

DENTRO Y FUERA DE LA NORMA: REPRESENTACIÓN TEXTUAL DE LA MUJER DETECTIVE EN LA LITERATURA ANGLO-NORTEAMERICANA

María del Mar RAMÓN TORRIJOS

Universidad de Castilla-La Mancha

RESUMEN

*La figura de la mujer detective en la literatura anglo-norteamericana constituirá el reflejo del incipiente deseo de independencia femenina, rodeada de controversia desde el primer momento. Como reflejo de las inquietudes de una época, en la que el debate sobre la igualdad política y legal comienza a abrirse paso, las primeras lady detective aparecerán en los trabajos de W.S. Hayward, con *The Revelations of a Lady Detective* (1860), y Andrew Forrester con *The Female Detective* (1864). Mujeres de clase alta que trabajan en la policía metropolitana resolviendo delitos e infiltrándose en lugares en los que los hombres no podían entrar, acabaron protagonizando un sub-género propio.*

*El apogeo de este sub-género dará como resultado nuevas tramas y nuevos personajes, en una ficción detectivesca que a finales del siglo XIX ya era enormemente popular, gracias a la publicación de las historias de Sherlock Holmes en *The Strand*.*

Palabras clave: Novela detectivesca, literatura femenina, literatura popular

ARTÍCULO

1. CULTURA Y LITERATURA POPULAR: ALGUNOS CONCEPTOS PREVIOS

En las últimas décadas la cultura popular ha llegado a encontrar, no sin polémica, un lugar propio dentro del terreno académico, tras haber sido su naturaleza y “valor” centro de interminables disputas dentro y fuera de la Academia. Prueba del desarrollo de los Estudios Culturales es el crecimiento sin precedentes, en las últimas décadas, de abundantes publicaciones críticas acerca de las diversas manifestaciones culturales que definen nuestra existencia contemporánea.

Las manifestaciones culturales populares ofrecen visiones alternativas y enriquecedoras de la realidad puesto que, como señalan Walton y Jones (1999), los Estudios Culturales se sitúan en las fronteras de las disciplinas académicas tradicionales usando para su análisis lo que estas críticas llaman un “bricolage de metodologías” - semiótica, análisis textual, entrevistas o encuestas- con vistas a un estudio sistemático de las prácticas culturales de todo tipo¹. La noción de cultura ha sido objeto de numerosas interpretaciones por parte de historiadores, filósofos y antropólogos. Para Williams, como señala Shiach (1991: 38) “if culture is the space of meaning, creativity and humanism, it is also in an important sense ‘ordinary’, and argues for an understanding of ‘culture’ not as a series of texts, but rather as ‘the way of life as a whole’ of any particular social or national group.”

En este artículo nos situamos en el campo de los Estudios Culturales, con el objeto de analizar un hecho literario -la novela de

¹ Como se señala desde SELICUP (Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular), hablar hoy de Estudios Literarios de cultura popular implica tratar conceptos universales tales como la hegemonía, la ideología, la polisemia, las subculturas, la etnografía, los estudios de género, la *Queer Theory*, el poscolonialismo, la multiculturalidad, la globalización, el materialismo cultural, los estudios de medios, las nuevas tecnologías, los estudios fílmicos, los estudios diaspóricos, la civilización y cultura, etc. Tratar, en definitiva, de romper con la tradición literaria elitista y tomar como idea principal la incorporación de voces anteriormente obliteradas del canon (www.selicup.es).

detectives- que entronca directamente con el estudio de la literatura popular. Diversos conceptos responden al término literatura popular, como sintetiza Graciliano González y recoge Porras (2004: 220):

1: Aquella que tiene al pueblo como destinatario principal, sin buscar más intereses que el servir, educar y agradar a ese sector desfavorecido de la sociedad. 2: En segundo lugar, aquella que usa un lenguaje apropiado a tales destinatarios. Un lenguaje, que sin renunciar a la propiedad de la lengua, se adapta a las exigencias culturales y mentales del pueblo, sea en el léxico, o sea en la sintaxis, sea en el estilo. 3: En tercer lugar, aquella que resulta amena a base de buscar y ofrecer los temas que interesan y gustan realmente al pueblo y los expresa de forma atractiva, cifrando la literalidad no en las expresiones rebuscadas o en los artificios literarios de un estilo erudito o la complicación de tramas elevadas, sino en aquellos resortes que más y mejor inciden en la mente del pueblo y mejor captan y suscitan su interés. 4: En cuarto lugar, aquélla que se atiene al sano realismo de los hechos. El escritor popular es el que tiene la habilidad de descubrir y expresar la fuerza literaria que tienen los hechos y sabe transmitírsela así al pueblo.

Desde una aproximación general, podríamos incluir en cualquiera de estas definiciones numerosas manifestaciones literarias que aparecen comúnmente encuadradas dentro de la novela rosa, gótica, de ciencia-ficción, de detectives, de terror o fantástica². En relación con las reticencias con que tradicionalmente se ha acogido el estudio sistemático de muchas de estas manifestaciones literarias, me gustaría añadir dos definiciones de literatura popular que amplían y matizan los conceptos que comúnmente engloba este término. Para Bob Ashley (1989: 7) estudiar literatura popular supone “the serious examination of material widely dismissed as trivial,” mientras que para Tony Bennet la literatura popular hace referencia a “that massive, exceedingly heterogeneous, body of texts which is conventionally defined as residue in relation to ‘Literature proper’, and which is not

² En el contexto anglosajón esta literatura se engloba bajo el epígrafe de *Popular Fiction*. Aquella que entra dentro de la denominación *Folk Literature* ha recibido un grado de atención distinta, al considerarse poseedora de un mayor grado de interés académico.

normally encompassed within the purview of criticism” (Ashley, 1989: 180).

Ambas definiciones aluden directamente a la contradicción inherente a todo lo que respecta a la literatura popular. Pascual y López-Peláez (1998: 17) señalan la “paradoja” de la literatura popular en cuanto que, al igual que ocurre con otras manifestaciones de cultura popular o de masas, cuanto mayor es el interés del público hacia esa manifestación cultural, menor atención recibe por parte de la crítica. Por otra parte, especialistas en literatura popular entre los que se encuentra Tania Moldesky o Patience McKenna³ aluden a la “esquizofrenia” que supone para una docente o investigadora explicar en el aula autores como Shakespeare o Henry James y leer fuera de ella -con sentimiento de culpa incluido- la última novela de Sara Paretsky o el último romance por entretenimiento, evasión o placer.

Una de las principales críticas que ha recibido la literatura popular, y dentro de ella la novela de detectives, es que sus manifestaciones no responden al carácter único de la Literatura en mayúsculas, sino que su estructura repetitiva y formulaica está destinada a un consumo rápido y masivo por parte de un público lector con muy escasa capacidad crítica, estableciéndose así una nueva dicotomía entre la literatura de creación y la literatura de consumo. Cawelti, en su emblemático artículo “The Concept of Formula in the Study of Popular Literature” (1969) analiza las implicaciones de esta naturaleza formulaica estableciendo una dicotomía entre “invención” (información nueva) y “convención” (elementos repetitivos). Así, a partir de la existencia de elementos convencionales y elementos inventados, Cawelti determina los conceptos de “forma”, en el que predomina lo inventado y “fórmula” en el que predomina lo repetitivo. De la proporción existente entre forma y fórmula en un determinado producto cultural dependerá su “valor”, de modo que cuanto mayor sea la proporción de forma, mayor será su calidad.

³ Walton and Jones (1999: 45) indagan en el hecho de cómo la lectura y estudio de literatura popular se encuentran comúnmente “bajo sospecha” aludiendo a algunas razones para ello: “Patience’s perception that her literary activities are under surveillance and thus cast as ‘criminal’ by a disciplinary cultural body is to a large degree legitimated by the widespread perception that formula fiction -and especially women’s genres- is not just escapist and apolitical but politically retrograde”.

Como explica Cawelti, la ficción de estructura formulaica responde a diferentes funciones, y entre ellas se encuentran la afirmación de las normas y valores culturales existentes, a la vez que la ayuda a los lectores a asimilar los cambios. En este sentido, como señalan Walton y Jones (1999: 49), la literatura popular puede ser conservadora e innovadora a la vez:

It therefore is (or can be) both conservative and innovative, at the same time. While the overall movement of the particular genre may work to affirm the ideological norms of its consumers, subtle changes within it also reflects changes in the social climate and provide a means of working through those changes in “controlled fashion”.

Por otro lado, más allá de su valor estético y su equilibrio ideológico y formal entre tradición e innovación, es innegable el valor que las manifestaciones literarias populares tienen en cuanto documentos que muestran las preocupaciones, gustos e intereses de un amplio sector de la población en un momento y lugar determinados. A este respecto son interesantes las reflexiones de Walton y Jones (1999: 13) sobre la interacción de factores sociológicos y económicos en las manifestaciones culturales populares:

Popular fictions are thus, as Francois Truffaut described popular films, not just aesthetic objects but “sociological events” (qtd. in Schatz 4) that build up a credibility and significance of their own, because they negotiate and renegotiate both the aesthetic expectations and ideological investments of their readers in pleasurable -and, for authors and publishers, profitable- way. Popular genres are thus very much economic events too.

En la misma línea se sitúa Harriett Hawkins (1990: xv) cuando señala que estas producciones culturales constituyen “our collectively shared experience” y, en este sentido, tal y como afirman Pascual y López-Peláez (1998: 44), “la pertinencia de su estudio debería quedar fuera de toda duda para cualquier filólogo, historiador, sociólogo, filósofo o psicólogo interesado en los mecanismos de producción de significados”.

Junto a esta dimensión literaria y sociológica que presentan las manifestaciones culturales populares, su estudio sistemático no debe pasar por alto una tercera dimensión como es la económica, relacionada con la industria cultural, puesto que en la recepción y consideración del hecho literario influyen factores tan ajenos a él como intereses comerciales o técnicas de publicidad, distribución o ventas. Como indican Pascual y López-Peláez (1998: 46):

Es un hecho incuestionable que una de las referencias inevitables de la literatura popular es la cantidad, que permite que determinados escritores puedan vivir (y muy cómodamente) de su oficio, las editoriales prosperen, y proliferen los clubes del libro.

Teniendo en mente las tres dimensiones -literaria, sociológica y económica- que deben ser consideradas en un estudio sistemático de las manifestaciones literarias populares, y recogiendo algunos de los planteamientos expuestos por Ashley⁴, me gustaría subrayar tres de las razones por las que puede considerarse a la literatura popular un área digna de ser tomada en cuenta como objeto de un estudio serio y sistemático por parte de las disciplinas filológicas. En primer lugar, las manifestaciones literarias populares pueden constituir el único producto literario al que tendrá acceso un amplio sector social por lo que serán de gran relevancia para muchos lectores. En segundo lugar, el estudio sistemático de estos productos permitirá indagar en los mecanismos de producción de significados -de hecho, como manifestación discursiva estas manifestaciones culturales se mantienen resistentes a todo tipo de interpretación unívoca-. En tercer lugar, otra razón es que el estudio sistemático de las manifestaciones literarias culturales permitirá abordar la relación entre la cultura y las estructuras de poder e ideología dominante en un momento histórico-cultural dado, analizando el equilibrio que guarda un amplio sector social entre el acomodamiento ante lo establecido y las posibilidades de subversión.

⁴ Véase Pascual y López-Peláez (1998: 48-50).

Partiendo de este contexto, en este artículo el acercamiento a la novela de detectives se lleva a cabo desde una perspectiva particular, analizando los textos escritos por mujeres dentro del entorno cultural anglo-norteamericano, los cuales, por sus características temáticas y formales, pueden inscribirse dentro de esta tradición literaria. Una vez situado dentro de esta tradición, el artículo pretende analizar la representación textual de la mujer detective desde sus orígenes hasta las últimas décadas, analizando su evolución a través de las distintas etapas por las que discurre y subrayando los cambios ideológicos y formales que tienen lugar en el género literario cuando la detective es una mujer y la intención de la autora es crítica.

Así, el artículo se estructura en distintos apartados haciendo referencia a las distintas etapas por las que discurre la representación textual de la mujer detective. La división en etapas -la *lady-like* mostrando la pasividad como razón de ser, la detective de la edad dorada que introdujo ciertas dosis de racionalización, el incipiente feminismo de Amanda Cross o P. D. James, y la novela negra- nos permitirá observar la evolución de la detective femenina desde sus comienzos hasta sus últimas manifestaciones, observando cómo esta figura ficcional ha ido evolucionando paralelamente a los cambios sociales e ideológicos operados a través del tiempo.

2. PRIMERAS MUJERES DETECTIVES: LAS “LADY DETECTIVE”

Las primeras *lady detective* aparecen en los trabajos de W.S. Hayward, con *The Revelations of a Lady Detective* (1860), y Andrew Forrester con *The Female Detective* (1864). Ambas obras presentan mujeres de clase alta que trabajan en la policía metropolitana y resuelven delitos infiltrándose en lugares en los que los hombres no podían entrar. En *Revelations* aparece Mrs. Pascal, de clase media-alta y elevado nivel cultural, que se une a la policía metropolitana para resolver casos como chantajes, robos de joyas o testamentos perdidos. Es significativo el hecho de que la obra de Hayward fuera publicada primeramente de forma anónima mientras que la heroína de Forrester es deliberadamente anónima.

La *lady detective* fue común entre escritores y escritoras del periodo que transcurre entre 1860 y 1930, con protagonistas como Dorcas Dene, Miss Butterworth, Hagar, Gypsy Rose, Miss Lois Caley, Hilary Wade, Florence Cusak, Dora Myrl, Loveday Brooke, Madelyn Mack, Violet Strange, Constance Dunlap, Lucie Mott, Miss Pinkerton, Emma Marsh o Mrs Bradley, que aparecen en obras cuyo títulos aluden precisamente a su condición de mujer y detective como los ya mencionados *Revelations of a Lady Detective* y *The Female Detective*, y otros como *The Experiences of Loveday Brooke*, *Lady Detective* (1893), *Clarice Dyke the Female Detective* (1899), *Gypsy Rose the Female Detective* (1898), y *Dora Myrl, the Lady Detective* (1900).

El surgimiento de la mujer detective obedece fundamentalmente a dos motivos. En primer lugar, el apogeo del género hizo que se demandasen nuevas tramas y nuevos personajes. A finales del siglo XIX la ficción de detectives era enormemente popular, a lo cual contribuyó la publicación de las historias de Sherlock Holmes en *The Strand*. Se publicaban igualmente historias de detectives en periódicos de menor tirada como *Labour Leader* en el que en 1894 apareció por entregas la historia “The Lone Inn”, publicada por el escritor y detective Fergus Hume, y en 1895 la serie de misterio “By Shadowed Paths” obra del enigmático Albert T. Marles. En segundo lugar, la aparición a finales de siglo de la *New Woman* reflejó los incipientes deseos de emancipación femenina, e impulsó el acceso de mujeres a terrenos profesionales antes únicamente copados por hombres, como señala Makinem (2001: 97): “in the wake of the cultural phenomenon of the *New Woman* at the turn of the century, a plethora of lady detectives took their place amongst the stories of lady ballonists, lady bycyclists, nurses and journalists.”

Por tanto, antes de que apareciera en escena Sherlock Holmes ya había surgido Anna Katherine Green, a la que algunos críticos consideran como “the mother of the detective novel”. En su primera novela, *The Leavenworth Case* (1878), presenta a un detective masculino, pero en su segunda novela, *That Affair Next Door* (1897), nos presenta a Miss Butterworth, ayudante del detective y que le ayuda a resolver el caso. Esta detective constituye el antecedente de la detective aficionada, solterona y chismosa que triunfa en la edad dorada con las figuras de Miss Marple y Miss Silver. En 1915 Green

creó otra detective más joven y aristócrata, Violet Strange, que aparecerá en *The Golden Slipper and Other Problems for Violet Strange*.

El comienzo de un nuevo siglo trajo la continuación del personaje de *lady detective* y de autoras de novelas detectivescas. L. T. Meade (Elizabeth Smith) colaboró con el médico Robert Eustage en una serie de misterios médicos, como *A Master of Mystery* (1898) y *The Sanctuary Club* (1900), y cuatro historias cortas para *Harmsworth Magazine* (1899-1900) en las que el detective es Florence Cusak. En 1900 M. McDonnell Bodkin crea a *Dora Myrl, the lady detective*, que resuelve crímenes montada en su bicicleta, símbolo de libertad y emancipación femenina, pero que, sin embargo, renuncia a su trabajo al contraer matrimonio. Aparecen en esta época también *The Experiences of Loveday Brooke, Lady detective* (1893) cuya autora, Catherine Louisa Purkiss, nos presenta a una detective bastante gris, Loveday Brooke, y la baronesa Orczy quien presenta a su personaje más famoso, la exuberante Lady Molly, que se enrola en Scotland Yard para demostrar la inocencia de su esposo, renunciando más tarde a su trabajo de detective. En 1914 aparece Hugh G. Weir con *Miss Madelyn Mack, detective*, en la que la protagonista es una exuberante mujer que recuerda a Holmes por su genio intelectual, y que como Dora Myrl deja igualmente su profesión al casarse. En América Arthur Reeve y Jeanette Lee publican respectivamente *Constance Dunlop: Woman Detective* (1916) y *The Green Jacket* (1917), en las que utilizan el estereotipo femenino de una figura maternal que intenta reformar y reeducar a los criminales.

La figura de la mujer detective, reflejo del incipiente deseo de independencia femenina, estuvo rodeada de controversia desde el primer momento. Era un personaje dentro de un terreno “indebido” al que autores y autoras no se atrevían a hacer “eficiente” en su trabajo, otorgándole altos grados de intuición pero cierta torpeza, mostrando su habilidad para meterse en problemas, y finalmente redimiendo al personaje femenino mediante un matrimonio en el que la mujer olvidaba sus aventuras de juventud. Sin embargo, la mujer detective surge como reflejo de las inquietudes de una época, en la que el debate sobre la igualdad política y legal comienza a abrirse paso.

Pascual y López-Peláez (1998) enumeran una serie de técnicas usadas por los autores y autoras de estas primeras detectives para hacer compatibles el personaje femenino que desempeña una labor masculina y las condicionantes socioculturales de la época que delimitaban cuál era el territorio femenino. En algunos casos la detective se masculinizaba físicamente, otorgándole fuerza física o presentando vello facial, o se eludía cualquier referencia a su condición de mujer. Si era joven y atractiva, o se la hacía fracasar profesionalmente -Loveday Brooke sólo resuelve tres de los siete casos que se le plantean- o personalmente -a través de sus relaciones sentimentales-. Las siguientes opciones son o que abandone su trabajo como detective al casarse, volviendo a su “justo lugar” y creando una familia, o que llevadas por su instinto maternal las detectives intenten guiar y reeducar a los criminales.

3. LA EDAD DORADA DEL GÉNERO: LAS CONOCIDAS “REINAS DEL CRIMEN”

Otras tradiciones reemplazarán a la *lady detective* y a los sucesores de Holmes a ambos lados del Atlántico a partir de los años veinte: en Gran Bretaña tiene lugar la edad dorada del género mientras que en Estados Unidos aparece la novela negra.

En Inglaterra la *lady detective*, con sus “armas femeninas”, deja paso a otra representación de la mujer detective que, menos agraciada físicamente, utilizará su mente además de su instinto para la resolución del delito. La figura de la escritora de novelas de detectives se consolida en la edad dorada del género, con las conocidas “reinas del crimen” Margery Allingham, Lesley Ford, Dorothy Sayers, Ngaio Marsh, Josephine Tey, Patricia Wentworth o Agatha Christie, cuya influencia en las generaciones posteriores de autores y autoras de misterio es innegable. Sin embargo, desde el punto de vista de la evolución de la detective femenina no supusieron un gran paso, puesto que en la resolución del delito operaban dentro de las convenciones de la época y desde una óptica masculina. Muchas de ellas crearon personajes masculinos entre los que se encuentran Peter Wimpsey, Albert Campion o John Primrose.

La trama y estructura de estas novelas se desarrolla en torno a las reglas del “juego limpio” catalogadas en el Club de Detección creado en 1928 en Gran Bretaña por los autores Chesterton, Bentley y Sayers. Hasta ahora, aunque el enigma fuera la clave de la novela, el autor podía resolverlo a su manera, dotando a su detective de determinados conocimientos científicos o experimentales y asumiendo que el lector no era un experto en veneno o en otras sustancias científicas. En el decálogo establecido en 1929 por Ronald Knox, escritor y detective, y Balliol, investigador y clérigo, se asumió que el lector iría conociendo exactamente lo que fuera conociendo el detective; el detective iría revelando al lector cada uno de sus descubrimientos para que así ambos pudieran llegar por su cuenta a idénticas conclusiones.

Este decálogo consolida la racionalización del canon clásico, con lo cual resta valor a las convenciones más femeninas del canon. Queda así relegada la producción de novelas a cargo de autoras que dotaban a sus detectives de formas alternativas de conocimiento como la intuición y el conocimiento de la personalidad para resolver los crímenes.

Una de las figuras más emblemáticas de la época es, sin duda, Agatha Christie. Su detective Hercules Poirot tiene mucho en común con sus predecesores Holmes y Dupin. Es un policía jubilado -dato necesario para que pudiera tener conocimientos sobre el crimen- de nacionalidad belga, no demasiado joven, de apariencia física poco llamativa -a no ser por su cabeza oval-, minucioso, ordenado, y con una gran inteligencia y sagacidad debido al trabajo sistemático de sus células grises. Este hombrecillo de apariencia poco agraciada no se integra en la atmósfera en la que se desarrolla el crimen, sino que es un elemento externo cuya única misión es solucionarlo. Poirot se desenvuelve en los ambientes de alta burguesía, donde su nacionalidad contribuye a hacerle aún más un extraño, un extranjero, pero contará con la ayuda del capitán Hastings para introducirse en sociedad, siendo este acompañante un individuo corriente y no muy brillante, quien narrará sus primeras aventuras desempeñando el papel de Watson. La estructura de las novelas de Christie siguen siempre las reglas fijas y ortodoxas establecidas en el decálogo antes citado, siendo una nota original en la autora la presentación de todos los

personajes antes de que el crimen comience. Luego Poirot, tras recopilar indicios e interrogar a los sospechosos, les reúne a todos ellos y hace gala de su inteligencia descubriendo al culpable. Autoras como Munt, Knepper o Devas han visto en el personaje Poirot un “anti-héroe”, subrayando sus características femeninas y viendo con esto indicios protofeministas en Christie. Aunque es cierto, como señala Rowland (2001: 27), que “early opposition between professional masculine science and feminine gossip intuition is broken down by the arrival of ‘feminised’ Poirot”, el asociar el aspecto poco viril de Poirot con un incipiente feminismo es, en mi opinión, llegar demasiado lejos.

Miss Marple es la aportación que realiza Agatha Christie a la detective femenina, participando en doce de sus novelas. Es una mujer madura, soltera, y de ideas y actitudes anticuadas que, pese a escandalizarse de la evolución de las costumbres, se desenvuelve con soltura en el ambiente burgués de su pequeño pueblo, St. Mary Mead, en plena campiña inglesa. Debido a su condición femenina, la autora la convierte en un personaje más humano y real que Poirot, y le proporciona para la resolución del crimen dos armas que corresponden perfectamente a su condición femenina: el chismorreo y la murmuración. A través de ellos, y sobre todo de conversaciones, guiada por su innata curiosidad se entera de multitud de relevantes detalles, puesto que prescinde de los indicios materiales y se centra en las personas. La autora construye un personaje maduro y borra con ello toda vida sexual, que la sensibilidad de la época no perdonaría a un personaje femenino, al igual que no permitiría tampoco su intromisión en un ambiente peligroso.

Es indudable el mérito de Agatha Christie en cuanto a la construcción técnica de sus novelas y recreación de determinados ambientes burgueses. Como hemos señalado, varios críticos han querido ver en Christie ciertos indicios de protofeminismo, y si bien es verdad que en ocasiones ha podido rechazar las convenciones del género como en el caso de *The Murder of Roger Ackroyd* -donde el asesino y el narrador de la novela coinciden sorprendiendo al lector en el último momento-, estas variaciones estructurales son pequeñas y no afectan a nivel ideológico, el cual sitúa a la autora con respecto a su personaje femenino en una posición eminentemente tradicional. Como

Miss Marple, la detective de este periodo puede utilizar, junto a sus dotes psicológicas, también su inteligencia, lo cual constituye un paso más hacia una posición de autonomía femenina, sobre todo al compararlas con las *lady detective*, pero ver ahí un intento de rebeldía puede ser algo arriesgado. Sin embargo, sí se reconoce por parte de numerosos críticos la potenciación de atributos considerados típicamente femeninos -como la intuición, la imaginación o el conocimiento de la personalidad-, en la figura de Miss Marple, como contrapunto del “masculino” conocimiento racional.

Dorothy L. Sayers es una de las más genuinas representantes del “juego limpio” representado por el Club de detección, y a quien se le atribuye la invención de dicho término para designar el tipo de novela en el que se presentan al lector todos los elementos necesarios para llegar a la solución del problema sin ocultar ninguna de las pistas que posee el detective. Es la creadora del detective Lord Peter Wimsey, cultivado intelectual amante de los casos criminales, los libros y la música, y que aparece como narrador en *The Murderer's Vade-Mecum* y *Collecting of Incunabula*. En *Strong Poison* (1930) aparece por primera vez Harriet Vane, escritora de ficción de detectives falsamente acusada del asesinato de su amante, que acaba contrayendo matrimonio con Lord Peter Wimsey en la última novela de Sayers *Busman's Honeymoon*. Sayers no sigue las recomendaciones que ella misma declaró en *Omnibus of Crime* (1927), y en muchas de sus novelas el crimen parece una excusa para elaborar una novela de costumbres donde el romanticismo tiene un peso fundamental, aunque este tema sentimental se consideraba que restaba credibilidad al carácter racional del detective.

Otros ejemplos de detectives femeninos que contribuyen a definir las características del personaje en la edad dorada del género son Miss Silver y Miss Bradley. Miss Silver es la detective creada por Patricia Wentworth en su novela *Lonesome Road* (1937), quien en cierto modo nos recuerda a Miss Marple: es una inocente y madura institutriz que ayuda a las jóvenes parejas que solicitan su ayuda, cuyo carácter dulce y romántico en cierta manera “matiza” su inteligencia. Miss Bradley es la detective creada por Gladis Mitchell, que aparece en la novela *Speedy Death* (1929) y en cierta manera resulta ser diferente a Miss Marple y Miss Silver: es un personaje atractivo y

original, que ha enviudado dos veces, es una distinguida psicoanalista con prestigiosos títulos universitarios, tía de un joven y adinerado abogado. Utiliza como métodos de detección -al igual que sus compañeras- altas dotes de intuición junto a la aplicación del sentido común.

En resumen podemos señalar que la ficción de la edad dorada consagró la novela enigma y contribuyó a la consolidación de los estereotipos sociales y sexuales que existían en la época. El detective masculino sigue siendo clasista y aristocrático mientras que la detective femenina es aficionada -nunca profesional-, y puede usar su intelecto junto a sus dotes psicológicas, pero no mezclarse con el delito, ni recurrir a la acción ni salirse del encasillamiento al que le someten las reglas sociales. Por otra parte, la edad de estas detectives - Miss Marple, Miss Silver y Miss Bradley- las pone a salvo e impide que su sexualidad entre en conflicto con la representación de su inteligencia, tal y como marcaba el estereotipo de la época. Es decir, podían ser atractivas o inteligentes, pero no ambas cosas a la vez, como muestra la figura de Miss Marple quien representa el estereotipo de mujer detective de la época.

4. CORDELIA GREY Y KATE FANSLER: LA LUCHA POR CONSEGUIR UNA IDENTIDAD PROPIA

Frente a la concepción tradicional del género aportada por las autoras anteriores, Amanda Cross y P. D. James introducen novedades y se rebelan contra la representación textual de la mujer detective concebida desde una óptica masculinista, la cual, como hemos visto, sí asumían las autoras destacadas de la edad dorada del género.

La detective Cordelia Gray⁵ realiza incipientes intentos de mostrar una identidad propia aunque para ello tenga que saltarse ciertas convenciones del género. Su creadora es la británica P. D.

⁵ Aunque la escuela *hard-boiled* (novela negra) parece ser una creación americana, en realidad la versión femenina surgió en Inglaterra en la figura de Cordelia Gray. La primera mujer americana investigadora privada llegaría cinco años después en *Edwin of the Iron Shoes* (1977) de Marcia Muller.

James y el título de su primera aparición, *An Unsuitable Job for a Woman* (1972), es emblemático en cuanto que refleja la contradicción existente -tal y como era concebida socialmente en la época- entre sexo y el desarrollo de determinadas profesiones. Esta primera novela muestra a una protagonista joven e inexperta que llega a la investigación por razones ajenas a su vocación -debe ocuparse de la Agencia de Detectives Pryde- tras el suicidio de su jefe. P. D. James se permite romper una de las reglas clásicas del género cuando la detective entiende los motivos que llevan al asesinato a la culpable y se alía con ella de tal forma que ésta queda libre. Las leyes clásicas del género se rompen igualmente cuando ella se involucra no sólo emocionalmente en sus casos⁶ -algo que no había ocurrido hasta ahora- sino que reconoce sentir atracción por alguien, introduciendo aspectos personales en la resolución.

Cordelia Gray muestra los obstáculos que encuentra una mujer que decide dedicarse a una profesión “masculina”, donde a las dificultades del trabajo se añaden las barreras sociales a las que, como mujer, debe enfrentarse. Cordelia es independiente y capaz en su trabajo, sin embargo, necesita constantemente la aprobación del policía Adam Dalgliesh, el cual aparece de forma recurrente en las novelas de James. En este sentido Munt (1994: 25) señala que las innovaciones de James se realizan fundamentalmente a nivel formal.

La norteamericana Amanda Cross es en realidad la profesora de Literatura de la Universidad de Columbia en Nueva York, Carolyn Heilbrun, quien utiliza su pseudónimo hasta que consigue promocionarse académicamente. En su trayectoria puede verse una evolución marcada por una creciente preocupación por incluir en sus novelas las convicciones ideológicas que desarrollaba en sus artículos académicos como son *Reinventing Womanhood* (1979), *Representation of Women in Fiction* (1982) o *Writing a Woman's Life* (1988). Su obra ofrece la oportunidad de analizar la formulación teórica de su

⁶ En el caso del detective masculino, la implicación emocional restaba credibilidad y peso a su razón -arma con la que resolvería el crimen-. La implicación en una aventura amorosa no sucedía tampoco, como hemos visto, en la edad dorada del género, puesto que la edad de las detectives maduras lo impedía. Sin embargo, Cordelia Grey llega a reconocer verse atraída por el agente de Scotland Yard Adam Dalgliesh en *The Skull Beneath the Skin* (1982).

ideología feminista y su concreción práctica en sus obras de ficción. Kate Fansler, la protagonista de sus novelas, no es detective profesional, sino una profesora de literatura victoriana en Nueva York que se dedica a la investigación en sus ratos libres. Guarda cierta semejanza con Lord Peter Wimsey puesto que es una rica aristócrata, excéntrica pero dentro de límites razonables. La descripción que de ella ofrece Addisson (1995: 99) muestra algunos rasgos del detective clásico a la vez que especifica los esfuerzos de Cross por presentarla como una mujer autónoma:

Kate Fansler, no longer young, is a tenured professor at a major university. She is blessed with an independent income which enables her to come and go as she pleases. Like the classical detective, she is in some respect comfortably conservative -manners are important to her, and she loathes the promiscuous use of first names and bad grammar . . . She dresses elegantly in ultra-suede suits and flat but fashionable shoes . . . She demands time alone; she smokes; she drinks, usually martinis;

Sin embargo, en sus primeras novelas Cross la hace confiar demasiado en su intuición mientras concede preponderancia a la habilidad intelectual de su compañero, basada en la lógica. Por otra parte, los atributos masculinos que Cross concede a su protagonista son totalmente deliberados, destinados a mostrar un cierto carácter andrógino. Las posiciones de Cross van evolucionando desde la recomendación de las características masculinas y la aceptación implícita de la estructura social reflejada en la difícil situación de la mujer en el contexto profesional, hasta su serio compromiso con causas feministas como la distribución del poder y su preocupación por los rígidos estereotipos sociales que coartan la identidad femenina, dando incluso ciertos pasos exploratorios en su ficción hacia la descripción de una comunidad de mujeres.

Desde un punto de vista feminista, su novela más comprometida es *Murder in a Tenured Position*, en el que la víctima⁷, una profesora,

⁷ Las víctimas elegidas por Cross son importantes como medio de mostrar que son los prejuicios sociales los que asesinan y destruyen a la mujer. Todas las víctimas menos una son mujeres y todos los asesinos menos unos son hombres. En *The Last*

es asesinada culpando de ello Cross a los prejuicios sociales. En esta novela encontramos también más desarrollada la idea de comunidad de mujeres, pues la protagonista se relaciona con sus alumnas, con su amiga Sylvia y con una comunidad lesbiana. Amanda Cross supone un avance en el desarrollo de la mujer detective aunque su feminismo es, como el de P. D. James, de corte humanista y liberal, y en absoluto tan radical como sus sucesoras, las cuales intentarán plasmar su ideología feminista dentro del subgénero de la novela negra.

5. UN PASO ADELANTE: FEMINIDAD Y ACCIÓN. LAS AUTORAS DE NOVELA NEGRA

A partir de los años setenta un grupo de autoras - Barbara Wilson, Marcia Muller, Sue Grafton o Sarah Paretsky- comienzan a escribir novela negra -que hasta entonces había sido patrimonio exclusivo de protagonistas masculinos- y dando un paso más allá sitúan a una mujer detective en el lugar en que se habían situado héroes tan emblemáticos como Sam Spade o Philip Marlowe, lo que implicará modificar las convenciones tradicionales del género.

Tanto el tratamiento del género literario como los planteamientos ideológicos que impregnan la ficción son diferentes en las diversas autoras de este periodo, aunque todas comparten la creencia en la necesidad de que la detective asuma una identidad y una visión del mundo desde su posición de mujer. El reto primordial al que se enfrentan es el de conciliar dos discursos en apariencia contradictorios: por un lado el género de detección que aporta una visión masculinista de la existencia, y por otro la ideología feminista, que informó ideológicamente una época, expandiendo y ampliando los rígidos estereotipos sexuales.

Las autoras que eligen este subgénero comienzan retando sus convenciones tradicionales eligiendo, en primer lugar, a una protagonista femenina, y en segundo lugar permitiéndole ser profesional

Analysis (1964) and *The Question of Max* (1976) las dos víctimas son prometedoras profesoras universitarias asesinadas debido a la ambición profesional masculina.

a la vez que consciente de su feminidad, dotando a ésta de connotaciones positivas en lugar de asociarla a conceptos negativos.

De hecho, cambiar el género del protagonista de hombre a mujer no es suficiente para reescribir el género literario, sino que esta sustitución tuvo que venir acompañada de una serie de implicaciones tanto ideológicas como formales. Como hemos visto, a principios de siglo las mujeres que se decidieron por la detección fracasaron como mujeres o como detectives. La revolución social de los sesenta y setenta, como explican Pascual y López-Peláez (1998) avanzó en la igualdad constitucional, laboral y educativa de ambos sexos, lo cual hizo que determinados comportamientos sexuales se modificaran y las presiones sociales que ejercían algunos estereotipos se relajaran. En la década de los ochenta, las mujeres no tienen que renunciar a determinadas cualidades asociadas al ámbito masculino -lógica, inteligencia, acción- y tampoco a su feminidad.

Cranny-Francis (1990) señala cómo, en el intento de reconciliar la tradición literaria de novela negra y la ideología feminista, las autoras deben asumir una serie de presupuestos. En primer lugar, la detective no debe poner en peligro ni su feminidad ni las convenciones del género, es decir, dentro de la trama de detección no debe parecer un Philip Marlowe disfrazado, por lo que tiene que aportar características femeninas que transformen la tradicional figura del detective. En segundo lugar, la transformación no debería ocultar el género o subgénero literario al cual pertenecen los trabajos de ficción, lo que supone que pese a los cambios, la ficción de detectives debe ser reconocible como tal. Esta afirmación implica reconocer la fluidez de los géneros literarios: “But it is time to acknowledge the work of the genre historians and to argue that popular genres are not fixed.” (Makinem 2001: 5).

En tercer lugar las autoras asumen que la protagonista debe participar en la acción de la novela -capturas, persecuciones...-, y no sólo narrar la trama o trabajar sin inmiscuirse en el caso utilizando únicamente su intuición y su lógica, como hacían sus colegas de principios de siglo. Esto supone cuestionar el papel pasivo que tradicionalmente ha tenido la mujer detective que, o ayudaba a un

detective masculino o resolvía ella misma el conflicto sin intervenir directamente en la acción.

Otro presupuesto que cambia, continúa diciendo Cranny-Francis, es que la nueva mujer detective debe estar físicamente capacitada para usar la violencia en su legítima defensa. El tema de la violencia ha sido especialmente problemático en esta reescritura del género literario, como reconoce Maureen T. Reddy (1988) quien subraya cómo ninguna mujer detective disfruta utilizando la violencia ni la provoca, como sí llegan a hacer los detectives masculinos.

Otra característica común de la detective profesional, tal y como aparece en los textos femeninos, es que ésta debe trabajar sola, puesto que si aparece un detective profesional masculino a su lado, éste -lo haga o no- parecerá que adopta un papel protector mientras que, si su acompañante es una mujer, Cranny-Francis (1990) considera que dará la impresión de que se necesitan dos mujeres para hacer el trabajo de un hombre. Otro motivo por el que Cranny-Francis considera que la detective debe trabajar sola es para tener así la misma autoridad que un personaje masculino. De hecho las detectives muestran una acusada ausencia familiar, suelen ser huérfanas, no están casadas ni son madres. La detective no debe tampoco utilizar su sexualidad para manipular a sus clientes u oponentes. La mujer detective en la edad dorada era de edad madura para que su sexualidad no supusiese un conflicto con su lógica o inteligencia, mientras que tradicionalmente la novela negra ha mostrado a una mujer que, si es activa sexualmente, aparece como la encarnación del Mal. En los textos femeninos dentro de la novela negra, las protagonistas sí pueden mostrar su sexualidad, e incluso tener amantes con los que se vinculan emocionalmente.

Otra convención del género que se transforma es la relacionada con el criminal y la víctima. Mientras el investigador masculino lucha contra el fraude de grandes proporciones, atrapa a chantajistas o detiene a personas que asesinan por miedo o venganza, la mujer detective lucha contra las injusticias tradicionales, siendo el verdadero crimen aquel que provoca las desigualdades sociales. De esta forma, las detectives se involucran en casos que reflejan las consecuencias sociales e institucionales de la injusticia, denunciando la corrupción y el trauma personal que ésta provoca. De hecho, el crimen en sí,

aunque grave, en ocasiones queda desdibujado al contextualizarse en una sociedad que tolera dichas injusticias. En otras palabras, la investigación de un crimen concreto es sólo un medio utilizado por las autoras para construir una crítica de un sector concreto de la sociedad -el médico, el judicial, el educativo...-, denunciando instituciones sexistas dentro de una sociedad sexista.

6. CONCLUSIONES

Si consideramos la historia del género, vemos cómo la mujer ha participado de una forma activa en la novela de detectives desde sus comienzos, tanto en su aportación como autora como encarnando la figura de detective. Sin embargo, el hecho de que escribiesen numerosas mujeres dentro de esta tradición no significa que éstas no se alineasen con la ideología y perspectiva dominante. De hecho, sólo en las últimas décadas se ha producido una alteración de la fórmula clásica dando cabida a discursos diferentes, los cuales han incorporado nuevas reflexiones en torno a la subjetividad y a cuestiones de género, clase y raza, y con ello han transformado muchas de las convenciones de la tradición literaria.

En este artículo se ha pretendido analizar la representación de un personaje literario, como es la mujer detective, en el marco del género literario que constituye la novela de detección, para mostrar, en primer lugar, la evolución del personaje en su representación textual a través de las diferentes etapas por las que discurre el género y en segundo lugar, para indagar en las posibilidades que ofrece dicho género literario, considerado conservador, al recibir el impacto de la ideología feminista.

De una forma general, podemos señalar cuatro etapas en la representación textual de la mujer detective. En la primera, se privilegia la concepción masculina de la mujer sobre la que ésta pueda tener de sí misma, y se la estereotipa como no-hombre (Pascual y López-Peláez, 1998: 153). Se le otorgan grandes dosis de feminidad para contrarrestar su profesión, y únicamente se le permite utilizar su intuición para resolver misterios, que normalmente son chantajes o robos de joyas, y en los que no puede involucrarse ni física ni

emocionalmente a no ser en un papel de cuidadora del criminal o de la víctima.

Una segunda etapa tiene lugar en las primeras décadas del siglo XX, cuando la mujer detective, representada básicamente por una mujer de mediana edad que hace gala de su conocimiento de la naturaleza humana, continúa siendo tratada desde una óptica masculinista, aunque se le permite usar la lógica aparte de su intuición. Sin embargo, no puede ser atractiva -hecho que se resuelve dándole una edad avanzada- puesto que, como puede utilizar su mente, otorgarle además sexualidad o atractivo físico sería incurrir en una contradicción respecto a las expectativas sociales y culturales de la época. No se le permite tampoco involucrarse en los casos ni emocionalmente ni, mucho menos, físicamente.

Tras una tercera etapa de transición en la que la detective femenina da los primeros pasos hacia su independencia, llegamos a una cuarta etapa en la que las detectives rechazan lo que hasta entonces se identifica con feminidad -pasividad, dependencia, debilidad- y se hacen críticas, retando los estereotipos sexistas y cuestionando el orden, la justicia, el poder y las relaciones entre los sexos dentro del sistema social. Para lograrlo tienen no sólo que transformar la figura del detective tradicional, sino también muchas de las estructuras narrativas y convenciones heredadas.

Críticos como Sally Munt (1994) señalan, tras un apogeo del género en la década de los 80, la existencia de un declive a partir de los 90, sin embargo otros como Walton y Jones (1999) no comparten esta observación. Comparto la opinión de estas últimas cuando señalan que el género -y con él la mujer detective- sigue evolucionando, expandiéndose y transformándose a través de sus múltiples subgéneros e incorporando las nuevas inquietudes que surgen en el espacio cada vez más multicultural en el que nos encontramos. Las novelas de detectives siguen teniendo una gran aceptación popular y dentro de ellas la mujer detective continúa mostrando sus capacidades de detección en terrenos que hasta hace poco le eran ajenos, como el procedimiento judicial y la ciencia forense, y que están llegando a grandes sectores del público. Como señala Makinem (2001: 115) “if popularity is granted to be a central

element of genre appropriation, then feminist detective fiction has proved to be a significant and continuing success”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADDISON J.(1995). “Feminist Murder: Amanda Cross Reinvents Womanhood.” *Feminism in Women Detective Fiction*. Ed. Glenwood Irons. Toronto: Toronto University Press, 94-111.
- ASHLEY, R. (1989). *The Study of Popular Fiction*. London: Pinter.
- CAWELTI, J. (1969). “The Concept of Formula in the Study of Popular Literature.” *Mystery, Violence and Popular Culture: Essays*, 2004. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 3-12.
- (1976). *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- (1980). “The Study of Literary Formulas.” *Detective Fiction: A Collection of Critical Essays*. Winks, R. (ed.). Englewood Cliffs: Prentice Hall, 121-43.
- CRANNY-FRANCIS, A. (1990). *Feminist Fiction: Feminist Uses of Generic Fiction*. New York: St. Martin’s.
- DEVAS, A. (2002). “Murder, Mass Culture, and the Feminine: A View from the 4.50 from Paddington,” *Feminist Media Studies*, Vol. 2, 2, 251-65.
- KNEPPER, M. (1983). “Agatha Christie-Feminist.” *The Armchair Detective* 16, 398-406.
- HAWKINS, H. (1990). *Classics and Trash: Traditions and Taboos in High Literature and Popular Modern*. Toronto: University of Toronto Press.
- MAKINEN, M. (2001). *Feminist Popular Fiction*. New York: Palgrave.
- (2000). “Feminism and ‘the Crisis of Masculinity’ in Contemporary British Detective Fiction.” (*Crime Scenes: Detective Narratives in European Culture since 1945*. Muller, A. & O’Beirne, E. (eds.), 254-268. Amsterdam.
- MUNT, S. (1994). *Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel*. London: Routledge.

- PASCUAL, N. y LÓPEZ-PELÁEZ J. (1998). *Otras narrativas: una aproximación a la literatura popular anglo-norteamericana*. Jaén: Universidad de Jaén,
- PORRAS, S. (2004). "Hombre, sociedad y cultura popular. Viajeros Italianos a España en el siglo XIX." *Garzoa* 4, Albacete: Selicup, 219-39.
- REDDY, M. (1988). *Sisters in Crime: Feminism and the Crime Novel*. New York: Continuum Books.
- (1990). "The Feminist Counter Tradition in Crime: Cross, Grafton, Paretsky and Wilson". En *The Cunning Craft: Original Essays on Detective Fiction and Contemporary Literary Theory*, Walker R. (ed.). Macomb, Illinois: Western Illinois University.
- ROWLAND, S. (2001). *From Agatha Christie to Ruth Rendell: British Women Writers in Detective and Crime Fiction*. New York: Palgrave.
- SHIACH, M. (1991). "Feminism and popular culture," *Critical Quarterly*, vol. 33, 2, 37-45.
- WALTON, P. & JONES, M. (1999). *Detective Agency: Women Rewriting the Hard-Boiled Tradition*. University of California Press.
- WILLIAMS, A. (1994). "The Fictions of Feminine Desires: Not the mirror but the lamp," *Women's Writing* 1, 2 229-40.