

**EL CUERPO DEL DELITO: GÉNERO Y POLÍTICAS CORPORALES EN LA
LITERATURA DE DETECTIVES**

Elena Avanzas Álvarez
eleavanzas@gmail.com

Universidad de Oviedo - España

Recibido: 25-02-2016

Aceptado: 16-05-2016

Resumen

La literatura de detectives se ha convertido en una de las principales formas de entretenimiento en el siglo XXI. Sin embargo, ha recibido escasa atención como herramienta de subversión feminista. Las mujeres y los roles de género que se representan en estos textos se han convertido en productos culturales de subversión post-moderna que cuestionan los discursos dominantes y las estructuras de poder. Este artículo explora las políticas identitarias de construcción del cuerpo y sus consecuencias para la dramatización de las detectives contemporáneas.

Palabras Clave: Literatura, feminismo, cuerpo, género, discurso, política.

Abstract

Crime fiction has become one of the main forms of entertainment in the 21st century. However, it has received little attention as a tool of feminist subversion. The representation of women and gender roles have turned crime fiction into a cultural product of post-modern subversion that questions dominant discourses and power structures. This paper analyses the identity politics that construct bodies and its consequences for the dramatization of contemporary female detectives.

Keywords: Literature, feminism, body, gender, discourse, politics.

1. Introducción

La literatura de crímenes es uno de los géneros literarios más populares del siglo XXI. Gracias a este carácter popular (Walton y Jones, 1999), se ha convertido en un espacio clave de subversión de roles y estereotipos de género al introducir a mujeres detectives que se enfrentan a estructuras dominantes de poder y las cuestionan restaurando, finalmente, el *status quo*. Esta renovación del arquetipo del detective tradicional (Munt, 1994) se produce al introducir un cuerpo culturalmente inscrito como femenino en la sociedad patriarcal que, además, se sitúa en una posición de poder. Este artículo explorará, desde una perspectiva post-moderna, la construcción de los cuerpos femeninos en la literatura de crímenes contemporánea como lugares de cuestionamiento y subversión de normas, estereotipos y roles de género aparentemente asentados.

Tanto las obras utilizadas para formar el marco teórico, como aquellas utilizadas como ejemplos serán citadas en su idioma original siempre y cuando sea posible tal y como han sido consultadas por la autora. Esta decisión responde al deseo de la autora de preservar el discurso original, también compartido por la obra de ficción utilizada para ejemplificar el marco teórico. Pero, también se trata de preservar la importante relación que existe entre el lenguaje y la literatura de crímenes en Estados Unidos y que tipifica los textos de crímenes escritos en este país como una corriente propia, heredera de la tradición *hard-boiled* (Walton y Jones, 1999). Por ejemplo, en la traducción española del episodio piloto de Rizzoli e Isles, uno de sus colegas policías le dije en tono despectivo: “Tómate un tranquilizante, Rizzoli” (2010). Sin embargo, en la versión original no se utiliza el término “tranquilizante”, sino que aparece “midol”, el nombre de una marca comercial utilizada para tratar los dolores asociados a la menstruación y al síndrome pre-menstrual. Aunque sólo es uno ejemplo, este cambio es significativo y demuestra que el original tiene una referencia cultural y social que sólo identificarán hablantes nativos de inglés o residentes en Estados Unidos.

La metodología utilizada consiste en la creación de un marco teórico centrado en la construcción del cuerpo femenino en el contexto post-moderno y feminista que servirá para analizar producciones contemporáneas de detectives. Aunque estas teorías podrían aplicarse a cualquier ficción protagonizada por una detective, el caso utilizado para ejemplificar el análisis es *Rizzoli e Isles*, una serie de televisión norteamericana protagonizada por dos mujeres. Por tanto, el uso del término “literatura” en el título de este artículo hace referencia a la categorización de las series de televisión como textos audiovisuales dentro de la tradición de la literatura de crímenes. Otras autoras, como Walton y Jones (1999) y Mizejewski (2004), desdibujan en sus estudios la línea entre texto literario y texto audiovisual en la literatura de crímenes y subrayan la intensa relación que existe entre ambas formas de representación.

2. Políticas corporales y de género

Judith Butler subraya en su obra, *Gender Trouble* (1990) que uno de los presupuestos del feminismo ha sido afirmar que existe un sujeto político por el cual se lucha y que tiene cabida bajo el nombre “mujer”. Pero, esta generalización, en la que se agrupa un conjunto de cuerpos que tienen en común un fenotipo similar, es, según la filósofa norteamericana, una construcción donde el sujeto llamado “mujer” está descontextualizado dentro de la división binaria hombre-mujer. Propone, como alternativa, la creación de una genealogía feminista que libere al feminismo del binarismo patriarcal sexo-género con el fin de terminar con las formas de representación tradicionales que someten al sujeto “mujer”, ya que: “representation will only make sense to feminism when the subject ‘women’ is nowhere presumed” (Butler, 1990: 6).

Para Butler, la importancia del cambio en el discurso reside en la construcción de éste sobre unos cuerpos sexuados catalogados como femeninos o masculinos utilizando una construcción materialista de la identidad. A este cuerpo aparentemente estático, se le asigna un género que se corresponde con la materialización física de unas formas genitales que se han construido social e históricamente como femeninas o masculinas. Es decir, el género aparece como libre, mientras que los atributos sexuales parecen venir dados *a priori*. Butler recurre a Foucault y su obra *Historia de la sexualidad: Volumen I* ([1976] 2006) para desmentir esta construcción y afirmar que el sexo no es un atributo biológico, sino que es una construcción cultural. Sin embargo, esta supuesta arbitrariedad del género impuesto sobre el cuerpo material no hace que la construcción social “mujer” sea menos importante a la hora de cuestionar los discursos políticos que la construyen.

Es necesario, entonces, aceptar la definición que Butler hace de género como una construcción histórica y constreñida por los tabúes dentro de un pequeño abanico de posibilidades que la sociedad ha normalizado. Además, la identidad se construye en un doble mátrix donde existe la retroalimentación: en las esferas de lo social y de lo personal. Butler habla entonces del significado del cuerpo y la historicidad de este, ya que las posibilidades de identidad que se nos brindan son un producto construido, un discurso. Así, desarrolla una vez más la famosa cita de Simone de Beauvoir al afirmar que: “ser hembra es un hecho sin significado alguno, pero ser mujer es haberse vuelto una mujer, o sea, obligar al cuerpo a conformarse con una idea histórica de “mujer”, a inducir al cuerpo a volverse un signo cultural” (Butler, 1990: 300).

Este abanico de posibilidades, que el filósofo francés Michel Foucault llama “el discurso”, es definido por Donald E. Hall, en el capítulo “*Who and What is “Queer”?*” de su libro *Queer Theory* (2003) de la siguiente forma: “*Discourse comprises language, images, unspoken beliefs and prejudices, laws and scientific concepts, and all other means by which human values are communicated, “naturalized” and produced*” (Hall, 2003: 65).

Dentro de los discursos existe uno que impera sobre los otros y es el productor de significados: el discurso dominante. Este discurso está además internalizado del mismo modo en el que las poblaciones colonizadas internalizan el discurso dominante imperialista, como bien subrayó Franz Fanon en su obra *Black Skin, White Mask* (1952). Se trata, por tanto un arma de doble filo: por una parte, mantiene a quienes lo construyen en el poder mientras convence a quienes están oprimidos de que es verdadero y legítimo. El teórico postcolonial Edward Said se refirió a esta misma dinámica entre colonizadores y colonizados en su obra *Orientalism*: “*The construction of identity [...] involves establishing opposites and “others” whose actuality is always subject to the continuous interpretation and re-interpretation of their differences from “us”. Each age and society re-creates its “Others”* (Said, 2003: 332). Foucault en *Discipline and Punish* (1975) estudia las consecuencias de esta internalización para la autoridad o cuerpos represivos como la policía, cuyas intervenciones se vuelven raras. Hall (2003) señala que el motivo por el que no son necesarias las intervenciones es la auto-regulación: “*We operate as agents on each other and ourselves through our expectations of “normal” behavior and our sometimes subtle sometimes overt, communications of disapproval*” (Hall, 2003: 65).

El esfuerzo de las teorías de la performatividad de romper con los binarismos sobre los que se construye la filosofía occidental está relacionado con los binarismos que han construido lo femenino como la alteridad (DeBeauvoir, 2005) o el Otro (Foucault, 2006). En la relación masculino-femenino, el masculino se convierte en la norma, el discurso dominante, mientras que lo femenino queda relegado a la alteridad. La historiadora Gerda Lerner generalizó esta alteridad históricamente en su obra *The Creation of Patriarchy* (1986) al afirmar que: “*At any given moment in history, each “class” is constituted of two distinct classes – men and women*” (Lerner, 1986: 215). Esta relación conlleva la construcción de la identidad femenina como un complemento a la masculina y, por tanto, la imposibilidad de participar activamente en la creación de discursos políticos.

La propuesta de Butler sobre la construcción del género se basa, entonces, en el reconocimiento de la agencia del cuerpo material y de su relación con la mente en una articulación discursiva y política de la identidad. Es decir, Butler no sólo propone romper con el dualismo hombre-mujer, sino que también busca romper con los dualismos cartesianos que sometían al cuerpo a la mente y que ignoraban la necesidad de estudiar la materialidad de la identidad y el papel que ésta juega en las construcciones de género. Como consecuencia, se deduce que el cuerpo es un ente activo en la construcción, pero también en la subversión, de aquellos discursos que lo construyen en relación a la sociedad en la que se inscribe. De esta forma, Butler reclama la agencia del cuerpo como ente discursivo y herramienta política en constante relación con otros cuerpos y con discursos sociales. Butler propone la necesaria tarea de reescribir los presupuestos esencialistas según los cuales la biología es el destino y toma el cuerpo material como un instrumento de proyección de construcciones culturales. De esta forma rompe con la teorización esencialista del cuerpo como un ente estable *a priori* y llama la

atención sobre el poder de subversión de la propia materialidad de ese cuerpo y de las acciones, y los significados de éstas, que se llevan a cabo en la sociedad. Advierte, aún así, sobre la necesidad de mantener las acciones subversivas y los discursos dentro de aquellos patrones o límites que la sociedad considera inteligibles dentro de la cultura hegemónica.

El concepto de “inteligibilidad” será clave para construir un nuevo sistema de representación en el que haya espacio discursivo para re/construir el género femenino. Los “géneros inteligibles” son aquellas construcciones culturales de género que reconocemos como tal y que existen sin ningún tipo de sanción en el discurso dominante. Butler los define como aquellos que: “*institute and maintain relations of coherence and continuity among sex, gender, sexual practice and desire*” (Butler, 1990: 17). Es decir, se trata de representaciones que funcionan de forma aceptada dentro del discurso político del patriarcado y, por tanto, son reconocibles y aceptadas por la sociedad en la que se inscriben. Así se crea una matriz de inteligibilidad que tiene como consecuencia la creación de otro discurso binario entre lo inteligible y lo ininteligible, que se corresponde con lo normativo y a lo no-normativo respectivamente.

Sin embargo, la inteligibilidad se construye como una esfera con muy discursos y representaciones muy diversas e incluye, también, aquellas identidades que se consideran marginales. Butler se apoya en Mary Douglas y su obra, *Purity and Danger* (1966), para argumentar que los márgenes buscan una coherencia cultural con el fin de limitar y catalogar a las personas. Sin embargo, estas divisiones no se corresponden con la realidad, donde los límites corporales son más fluidos. Douglas acuña el término “polluting person” para aquellas personas que, positiva o negativamente, cuestionan los límites de lo hegemónico. Los márgenes, al estar en contacto con las dos partes del binomio que definen, son, por defecto, vulnerables. Además, es imposible regular la permeabilidad entre lo normativo y lo no-normativo, convirtiéndolos en espacios peligrosos para la hegemonía y el discurso dominante. Por tanto, estar fuera de estos márgenes o prácticas no significa, como se ha construido culturalmente, estar en marginalidad, sino estar en una posición de poder de construcción de identidades y discursos.

La filósofa Julia Kristeva ya exploró esta idea en su obra *The Powers of Horror* (1982), donde explica cómo la subversión debe de estar dentro de los límites de lo inteligible. Kristeva introduce el concepto de “abyecto” para denominar aquello que “*has only one quality of the object—that of being opposed to [...], [the object] is radically excluded and draws me toward the place where meaning collapses*” (Kristeva, 1982: 1 - 2). Lo abyecto se define como marginal, pero lo sitúa dentro de los límites de lo socialmente aceptado, otorgándole un poder subversivo a través del mecanismo de alteridad y de desconceptualización. Sin embargo, es necesario subrayar que todos estos procesos siguen produciéndose a través de códigos y significados inteligibles en un modo de representación social y políticamente aceptados. En el caso de estudio que nos ocupa, las series de televisión, se trataría del uso de un formato, un

lenguaje y una construcción del género a través de la performatividad que el público en masa acepte y disfrute como producto de consumo en una sociedad capitalista, pero que, además, presente una subversión de discursos tradicionales.

La dificultad de combinar subversión, éxito e inteligibilidad se asemeja a la teoría de Luce Irigaray en la que lleva la alteridad femenina al plano simbólico para afirmar que las mujeres son lo “*unrepresentable*” (Irigaray, 1985: 163). En su obra *This Sex Which is Not One*, explica cómo el posicionamiento de las mujeres dentro de los discursos de representación y del orden simbólico conlleva la imposibilidad de ascender a un modo de representación inteligible. La propia Simone de Beauvoir ya había explorado este problema al afirmar que el sujeto femenino está marcado por el discurso masculino y “*perpetually reproduces phantasms of its own*” (Butler, 1990: 13). Es necesario, entonces, explorar si, tras los avances del feminismo durante el siglo XX las mujeres ha conseguido acceder a los discursos políticos de representación para cuestionar y subvertir construcciones tradicionales de género.

2.1. Políticas de subversión: mascarada y arte dramático

Si lo femenino reproduce sus propios fantasmas, pero el cuerpo es un ante activo y plástico (Orbach, 2009) sobre el que construir nuevos discursos políticos, es necesario analizar la herramienta que Butler propone para crear nuevas identidades: la mascarada. La construcción lacaniana del orden simbólico explica la relación de lo masculino y lo femenino y sus representaciones en el discurso dominante. Para Lacan existe una diferencia entre ser el Falo y tener el falo, dos posiciones excluyentes que establecen una jerarquía binaria. Esta teoría asigna a las mujeres el rol del Falo, el poder de definición del discurso, mientras que sitúa a los hombres como aquellos que tienen el falo. Butler lo explica de la siguiente forma:

“By claiming that the Other that lacks the Phallus is the one who is the Phallus, Lacan clearly suggests that power is wielded by this feminine position of not-having, that the masculine subject who “has” the Phallus requires this Other to confirm, and hence, be the Phallus in its “extended” sense . . . In order to “be” the Phallus . . . women must become . . . precisely what men are not and, in their very lack, establish the essential function of men” (Butler, 1990: 44-45).

La imposibilidad de las mujeres de ser el Falo cuando claramente carecen de él en la tradición psicoanalítica está complementada por la teoría de la mascarada, propuesta por la también psicoanalista Joan Rivière en 1929. En su ensayo “*Womanliness as a Masquerade*” (1929) se centra en las categorías intermedias que desdibujan las líneas entre los conceptos inteligibles de “homosexualidad” y “heterosexualidad”. Rivière escribe, al igual que Lacan, desde una posición esencialista, donde existe un cuerpo dado *a priori* y además crea

características típicas-de-su-sexo. Aunque falseada científicamente, la teoría de Riviere propone un mecanismo por el que la creación de la identidad se manifiesta a través del cuerpo. Afirma que, en la vida cotidiana, existen hombres que muestran “*strong features of the other sex*” (Butler, 1990: 50). Riviere explora cómo se adoptan tales atributos y crea una teoría en la que la supresión de la ansiedad y su resolución es el momento clave para una tendencia heterosexual u homosexual. Butler analiza la teoría de Riviere prestando especial atención a la exageración, la característica típica de lo *drag*:

“Ferenczi pointed out [...] that homosexual men exaggerate their heterosexuality as a ‘defence’ against their homosexuality. I shall attempt to show that women who wish for masculinity may put on a mask of womanliness to avert anxiety and the retribution feared for men” (Butler, 1990: 51).

Rivière propone el examen de una feminidad exagerada como un deseo del sujeto mujer de ser hombre. De esta forma, la hiper-feminización ocultará el verdadero deseo homosexual de ésta, que no tiene un carácter únicamente sexual, ya que nunca se realizará, sino que esconde el deseo de inscribirse en el orden simbólico. Es decir, “[w]hat is hidden is not sexuality, but rage” (Butler, 1990: 52). Este deseo de ciertas mujeres de emular a los hombres puede traducirse en su necesidad de entrar en las esferas públicas a las que normalmente no se les permite el acceso y de acceder al discurso político que está construyendo sus identidades sin su consentimiento.

La propia Butler afirma que el género como performatividad “es un acto que ya estuvo ensayado” (1990: 306) aunque cada reinterpretación lo reelabore. De esta forma, la repetición se construye como un acto generacional y subversivo al mismo tiempo que permite a los sujetos explorar la construcción social de género a través de sus cuerpos: “[G]ender is an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a stylized repetition of acts” (Butler, 1990: 140). En esta construcción de la identidad el sujeto y su actancia¹ juegan un papel clave, ya que se necesita de la consciencia de la libertad y la subversión para crear un discurso alternativo, aunque dentro de los límites de lo inteligible. “*The subject is not determined by the rules through which it is generated because signification is not a founding act, but rather a regulated process of repetition that both conceals itself and enforces its rules precisely through the production of substantializing effects*” (Butler, 1990: 145). Butler concluye que “[g]ender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of a natural sort of being” (Butler, 1990: 33).

¹ Del inglés “agency”, existen dos traducciones al castellano: agencia y actancia. La Dra. María Socorro Suárez Lafuente, fundadora de los Estudios de Género en la Universidad de Oviedo, propone el uso de “actancia” durante su trayectoria investigadora, ya que el uso de la raíz “act” retiene parte del significado original del original en el que los actos se convierten en el acto fundacional de la identidad.

Si el género es una fabricación cuyos orígenes y cuya construcción se sitúan en la superficie corporal, existen también, en susodicho espacio, mecanismos de subversión. La antropóloga Esther Newton en *Mother Camp: Female Impersonators in America* (1979) utiliza el término “*drag*” para definir aquellos actos que constituyen una doble inversión del discurso, de forma que se deconstruye la apariencia como tan sólo una ilusión. Butler destaca esta idea entre un original y una imitación ya que, en nuestra sociedad, lo *drag* se articula sobre tres ejes contingentes: sexo anatómico, identidad de género y performatividad del género. Así, si lo *drag* crea la imagen de una mujer, tal imagen está tomando aquello que se está falsamente naturalizando: “*In imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself – as well as its contiguity*” (Butler, 1990: 137). Además, las imitaciones desplazan los significados de forma que se produce una subversión de los actos actuales y del mito original.

Cuando Butler y sus críticos introducen el concepto de los géneros como ficción política, aparece otro matiz dentro de esta teoría de la construcción de la identidad. Si lo personal es político, el género es político y el cuerpo es personal y también político, entonces los actos se convierten en la única herramienta de subversión de los discursos dominantes que imponen una construcción de género. Aplicada a las artes, esta concepción del cuerpo como creador de discurso hace que las producciones televisivas de los últimos años sean, además de producciones de ocio, lugares donde se exploran los discursos políticos actuales. Es necesario mencionar en este análisis el trabajo de Laura Mulvey sobre la mirada masculina en el cine, teoría expuesta en su ensayo “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*” (1973). La autora analizó cómo se representa a las mujeres las artes visuales a través de una mirada masculina y diseñada para producir placer al espectador masculino. Las mujeres en la pantalla sólo reproducen la idea, el fantasma, que los hombres tienen de ellas. Como resultado, el cine se convierte en un arma más del discurso dominante, hegemónico y heterosexual del patriarcado. Aunque la propia autora ya ha descartado parcialmente esta teorización de las artes visuales, su idea principal sigue vigente. Siguiendo a Riviere y a Irigaray, la teoría de Mulvey plantea cuestiones sobre la posibilidad de representación de lo femenino en la pantalla, así como de la necesidad de encontrar lugares donde esta representación tenga cabida. Si existe la posibilidad de tal representación, utilizando la mascarada como discurso subversivo, tal subversión tiene aún más relevancia si se realiza dentro de los límites de una performatividad controlada, como es el arte dramático. Además, si para Butler la subversión actancial se encuentra dentro de la repetición, las series de televisión de crímenes emergen como el medio y el formato perfectos donde localizar un proyecto subversivo.

Para que los actos femeninos, en tanto que constituyentes de la identidad del sujeto político, tengan un espacio de representación, será necesario recurrir a la mascarada como acto subversivo. Si el género es una construcción privada y, por tanto, política, fundamentada en los actos realizados por un cuerpo estilizado e inteligible, sólo se podrá subvertir el discurso político y los roles de género a través de la materialidad corporal y de los actos y discursos que emanan de éste. Sin embargo, la génesis de estos actos no tiene por qué estar oculta, como

Butler señala, sino que, para que se convierta en la herramienta actancial por excelencia, deben contener la intencionalidad del sujeto que los realiza. Es decir, la deconstrucción de roles y discursos de género conlleva una consciencia tanto del propio cuerpo como de los discursos políticos asociados a éste. La subversión de tales discursos y construcciones conlleva, también, el conocimiento de las propias acciones y su significado.

Ya que este marco teórico se basa en una final aplicación práctica a productos mediáticos subversivos y feministas, es necesario referirse a aquellas mujeres que están produciendo discursos subversivos dentro de productos *mainstream*. La actriz Angie Harmon, quien interpreta a la detective Jane Rizzoli en la serie de televisión nortamericana *Rizzoli e Isles* (2010), reveló en una entrevista cómo se preparó para interpretar a la detective de homicidios:

“I studied the way that the women acted when they were around the other men, and studied how the men reacted to each other. And, you know, when you are a woman and you are in that kind of field, it’s not about like how pretty your hair is or can I get my nails done [...] It’s about, you’re there to solve the crime and to bring justice to the people who are hurt [...] Unfortunately in those type of arenas, you know, I saw that the women sort of had to hide their femininity” (Angie Harmon Talks Lesbian Tension On 'Rizzoli And Isles', 2014).

Es especialmente relevante la atención que la actriz dedicó a la construcción de género y las políticas dentro de un lugar tan masculinizado como el cuerpo de policía y cómo afectaba a la creación de la identidad de las mujeres policías. Harmon traslada este estudio a su personaje, Jane Rizzoli, quien se estiliza como “uno más” dentro del Departamento de Homicidios de Boston. Por tanto, la creación de la identidad como una serie de actos y discursos políticos corporales tiene gran relevancia al aplicarla a las producciones dramáticas donde el cuerpo se convierte en el principal vehículo de comunicación con el público. Además, el trabajo de Harmon en la serie de televisión *Rizzoli e Isles* es especialmente significativo, ya que se trata de una serie de televisión de crímenes. Al igual que su antecedente, la literatura de crímenes tradicional, estos textos audiovisuales son el marco de referencia por excelencia para cuestionar y subvertir discursos tradicionales y políticas de género.

3. La literatura de crímenes como agente feminista del cambio

La literatura de crímenes, categoría bajo la que se incluyen también las series de televisión en tanto que textos audiovisuales, tiene una forma y una temática que les permite explorar y subvertir discursos políticos. El relato de crímenes tradicional es un retrato de un comportamiento socialmente desviado (Gregoriu, 2007) categorizado como “criminal”, la investigación de ese delito por parte de un/a detective y la final restauración del *status quo* a

través de la resolución del crimen y el castigo. Sin embargo, la evolución de este género literario desde el siglo XIX ha conseguido reflejar los avances sociales más importantes del siglo XX. Entre ellos cabe destacar la restauración de la homosexualidad como una expresión aceptada de la sexualidad humana, la construcción de la infancia como una época a proteger (y el surgimiento de crímenes relacionados con ella), la criminalización de conductas sexuales anteriormente aceptadas, como el abuso sexual o la violación dentro del matrimonio y, sobre todo, la evolución de los roles de género. Los estudios culturales desarrollados durante el siglo XX demostraron que, en realidad, la literatura de crímenes, en tanto que literatura popular, contiene un importante análisis sociológico. Ross McDonald explica en *Detective Fiction: A Collection of Critical Essays* (1980) cómo la literatura popular es un medio a través del que se inscriben nuevas formas de hablar, de pensar y de comportarse en la sociedad.

Es decir, la literatura de crímenes tiene como temática principal el análisis de los actos de sujetos agentes dentro de una sociedad patriarcal, capitalista y heteronormativa. Entre estos actos se encuentra la construcción de los roles de género a través de una perspectiva butleriana de la fundación de la identidad. Socorro Suárez Lafuente explica el poder de estos textos: “La novela de detectives es el marco idóneo para el desarrollo de las características arquetípicas de las mujeres, no en cuanto que entes pasivos y angelicales o malvadas espías dobles o *femmes fatales*, sino en su faceta de mujeres “normales” y corrientes” (2013: 168). No es de extrañar que, durante el siglo XX, las mujeres se convirtiesen en las principales productoras de literatura de crímenes, posicionando a otras mujeres como personajes principales. Autoras como Agatha Christie y Dorothy L. Sayers, por nombrar sólo a dos, se convirtieron en las autoras de literatura de crímenes por excelencia y lograron que la mujer investigadora se convirtiese en la favorita por el público. Desde entonces gran parte de la literatura de crímenes está protagonizada por mujeres investigadoras. En la actualidad, es necesario utilizar “investigadoras” en lugar de detectives tras las últimas actualizaciones de este arquetipo e incluyen diversidad de roles tales como la médica forense, la técnica de laboratorio, la CSI, o la antropóloga forense, por citar algunos de los más conocidos de las últimas décadas.

Otro elemento clave es la serialización de estos textos y, en el caso de las series de televisión, de la organización por temporadas con un número aproximado de episodios cada una, que comúnmente varían entre los 12 y los 24. Muchos estudios proponen la construcción de estos espacios como lugares en los que es posible inscribir cambios sociales y políticos. John G. Cawelti afirma que “*literary formulas ease the transition between old and new ways of expressing things and thus contribute to cultural unity*” (Cawelti, 1976: 35 – 36). Esta función, añadida a la intrínseca de la literatura de crímenes de inscribir cambios sociales y cuestionar al *status quo* hace que la literatura de crímenes serializada de finales del siglo XX sea el espacio perfecto para presentar y tratar nuevos discursos políticos de género. Elementos tales como la elección de las actrices, el vestuario y el maquillaje, así como la decoración de los espacios privados que aparecen en la serie se han convertido en la mejor de las herramientas de análisis y deconstrucción del género. Estas producciones han tenido un fuerte impacto en el imaginario

colectivo de la creación del género. Por ello, es importante analizarlas y ver la influencia de estos nuevos, aunque muchas veces viejos, modelos de construcción de la identidad.

Sin embargo, es necesario tener dos cuestiones en cuenta a la hora de analizar estas producciones. La primera es que se trata de productos comerciales que buscan generar los mayores números de audiencia, en competición con otros productos de producción muy semejante. La segunda, que deriva directamente de la primera, es que para que estas series de televisión tengan éxito es necesario que se inscriban, de forma inteligible, dentro de la heteronormatividad patriarcal y capitalista en la que se producen. Es decir, aunque exista un elemento subversivo o abyecto dentro de estas producciones, siempre serán simpatizantes con el discurso dominante de una forma u otra. La crítica más vigente hoy en día es la elección de actrices acordes al canon de belleza actual para interpretar a mujeres detectives y forenses, para quienes la belleza no es un requisito profesional. Angie Harmon, también trató este tema en la entrevista mencionada anteriormente: “*Look. And I don't mean this in an arrogant way. I know what I look like. I can't exactly solve crimes and run around in a dress. You know? I get it*” (*Angie Harmon Talks Lesbian Tension On 'Rizzoli e Isles'*, 2014).

Las declaraciones de la actriz Angie Harmon son especialmente relevantes dado su trabajo en la serie de televisión *Rizzoli e Isles* (2010), donde interpretar a una detective de homicidios de Boston. A su personaje, la detective Jane Rizzoli, se le une la médica forense Maura Isles, interpretada por Sasha Alexander. Esta producción, emitida por la cadena TNT y con episodios semanales de cuarenta minutos, se centra en la amistad y la constante negociación que hay entre Rizzoli y Isles en su lucha contra el crimen. Sin embargo, la serie ha encontrado su lugar dentro de los cientos de producciones similares de la actualidad gracias al trato que hace del cuerpo femenino y los roles de género, ya que propone dos modelos de mujer profesional y feminista nunca antes vistos en televisión.

La detective Jane Rizzoli encarna una performatividad masculinizada en un cuerpo femenino. Es necesario subrayar que sólo puede masculinizarse lo que a priori no lo es, por lo tanto, la condición de mujer de la detective está siempre presente en su performatividad. Viste trajes grises y negros iguales que los de sus compañeros masculinos y se recoge la melena para ocultar uno de los símbolos de feminidad más tradicionales. Pero, su condición de mujer se hace presente en el contraste sexismo y misoginia con la que tiene que enfrentarse en su trabajo.

La doctora Maura Isles toma todos los elementos de la feminidad canónica y normativa. Se la puede ver con vestidos, zapatos de tacón y bolsos en la escena del crimen, además de presentar una estética canónicamente feminizada para la sociedad del siglo XXI. Su pelo rubio, suelto y bien peinado, el detalle del maquillaje y todo lo relacionado con una performatividad canónicamente femenina contrastan con la detective Rizzoli, pero a la vez complementan una nueva definición de mujer donde ellas tienen la agencia para decidir sus performatividades.

El contraste entre ambas sirve para inscribir en el discurso dominante mediático dos nuevos modelos de performatividad y políticas corporales inteligibles. Aunque ninguna de las protagonistas realiza ningún acto excesivamente transgresor, representan dos formas políticas

de ser mujer y cómo cada una de ellas cuestiona y se enfrenta a problemas que resultan familiares y son compartidos por las mujeres occidentales de clase media. Uno de los elementos clave de la serie es el constante sexismo al que la detective Rizzoli sufre en el cuerpo de policía. El ejemplo más significativo es la sugerencia “*take a midol*”² (2010) por parte de un compañero policía a la detective Rizzoli cuando ella se muestra calmada, aunque asertiva, al reclamar la escena de un crimen. El uso de “midol” en esta situación señala el sexismo y la discriminación que el cuerpo de policía patriarcal hace del cuerpo femenino, estigmatizando un proceso completamente natural como la menstruación y sugiriendo lo inapropiado de tal proceso y el cuerpo femenino en la escena del crimen. También es destacable el acoso físico y psicológico, en forma de piropos y atención no deseada, cuando visita el puerto de Boston a pesar de identificarse como detective y mostrar su placa.

Por otra parte, la doctora Maura Isles, con su performatividad ultra-femenina, también se enfrenta a otro tipo de prejuicios. Cuando llega a una escena del crimen con un vestido, tacones y un bolso de diseño, que aparecerá en primer plano, parece que su corporeidad y performatividad no tienen cabida. Esta feminidad canónica y socialmente premiada por construcciones más tradicionales del género está asociada a la debilidad, la delicadeza y la superficialidad, nunca a la violencia y a la profesionalidad. Así, la doctora Isles, aunque sigue el canon de belleza y políticas corporales socialmente aceptado, lo redefine a través de sus actos y de su profesión.

Los dos cuerpos femeninos sirven para presentar al público dos formas muy distintas y subversivas, aunque aceptadas, de ser mujer y, por tanto, dos discursos políticos sobre lo que significa ser mujer en el siglo XXI. Además, al tratarse de una actuación, existe un elemento *drag* que permite la exageración de gestos y conductas para producir una mejor visibilización de las políticas corporales de las dos protagonistas. Así, se consigue una inscripción de cambios sociales en productos populares a la vez que se ofrece al público la oportunidad de reflexionar sobre la identidad y los roles de género.

4. Conclusiones

Las teorías de la construcción de la identidad desarrolladas durante el siglo XX, especialmente aquellas derivadas de la segunda ola del feminismo, han construido lo femenino como una alteridad irrepresentable en el orden simbólico patriarcal. Además, configuraban la identidad corporal como estática y dada a priori, imposibilitando el cambio y la subversión a través del cuerpo. Sin embargo, se desarrollaron fórmulas de subversión paralelas a estos

² El midol es una marca de comprimidos vendida en Estados Unidos utilizada para tratar el dolor menstrual y el síndrome pre-menstrual.

presupuestos. Si lo femenino era lo irrepresentable y un fantasma en sí mismo, entonces una mascarada *drag* de estas características permitiría un acceso a una representación inteligible.

La estrategia de la mascarada como subversión del discurso dominante y las ideas que presenta como estáticas se convierte en una forma muy poderosa de desestabilización de los discursos políticos cuando se une a la actancia del sujeto agente. Esta combinación encuentra su máxima expresión en el arte dramático dentro de productos *mainstream*, en los que los actos y el cuerpo se convierten en las herramientas principales de comunicación y de creación de una nueva identidad.

La subversión dramática tiene mayor significado cuando es llevada a cabo dentro de un género, como los textos de crímenes, que históricamente ha explorado el comportamiento humano, las desviaciones y las sanciones impuestas a éstas desviaciones. La literatura de crímenes, tanto en su forma escrita como en su forma audiovisual, se convierte, entonces, en un lugar de inscripción y negociación de cambios sociales. En su poder como agente del cambio interviene su popularidad como forma de entretenimiento *mainstream*, tanto en su forma escrita como en su forma audiovisual; la serialización, que permite la creación de arcos narrativos en los que las detectives pueden desarrollarse como personajes y, finalmente, el elemento *drag* que acompaña a las protagonistas. Esta performance exagerada permite a los textos exponer críticas sociales y elementos subversivos de forma que el público las identifica como exageraciones inscritas dentro del marco de la ficción. Sólo gracias a esta forma es posible tratar temas como la muerte y el sometimiento del cuerpo femenino en la sociedad patriarcal de forma abierta y sin que represente una amenaza para el público *mainstream* que no tiene por qué tener formación en género (Walton y Jones, 1999).

El hecho de que cada vez más mujeres, con identidades muy diversas, encuentren representación en estos textos *mainstream* es el reflejo de un cambio en las políticas de construcción del género y de la pluralidad discursiva de la identidad femenina en el siglo XXI. Se puede concluir que la literatura de crímenes es un agente del cambio, que no sólo lo representa, sino que también lo crea al incluir en sus narrativas cuestionamientos de conductas y roles de género tradicionales.

BIBLIOGRAFÍA

- Angie Harmon talks lesbian tension on “Rizzoli e Isles”, [en línea] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dUtmL42mdT8> [22/02/2016].
- Butler, Judith (1990): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.
- Cawelti, John (1976): *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press.

- De Beauvoir, Simone (2005): *El segundo sexo*. Barcelona: Cátedra.
- Douglas, Mary (1966): *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. Nueva York: Routledge.
- Fanon, Frantz [1952] (2008): *Black Skin, White Masks*. Estados Unidos: Grove Press.
- Foucault, Michel (1975): *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. Londres: Peregrine Books.
- _____. [1976] (2006): *Historia de la sexualidad*. Madrid: Siglo XXI.
- Gregoriu, Christiana (2007): *Deviance in Contemporary Crime Fiction*. Reino Unido: Palgrave Macmillan.
- Hall, Donald (2003): *Queer Theory*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Irigaray, Luce (1985): *The Sex Which is Not One*. Ithaca: Cornell University Press.
- Kristeva, Julia (1982): *The Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Traducido del francés por Leon S. Roudiez. Nueva York: Columbia University Press.
- Lerner, Gerda (1987): *The Creation of Patriarchy*. Nueva York: Oxford University Press.
- McDonald, Ross (1980): “The Writer as Detective Hero”. En: Robin W. Winks (ed.): *Detective Fiction: A Collection of Critical Essays*. Nueva Jersey: Englewood Cliffs/ Prentice-Hall, 1980, pp. 179 - 187.
- Mizejewski, Linda (2004): *Hard-boiled and hard heeled. The Woman Detective in Popular Culture*. Nueva York: Routledge.
- Mulvey, Laura (1975): “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. En: *Screen*, vol. 16, nº. 3, pp. 6–18.
- Munt, Sally (1994): *Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel*. Nueva York: Routledge.
- Newton, Esther (1979): *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Chicago: Chicago University Press.
- Orbach, Susie (2009): *Bodies*. Londres: Picador.
- Riviere, Joan (1929): “Womanliness as a Masquerade”. En: *The International Journal of Psychoanalysis (IJPA)*, nº. 10, pp. 303–313.
- Said, Edward [1978] (2003): *Orientalism*. Londres: Penguin Classics.
- Suárez Lafuente, Socorro (2013): “Desarrollo de las detectives en la literatura contemporánea”. En: *Raudem - Revista de Estudios de las Mujeres*, vol. 1, pp. 167 - 182.
- Tamaro, Janet (2010): *Rizzoli y Isles* [serie de televisión]. Estados Unidos de América: Warner Horizon Television.
- Walton, Priscilla L. y Manina Jones (1999): *Detective Agency: Women Rewriting the Hard-Boiled Tradition*. California: University of California Press.