily self-reflective. (1994: 139)

Tal y como Munt argumenta en la cita anterior, las novelas protagonizadas por detectives lesbianas tienen entre uno de sus propósitos recuperar la supremacía perdida arrebatándosela a los hombres. En consecuencia, en muchas de estas novelas se propone la venganza como método para expiar las culpas de aquellos representantes del sexo masculino que se distinguen de sus semejantes por sus actos ofensivos hacia las mujeres, actos tan execrables como violaciones, acoso sexual o maltratos, bien sea en su vertiente física o psicológica. En cierta manera, se restituye el orden establecido a través de esta “justicia poética” ejercida sobre los

criminales, que se convierten así en las víctimas de asesinatos extremos que rozan la parodia en algunas ocasiones.

En “Flowers of Evil”, de la serie *Police Woman*, se representaba a una pareja de lesbianas como unas delincuentes malévolas y sin escrúpulos que se dedicaban a atacar a los más débiles, los propios ancianos de la residencia que ellas mismas regentaban. En *Night Work*, King parece haberle dado otra vuelta de tuerca a esta representación, y lo hace desde un enfoque bien distinto.

En conclusión, las detectives Kate Delafield, Lauren Laureano y Katie Martinelli representan a un colectivo, el de las mujeres lesbianas, con presencia más bien casi inexistente en el género detectivesco. Las tres detectives, que además comparten con sus autoras su identidad sexual, parecen sentirse plenamente identificadas con su imagen como mujeres lesbianas. De hecho, así lo manifiestan en todas sus vertientes mediante la libre expresión de sentimientos de amor hacia sus parejas o, en el caso de Kate Delafield, hacia Ellen O’Neill. Además de lo anterior, las tres *sleuths* reconocen encontrarse muy cómodas con la profesión que han elegido, una en la que se desenvuelven como peces en el agua, a pesar de las muchas trabas y dificultades que deben superar en su día a día a causa de su exclusión en función de su identidad sexual y su trabajo, tradicionalmente restringido al ámbito masculino.

Conclusiones

La libertad de la que gozaban tanto las intuitivas *senior sleuths* como las intrépidas *girls sleuths* era más bien relativa: ambos prototipos ejercían el oficio de detectives sin una remuneración económica, o sea, era una tarea *amateur*. El poder patriarcal puso serias trabas, tanto en el siglo XIX como en una gran parte del XX, al reconocimiento de esta actividad como una profesión, si de mujeres se trataba. Incluso en las novelas gráficas de ambientación *noir* las *bravado women*, caracterizadas por su arrojo y autonomía, entre ellas Ruth Meredith y Velda no son retratadas como plenamente independientes por su relación de dependencia de sus compañeros masculinos, Philip Shaw y el prototipo de héroe duro Mike Hammer.

La imagen cándida de las *senior sleuths* no se corresponde luego con su determinación y hasta osadía, en algunos casos, a la hora de afrontar la investigación de ciertos crímenes espeluznantes. Ancianas como Miss Marple, de la emblemática autora Agatha Christie, o Miss Silver, de Patricia Wentworth, constituyen notorios ejemplos de mujeres muy perspicaces camufladas bajo el aspecto de dulces ‘ancianitas’. Por la lógica impecable de sus métodos deductivos y por la asombrosa meticulosidad de sus investigaciones, estas mujeres están a la altura de los detectives clásicos más consagrados, dígase Charles Auguste Dupin o Sherlock Holmes.

Las *girl sleuths*, por su parte, lograron captar la atención de un público más joven, de ambos géneros, gracias a las hiperactivas andanzas de estas adolescentes ávidas de sumarse a todo tipo de aventuras. Si bien es cierto que estas chicas desprendían un aura cándida y virginal, las intrépidas aventuras que protagonizaban las entronizaron como iconos de la generación más joven. Asimismo, la libertad

inusual que disfrutaban estas jóvenes las convirtió en el germen de otros modelos de detective protofeminista en el futuro.

Si las *girl sleuths* se caracterizaban por su inocencia y candidez, las *bravado women* destacan justo por lo contrario: por su arrojo y su actitud desafiante en muchos casos. Dos ejemplos muy obvios de lo anterior los podemos encontrar en Ruth Meredith y Velda, dos mujeres de armas tomar y, en muchos de sus rasgos, equivalentes a los *hard-boiled dicks*. Prueba de ello es la actitud desafiante de Ruth Meredith, que no duda ni un ápice a la hora de amenazar a un campesino con una pistola si no lleva a cabo el plan que ella propone.

Las detectives de segunda mitad del siglo veinte poco tienen que ver con sus antecesoras victorianas, las *housewife investigators*. Las nuevas detectives figuran representadas como objetos erotizados, muy sensuales, pero también muy independientes y con múltiples destrezas en las disciplinas más variadas, entre ellas las artes marciales, lo cual les permite poder manejarse a su antojo en un mundo eminentemente de hombres. Muchas de ellas se ponen a los mandos de su propio vehículo, lo cual ilustra bien a las claras su independencia, usan su maquillaje para algo más que simplemente pintarrajearse la cara (estuches de maquillaje que les sirven para comunicarse con sus compañeros, perlas o brazaletes a modo de explosivos, etc.), y manejan un amplio arsenal de armas. Su indumentaria, trajes ajustados de cuero, les confiere una naturaleza ciertamente ágil y felina.

A esta pléyade de mujeres detective se añaden nuevos prototipos, como Emma Peel, que a las características anteriormente reseñadas, suma la sofisticación y conocimientos avanzados en disciplinas como el arte y la química. Dada su independencia y su alta cualificación, algunas de estas detectives ya empiezan a funcionar como un locus de identificación feminista. No hay que olvidar tampoco a detectives que, como Cordelia

Gray, arrastran un pasado difícil, plagado de adversidades, pero que, a pesar de ello, han sabido sobreponerse a todas ellas y se han ido haciendo a sí mismas como mujeres y como detectives muy duchas en varias disciplinas.

Independientemente de que la representación de la detective evoluciona con respecto a los patrones más encorsetados de décadas anteriores (con detectives físicamente más ágiles, guerreras e independientes, pertenecientes a otras razas, etc.) en la segunda mitad del siglo veinte todavía se pueden constatar casos muy evidentes de sexismo en la representación de algunas detectives y de homofobia en algunas series detectivescas, cual es el caso de la pareja lesbiana de la residencia de ancianos en “Flowers of Evil”. Otro caso similar de homofobia lo encontramos en la negativa de muchos canales de televisión a emitir episodios de *Cagney and Lacey*, por considerar que la relación que mantenían las dos mujeres presentaba connotaciones lésbicas.

Por otro lado, también es preciso destacar que algunas series de televisión de mucho éxito, como *Charlie's Angels* o *VIP* supieron explotar el filón de las detectives explosivas, maduras, independientes y muy profesionales. De este modo, lograban que la audiencia masculina renunciara a parte de sus prejuicios para concentrarse más en la explosividad y la voluptuosidad de estas detectives que parecían comerse la pantalla.

Asimismo, también comprobamos, en la década de los 80, que algunas de las detectives ya empiezan, aunque de forma muy paulatina aún, a escalar puestos en la jerarquía de mando. Una muestra de lo anterior es Maddie Hayes, de la serie *Moonlighting*, que pasa a gestionar su propia agencia de detectives. Esto último no debiera extrapolarse a todos los casos. Recuérdese que en la serie *Remington Steele*, Laura Holt afirma abiertamente que le hubiera gustado trabajar como detective privada pero que nadie contrataba sus servicios por tratarse de una mujer. Por esta razón no le ha quedado más remedio, para poner su agencia a funcionar, que contratar los servicios

del apuesto Remington Steele (Pierce Brosman). De forma simultánea, la década de los 80 también está marcada por series detectivescas de culto, como *Murder She Wrote*, que en cierto modo invitan a rememorar la figura de las detectives clásicas por antonomasia.

En las series del siglo XXI, la nostalgia es el telón de fondo de un escenario al que se suben de nuevo detectives tan populares como Jessica Fletcher, Nancy Drew y *Charlie's Angels*, en un marco social en el que la mujer ya es plenamente consciente de su propia libertad. Brenda Leigh Johnson y Veronica Mars, junto con otras detectives relevantes, surgen como referentes de la autonomía femenina y, en cierta medida, personifican el poder feminista. Brenda Johnson, por ejemplo, se muestra plenamente competente a la hora de dirigir un equipo integrado exclusivamente por hombres.

En líneas generales, la aparición en escena de las nuevas autoras, Sue Grafton, Marcia Muller y Sara Paretsky, supone toda una revolución en el modo en el que se representa a la mujer detective en la literatura. Sus respectivas investigadoras, Kinsey Millhone, Sharon McCone y V.I. Warshawski respectivamente, emergen como heroínas reales, defensoras de la justicia y muy cercanas al lector, por su compromiso social con muchas de las causas políticas que preocupaban a la sociedad en los años 80.

En concreto, V.I. Warshawski se perfila como la reinvención de la figura de la detective precisamente por su carácter independiente, por su compromiso social y por dar muestras en todo momento de ser muy consciente de su identidad y, lejos de avergonzarse, mostrarse muy orgullosa de ello y verbalizarlo así en todo momento, incluso cuando es objeto de vejaciones machistas por parte de quienes se niegan a aceptar que una mujer pueda ser detective. Aunque V. I. comparte rasgos con Cordelia Gray, la detective ideada por la escritora británica P.D. James, Warshawski se distingue de ésta por la introducción de la primera persona, factor éste especialmente relevante, lo que la acerca más al lector y la convierte en el epicentro de sus propias aventuras.

VI. Warshawski comparte algunos de los trazos de los estereotipados héroes del género *noir*, especialmente en el uso de un lenguaje áspero en situaciones tensas, así como en su notable rudeza. No obstante, al contrario que ellos, a VI. no le avergüenza mostrar sus emociones más íntimas a su círculo de personas queridas, como en el caso de Mr. Salvatore Contreras, de su mejor amiga Lotty, o Consuelo, la chica que tiene que abortar y finalmente fallece en el quirófano en *Bitter Medicine* (1987). Sam Spade, por citar un ejemplo de detective duro, permanece, en cambio, con un rostro inalterable e impasible al enterarse de la lamentable muerte de su compañero, Miles Archer.

Asimismo, VI. funciona como el alter ego de la propia autora Sara Paretsky en varias facetas de corte social y político. VI. siente cierto desarraigo a causa de tres factores: su género, sus orígenes foráneos y su profesión. De forma algo similar, Paretsky también tuvo que sufrir cierto rechazo familiar dado que jamás pudo contar con el apoyo de su padre, aunque sí se sintió claramente arropada por su hermano Jeremy, su verdadero instructor. Paretsky, como ella misma ha confesado en varias entrevistas, ideó el personaje de VI. para dar ‘voz’ a su propia conciencia y de paso ayudar a otras mujeres a encontrar su propia voz, un instrumento que les permita rebelarse, como mujeres libres, frente a las barreras de tipo social, cultural y político. Asimismo, tanto la autora como su personaje comparten exactamente la mismas ideas sobre asuntos tales como la política y la religión. En *Killing Orders* (1985), por ejemplo, destaca el compromiso de VI. en pro de la sensibilización colectiva, tras el fallecimiento de su amiga homosexual Agnes Paciorek. Otra evidencia singular de las confluencias entre la autora y el personaje se puede encontrar en *Bitter Medicine* y el activismo político de VI. para que el aborto sea reconocido como derecho básico para aquellas mujeres que así lo requieren.

Stephanie Plum, de la autora estadounidense Janet Evanovich, es otro ejemplo de mujer autónoma y valiente, que se autorretrata como una aventurera caza recompensas o *bounty hunter*. Si ya de por sí la profesión de detective, vinculada a la mujer, hace que salten todas las alarmas del patriarcado vigilante, qué decir de la profesión insólita de mujer caza recompensas. Plum es, por tanto, un símbolo de renovación profunda en el género detectivesco. Pese a las protestas de su madre, todo un símbolo de la mujer tradicional, Plum decide continuar, dedicándose a su trabajo de forma obsesiva, hasta tal punto que se podría decir de ella que es una *workaholic*. Su hiperactividad es más que notable; suele realizar varias tareas al mismo tiempo para avanzar en sus investigaciones. Por ejemplo, indaga los datos de sospechosos mientras está haciendo la colada en la lavandería.

Plum también comparte algunas similitudes con los héroes arquetípicos del género *noir*. Su fuerte personalidad así como su capacidad para tomar la iniciativa en situaciones límite, (lo hace por ejemplo al perseguir al peligroso delincuente Joe Morelli, con quien mantuvo un *affaire* en el pasado) apuntan a una cierta inspiración en los atributos de los tipos duros del género *hard-boiled*. Sin embargo, Plum no es retratada como una superheroína, y por tanto difiere en los *dicks* en ciertos episodios, como en aquellos momentos en los que flaquea debido a la presión que sus enemigos ejercen sobre ella. Uno de estos momentos se produce cuando toca el timbre en casa de Dodd fingiendo ser una repartidora de pizza. El ataque de Dodd la obliga a salir huyendo y Plum no tiene más remedio que recurrir a su fiel compañero Ranger para que la ayude. En este sentido, Plum es menos independiente que la dura V.I. Warshawski. Además, es notable el temor de Stephanie Plum a las armas, característica inusual entre los *hard-boiled detectives*, así como en sus homólogas detectives, V.I. Warshawski y Kinsey Millhone. Sin embargo, pese a todos sus defectos, Plum permanece como un símbolo femenino de

poder y fuerza al haber escogido un trabajo eminentemente masculino y desempeñarlo de forma magistral. Uno de los rasgos comunes que comparten Plum y V.I. es que no vacilan a la hora de obrar en todo momento según les dictan sus convicciones, sin tomar en cuenta el criterio de aquellos que desapruban sus comportamientos, Bob Mallory en el caso de Warshawski, y su propia madre en el caso de Plum.

Concebidas por Katherine V. Forrest, Sandra Scoppetone y Laurie R. King, las investigadoras Kate Delafield, Lauren Laureano y Katie Martinelli surgen como símbolos de un colectivo que hasta ahora apenas había sido representado en el género detectivesco y, en aquellos pocos casos en los que contábamos con algunas representaciones, éstas eran claramente distorsionadas. Asimismo, otra de las características más sobresalientes de estas detectives lesbianas es que comparten con sus autoras su identidad sexual.

Las tres detectives realizan su cometido con suma diligencia y siempre proceden de modo muy meticuloso en sus investigaciones. Son mujeres muy profesionales que se mueven a la perfección en su entorno de trabajo y no se sienten fácilmente intimidadas. Parecen sentirse plenamente identificadas con su identidad como mujeres lesbianas, aunque en ocasiones, como en el caso de Kate Delafield, hayan tenido que hacer abstracción de su condición en el trabajo para evitar así que la encasillen. Por lo general, todas ellas se encuentran muy satisfechas con la profesión que han elegido y con el modo en el que se desenvuelven en su trabajo. No en vano, Delafield afirma, henchida de orgullo: “So I am the perfect woman cop.”

Lauren Laureano, por su parte, comparte algunos de los rasgos de los tipos duros del género *hard-boiled* como Sam Spade o Philip Marlowe. Pero al mismo tiempo, Laureano es una mujer detective muy sofisticada ya que habla francés con cierta fluidez y asimismo, es una ávida lectora. Esta conjunción de rasgos tan particulares

trastoca los esquemas tradicionales (los detectives hasta ahora eran por lo general o bien sofisticados o bien tipos duros) y además hasta cierto punto supone una reinención completa del personaje del detective. Además de lo anterior, Laureano sabe muy bien cuál era su identidad en el pasado y cuál es en la actualidad. La trayectoria que traza entre una y otra es muy coherente. De hecho, no atribuye su condición homosexual a la violación que sufrió cuando era joven. Sabe muy bien que a, pesar de algún que otro flirteo con jóvenes del instituto, los chicos no le atraían.

Estas detectives tienen una vida de pareja estable, y las autoras reflejan esa vida de pareja con absoluta normalidad. Tanto Martinelli y Lee como Lauren Laureano y Kip se rodean además de círculos de amistades muy íntimos en los que depositan su plena confianza. Asimismo, sus parejas y sus círculos de amistades muy íntimos permiten a las detectives encontrar refugio y comprensión lejos del mundo exterior, hostil y cínico. Pero al tiempo que se abordan temas que hasta muy recientemente habían sido tabúes en la literatura detectivesca, uno de ellos la adopción por parte de parejas homosexuales, también se exponen algunas de las paradigmas sexistas que aún subsisten en algunos ámbitos de este colectivo, como por ejemplo pensar que Maj, la pareja homosexual de Roz, es de las dos quien se dedica a las tareas domésticas por el mero hecho de ser la más reservada de las dos.

Por último, en lo que concierne a esta tríada de detectives lesbianas, Martinelli ocupa un puesto superior en el escalafón de mando, Inspectora del Cuerpo de Policía de la ciudad de San Francisco.

Este trabajo de investigación no ha pretendido otra cosa que invitar a una profunda reflexión sobre la figura de la mujer detective y su representación, para de este modo intentar que comprendamos mejor los obstáculos a los que han tenido que enfrentarse estas mujeres en un mundo eminentemente masculino. Quizás de este

modo podamos empezar a valorar en su justa medida la contribución que han hecho y siguen haciendo muchas mujeres escritoras, a quienes corresponde el mérito de haber sabido reinventar y transformar los patrones de un género literario que, dado su carácter particular, no se prestaba fácilmente a la renovación. Sirva esta investigación como mi humilde reconocimiento a todas las detectives que nos han hecho creer firmemente en aquello que han venido afirmando las teóricas posmodernistas del feminismo: la identidad de la mujer no sólo está en continua evolución, sino que además cada vez es más obvio que el término ‘mujer’ es una categoría inagotable en sus múltiples significados y representaciones.

Bibliografía

Allen, Frederick Lewis. 2009. *Only Yesterday: An Informal of the 1920s*. New York: Open Road Media.

Bagby, Sarah. "Notable Book Review: Writing in an Age of Silence" Consultado 26 Octubre 21:57 2015 <http://kslib.info/DocumentCenter/Home/View/1763>.

Beauvoir, Simone de. 1982. (1959). *The Second Sex*. New York: Vintage Books.

Brownworth, Victoria. "Katherine V. Forrest: A Different Light" *Lambda Literary* Consultado Lunes 14 de Octubre 2015 snphilosophers2005.tripod.com/arun.pdf.

Bloom, Harold. 2008. *Shakespeare Through the Ages. A Midsummer's Night Dream*. New York: Infobase Publishing.

Crown, Sara. 2015. Sara Paretsky. *The Guardian Interview*. <http://www.theguardian.com/books/2015/aug/07/sara-paretsky-interview-i-start-each-vi-warshawski-book-convinced-i-cant-do-it>.

Calder, Jenni. 1976. *Women and Marriage in Victorian Fiction*. New York: Oxford University Press.

C. Connelly Kelly. May 2009. *From Poe to Auster: Literary Experimentation in the Detective Story Genre*. Tesis. Philadelphia: Temple University.

Chandler, Raymond. 1992. (1939). *The Big Sleep*. London: Penguin Books.

_____. 1949. (1940). *Farewell, My Lovely*. London: Penguin Books.

Christie, Agatha. 1952. *They Do it With Mirrors*. Glasgow: William Collins Sons.

_____. 2010. (1947). *The Labours of Hercules*. United Kingdom: Harper Collins.

Dresner, Lisa Marie 2007. *The Female Investigator in Literature, Film and Popular Culture*.
Jefferson, North Carolina: McFarland & Company.

D'Acci, Julie. 1994. *Defining Women: Television and the Case of Cagney and Lacey*. North
Carolina: University of North Carolina Press.

Davison, Dianne Mott. 2010. (1993). *The Cereal Murders*. New York: Pan Books.

Doyle, Arthur Conan. 1981. (1930). "A Study in Scarlet" en *The Penguin Complete
Sherlock Holmes*. London: Penguin Books.

Evanovich, Janet. 1994. *One for the Money*. New York: St. Martin's Griffin.

_____. 1996. *Two for the Dough*. New York: Scribner.

G. Kotker, Joan. 1995. "The Re-Imagining of Cordelia Gray" In *Women Times Three:
Writers, Readers and Detectives*, escrito por K. Gregory Klein. New York: Popular Press.

G. Roberts Garyn et al. 1990. *Old Sleuth's Freaky Female Detectives (from the Dime Novels)*
Ohio: Bowling Green University Press.

Goodale, Gloria. 12 July 2010. "The Closer Opens the Doors for Women- and for
Basic Cable." *The Christian Science Monitor* Consultado Viernes 23 Octubre 2015 18:50.

Gores, Joe. 2009. *Spade and Archer. The Prequel to Dashiell Hammett's The Maltese Falcon*.

New York: Random House.

Goudreau Jean. "Janet Evanovich Talks Bounty Hunters and Fifty Shades of Grey"

Forbes Magazine Section Women Consultado Sábado 26 Septiembre 2015 18:16

<http://www.forbes.com/sites/jennagoudreau/2012/06/26/janet-evanovich-talks-bounty-hunters-and-fifty-shades-of-grey/>.

Grafton, Sue. 1982. "*A*" is for *Alibi*. London: Pan McMillan.

___ 1986. "*C*" is for *Corpse*. London: Pan Books.

Green, Anna Katharine. 2011. (1897). *The Affair Next Door*. Auckland, New Zealand: The Floating Press.

_____. 2015. (1878). *The Leavenworth Case*. New York: Bookclassic, Barnes and Noble.

Greer, Chapman. 2006. *The Mystery of the Female Dick: Nancy Drew and V.I. Warshawski*. Tesis. Tuscaloosa: University of Alabama.

Gregory Klein Katherine 1995. *The Woman Detective: Gender and Genre*. Illinois: University of Illinois Press.

Grella, George. 1976. "Murder and Manners: The Formal Detective Novel" en *Dimensions of Detective Fiction*, escrito por Larry L. Landrum *et al.* Ohio. Bowling Green Popular Press.

Hammett, Dashiell. 1989. (1929). *The Maltese Falcon*. New York: Vintage Books.

___ *et al.* 1990. *Secret Agent X-9*. Princeton: Kitchen Sink.

— 1992. (1934). *The Thin Man*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group.

Harkness, Bruce 1983. “P.D. James” en *Art in Crime Writing. Essays in Detective Fiction*, editado por Bernard Stock *et al.* New York: St. Martin’s Press.

Hill, Carolina Lisa. 2012. *Television’s Adaptable Women: Post Feminist Nostalgia and Hollywood Film*. Lismore: Southern Cross University.

Howard, Lee George. 2010. *The Hard-Boiled Detective: Personal Relationships and The Pursuit of Redemption*. Department of English. Indiana University.

Interesting People. “Sara Paretsky: Internationally Acclaimed Modern American Detective Fiction Author” (1-14) <https://www.wtvp.org/.../ipeo406.paretsky.summary...>

James, P.D. 1989. (1972). *An Unsuitable Job for a Woman*. London: Penguin Books.

Keene, Carolyn with an Introduction by Sara Paretsky. 1991. *The Secret of the Old Clock. A Nancy Drew Mystery*. Bedford, Manchester. Applewood Books.

Keene, Carolyn. 1997. *Crime at the Chat Café*. New York: Pocket Books.

Kinsman, Margaret. 1995. “A Question of Visibility: Paretsky and Chicago” In *Women Times Three: Writers, Readers and Detectives*, escrito por K. Gregory Klein. New York: Popular Press.

Ledger, Sally. 1997. *The New Woman: Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*. Manchester: Manchester University Press.

Linda Barnes Official Website Sección “Essays and Excerpts” *Carlotta and Me published in Giallo Magazine* Consultado 26 Septiembre 2015 19:41 <http://www.lindabarnes.com/>

excerpt_essay.html#_VgblFfl_Oko.

Madison, Bobbi Ann. 1995. (1975). *The Girl Sleuth*. Georgia: University of Georgia Press.

Marcus, Sharon. 2007. *Between Women: Friendship, Desire and Marriage in Victorian England*. New Jersey: Princetown Press.

Markowitz, Judith A. 2004. *Gay Detective Novel: Lesbian and Gay Main Characters & Themes in Mystery Fiction*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Co.

Meaker, Marijane “The Idiosyncratic Interview : Sandra Scoppettone and Vin Parker”.

June 29, 2005 Consultada Jueves 15 Octubre 2015 22:5 http://www.sarahweinman.com/confessions/2005/06/the_idiosyncrat.html.

Mencken, Henry Louis y George Jean Nathan. 21 Abril 1920. *Black Mask* 1 (1)

___ 2011. *The Eye of the Storm*. Reino Unido: AudioGO.

Orczy, Baroness Emma. 2005. (1980). *The Old Man in the Corner: Twelve Classic Detective Stories*. New York: Dover Publications.

___ 2014. (2012). *Lady Molly of Scotland Yard*. New York: Start Classics.

O'Donnell, Peter and Neville Colvin. 2010. *Modesty Blaise: Sweet Caroline*. London: Titan Books.

Paretsky, Sara. 1982. *Indemnity Only*. London: Penguin Books.

- _ 1984. *Deadlock*. London: Penguin Books.
- ___ 1985. *Killing Orders*. London: Penguin Books.
- ___ 1987. *Bitter Medicine*. London: Penguin Books.
- ___ 1988. *Toxic Shock*. London: Penguin Books.
- ___ 1991. *Burn Marks*. (1990). New York: Dell Publishing.
- ___ 1992. *Guardian Angel*. Westminster: Dell Publishing.
- ___ 1995. *Windy City Blues*. New York: Dell Publishing.
- ___ 1994. *Tunnel Vision*. New York: Dell Publishing.
- ___ 1999. *Hard Time*. New York: Dell Publishing.
- ___ 2005. *Fire Sale*. New York: Signet Books.
- ___ 2008. *Bleeding Kansas*. London: Hodder & Stoughton.
- ___ 2008. (1998). *Ghost Country*. New York: Random House.
- ___ 1992. *A Woman's Eye*. New York: Dell Publishing.
- ___ 2009. *Women on the Case*. New York: Random House.
- _ 2009. (2007). *Writing in an Age of Silence*. New York: Verso.
- Poe, Edgar Allan. 2015. *C. Auguste Dupin. The Trilogy*. Books on Demand.
- R. King, Laurie. 2000. *Night Work*. New York: Bantam Books.

- R. Munt, Sally 1994. *Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel*. New York: Routledge.
- Ranta, Raisa. 2008. *Hard-Boiled and the Woman Detective- Challenging the Idealization of Masculinity, Whiteness and Heterosexuality in Sara Paretsky's Novels*. School of Modern Languages and Translation Studies. University of Tampere.
- Regenold, Marie Michele. 1992. *A Taxonomy of the Female Private Detective in Contemporary Literature*. Iowa: Iowa State University.
- Roberts, Garyn R. *et al.* 2003. (1993). "The *Dick Tracy* Comic Strip: An American Culture Phenomenon" en *Dick Tracy and American Culture. Morality and Mythology, Text and Context*. North Carolina: McFarland.
- Rothschild, Matthew. 2008. "Sara Paretsky" *The Progressive Interview*. Marzo: 31-34.
- Scoppettone, Sandra 1991. *Everything You Have is Mine*. New York: Virago Press.
- Schreiner, Olive. 1911. *Woman and Labour*. Salt Lake City (Utah): Project Gutenberg.
- Smith, Carol. 1999. *Family Reunion*. London: Warner Books.
- Smith, Johanna M. Julio 1991. "*Hard-Boiled* Detective Fiction: Gendering the Canon" University of Texas-Arlington *Pacific Coast Philology* 1/2 (26): 78-84.
- Spillane, Mickey 1985. *The Dark City and Other Stories*. Illinois: Park Forest.
- Sutton, Margaret. 1932. *Seven Strange Clues*. Bedford, Massachusetts: Applewood Books.
- Torrijos, Ramón María del Mar. 2012. "The Dynamics of Crime Lesbian Fiction"

Estudios Literarios Ingleses de la Universidad Complutense Universidad de Castilla La Mancha 61 (20): 61-74.

V. Forrest, Katherine. 2011. (1984). *Amateur City*. Tallahassee: Spinsters Ink.

Wells, Helen. 2007. (1955). *Cherry Ames, Boarding School Nurse*. New York: Springer.

Wentworth, Patricia. 2007. (1939). *Lonesome Road*. United Kingdom: Hachette Books.

Wilson, Barbara. 1986. *Sisters on the Road*. New York: Open Road.

Filmografía

DICK TRACY, DETECTIVE. RKO Radio Pictures. 1945. Guión: Eric Taylor de la tira cómica concebida por Chester Gould. Director: William A. Berke. Director de Fotografía: Frank Redman. Música: Roy Webb. Editor: Ernie Leadlay. Reparto: Morgan Cornway, Anne Jeffreys, Mike Mazurki, Jane Greer, Lyle Latell y Joseph Crehan.

NANCY DREW, REPORTER. Warner Bros. 1939. Productores: Bryan Foy, Hal B. Wallis y Jack L. Warner. Cinematografía: Arthur Edeson. Director: William Clemens. Music: Heinz Roemheld. Editor: Frank DeWar. Reparto: Bonita Granville, Ted Nickerson, John Litel, Mary Lee, Dickie Jones, Betty Amann, Larry Williams, Thomas E. Jackson y Olin Howland.

THE HOODLUM. United Artists. 1951. Director: Max Nosseck. Música: Darrell Calker. Editor: Jack Killifer. Reparto: Lawrence Tierney, Edward Tierney, Lisa Golm, Allene Roberts, Marjorie Jordan, Stuart Randall, Angela Stevens, John De Simone, Tom Hubbard, Eddie Foster, Oz Whitehead, Richard Barron y Rudy Rama.

THE MALTESE FALCON. Warner Brothers. 1941. Productor: Hal B. Wallis. Guión: John Huston a partir de la novela de Dashiell Hammett. Director: John Huston. Director de Fotografía: Arthur Edeson. Música: Adolph Deutsch. Director de Arte: Robert Hass. Editor: Thomas Richards. Reparto: Humphrey Bogart, Mary Astor, Gladys George, Peter Lorre, Barton MacLane, Sydney Greenstreet, Ward Bond, Jerome Cowan y Elisha Cook Jr.

THE STRANGER. International-RKO. 1946. Guión: Anthony Veiller basada en un relato de Victor Trivas. Director: Orson Welles. Director de Fotografía: Russell Metty. Música: Bronislau Kaper. Director de Arte: Perry Ferguson. Editor: Ernest Nims. Reparto: Edward G. Robinson, Orson Welles, Loretta Young, Richard Long, Philip Merivale, Konstantin Shayne, Byron Keith, Billy House y Martha Wentworth.

THE WOMAN IN THE WINDOW. Metro Goldwyn Mayers. 1944. Guión: Nunnally Johnson a partir de la novella *Once Off Guard* de J.H. Wallis. Director: Fritz Lang. Director de Fotografía: Milton Krasner. Música: Arthur Lange. Director de Arte: Duncan Cramer. Editores: Marjorie Johnson, Gene Fowler Jr. Reparto: Edward G. Robinson, Joan Bennett, Raymond Massey, Edmond Breon, Dan Duryea y Dorothy Peterson.

Episodios de series TV y Videoclips

Honey West

“The Swingin Mr. Jones” Primera Temporada Episodio 1. Estrenado el 17 Septiembre 1965. Director: Paul Wendkos. Guionistas: Gwen Bagni, Paul Dubov basado en las novelas de Skip y Gloria Fickling. Productores: Don Ingalls, Richard Newton y Aaron Spelling como productor ejecutivo. Música: Joseph Mullendore. Cinematografía: Charles Burke. Dirección de Arte: Gibson Holley y Bill Ross. Reparto: Anne Francis, John Ericson, Irene Harvey, Ray Danton, Winnie Collins y Marvin Brody.

“A Matter of Wife and Death” Primera Temporada Episodio 4. Estrenado el 8 Octubre 1965. Director: John Florea. Guionistas: Tony Barrett basado en las novelas de Skip y Gloria Fickling. Productores: Don Ingalls, Richard Newton y Aaron Spelling como productor ejecutivo. Música: Joseph Mullendore. Cinematografía: Charles Burke. Director de Arte: Gibson Holley y Bill Ross. Reparto: Anne Francis, John Ericson, Irene Harvey, Dianne Foster, James Best, Henry Beckman, Michael Fox y Henry Brandon.

“Whatever Lola Wants” Primera Temporada Episodio 6. Emitido el 22 Octubre 1965. Director: John Peyser. Guionistas: William Bast, basado en las novelas de Skip y Gloria Fickling. Producers: Don Ingalls, Richard Newton y Aaron Spelling como productor ejecutivo. Música: Joseph Mullendore. Cinematografía: Charles Burke. Directores de Arte: Gibson Holley y Bill Ross. Reparto: Anne Francis, John Ericson, Audrey Christie, Richard Angarola, Horst Ebersberg, Don Gazzaniga, Jerry Brutsche y Johnny Haymer.

The Avengers

“The Bird Who Knew Too Much” Quinta Temporada, Episodio 5. 11 Febrero 1967. Director: Roy Rossotti. Guionistas: Brian Clemens y Alan Pattillo. Productores: Brian Clemens, Albert Fennell y Julian Wintle como productor ejecutivo. Música: Laurie Johnson. Cinematografía: Wilkie Cooper. Dirección de Arte: Fred Carter. Reparto: Diana Rigg, Patrick Macnee, Ron Moody, Ilona Rodgers, Kenneth Cope, Michael Coles, John Wood, Anthony Valentine, Clive Colin Bowler y John Lee.

“Emma Peel Swinging Sixties Leather Angel” Video Clip *Youtube* Consultado 15 Noviembre 2015 21:34 <https://www.youtube.com/watch?v=XfRfpvIxPsQ>

The Girl from U.N.C.L.E 1966-1967 Video Clip *Youtube* Consultado 15 Noviembre 2015 22:02 https://www.youtube.com/watch?v=QPDu8Hj_sv8

Police Woman

“Warning All Wives” Primera Temporada Episodio 3. 27 Septiembre 1974. Director: Arnold Laven. Guionistas: Robert L. Collins y Edward DeBlasio. Productores: Douglas Benton, David Gerber y George Lehr. Música: Pete Rugolo. Cinematografía: Robert C. Moreno. Directores de Arte: Ross Bellah y Robert Purcell. Reparto: Angie Dickinson, Earl Holliman, Charles Dierkop, Ed Bernard, Don Stroud, Martha Scott, Van Bisoglio, Elinor Donahue, Joyce Bulifant, William Katt, Joan Tompkins, Joan Darling, Kirk Scott, Nicole Kallis, David Carlile y Wallace Earl Laven.

“Ice” Primera Temporada Episodio 20. 28 Febrero 1975. Director: David Moessinger. Guionistas: Robert L. Collins, David Moessinger y E. Arthur Kean. Productores: Douglas Benton, David Gerber y George Lehr. Música: Richard Shores. Cinematografía:

Robert C. Moreno. Directores de Arte: Ross Bellah y Robert Purcell. Reparto: Angie Dickinson, Earl Holliman, Charles Dierkop, Ed Bernard, Michael Parks, James Keach, Ned Glass, Jane Elliot, William Campbell, Val Bisoglio, René Enríquez, Florence Halop, Christina Avila, Rudy Diaz, Pete Marino y Fred Anderson.

“Flowers of Evil” 8 Noviembre 1974. Trailer. Director: Alexander Singer. Guionistas: Robert L. Collins, John W. Bloch y Joshua Hanke. Productores: Douglas Benton, David Gerber y George Lehr. Música: Jerry Fielding. Cinematografía: Robert C. Moreno. Dirección de Arte: Ross Bellah y Robert Purcell. Reparto: Angie Dickinson, Earl Holliman, Charles Dierkop, Ed Bernard, Laraine Stephens, Fay Spain, Lynn Loring, Meg Wyllie, Florence Lake, Elizabeth Kerr, Ann Morrison, Dick Balduzzi, Garry Walberg, Ysabel MacCloskey.

Get Christie Love!

Teresa Graves Video Clip *Youtube* Teresa Graves in “Get Christie Love” Consultado el 22 de Septiembre de 2015 a las 23:12 <https://www.youtube.com/watch?v=zirg6R9Ia2Y>

The Hardy Boys/The Nancy Drew Mysteries

“The Mystery of Pirate’s Cove” Primera Temporada Episodio 2. 6 Febrero 1977. Director: E.W. Swackhamer. Guionistas: Glen A. Larson y Mildred Wirt Benton. Productores: Joyce Heft Brotman, Glen A. Larson, Andrew Mirisch, B.W. Sandefur y Arlene Sidaris. Música: Stu Phillips. Cinematografía: Ben Colman. Dirección de Arte: William Campbell. Reparto: Pamela Sue Martin, Jean Rasey, George O’ Hanlon Jr., William Schallert, Monte Markham, Robert Karnes, Arthur Peterson y Joe Penny.

Charlie's Angels

“Of Ghosts and Angels” Cuarta Temporada Episodio 13. 2 Enero 1980. Director: Cliff Bole. Guionistas: Ivan Goff, Ben Roberts y Katharyn Powers. Productores: Leonard Goldberg, Shelley Hull, Robert Janes, Elaine Rich y Aaron Spelling como productor ejecutivo. Música: Jack Elliott y Allyn Ferguson. Cinematografía: Richard M. Rawlings Jr. Dirección de Arte: Alfeo Bocchicchio y Paul Sylos. Reparto: Jaclyn Smith, Cheryl Ladd, Shelley Hack, David Doyle, John Forsythe, Robin Mattson, Paul Burke, Lu Duffy Gardner, Virginia Gregg y R.G. Armstrong.

Moonlighting

“The Next Murder You Hear” Primera Temporada Episodio 4. 19 Marzo 1985. Director: Peter Werner. Guionistas: Glenn Gordon Caron y Peter Silverman. Productores: Glenn Gordon Caron, Jay Daniel, Artie Mandelberg y Pauline Miller. Música: Alf Clausen. Cinematografía: Gerald Perry Finnerman. Dirección de Arte: Dominick Bruno y John Kersey. Reparto: Cybill Shepherd, Bruce Willis, Alice Beasley, Gregg Henry, Barbara Stock, James Slovan, Joan Ryan, Richard Epcar, Frantz Turner y Michael E. Dawdy.

Murder, She Wrote

“A Story to Die For” (“Una Historia de Muerte”). 18 Mayo 2000. Director: Anthony Pullen Shaw. Guionista: J. Michael Straczynski. Productores: Alex Beaton, Charles F. Engel, Christopher N. Seiter, Anthony Pullen Shaw y J. Michael Straczynski. Música: Mark Snow. Cinematografía: Bill Layton. Dirección de Arte: Mary Dodson. Reparto: Angela Lansbury, Richard Crenna, Robert Mailhouse, Kathryn Morris, Duncan Regehr, Alan Fudge, Jay Acovone, Santiago Douglas, Dan Martin, Daniel Dae Kim, J. Patrick McCormack y Eva Frajko.

Remington Steele

“A Good Night’s Steele” Primera Temporada Episodio 13. 21 Enero 1983. Director: Seymour Robbie. Producción: Gareth Davis, Michael Gleason, Kevin Inch y Lee David Zlotoff. Guionistas: Robert Butler, Michael Gleason, Lee David Zlotoff. Música: Richard Lewis Warren. Director de Arte: Richard Berger. Reparto: Pierce Brosnan, Stephanie Zimbalist, James Read, Janet DeMay, Paul Reiser, Nancy Parsons, William Larsen, David Haskell, John Mansfield, Marley Sims y Nancy Linari.

Cagney and Lacey

“Bang, Bang, You’re Dead” (Internet Movie Data Base “You Call These Plain Clothes?”) Primera Temporada Episodio 1. 25 Marzo 1982. Director: Georg Stanford Brown. Guionistas: Barbara Avedon, Barbara Corday y Barney Rosenzweig. Productores: David Auerbach, Stanley Neufeld, Richard M. Rosenbloom, Barney Rosenzweig y Ken Wales. Música: Nelson Riddle. Cinematografía: Héctor R. Figueroa. Dirección de Arte: William Hiney. Reparto: Tyne Daly, Meg Foster, John Karlen, Martin Kove, Carl Lumbly, Al Waxman, Harvey Atkin, Sidney Clute, David Paymer, Melonie Mazman Hayden, Charles Hyman y Kenneth O’Brien.

VIP

“Beats Working at a Hot Dog Stand” Primera Temporada Episodio 1. 26 Septiembre 1998. Director: J.F. Lawton. Guionista: J.F. Lawton. Productores: Pamela Anderson Lee, Eric Estrin, Morgan Gendel, J.F. Lawton, Todd London, Jeanne Van Cott y Ron Zimmerman. Música: Frankie Blue. Cinematografía: Jack Conroy. Dirección de Arte: Michael A. Casey, Cutis Corbitt, Oliver Doering, Jeff Ozimek, Ken Wilson y Jose

Deras. Reparto: Pamela Anderson Lee, Angelle Brooks, Kevin Light, Molly Culver, Natalie Raitano, Shaun Baker, Leah Lail, Bryan Cranston, Daniel Roebuck, Dean Norris, Amber Smith y Javier Grajeda.