

ISABEL SANTAULARIA I CAPDEVILA

## ¿Heroínas o víctimas?

### La mujer detective en la ficción criminal

RESUMEN: El artículo analiza los cambios en la representación de la mujer detective en la ficción escrita, el cine y la televisión en un entorno postfeminista en el que, supuestamente, los roles de género patriarcales han sido modificados como respuesta a un contexto social en el que la mujer goza del mismo estatus y privilegios que los hombres. Aunque se sigue observando una tendencia a limitar la autoridad, autonomía y poder de la mujer, ejemplos como el de Brenda Leigh Johnson en la serie de televisión *The Closer* demuestran que el género detectivesco es cada vez más receptivo a una presentación positiva de la mujer que no se halle constreñida por los roles de heroína romántica y víctima que la mujer ha ocupado tradicionalmente en la ficción.

PALABRAS CLAVES: postfeminismo, ficción de detectives, mujer detective, cine, televisión, *The Closer*.

## INTRODUCCIÓN

En una de sus múltiples acepciones, el término postfeminismo hace referencia al hecho de que las mujeres ya han superado los escollos de sus predecesoras históricas – las mujeres que, sobre todo a partir de los años setenta, lucharon para asentar la presencia de las féminas en la esfera laboral, acabar con discriminaciones sexistas y diluir las distinciones de género que determinan los roles sociales de la mujer y el hombre. Por lo tanto, según autoras como Katie Roiphe, Rene Denfeld, Camille Paglia o Christina Hoff Sommers, el feminismo, sobre todo el feminismo radical de los años setenta, ha pasado a ser obsoleto en un contexto social en el que, como explica Imelda Whelehan en su libro *The Feminist Bestseller: From Sex and the Single Girl to Sex and the City*, las mujeres tienen total acceso al mundo laboral, gozan de un éxito y un poder sin precedentes y se ha producido lo que Naomi Wolf denomina un verdadero ‘genderquake’, un terremoto que ha resultado en la paulatina pérdida de la autoridad y el poder del hombre blanco (2005: 162-163). Si nos ceñimos a la presencia y visibilidad de la mujer en el espacio público en nuestra sociedad occidental, podemos afirmar que, sin duda, las mujeres han llegado. Y si no lo han hecho a todos los sectores de la sociedad, sí han llegado a la gran pantalla y a la ficción en general, en la que géneros hasta ahora considerados masculinos han incorporado a la mujer en papeles que, hasta hace unos años, estaban en manos de los hombres. En el cine de acción, tal como se pone en evidencia en el libro de Dominique Mainon y

James Ursini *The Modern Amazons: Warrior Women On-Screen*, por ejemplo, las mujeres han evolucionado con los tiempos y han pasado de ser víctimas, acompañantes o 'glamazonas' (presentaciones glamorosas del arquetipo de la mujer amazona), a convertirse en las estrellas del espectáculo, heroínas de acción con grandes habilidades acrobáticas y capacidad para manipular todo tipo de armas, y que combinan sus papeles de salvadoras de la humanidad con sus trabajos de científicas, neurocirujanas o pilotos de MIGs y, en algunos casos, se las apañan para ser también esposas y madres ejemplares. Aunque con sus curvas imposibles y sus vestimentas ajustadas son, en la mayoría de los casos, fantasías dirigidas a un público masculino y tienen una función similar (aunque más recatada) a la de las chicas del póster central de algunas revistas, el caso es que son tan hábiles como los hombres en su esfera de acción y ponen en evidencia los cambios en la percepción de la mujer en la sociedad en general.

## LA MUJER DETECTIVE EN LA FICCIÓN ESCRITA

Los géneros considerados populares, pues, se han hecho eco de los cambios en la situación y estatus de la mujer y han modificado sus contornos genéricos para incluir a la mujer en papeles protagonistas o para adaptar su rol a nuevas expectativas y condicionantes sociales. La ficción de detectives no es una excepción. No podemos decir que la mujer investigadora sea una novedad. De hecho, el género detectivesco ha contado con investigadoras notables a lo largo de su historia, desde las intrépidas heroínas de las novelas sensacionalistas de Wilkie Collins – tales como Marian Halcombe o Valeria Brinton/Woodville de *La dama de blanco* y *La ley y la dama* respectivamente – a la entrañable Miss Marple de Agatha Christie, pasando por Harriet Vane en la novela *Gaudy Night* de Dorothy L. Sayers o las historias de la estadounidense Amanda Cross protagonizadas por su investigadora Kate Fansler que empezó a escribir en los años sesenta. Sin embargo, el género detectivesco fue en sus orígenes esencialmente masculino, no siempre escrito por hombres, pero mayoritariamente protagonizado por detectives masculinos amateur o profesionales. Las mujeres aparecían como personajes secundarios y formaban un elenco de criadas, gobernantas, novias o esposas de los protagonistas. Cuando llegaban al centro de la historia lo hacían en forma de cuerpos violentados, muchas veces de forma atroz. De hecho, en la que se considera la primera narrativa de detectives, la historia corta de Edgar Allan Poe "Los crímenes de la calle Morgue", el detective protagonista, Auguste Dupin, investiga y resuelve el asesinato de dos mujeres – Madame L'Españaye y su hija Camille – cuyos cuerpos son encontrados por los vecinos en un piso cerrado, víctimas de una brutalidad sorprendente: el cuerpo de Camille se halla metido cabeza abajo en la chimenea; el de su madre tirado en un patio trasero con el cuello cortado de

tal modo que al levantar el tronco se desprende la cabeza; tanto la cabeza como el cuerpo están “tan horriblemente mutilados, que apenas [conservan] apariencia humana”.<sup>1</sup> En caso de aparecer como investigadoras en las narrativas clásicas del género, no son ni profesionales ni sexualmente agresivas – o son solteras metomentodo o las novias o esposas de los investigadores principales. Éste es el caso, por ejemplo, de la adaptación de la novela de Dashiell Hammett *El hombre delgado* (*La cena de los acusados*, W.S. Van Dyke 1934) en la que la esposa del detective Nick Charles, Nora, colabora activamente en la investigación. Aunque es la única obra de Hammett en la que aparece esta pareja de investigadores, la adaptación cinematográfica de la novela protagonizada por William Powell y Myrna Loy en los papeles de Nick y Nora Charles en 1934 tuvo tanto éxito que se rodaron varias secuelas<sup>2</sup>.

Con el nacimiento de la novela negra o *hard-boiled* en la revista *Black Mask*, publicada por primera vez en 1920, la ficción de detectives se masculinizó incluso más. Como respuesta a la creciente independencia de la mujer después de la Primera y Segunda Guerra Mundial, los autores más significativos del género – Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Earle Stanley Gardner, James M. Cain o Cornwell Woolrich – propusieron detectives duros y violentos caracterizados por sus inclinaciones antisociales. Las mujeres de estas historias, por otro lado, eran las fascinantes y engañosas *femme fatales*. Tal como explica Linda Mizejewski en su libro *Hardboiled & High Heeled: The Woman Detective in Popular Culture*, la sexualidad masculina se definía por su poder y su capacidad de raciocinio; el cuerpo femenino se caracterizaba por ser seductor y mortal – tanto por su peligrosidad como por convertirse en el receptor de la violencia masculina. La tradición *hard-boiled*, con sus detectives duros y marginales dedicados a la lucha sin tregua contra la corrupción y las *curváceas femme fatales*, es una de las más populares y cuenta con autores tan significativos en la actualidad como son Mickey Spillane, Elmore Leonard, Robert B. Parker o James Ellroy. Sin embargo, aunque estos autores siguen encabezando las listas de ventas y son tan famosos como lo fueron los padres del género, sus héroes de raza blanca no tienen la exclusividad del territorio del crimen y la ficción de detectives.

En los años sesenta y como efecto de la lucha por los derechos humanos, autores como Chester Himes incorporaron a detectives *hard-boiled* de raza negra que, además de investigar sus crímenes, abogan por los derechos de las minorías

---

1. <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ing/poe/crimenes.htm>

2. *Ella, él y Asta* (W.S. Van Dyke 1936), *Otra reunión de acusados* (W.S. Van Dyke 1939), *La sombra de los acusados* (W.S. Van Dyke, 1941), *El regreso de aquel hombre* (Richard Thorpe 1944), y *La ruleta de la muerte* (Edward Buzzell, 1947).

étnicas en Estados Unidos. En la actualidad, autores como Walter Mosley y Tony Hillermann disfrutaban de un éxito considerable gracias a sus historias protagonizadas por sus detectives Easy Rawlins y Jim Chee y Joe Leaphorn respectivamente. Los efectos del feminismo se hicieron sentir también en la tradición hard-boiled e investigadoras profesionales se incorporaron a la ficción en los años setenta. La primera de estas investigadoras es Cordelia Gray, la protagonista de la novela de la británica P.D. James escrita en 1972, *No apto para mujeres*, que repetiría papel protagonista diez años más tarde en *La calavera bajo la piel*. En *No apto para mujeres*, Cordelia hereda una agencia de detectives privados y ‘a la Cybil Shepherd’ en la serie de televisión *Luz de luna* (ABC 1985-1989), decide sacar la agencia adelante en vez de venderla al mejor postor y sin ayuda de un Bruce Willis de turno o tener que asumir un nombre falso como la detective de la serie de televisión *Remington Steele* (NBC 1982-1987). Tímida, insegura y poco sofisticada, Cordelia no coincide con la imagen prototípica del investigador confiado y cerebral de la tradición clásica y, mucho menos, con la del detective privado duro, violento y desarraigado de la tradición americana. Sin embargo, Cordelia abriría camino a una serie de novelas que, al otro lado del Atlántico en los años ochenta, transmutarían la fórmula hard-boiled al poner la investigación sobre los tacones de una mujer de armas tomar. Así mismo, estas narrativas se convertirían en plataforma desde la que apuntar y defender posturas feministas y en una de las tendencias más productivas y populares en la actualidad con autoras tan conocidas como Sue Grafton – famosa por su serie de novelas ‘alfabéticas’ protagonizadas por Kinsey Millhone – y Sara Paretsky – creadora de la incombustible y dura V.I. Warshawski –, junto a las más recientes Kay Scarpetta de Patricia Cornwell y Temperance Brennan de la canadiense Kathy Reichs.

Las protagonistas de estas novelas son profesionales serias, poco interesadas en su apariencia física, sin ligaduras domésticas, dedicadas en cuerpo y alma a sus trabajos e investigaciones y defensoras incansables de los derechos de la mujer en un entorno de sexismo institucional que intenta, con más o menos éxito, limitar su capacidad de acción y que se manifiesta también en forma de violencia contra las mujeres, sobre todo en el espacio doméstico. A pesar de ser personajes poco convencionales que defienden la independencia de la mujer y que se resisten a entrar en relaciones estables o a formar una familia como manda el contrato social, o quizás por esto, estas detectives de ficción se han convertido en productos de consumo para un público fiel que espera ansioso la próxima entrega de la serie alfabética de Sue Grafton o la siguiente novela de Patricia Cornwell con más aventuras para su patóloga forense, la Dra. Kay Scarpetta. En la actualidad, las librerías norteamericanas ofrecen a este público más de cien series de novelas

protagonizadas por heroínas detectives, ya sea investigadoras privadas, policías, sheriffs, patólogas forenses o agentes federales. La mujer detective se ha incorporado incluso a la conocida como chick-lit o ficción postfeminista caracterizada por centrar sus argumentos en las historias, deseos, temores, relaciones, amistades, etc. de mujeres independientes que han alcanzado sus objetivos profesionales. En su vertiente conocida como tart noir, la protagonista es una profesional (no necesariamente detective) que, además de plantearse cuestiones relacionadas con su vida amorosa y familiar – hacia las que adopta una postura esencialmente clínica – se dedica a investigar crímenes con los que se topa de casualidad o para los que es contratada para su resolución. Entre las autoras más conocidas del tart noir, podemos destacar a Lauren Henderson o a Janet Evanovich.

## LA MUJER DETECTIVE EN LA TELEVISIÓN HASTA LOS 90

Aunque el cine y la televisión se han arriesgado menos que la ficción escrita en su presentación de la mujer detective, este personaje cuenta también con una dilatada historia en la pequeña y gran pantalla. En la televisión norteamericana, las primeras mujeres detective aparecieron a mediados de los años sesenta también, como en el caso de la ficción escrita, como respuesta al feminismo de la época. Sin embargo, las primeras mujeres detective en la televisión – como Honey West en la serie homónima (ABC 1965-1966), April Dance en *The Girl from U.N.C.L.E.* (NBC 1966-1967) o Pepper Anderson en *Police Woman* (NBC 1974-1978) – son mujeres súper sexy casi siempre obligadas a pasearse en mini-vestido y tacones de aguja en misiones de incógnito. Por lo tanto, son chicas Bond para la televisión, reformulaciones de Pussy Galore en *Goldfinger* (Guy Hamilton 1964) o el personaje de Emma Peel en *Los vengadores* (ITV 1961-1969), personajes emigrados de las historias de espionaje y trasladados sin casi ningún cambio al panorama detectivesco de la época. Las protagonistas de la famosa serie *Los ángeles de Charlie* (ABC 1976-1981) seguían siendo versiones actualizadas de las chicas Bond y su público estaba más interesado en sus cuerpos – en el caso de los hombres – y sus modelitos y peinados – en el caso de las mujeres – que en la investigación. Desde los sesenta hasta los ochenta, pues, las detectives de televisión eran modelos con placa, pistola y licencia para matar, más valoradas por tener un cuerpo mostrable en bikini o minifalda que por sus dotes detectivescas. Si tenemos en cuenta los cuerpos, constituciones y edades de los detectives masculinos de la época (*Kojak*, *Colombo*, *Frank Cannon*, *Baretta*, *Ironside* o *Barnaby Jones*) y los comparamos con sus homólogos femeninos, queda claro que ninguno de ellos se eligió por su juventud, atractivo, elegancia a la hora de vestir o habilidades acrobáticas que les permitieran lucir cuerpo. Seguro que a Telly

Savalas no lo eligieron por su peinado para la serie Kojak (CBS 1973-1978) y a nadie le importaba si Raymond Burr no podía ni mostrar las piernas ni utilizarlas en la serie Ironside (NBC 1967-1975). Me pregunto si Los ángeles de Charlie hubiera tenido el mismo éxito si a las protagonistas les hubieran rapado el pelo, sentado en una silla de ruedas, obligado a aumentar unos 30 kilos y vestido con gabardinas anchas pringadas de grasa.

En los ochenta, la visibilidad del cuerpo de las detectives televisivas se atenuó un poco. Sin embargo, para amortiguar el poder y autonomía de las protagonistas, se les adjudicó un argumento romántico paralelo en las series Remington Steele, El espantapájaros y la Sra. King (CBS 1983-1987) o Luz de Luna. La serie Cagney y Lacey (CBS 1982-1988) fue excepcional en su contexto histórico ya que, a diferencia de las series coetáneas, se enfatizaba la profesionalidad de las protagonistas y su relación de amistad, compañerismo y confianza mutua por encima de su belleza o su capacidad de perseguir a malhechores en tacones de diez centímetros. La serie trataba además temas femeninos de forma clara y sin tapujos; así pues, además de investigar crímenes serios y casos de violencia, las protagonistas se planteaban cuestiones como el aborto, los derechos de las víctimas de violación, la violencia doméstica o el abuso sexual.

## LA MUJER DETECTIVE EN EL CINE A FINALES DE LOS 80

La presentación de la mujer detective en el cine de la época, sin embargo, no se hizo eco del éxito de Cagney y Lacey, que, en su última temporada, era vista por más de veinte millones de espectadores cada semana, dos de cada tres mujeres; también se apartaba de las narrativas detectivescas escritas y protagonizadas por mujeres que daban a estas investigadoras un poder y autonomía parejas al que tenían el hombres en historias del mismo tipo y que encabezaban las listas de los libros más vendidos. Según Linda Mizejewski, Hollywood no estaba todavía preparado para la heroína de acción en un ambiente cargado de testosterona que apostaba por películas protagonizadas por hombres policía como La jungla de cristal (John McTiernan 1988) o Arma letal (Richard Donner 1987). Las heroínas aparecían mayoritariamente en la ciencia ficción (la princesa Leia en La guerra de las galaxias (George Lucas 1977) o Ripley en Alien (Ridley Scott 1979), que, por cierto, fue escrita para que el papel pudiera ser interpretado tanto por un hombre como por una mujer. Las películas de detectives – percibidas como más realistas por los espectadores y, por lo tanto, donde se experimentaba menos con los roles de género que en la ciencia ficción – eran más conservadoras y se puede observar el lastre de percepciones sexistas en la presentación de la

mujer detective. De hecho, Hollywood parecía incluir a mujeres detectives sólo para demostrar que eran una anomalía. En películas como *El sendero de la traición* (Costa-Avras 1988), *Acero azul* (Kathryn Bigelow 1990) o *Impulso* (Sondra Locke 1990), la investigación del caso que ocupa a las protagonistas tiene efectos traumáticos y, antes o después en el transcurso de la trama, abandonan el trabajo o se ven obligadas a hacerlo. Es sintomático, en este sentido, que los detectives masculinos no abandonan su profesión después de experiencias traumáticas (véase, por ejemplo, la película *Resurrection* (Russell Mulcahy 1999) o, en la ficción escrita, las historias de James Patterson protagonizadas por Alex Cross o las novelas de Mo Hayder protagonizadas por Jack Caffery). Al final de *Seven* (David Fincher 1995), por ejemplo, Somerset, citando a Hemingway, se reafirma en su percepción de que el mundo no es un buen lugar para vivir pero insiste en que vale la pena luchar por él y aplaza su inminente jubilación para continuar luchando contra malhechores; en el caso de Mills, no se menciona su retirada del trabajo y, aunque es evidente que los efectos de la investigación lo han dejado marcado de por vida y que necesitará tratamiento psicológico durante un tiempo, quizás unos años, uno puede imaginarse su reincorporación a las fuerzas de la ley para vengar la muerte de su esposa y evitar que otros inocentes sufran en manos de villanos como John Doe. En otras películas como *Detective con medias de seda* (Jeff Kanew 1991) – basada en las novelas de Sara Paretsky protagonizadas por V.I. Warshawski – o *Una extraña entre nosotros* (Sidney Lumet 1992) las detectives protagonistas recuperan el papel de heroínas románticas al final de la película y acaban con pareja, hija y labores domésticas, en el caso de Warshawski, o con deseos de formar familia, en el caso de la protagonista de *Una extraña entre nosotros*, Emily Eden. En ambos casos, la trama está diseñada a modo de moraleja para las protagonistas que, después de comparar el vacío emocional que conlleva su vida profesional con la felicidad que puede proporcionar la vida conyugal, deciden dar un giro doméstico a sus vidas.

## EL EFECTO CLARICE STARLING EN EL CINE Y EN LA TELEVISIÓN

Aunque estas películas presentaban imágenes bastante limitadas de la mujer investigadora, al menos contribuyeron a familiarizar al gran público con esta figura y, en cierto modo, lo prepararon para Clarice Starling, la heroína creada por Thomas Harris en su novela *El silencio de los corderos*, escrita en 1988, y llevada a la gran pantalla en 1991 por Jonathan Demme. El personaje de Clarice Starling se convirtió en un icono feminista y tanto la novela como la película gozaron de un gran éxito tanto de público como de crítica. Aunque, tal como explica Mizejewski, si se tiene en cuenta la tendencia de Hollywood a generar

imitaciones de las películas que disfrutaban de un gran éxito de taquilla, es sorprendente que después de *Starling* la gran pantalla no se llenara de agentes femeninas del FBI investigando crímenes cometidos por asesinos en serie, también es cierto que Clarice marcó un antes y un después en la presentación de la mujer detective, la cual adquirió un perfil mucho más serio y profesional, sobre todo en las series de televisión en las que la influencia de Clarice fue y sigue siendo mucho más visible. La influencia de Clarice se hizo patente en la presentación de dos de las grandes mujeres detectives de televisión de los años 90: Dana Scully y Sam Waters de las series *Expediente X* (Fox 1993-2002) y *Profiler* (NBC 1996-2000) respectivamente. Tanto Dana Scully como Sam Waters son agentes del FBI que viven entregadas a su trabajo. En ninguna de las dos series, las protagonistas tienen que aparecer en bikini o en minifalda para justificar su presencia y, aunque la relación con sus compañeros masculinos, sobre todo en el caso de Scully, dio mucho de que hablar a los fans de las series, en ambos casos se prescinde del argumento romántico o de cualquier otro recurso argumental que conlleve una domesticación de estos dos personajes, cuya competencia profesional no se encuentra comprometida y es, de hecho, objeto de admiración y respeto por parte de sus compañeros. En la actualidad, el efecto de *Starling* en la televisión sigue patente en series como *Crossing Jordan* (NBC 2001-2007), *Alias* (ABC 2001-2006), *Caso abierto* (CBS 2003-2010), *The Closer* (TNT 2005-) o *Bones* (Fox 2005-) en las que las protagonistas – Jordan Cavanaugh, Sydney Bristow, Lilly Rush, Brenda Leigh Johnson y Temperance Brennan – son investigadoras profesionales competentes. Sin embargo, en algunos casos, se recurre a estrategias para realzar su feminidad y limitar su autonomía. Temperance Brennan, por ejemplo, basada en la protagonista de las famosas novelas de la novelista canadiense Kathy Reichs, por ejemplo, sufre cambios sustanciales al pasar de las novelas a la pequeña pantalla: se rejuvenece unos años, luce escotes prominentes, adquiere conocimientos de artes marciales que le permiten lucir cuerpo y se la empareja con un agente masculino (David Boreanaz en el papel de agente especial Steeley Booth) a quien se esfuerza en mantener a una cierta distancia a pesar de la química que hay entre los dos personajes y a la que se confiere un gran peso narrativo en la serie. Es interesante observar que la ficción detectivesca, en cierta forma, sigue siendo reticente a otorgar demasiada autonomía a las mujeres con autoridad y, por lo tanto, se recurre a lo sobrenatural y fantástico para justificar el poder de las investigadoras en series como *La espada de la hechicera* (TNT 2001-2002), *Missing* (Lifetime 2003-2006) o *Médium* (NBC 2005-). En otras series, como en la famosa *C.S.I.* en sus tres escenarios, *Las Vegas* (CBS 2000-), *Miami* (CBS 2002-) y *Nueva York* (CBS 2004-), el equipo de forenses está formado tanto por hombres como por mujeres, pero en los tres casos es un hombre



quien está al mando del equipo.

En el cine, el efecto Starling ha sido también visible y se ha hecho notar, sobre todo, en los thrillers de asesinos en serie en los que un detective investiga los crímenes cometidos por este asesino. En las primeras historias de este tipo era en general un hombre quien investigaba los casos y las víctimas eran, mayoritariamente, mujeres. Sin embargo, desde que Thomas Harris trasladó la figura de la Final Girl (término creado por Carol Clover para referirse a la chica que sobrevive a los ataques de un asesino en serie de dimensiones sobrenaturales en los slashers) al thriller de asesinos en serie y la convirtió en heroína y némesis del asesino, otras películas han incorporado a esta figura en el mismo papel. Éste es el caso por ejemplo de *Copycat* (Jon Amiel 1995), *El coleccionista de huesos* (Phillip Noyce 1999), *Asesinato 1,2,3* (Barbet Schroeder 2002), *Vidas ajenas* (D.J. Caruso 2004), *Giro inesperado* (Philip Kaufman 2004) o *Rastro oculto* (Gregory Hoblit 2008). Estos personajes se han convertido en prototipos de mujeres profesionales competentes, fuertes e inteligentes y en modelos para su público femenino. Sus trabajos no son glamorosos, están mal pagados y no les dejan mucho tiempo libre para socializar o estar en familia. Por lo tanto, viven vidas solitarias, sobre todo porque, al ser mujeres, les es difícil establecer relaciones de amistad en un contexto laboral en el que los hombres son mayoría y en el que son consideradas intrusas y objeto de celos, envidias, discriminaciones y actitudes sexistas. Sus pisos son sórdidos y fríos y, como mucho, les espera un gato cuando llegan a casa después de una jornada laboral agotadora y no siempre reconfortante. Algunas detectives de ficción, como la sofisticada Katherine Mallory de la novelista Carol O'Connell o Kay Scarpetta de Patricia Cornwell, gozan de un nivel de vida alto que les permite comprar ropa y perfumes caros, conducir Mercedes o vivir en apartamentos o casas de alto standing. Sin embargo, las mujeres que consumen estas historias no lo hacen por el fondo de armario de las protagonistas, los coches que conducen o las casas donde viven. Lo más atractivo es que ofrecen a sus heroínas aventuras que les permiten llevar armas y utilizarlas, ocupar puestos de trabajo que antes ocupaban los hombres, adoptar posiciones de mando, poner a los hombres en su sitio cuando se atreven a lanzarles algún comentario sexista, defender la ley y el orden, e incluso transgredir las normas de conducta consideradas femeninas. Ante todo, son historias que permiten a las mujeres escaparse del espacio doméstico, aunque sea de forma vicaria, y soñar con alternativas que no sean el romance o el matrimonio. No se puede decir que la ficción con mujeres profesionales protagonistas sea un barómetro de los cambios operados en nuestra sociedad, pero sí que lo es de las fantasías de la mujer profesional que se identifica con las ambiciones, los éxitos y los fracasos de las protagonistas y aspira a lo

mismo que han logrado estas mujeres: un espacio propio, tiempo para conseguir sus metas profesionales, silencio para trabajar y control total sobre sus agendas.

## ¿HEROÍNAS O VÍCTIMAS?

Aunque la ficción nos ofrezca mujeres investigadoras independientes, inteligentes, capaces y poderosas, cabe preguntarse hasta qué punto son íconos válidos para la mujer de principios del siglo XXI ya que, en ocasiones, se hallan limitadas por una serie de convenciones que circunscriben su autoridad y autonomía y que ponen en evidencia la reticencia en la ficción a transgredir percepciones de la mujer que vayan más allá de los papeles de heroína romántica, figura doméstica o víctima que la mujer ha venido interpretando a lo largo de los siglos. En el caso de *Miss Agente Especial* (Donald Petrie 2000) y su secuela, *Miss Agente Especial: Armada y fabulosa* (John Pasquin 2005), por ejemplo, Gracie Hart se ve obligada a hacer honor a su nombre y adoptar gracia y corazón para ser una investigadora efectiva y, como no, convertirse en la cara amable y bella que sirve de reclamo y escaparate de la institución policial. En la novela, *La princesa de hielo* de Camilla Läckberg,<sup>3</sup> por poner otro ejemplo, la protagonista, Erica Falck, ocupa una posición secundaria en la trama para investigar la muerte de su amiga de la infancia, Alex, y es el detective, Patrik Hedström, quien lleva el peso de la investigación. De hecho, en ocasiones, Erica parece más preocupada por encontrar un vestido que acomode los kilos extra que ha adquirido desde que ha llegado a su pueblo natal que por la propia investigación y la observamos, tal su heroína, Bridget Jones, en el dilema de ponerse una faja para disimular barriga o un tanga en caso de que ella y Patrik acaben en la cama después de una cena romántica (2008: 208). De hecho, la profesionalidad de la protagonista se halla comprometida a lo largo de la novela. Sumida en sus dilemas románticos con Patrik y sus preocupaciones domésticas – ayudar a su hermana en un matrimonio deficiente y evitar tener que vender la casa que ella y su hermana han heredado de sus padres – Erica se retrasa en la escritura de la biografía en la que está trabajando y tiene que pedir un mes extra para terminarla (2008: 382). Su rol detectivesco se reduce a entrevistar a los familiares y allegados de Alex y sus pesquisas no le sirven para solucionar el caso, aunque acaban siendo el material para un proyecto sobre la vida de Alex que vende a su editorial.

Más preocupante aún es la tendencia en la ficción a limitar la autonomía de la detective y a reducirla a un papel de víctima de complots políticos que ponen en peligro su carrera y de villanos despiadados que amenazan su vida. Aunque

---

3. Para este artículo, se ha utilizado la traducción en inglés, citada en la bibliografía y a la que hacen referencia las páginas entre paréntesis.

el detective es, por definición, un ser comprometido cuya perseverancia y efectividad lo convierten en objetivo de aquellos que intentan frenar su investigación, estas situaciones sirven – salvo en algunas excepciones como *Seven* o la novela *Messiah* de Boris Starling en la que Red Metcalfe logra acabar con el asesino en serie pero paga por sus errores pasados con su carrera y eventual encarcelamiento – para demostrar la fortaleza, capacidad de acción y fuerza física del detective. En el caso de las detectives, sin embargo, y también salvo algunas excepciones como la de Lisbeth Salander en la trilogía de Stieg Larsson,<sup>4</sup> estas situaciones no hacen más que resaltar la fragilidad y vulnerabilidad de las protagonistas. El caso de Clarice Starling es sintomático. Ya en *El silencio de los corderos*, Lecter aborta el único momento de triunfo de Clarice con la famosa llamada telefónica al final de la historia. Además, la efectividad de Clarice no se premia en la secuela, *Hannibal*. Al contrario, su triunfo profesional al ser responsable de la captura del asesino en serie, Jame Gumb, en la anterior novela, sólo consigue convertirla en la víctima de una institución esencialmente machista que la obliga a darse de bruces con el techo de cristal y que la lleva a la eventual suspensión de su cargo y a convertirse en chivo expiatorio de los fracasos de otros y en señuelo para capturar a Lecter. Después de tanto sufrimiento, sin embargo, no hay final feliz para Clarice. Su viaje al corazón de las tinieblas no la convierte en héroe marlowiano. En la novela, Clarice y Hannibal acaban suspendidos en un limbo onírico-romántico en el que no queda claro si Clarice ha cambiado su profesión por las noches de ópera, los trajes claros y los zapatos de Gucci que le ofrece Lecter o es una víctima más de los extraños tratamientos del doctor. En la película, dirigida por Ridley Scott en 2001, Lecter logra escapar y Clarice sigue buscando la aceptación de la institución que tanto la ha maltratado. Es probable que el FBI la readmita. Sin embargo, visto lo visto, el futuro que espera a la exhausta Clarice es uno de más soledad y más misiones basura sin reconocimiento público.

Esta tendencia a la victimización de la detective parece haber coagulado en los parámetros del género y en las últimas novelas de las conocidas Patricia Cornwell y Kathy Reichs, la integridad profesional e, incluso, la vida de las protagonistas, Kay Scarpetta y Temperance Brennan, se ve comprometida en varias ocasiones. En *Scarpetta*, Kay sigue intentando olvidar el trauma causado por el intento de violación por parte de su compañero, Pete Marino, y se convierte en víctima de un intento de difamación por Internet que hace público su pasado traumático y compromete su profesionalidad. En *206 Bones*, Temperance Brennan es doble víctima de los intentos de una colega de sabotear su investigación para promocionar su propia carrera y del cómplice psicótico de esta última, que

---

4. Para este artículo se ha utilizado la traducción en inglés de la trilogía de Stieg Larsson: *The Girl with the Dragon Tattoo*, *The Girl Who Played with Fire*, y *The Girl Who Kicked the Hornets' Nest*.

la encierra en un túnel subterráneo con la intención de dejarla morir. Y casi lo consigue. Sólo la intervención de su colega y ex-amante, Andrew Ryan, logra salvarla de un destino de muerte por inanición e hipotermia. En *Devil Bones*, por citar un último ejemplo, después de un error durante la investigación y de un (nuevo) escarceo con la bebida, Temperance acaba despedida de su cargo como consultora para el North Carolina State Bureau of Investigation.

## TRANSGRESIONES INTERESANTES: EL CASO DE “THE CLOSER”

Aunque algunas detectives en la ficción y sobre todo en el cine no logran escapar las constricciones que, tradicionalmente, han servido para limitar a la mujer en el género detectivesco y, por lo tanto, tienen que compaginar su rol de detectives con el de víctimas y el de heroínas románticas, hay excepciones notables que presentan interesantes propuestas en la presentación de la mujer detective, como es el caso de *The Closer* en la televisión. En esta serie, el sexo de la protagonista, Brenda Leigh Johnson, es, como en casi todos los casos en los que la detective es mujer, objeto de contienda y escollo con el que los hombres no tienen que lidiar. Ya en el piloto (1.1) de la serie, su llegada al Departamento de Policía de Los Angeles con el cargo de Subjefa al mando del nuevo Grupo Especial de Homicidios genera el rechazo tanto del capitán del Departamento de Robos y Homicidios, el Capitán Taylor, que esperaba ocupar el cargo, como de los hombres, y una mujer, que forman el equipo que le ha sido asignado ya que son fieles a Taylor y no son receptivos a la actitud prepotente y la estricta meticulosidad de la nueva Subjefa. Aunque el desagrado de Taylor y el equipo se plantea en términos de su origen – no es de Los Angeles – y la forma en la que ha sido contratada sin tener en cuenta la dedicación y experiencia de los veteranos del Departamento, está claro que el principal problema es que se trata de una mujer y que nadie confía en su competencia a pesar de sus credenciales y del hecho de que, si ha sido elegida para el cargo y no Taylor, es por la incompetencia casi proverbial y los fracasos de este último, que cerraba casos sin confesiones ni pruebas contundentes que pudieran garantizar juicios favorables para el Fiscal del Distrito. Tampoco ayuda el hecho de que Brenda sea una pésima conductora sin ningún sentido de la orientación y que llegue tarde a las escenas de los crímenes; sea excesivamente escrupulosa en las investigaciones y se muestre altiva y desdñosa ante cualquier señal de incompetencia o descuido; su adicción al azúcar; y el caos y desorden que rodean cualquier espacio físico que ocupa. Además, tiene asuntos mal resueltos con su padre, un ex-oficial del ejército, que se pasa la serie amenazando en venir a dar una paliza a cualquiera que ose a enfrentarse a su niña

(“ Nivel de exigencia y capacidad” 1.13);<sup>5</sup> y con su madre, que sigue recriminándole su profesión aunque Brenda se empeñe en recordarle que es demasiado tarde para probar el ballet (1.1).

Sin embargo, poco a poco, Brenda consigue ganarse el respeto de su equipo gracias sobre todo a su devoción al trabajo, que es más importante que la relación romántica que inicia con el Agente Especial Fritz Howard del FBI (hasta el punto que si queda con él en sus primeras citas es para aprovecharse de sus contactos en el FBI para conseguir informes de balística o toxicológicos que necesita para cerrar sus casos), y a su competencia profesional, logrando cerrar casos cada vez más difíciles y confesiones casi imposibles. En el episodio “ Buen servicio doméstico” (1.9), por ejemplo, el hijo de los Phillips, una familia acomodada, es responsable de la violación y asesinato de la hija de su sirvienta mejicana. El Sr. Phillips se declara culpable mientras su mujer y su hijo se escapan a Méjico ya que saben que el adolescente sería juzgado como un adulto en el estado de California. Brenda se da cuenta de la estrategia de los Phillips y se traslada a Méjico. A pesar del escepticismo de su superior, el Jefe Pope, Brenda consigue no sólo una confesión, sino también que sea condenado por su crimen en Méjico. Brenda, además, no tiene que renunciar ni a su identidad sureña ni a su vestimenta femenina para imponer su autoridad, que, de hecho, utiliza a su favor para ganarse la confianza de los testigos y criminales a los que interroga mostrando una falsa apariencia de fragilidad, empatía y coquetería. De hecho, Brenda lleva la tan cacareada capacidad de manipulación femenina a un nuevo nivel y dosifica encanto, empatía, frialdad y amenazas a discreción para conseguir que testigos, allegados y criminales colaboren con su investigación. Es, además, rápida en sus observaciones y conclusiones, además que con la lengua, prodigando wisecracks que están a la altura del mismísimo Bruce Willis en La jungla de cristal. Cuando, por ejemplo, en el episodio “ Una cara bonita” (1.2), el Jefe Pope le dice que le gusta su peinado, ella le contesta que le gusta el suyo también (Pope es calvo). Cuando, en el piloto, uno de los hombres la llama ‘puta’, ella responde que si permitiera que algún hombre la llamara puta en su cara, aún estaría casada. Y, por citar otro ejemplo, cuando el Agente Jackson del FBI le dice que no se inmiscuirá en la investigación de la escena de un crimen al que acaba de llegar y que confíe en ella, Brenda responde que dejó de confiar en los hombres que dicen ‘ confía en mí’ cuando tenía dieciséis años (“ Una mujer de Los Angeles” 1.11).

---

5. Los títulos de los episodios se proporcionan la primera vez que aparecen mencionados. En menciones subsiguientes sólo se menciona el número de temporada y episodio.

Aunque Brenda no se presenta como feminista, sino como una profesional competente segura de sí misma, se preocupa por la situación de la mujer en general y no esgrime su cargo para probar que la mujer ha conseguido todos sus objetivos y puede conseguir todo lo que se propone a base de esfuerzo, inteligencia y dedicación. De hecho, en muchos de los casos que investiga en la primera temporada, las víctimas y/o criminales son mujeres. En ambos casos, el sistema patriarcal se presenta como el causante principal tanto de las muertes de mujeres como de los crímenes a los que se ven abocadas. En los casos que investiga en el piloto y en el segundo episodio de la serie, por ejemplo, las criminales son mujeres desdeñadas que han sido engañadas por sus parejas. Aunque Brenda no siente ningún tipo de pena por las criminales, al fin y al cabo, el asesinato siempre es una solución expeditiva y desdeñable, sí manifiesta su descontento con un sistema patriarcal que educa a las mujeres a confiar en el amor y en priorizar el romanticismo por delante de la profesionalidad y a creer que su vida no tiene sentido al ser engañadas por los hombres en quienes confían. De hecho, en el episodio 1.2, la criminal es una mujer desairada que mata a la esposa de su amante por despecho, pero Brenda no duda en responsabilizar al marido por sus continuas infidelidades y las falsas promesas que prodigaba entre las mujeres para llevarlas a la cama. La ley no puede penalizar el engaño, pero Brenda le deja claro al marido infiel que tendrá que vivir con la culpa de haber sido el responsable directo de la muerte de su mujer. La violencia sexual que caracteriza el sistema patriarcal se pone en evidencia en el episodio 1.9, en el que Brenda investiga la violación y asesinato de una muchacha mejicana. Aunque logra el arresto del culpable, el hijo de los Phillips, el episodio pone en evidencia la cantidad de niñas de origen latino desaparecidas en Los Angeles. Su estatus de inmigrantes ilegales las convierte en presas fáciles de pedófilos que las violan, las matan y se deshacen de sus cadáveres sin que nadie investigue su desaparición ya que son invisibles dentro del entramado social de la ciudad. En el episodio "Sentirse necesitado" (1.6), por poner un último ejemplo, la víctima es una chica joven que deja a su pareja después de una discusión en la que él le levanta la mano. Despechado, el exnovio pone un anuncio en una página de sadomasoquismo en Internet en el que se hace pasar por su exnovia y en el que pide que los interesados acudan a su casa para hacer realidad su fantasía de ser violada por un extraño. El episodio expone la facilidad con la que los hombres utilizan la violencia para mostrar su autoridad y también la falta de conciencia del propietario de la página de Internet que, con sus anuncios, facilita la violación de mujeres. Brenda tampoco admite ningún comentario sexista o políticamente incorrecto en su presencia y se dedica a corregir los despropósitos, divertidos, pero despropósitos al fin y al cabo, de uno de sus hombres de su equipo, Provenza. No permite, por ejemplo, que llame 'bollera'

a la víctima lesbiana del episodio piloto; y cuando Provenza pide al equipo que utilicen protección extra antes de tocar nada en la escena del crimen de un 'homicidio' – la víctima es gay – en el episodio "El bateador" (1.8), Brenda le recrimina sus problemas de dicción.

Además de esta presentación positiva y comprometida de la protagonista de *The Closer*, la serie propone planteamientos interesantes en la presentación de la mujer detective en la tradición *hard-boiled*. Tal como apuntó Laura Mulvey en su ensayo "Placer visual y cine narrativo"<sup>6</sup>, el cine made in Hollywood sitúa a la mujer como objeto del deseo en el centro de la historia para el placer de un espectador típicamente masculino. La tradición feminista *hard-boiled* ha respondido a esta sexualización del cuerpo de la mujer cuando se halla en el centro de una historia de dos formas: o bien presenta heroínas protagonistas profesionales que no se preocupan por la mirada masculina y no son el centro de atención por su forma de vestir o por su atractivo, sino por su profesionalidad (como Hannah Wolf, la protagonista de las novelas de Sarah Dunant o Anita Blake, de las novelas de Laurell K. Hamilton, cuyo ropaje está condicionado a que pueda acomodar las armas que necesitan para su trabajo); o presenta a detectives que disfrutan de su cuerpo y quieren estar atractivas por su propio placer y satisfacción – como Sam Jones, la escultora/detective de las novelas de Lauren Henderson. *The Closer* es rompedora en este sentido. Brenda es, sin duda, la protagonista y el centro de la mirada del espectador/a de la serie, una centralidad que se replica dentro de la diégesis de la serie y ya que su equipo, casi todo masculino, observa con atención los interrogatorios de Brenda a través de una pantalla en la sala de grabación. La serie, por lo tanto, no reniega de la mirada masculina ni diégeticamente ni extradiegéticamente. Sin embargo, instruye el tipo de mirada del espectador. Brenda se sitúa en el centro, pero la admiración e interés del observador se dirige a su talento como interrogadora. Rara vez muestra piernas o escote y es su cara y, sobre todo, lo que dice y las técnicas que utiliza para conseguir sus confesiones, lo que mantienen a su equipo y al espectador en vilo, mirando fijamente la pantalla. El cuerpo de Brenda, pues, no es el que suscita admiración, sino su inteligencia. Por si quedara alguna duda, los hombres que muestran admiración por ella en la serie lo hacen porque es una persona interesante, no porque sea bella. Salvo en un par de excepciones, todos los piropos y halagos que recibe por parte de hombres son por su competencia, habilidad y su inteligencia. Dennis Dutton, por ejemplo, uno de los sospechosos de un crimen, es un hombre adinerado y cínico que, acostumbrado a que todo el mundo haga lo que desea simplemente por ser un Dutton, se

---

6. Artículo publicado en la revista *Screen* en 1975 y reeditado en 1989 en el libro *The Visual and Other Pleasures*, citado en la bibliografía.

siente atraído por Brenda ya que, como él dice, hay poca gente en el mundo que considere realmente interesante en el episodio “Fue el mayordomo” (1.10). En el episodio “Da la cara” (1.4), Brenda investiga los crímenes de un francotirador. Su padre, un coronel retirado, busca la colaboración de Brenda para capturar a su hijo porque respeta su experiencia y currículum: siete años trabajando para la CIA, cuatro años de experiencia en el Departamento de Policía de Washington D.C., y tres años y medio en el Departamento de Policía de Atlanta.

La presentación de la detective en la tradición *hard-boiled*, por otro lado, está condicionada por el género que, descendiente directo del *western*, presenta al investigador como un ser marginal, desarraigado, sin ligaduras emocionales y familiares y que trabaja por cuenta propia. Esta marginalidad del detective le permite presentar una mirada crítica hacia un sistema del que no forma parte y ha sido aprovechada por escritoras como Sarah Paretsky o Sue Grafton para ofrecer una crítica feminista a un sistema todavía esencialmente sexista y patriarcal. *The Closer* es rompedora precisamente porque la serie no permite el desarraigo emocional y la independencia profesional de su protagonista y, por lo tanto, la sitúa en una posición activa para deconstruir el sistema desde dentro. Su relación con el Agente Especial Fritz Howard del FBI no la aparta de sus obligaciones profesionales y se aprovecha no para evitar la soledad y el cinismo de la protagonista, sino para plantear un tipo de masculinidad progresista. Fritz admira su profesionalidad y nunca se queja por la devoción al trabajo de Brenda. Al contrario, se convierte en su ayudante y acompañante en sus misiones y no tiene ningún problema en acceder a las necesidades tanto emocionales como profesionales de Brenda. Incluso en las situaciones en las que los casos de Brenda interfieren con las investigaciones del FBI, Fritz está de su parte y antepone la voluntad de Brenda a las obligaciones de su cargo. En la investigación del asesinato de Riki Mokhtari, un hombre de negocios iraní que está en las listas de observación del FBI, en el episodio 1.11, Fritz actúa como agente de enlace entre el FBI y el Departamento de la Policía de Los Angeles. Su misión es la de seguir el rastro de un dinero marcado que el FBI proporcionó a Mokhtari con el objetivo de rastrearlo para conectarlo con grupos terroristas. Brenda le recrimina su interés por el dinero cuando se trata de un crimen pasional cometido por Leila Mukhtari, que vivía en una situación de opresión y subordinación al marido y los hombres de su familia. En vez de enfadarse y defender los objetivos del FBI, Fritz le dice que nunca quiso actuar como agente de enlace, que no es tan siquiera uno de sus casos y que lo más importante para él no es conseguir información para el FBI, sino que la relación con Brenda funcione.



Su cargo como Subjefa al mando del Grupo Especial de Homicidios, por otra parte, permite a Brenda hacer valer su autoridad, demostrar su competencia, ganarse el respeto de su equipo y poner en su lugar a hombres y mujeres incompetentes y (re-)celosos que intentan desautorizarla simplemente porque no los trata con un respeto y una admiración que no se merecen. Ya desde el principio, tiene que lidiar con los intentos del Capitán Taylor de desacreditarla. La reacción de Brenda, sin embargo, no es de queja y victimización, y, sin insultos ni espavientos, logra no sólo poner a Taylor en su lugar, sino afirmarse en su autoridad ante él y su equipo a base de buen hacer profesional y un lenguaje asertivo. Hay muchos ejemplos a lo largo de la primera temporada de la serie, pero hay dos en concreto que no tienen desperdicio y que voy a utilizar para ilustrar este punto. En el episodio 1.8, Brenda investiga el asesinato de un chico gay, un crimen que el fiscal del distrito quiere utilizar como plataforma política para prodigar sus ideas contra la homofobia. Por la relevancia política y repercusión mediática del caso, Taylor está interesado en el caso y, por su cuenta y con la ayuda inestimable de su hombre en el equipo de Brenda, Flynn, Taylor arresta a un hombre que no es culpable y le sonsaca una falsa confesión. Brenda no acepta las disculpas de Taylor y consigue hacer valer su autoridad:

Taylor: He podido dejar que mi carácter competitivo me haya ofuscado en mi afán de proteger a la comunidad. Pero no creo que nadie deba dudar de mi entrega a este departamento, ni tampoco de Flynn, dicho sea de paso.

Brenda: No es el departamento al que ha tratado mal. Es a mí. En parte porque ha recibido órdenes equivocadas. Así que a ver si podemos arreglarlo.

Taylor: Jefa Johnson, si la he ofendido, naturalmente me disculpo.

Brenda: No quiero sus disculpas comisario. Quiero que reconozca mi rango, que entienda que está por debajo de mí en la cadena de mando, y quiero que le adviertan oficialmente de que si vuelve a entorpecer mi trabajo, el Jefe Adjunto solicitará que Asuntos Internos le investigue, pues, según creo, es el modo de examinar la conducta insubordinada de un oficial. ¿Estamos de acuerdo?

Pope: No veo ningún inconveniente a la propuesta.

Brenda: Bien, muchísimas gracias. Adiós señores. Hasta mañana.

Taylor: Señor, debo recalcar que sólo obtuve su confesión porque usted me lo ordenó.

Pope: Sí, ya. No sé cómo agradecerse. (The Closer 1.8)

En el episodio 1.13, Taylor, resentido con el éxito de Brenda, envía una queja anónima a Asuntos Internos por la actitud de Brenda y su trato al FBI durante la investigación del caso Mokhtari y su desdén hacia la incompetencia de la fiscal del distrito en la investigación del asesino en serie Bill Croelick, ya que lo encerraron por la muerte de una mujer a la que identificaron erróneamente como víctima de Croelick en el episodio "Atracción fatal" (1.12). Taylor no duda en echar la culpa al detective que llevó el caso, Flynn, y sugiere que debería ser investigado por haber dejado pruebas falsas para incriminar a Croelick. Flynn, descontento por la falta de fidelidad de Taylor, pide su traslado definitivo al Grupo Especial de Homicidios. Mientras tanto, Taylor se niega a retirar la queja a Asuntos Internos. Para intentar remediar esta situación maliciosa e injusta, Pope pide a Brenda que se disculpe ante el Agente Especial Jackson del FBI, la fiscal del distrito, la Srta. Powell, y ante Taylor. Brenda accede a asistir a la reunión y dice a Pope que sabe exactamente qué tiene que decir, que es lo siguiente:

Brenda: Jefe Pope, le agradezco que haya organizado esta reunión. Vayamos al grano porque debo realizar una detención en un caso de asesinato. Comenzaré por usted, señorita Powell. Quiero decirle que siento mucho no haber podido hacer caso omiso de su incompetencia al hacer que Bill Croelick fuera erróneamente condenado. Y lamento si se sintió culpable por llevar a un hombre al corredor de la muerte por un crimen que no cometió. Espero sinceramente que jamás vuelva a ocurrir. Agente Jackson, lamento que el FBI entregara dos millones de dólares a un hombre sospechoso de terrorismo y no fuera capaz de seguirle el rastro ni de darse cuenta, tras dos meses de vigilancia, de que su mujer estaba liada con un médico. Confío en que lo hagan mejor en un futuro. Comisario Taylor, supongo que debería pedirle disculpas por no haber nacido en Los Angeles. Pero después de ver su trabajo de cerca durante varios meses, puedo decirle que, por más que lo intente, no se me ocurre ningún cuerpo profesional en el que yo no tendría un rango superior al suyo. Ya está. Espero haberlo aclarado todo. (The Closer 1.13)

En ninguno de los dos casos, Brenda sale perjudicada por sus palabras y, por lo tanto, se convierten en herramienta para hacer valer su autoridad y lograr que el sistema no la castigue por el simple hecho de que, al ser mujer, hacer bien su trabajo y llamar a las cosas por su nombre, sea objeto de celos y actuaciones maliciosas que obstaculizan su carrera.

## CONCLUSIÓN

Brenda ofrece, pues, una imagen positiva de una mujer profesional en un ambiente patriarcal y no deja que nadie la menosprecie o socave su autoridad por el simple hecho de ser mujer. También ofrece una mirada crítica contra los abusos machistas a los que se expone una mujer fuerte y competente en un mundo de hombres. Jane Caputi, en su artículo "American Psychos: The Serial Killer in Contemporary Fiction", escribe sobre los temores de los hombres a conceder a la mujer poder sobre la vida y la muerte. Una mujer armada y capaz de impartir justicia a base de golpe de pistola desmorona la percepción del mundo tal como está concebido aún en la actualidad y en el que todavía se es reticente a aceptar una visión de la mujer que vaya más allá de su función doméstica y reproductora. Aunque es cierto que la heroína detective en la ficción se halla, en algunos casos, limitada por concepciones patriarcales del rol de la mujer y, como en el caso de Clarice en *El silencio de los corderos* y, sobre todo en *Hannibal*, Ileana en *Vidas ajenas* o Helen Hudson en *Copycat*, no se la deje prosperar – o sólo se la deje prosperar a cambio de grandes sacrificios personales, vidas vacías y solitarias, y traumas psicológicos – ejemplos como el de Brenda en *The Closer* ponen en evidencia que el público es cada vez más receptivo a una representación de la mujer fuerte y armada sin tener que masculinizarla o hacerle pagar un alto precio por osar a hacer valer su autonomía y poder en un mundo de hombres. Estas representaciones de la mujer detective demuestran los cambios en los roles de género que se han producido en los últimos años en nuestras sociedades occidentales. Pero, sobre todo, son significativas ya que reflejan un cambio sustancial en las fantasías de las mujeres, que no sólo aspiran a encontrar pareja y formar familia sino a tener una vida profesional satisfactoria sin tener que sacrificar su vida privada o convertirse en solteronas cínicas, agriadas y solitarias.

Universitat de Lleida

E-mail: [isantaularia@dal.udl.cat](mailto:isantaularia@dal.udl.cat)//[isantaularia@hotmail.com](mailto:isantaularia@hotmail.com)

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Caputi, Jane. 1993. American Psychos: The Serial Killer in Contemporary Fiction. *Journal of American Culture* 16.4: 101-112.
- Christianson, Scott. 1995. Talkin' Trash and Kickin' Butt: Sue Grafton's Hard-Boiled Feminism in *Feminism in Women's Detective Fiction*, ed. Glenwood Irons: 127-147. Toronto and London: University of Toronto Press.
- Clover, Carol. 1993. *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Horror Film*. London: BFI Publishing.
- Craig, Patricia and Mary Codogan. 1986. *The Lady Investigates: Women Detectives and Spies in Fiction*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Delamater, Jerome H. and Ruth Prigozy, eds. 1998. *The Detective in American Fiction, Film and Television*. Westport, Connecticut, and London: Greenwood Press.
- Denfeld, Rene. 1995. *The New Victorians. A Young Woman's Challenge to the Old Feminist Order*. New York: Warner Books.
- Dresner, Lisa M. 2006. *The Female Investigator in Literature, Film, and Popular Culture*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company.
- Horsley, Lee. 2005. *Twentieth-Century Crime Fiction*. Oxford: Oxford University Press.
- Irons, Glenwood, ed. 1995. *Feminism in Women's Detective Fiction*. Toronto and London: University of Toronto Press.
- Klein, Kathleen Gregory. 1995. Habeas Corpus: Feminism and Detective Fiction En *Feminism in Women's Detective Fiction*, ed. Glenwood Irons: 171-189. Toronto and London: University of Toronto Press.
- Mainon, Dominique, and James Ursini. 2006. *The Modern Amazons: Warrior Women On-Screen*. Newark Pompton Turnpike, Pompton Plains, New Jersey: Limelight Editions.
- Mann, Jessica. 1981. *Deadlier Than the Male: An Investigation into Feminine Crime Writing*. Newton Abbot and London: David and Charles.
- Messent, Peter, ed. 1997. *Criminal Proceedings: The Contemporary American Crime Novel*. London and Chicago: Pluto Press.
- Mizejewski, Linda. 2004. *Hardboiled and High Heeled: The Woman Detective in Popular Culture*. London and New York: Routledge.
- Mulvey, Laura. 1989. *The Visual and Other Pleasures*. Basingstoke: Macmillan.
- Munt, Sally R. 1994. *Murder by the Book: Feminism and the Crime Novel*. London and New York: Routledge.
- Paglia, Camille. 1992. *Sex, Art and the American Culture*. London: Vintage.
- Roiphe, Katie. 1993. *The Morning After. Fear, Sex and Feminism on Campus*. Boston: Little, Brown and Co.
- Schubart, Rikke. 2007. *Super Bitches and Action Babes: The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company.

- Sommers, Christina Hoff. 1995. *Who Stole Feminism? How Women Have Betrayed Women*. New York: Touchstone, Simon & Schuster.
- Tasker, Yvonne. 1998. *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema*. London and New York: Routledge.
- Tomc, Sandra. 1995. "Questing Women: The Feminist Mystery after Feminism". En *Feminism in Women's Detective Fiction*, ed. Glenwood Irons: 46-63. Toronto and London: University of Toronto Press.
- Vanacker, Sabine. 1997. "V.I. Warshawski, Kinsey Millhone and Kay Scarpetta: Creating a Feminist Detective Hero". En *Criminal Proceedings: The Contemporary American Crime Novel*, ed. Peter Messent: 62-86. London and Chicago: Pluto Press.
- Walton, Priscilla L. and Manina Jones. 1999. *Detective Agency: Women Rewriting the Hard-Boiled Tradition*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Whelehan, Imelda. 2005. *The Feminist Bestseller: From Sex and the Single Girl to Sex and the City*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Wilson, Ann. 1995. "The Female Dick and the Crisis of Heterosexuality". En *Feminism in Women's Detective Fiction*, ed. Glenwood Irons: 148-156. Toronto and London: University of Toronto Press.

#### FUENTES PRIMARIAS:

- Aceros azul (Kathryn Bigelow 1989)
- Alias (ABC 2001-2006)
- Alien (Ridley Scott 1979)
- Arma letal (Richard Donner 1987)
- Asesinato 1, 2, 3 (Barbet Schroeder 2002)
- Bones (Fox 2005-)
- C.S.I. Las Vegas (CBS 2000-)
- C.S.I. Miami (CBS 2002-)
- C.S.I. New York (CBS 2004-)
- Cagney y Lacey (CBS 1982-1988)
- Caso abierto (CBS 2003-2010)
- Collins, Wilkie. 1992. *La dama de blanco*. Barcelona: Columna.
- Collins, Wilkie. 1995. *La ley y la dama*. Madrid: Rialp.
- Copycat (Jon Amiel 1995)
- Cornwell, Patricia. 2008. *Scarpetta*. London: Sphere.
- Crossing Jordan (NBC 2001-2007)
- Detective con medias de seda (Jeff Kanew 1991)
- El coleccionista de huesos (Phillip Noyce 1999)
- El espantapájaros y la señora King (CBS 1983-1987)

- El regreso de aquel hombre (Richard Thorpe 1944)  
 El sendero de la traición (Costa-Gavras 1988)  
 El silencio de los corderos (Jonathan Demme, 1991)  
 Ella, él y Asta (W.S. Van Dyke 1936)  
 Expediente X (Fox 1993-2002)  
 Girl from U.N.C.L.E. (NBC 1966-1967)  
 Giro inesperado (Philip Kaufman 2004)  
 Goldfinger (Guy Hamilton 1964)  
 Hammett, Dashiell. 1970. El hombre Delgado. Madrid: Alianza.  
 Hannibal (Ridley Scott 2001)  
 Harris, Thomas. 1989. The Silence of the Lambs. London: Mandarin.  
 Harris, Thomas. 2000. Hannibal. London: Arrow.  
 Honey West (ABC 1965-1966)  
 Impulso (Sondra Locke 1990)  
 Ironside (NBC 1967-1975)  
 James, P.D. 1987. No apto para mujeres. Barcelona: Versal.  
 James, P.D. 1998. La calavera bajo la piel. Barcelona: Ediciones B.  
 Kojak (CBS 1973-1978)  
 La cena de los acusados (W.S. Van Dyke 1934)  
 La espada de la hechicera (2001-2002)  
 La guerra de las galaxias (George Lucas 1977)  
 La jungla de cristal (John McTiernan 1988)  
 La ruleta de la muerte (Edward Buzzell 1947)  
 La sombra de los acusados (W.S. Van Dyke 1941)  
 Läckberg, Camilla. 2008. The Ice Princess. London: Harper.  
 Larsson, Stieg. 2008. The Girl with the Dragon Tattoo. Quercus and London: Macleahose Press.  
 Larsson, Stieg. 2009. The Girl Who Kicked the Hornets' Nest. Quercus and London: Macleahose Press.  
 Larsson, Stieg. 2009. The Girl Who Played with Fire. Quercus and London: Macleahose Press.  
 Los ángeles de Charlie (ABC 1976-1981)  
 Los vengadores (ITV 1961-1969)  
 Luz de luna (ABC 1985-1989)  
 Médium (NBC 2005-)  
 Miss Agente Especial (Daniel Petie 2000)  
 Miss Agente Especial 2: Armada y fabulosa (John Pasquin 2005)  
 Missing (Lifetime 2003-2006)  
 Otra reunión de acusados (W.S. Van Dyke 1939)  
 Poe, Edgar Allan. 1841. Los crímenes de la calle Morgue. <http://www.ciudad-seva.com/textos/cuentos/ing/poe/crimenes.htm>  
 Police Woman (NBC 1974-1978)  
 Profiler (NBC 1996-2000)

Rastro oculto (Gregory Hoblit 2008)  
Reichs, Kathy. 2008. Devil Bones. London: Arrow.  
Reichs, Kathy. 2009. 2006 Bones. London: Arrow.  
Remington Steele (NBC 1982-1987)  
Resurrection (Russell Mulcahy 1999)  
Sayers, Dorothy L. 1963. Gaudy Night. London: Victor Gollancz.  
Seven (David Fincher 1995)  
Starling, Boris. 1999. Messiah. London: HarperCollins Publishers.  
The Closer (TNT 2005-)  
Una extraña entre nosotros (Sidney Lumet 1992)  
Vidas ajenas (D.J. Caruso 2004)