

CUESTIÓN DE GÉNEROS: LA DETECTIVE PRIVADA KINSEY MILLHONE

QUESTIONS OF GENRE AND GENDER: THE PRIVATE INVESTIGATOR KINSEY MILLHONE

Antònia CABANILLES

Universitat de València

Resumen: En este trabajo se analiza la autorrepresentación que realiza la detective Kinsey Millhone en las novelas del Alfabeto del crimen, de Sue Grafton, para ver la relación que se establece entre el género literario y la identidad de género cuando una mujer encarna la figura moderna de detective.

Palabras clave: Sue Grafton, Kinsey Millhone, historia de detectives, género literario, identidad de género.

Abstract: This paper analyzes the self-representation of detective Kinsey Millhone in Sue Grafton's The Alphabet Series to examine the relation between literary genre and gender when a woman embodies the modern figure of a detective.

Key words: Sue Grafton, Kinsey Millhone, detective fiction, genre, gender.

Si en la teoría literaria se ha prestado atención siempre de una u otra forma a la cuestión de los modelos de escritura, es decir, a cómo sobre el nuevo texto se cierne la textualidad anterior y proyecta su sombra sobre él hasta transparentarse en mayor o menor medida en sus trazos, una de las razones ha de ser lo que los propios textos literarios dicen al discurso de la teoría.

Túa Blesa (2012: 206)

Puede un género literario escapar de la contaminación ideológica? Esta pregunta, por muy disparatada que nos pueda parecer y aunque será matizada, tiene su origen en los trabajos de Fredric Jameson dedicados a la obra de Raymond Chandler. En ellos plantea que la situación vivida por Chandler, nacido en Estados Unidos, aunque escolarizado desde los ocho años en exclusivos colegios de Inglaterra, le llevará a utilizar un lenguaje prestado, cuyo uso, por otra parte, será emblemático del escritor moderno en general, para quien las palabras se convierten en objetos. Esta reflexión, a propósito del estilo de Chandler, desemboca en la siguiente afirmación: “La historia dels detectius, com una forma sense contingut ideològic, sense cap idea obertament política, social o filosòfica, permet aquesta classe d’experimentació estilística” (Jameson, 2019: 13)¹. Ya podemos matizar la pregunta inicial y decir que no se trata del género literario sino de la historia de los detectives. Una distinción conflictiva porque la clave del género radica en el detective: “Poe ha inventado una nueva figura y de ese modo ha inventado un género” (Piglia, 2005: 79).

En las novelas de detectives, siguiendo la exposición de Jameson, no se construye una estructura privilegiada que ayude a comprender el conjunto de la sociedad, sino que se presentan cuadros fragmentarios de un escenario. A pesar del cambio de estructura, la fragmentación y la estrategia “pictórica” cumplirían la misma función: ver y conocer la sociedad como conjunto. La posición del detective, supuestamente desvinculado o al margen de la sociedad², nos permitiría acceder a esos cuadros, a un conocimiento que, recordemos, no estaría mediado por ninguna idea abiertamente política, social o filosófica: “a través d’ell podem veure i conèixer la societat com a conjunt, tot i que ell no representa cap experiència genuïna d’ella” (Jameson, 2019: 18)³.

La figura del detective que no vive y que no se apropia de los espacios, que no se vincula a la sociedad, parece ocupar *avant la lettre* un no lugar. Sin embargo, a través de su relato y de su punto de vista —*private eye* es uno de los términos con los que se conoce a los detectives privados de la ficción— nos acercamos al conocimiento de un lugar y de una sociedad. ¿Es posible esta paradoja? No existen miradas neutras. El pintor y el fotógrafo eligen lo que quieren mostrar, recortan un fragmento, y seleccionan desde dónde lo van a enfocar y con qué luz. En definitiva, se posicionan. No

¹ “La historia de los detectives, como una forma sin contenido ideológico, sin ninguna idea abiertamente política, social o filosófica, permite esta clase de experimentación estilística”.

² El motivo de este distanciamiento para Raymond Chandler está relacionado con el tema que aborda y con el estilo: “la novela de misterio si es algo realista (que casi nunca lo es), estará narrada con cierto espíritu de distanciamiento; de lo contrario nadie, salvo un psicópata querría escribirla o leerla” (2014:8).

³ “A través de él podemos ver y conocer la sociedad como conjunto, aunque él no representa ninguna experiencia genuina de ella”.

es extraño que en un relato la focalización, también la externa, determine la cantidad de información y su calidad, en la medida que traduce una cierta posición afectiva, ideológica, moral y ética en relación a esa información (Genette, 1991). Tampoco existen géneros literarios neutros. Bajtín/Medvedev los concebía como sistemas ideológicos, como modelos de mundo, ojos a través de los cuales vemos e interpretamos la realidad (Cabanilles, 1995). La historia de los detectives no es “una forma sin contenido ideológico” y tratándose de las novelas de Chandler es difícil, por no decir imposible, pasar por alto la ideología de género. Otra cuestión sería especular sobre por qué se la salta Fredric Jameson.

Ricardo Piglia se ha referido a la misoginia de estas novelas y sus consideraciones entroncan con el objetivo de nuestro trabajo, ya que nos dejan entrever el palimpsesto sobre el que Sue Grafton escribirá su *Alfabeto del crimen* y el ingente material con el que empieza a modelar a la detective Kinsey Millhone en una escritura que atiende tanto a la repetición del modelo, mediante el préstamo de algunas de sus características definitorias, como a la transformación, con el rechazo y la crítica a otras o con la incorporación de nuevos rasgos. El género literario no trabaja únicamente con la repetición; la transformación o la subversión son otras posibilidades:

Una de las claves de la transformación del género (el pasaje de Dupin y Holmes a Marlowe y Spade, por así decir) está definida por el cambio de lugar de las mujeres en la trama. En el policial norteamericano el detective sigue siendo un célibe pero su relación con las mujeres aparece en otro registro: no se trata de víctimas como en Poe, sino de figuras de atracción y riesgo. En los relatos de Poe, todas las víctimas son mujeres (...). Las mujeres tienen pocas posibilidades de sobrevivir en el imaginario paranoico y masculino de la ciudad de masas. En el *thriller* norteamericano en cambio las mujeres son la condición del crimen y a menudo las criminales propiamente dichas.

De hecho, en todas las novelas de Chandler las asesinas son mujeres (2005: 91-92).

Este desplazamiento, que las mujeres pasen de víctimas a asesinas, aunque suponga un cambio, un salto en la historia de los detectives e incluso en el género, entendido, siguiendo la estela bajtiniana, como una memoria creativa, está señalando una oscilación que remite a un imaginario clásico bien conocido y arraigado. El giro se producirá con otro cambio de posición en la trama: cuando una mujer encarne la figura moderna de detective. En este sentido la recuperación de algunos relatos de finales del siglo XIX y principios del XX está ayudando a establecer la evolución de la figura de la detective. La antología de Michel Sims, *Detectives victorianas. Las pioneras de la novela policiaca* (2018), es una muestra del material que permite situar sus orígenes. Por otro lado, se está estudiando en esta historia detectives que aparecieron en pocos libros, pero que personifican un cambio o, al menos, una variación en esta figura. Es el caso de Cordelia Gray, la detective privada de P. D. James, en una serie compuesta únicamente por dos novelas, aunque muy conocidas por sus posteriores adaptaciones televisivas. El primer título, *No apto para mujeres (An Unsuitable Job for a Woman, 1972)* se ha citado muchas veces tanto para referirse al trabajo de las detectives que querían montar su despacho como al de las escritoras que querían contar este empeño. Y, finalmente, se están recuperando algunas detectives olvidadas, como Bárbara Arenas, el personaje creado por Lourdes Ortiz en *Picadura mortal* (1979)⁴.

⁴ Hay muchos proyectos de investigación en este campo. En el ámbito hispánico hay que mencionar el de MUNCE, que tiene como objetivo crear un catálogo-base de datos de la novela criminal escrita por mujeres entre 1975 y la actualidad: <http://www.ub.edu/munce/>.

En esta historia, que todavía se está escribiendo, la irrupción de la moderna detective se asocia con la segunda ola del feminismo, especialmente cuando se estudian autoras de habla inglesa. Esta vinculación ha facilitado que se trasladen las teorías sobre el desarrollo de la voz de la mujer en la ficción a la novela de misterio⁵. De hecho en las memorias de Sara Paretsky, *Writing in an Age of Silence* (2007), aparece un capítulo en el que valora la importancia que tuvo esta segunda ola en su vida y cómo produjo el deseo de escribir una novela policíaca que le diera la vuelta a las representaciones dominantes de las mujeres en la ficción y en la sociedad, unos modelos que la maestría de las obras de Raymond Chandler habían afianzado y popularizado. El título del capítulo es esclarecedor: “Not Angel, Not Monster, Just Human”. V. I. Warshawski, la detective protagonista de sus hasta ahora veinte novelas —la última *Dead Land*, se publicó en abril del 2020—, reunirá esas condiciones. La motivación de Sue Grafton fue diferente. Después del proceso de divorcio de su segundo marido, muy complicado y muy largo —seis años—, en el que se batallaba por la custodia de los hijos, empezó a fantasear con diferentes modos de asesinar a su esposo. El Alfabeto del crimen fue su terapia, su forma de derivar esas fantasías. La autora se ha referido en muchísimas ocasiones a esta terapia y también a la estructura de la serie:

Se me ocurrió la idea de usar el alfabeto porque sabía que quería escribir una serie de novelas detectivescas y quería una forma de relacionar los títulos. Estaba leyendo un libro de historias ilustradas de Edward Gorey llamados *Los pequeños macabros* con 26 descripciones divertidas realizadas con pluma y tinta de niños pequeños victorianos que «mueren» de distintas maneras como «A de Amy que se cayó por las escaleras», «B de Basil atacado por los osos», «C de Clara», etcétera, etcétera. En un instante, se me ocurrió que el alfabeto sería un formato natural. ¡Y como terapia ha sido perfecto! (Grafton en *Revuelta*, 2014).

Han pasado ya bastantes años desde que en 1982 aparecieran en sendas publicaciones V. I. Warshawski, en *Valor seguro* de Sara Paretsky, y Kinsey Millhone, en *A de Adulterio* de Sue Grafton. En aquel momento no se podía prever el alcance de estos retos dentro de un género literario tan denostado⁶ y tan identificado con la figura masculina del detective: “un hombre de una pieza (...), un

⁵ Nos estamos refiriendo a las tres fases propuestas por Elaine Showalter, una de las mejores representantes de esta ola, en *A Literature of Their Own* (1977). Showalter distingue una primera fase, la femenina, en la que las escritoras, siguiendo la tradición patriarcal, le confieren a sus personajes papeles secundarios. En la novela de misterio este primer momento se ejemplifica con el personaje de Miss Marple de Agatha Christie. En la segunda, la feminista, las autoras asumen su responsabilidad en la representación de la mujer en la ficción y, por ende, en la sociedad. La eclosión de las modernas detectives, como Kinsey Millhone, de Sue Grafton, corresponderían a este momento. En la llamada fase de mujer, la escritora, que ya no está interesada en las comparaciones ni en la crítica de la tradición patriarcal, se centra en las posibilidades creativas que ofrece una nueva posición en la sociedad y nueva voz. Las detectives Helen West, de Frances Fyfield, o Kate Martinelli, de Laurie R. King, podrían ser representantes de esta última fase.

⁶ Esta es otra historia muy larga, que también se continúa escribiendo. Por referirnos a la continua reivindicación del género que realizan sus autores, podríamos decir que “El simple arte de matar” (1944) se puede leer desde esta perspectiva. Y que todavía hoy se cree necesaria esta defensa. Pierre Lemaitre la introduce en su novela *Irène* a través de una *mise en abyme* muy particular, ya que el asesino, al que llamarán El Novelista, mata a sus víctimas siguiendo las pautas de asesinatos descritos en conocidas novelas del género. Es un homenaje y una reflexión. La policía deberá comenzar a leer novelas y libros de teoría sobre el género para identificar casos anteriores que han quedado sin resolver. Un personaje, Fabien Ballanguer, profesor universitario especialista en novela negra, ha escrito *La novela negra: un monográfico*, que el comandante Camille Verhoeven adquiere en La Librairie de Paris (Lemaitre, 2015: 14):

Le dio la vuelta y leyó:

La novela policíaca ha sido considerada durante mucho tiempo un género menor. Necesitará más de un siglo para adquirir carta de ciudadanía en la «verdadera» literatura. Su larga relegación al rango de

hombre de honor”, aunque esto último sirva para afirmar que “no mancillaría a una virgen” (Chandler, 2014: 26). Ahora que El Alfabeto del crimen se ha cerrado en la letra Y por la muerte de su autora⁷, sus veinticinco novelas, publicadas a lo largo de 35 años, son un excelente corpus para estudiar el cambio que ha producido en la historia de detectives el nuevo desplazamiento en la trama y la genericidad, tanto el juego de repeticiones y diferencias de un texto con respecto a otro (Schaeffer, 1988) como la evolución de ese juego dentro de la serie.

Para este trabajo hemos elegido una de las reinvestiduras más clásicas, la autorrepresentación de la detective, que imbrica los dos géneros (Lozano, 2010) y que caracteriza a la serie y a su detective. La etopeya es la estrategia retórica que la configura y, por tanto, Kinsey Millhone se presenta describiendo su carácter, sus costumbres y su personalidad, mostrando el lugar desde el que habla y mira, desde el que elabora esos cuadros que nos permiten “ver y conocer la sociedad como conjunto” (Jameson, 2019: 18). Se ha insistido en que la lucidez del detective depende de su lugar social: “es marginal, está aislado, es extravagante” (Piglia, 2005: 79). ¿Es posible esa posición? ¿O, en puridad, este sería el punto de vista de un muerto como sucede en los relatos de *Cuando fui mortal* (1996), de Javier Marías? Desde la primera novela de la serie Sue Grafton o, mejor dicho, Kinsey Millhone introduce otra marginalidad que no se había tenido en cuenta a la hora de analizar la figura del detective, una posición que ha resultado fundamental en la investigación: “Las cualidades básicas de todo investigador son naturaleza perseverante y paciencia infinita. La sociedad sin darse cuenta, ha preparado a las mujeres para este cometido durante años” (1996 [1982]: 44).

Para analizar estas presentaciones es necesario tener en cuenta la estructura tripartita de las novelas del Alfabeto. La historia, el relato retrospectivo del desarrollo del caso desde la habitual llegada de un cliente al despacho de la detective hasta la resolución del misterio, se encuadra entre dos partes muy cortas, que se sitúan en el presente⁸. Una apertura, que incluye fundamentalmente la autorrepresentación, y un cierre en el que se refieren hechos posteriores a los recogidos en el “informe” y que suele llevar la firma de la detective⁹. La apertura y el cierre representan una enunciación enunciada en la medida que están constituidos por marcas que remiten a la instancia enunciativa. El autorretrato y la firma que los identifican son intentos de validar la existencia.

«paraliteratura» responde a la noción que lectores, autores y editores tuvieron durante mucho tiempo de lo que se suponía era literario, y por tanto a nuestros usos culturales, pero también, según se pensaba en general, a su materia prima, a saber, el crimen. Esta falsa evidencia, tan antigua como el mismo género, parece ignorar que el asesinato y su investigación figuran en un lugar privilegiado entre los autores más clásicos, de Dostoievski a Faulkner, de la literatura medieval a Mauriac. En la literatura, el crimen es tan antiguo como el amor.

⁷ En 2017 Sue Grafton anunció que durante el siguiente año escribiría la última entrega, «Z» is for Zero, pero la autora falleció el 28 de diciembre de 2017 en Santa Bárbara. El Alfabeto del crimen acaba en la Y, «Y» is for Yesterday [2017].

⁸ A partir de *S de Silencio* [2005] la detective deja de ser la única narradora. En esta novela hay diferentes puntos de vista y dos periodos temporales distintos. Y aunque la estructura siga siendo la misma, puede suceder, como en *T de Trampa* [2007] o en *Y de Yesterday* [2017], que el primer capítulo tenga un narrador heterodiegético y que haya que esperar al segundo capítulo para que irrumpa la detective y se presente. También a partir de *S de Silencio* puede aparecer un prólogo en presente para incluir consideraciones derivadas de los hechos que se van a contar, unas reflexiones que antes abrían la novela sin necesidad de diferenciarlas como prólogo, aunque cumplieran esa función.

⁹ En las primeras entregas el cierre era una simple nota, sin paginar, firmada por la detective. A partir de *H de Homicidio* [1991] puede llevar el título de epílogo, estar paginado, e incluir en ocasiones la firma que, dado su estatus literario, podría suponer la ratificación de la historia, del informe, su sello de autenticidad.

El retrato que hace el personaje de sí mismo se enmarca dentro de un modelo literario muy amplio que está vinculado a la identidad de género, no porque la autorrepresentación la realice un hombre o una mujer, sino por la propia naturaleza del lenguaje, porque la palabra es el signo ideológico por excelencia, capaz de registrar todas las fases transitorias y fugaces de las transformaciones sociales (Voloshinov, 1930). No obstante, Kinsey Millhone se mira en un modelo literario más estrecho, el que le proporciona la denominada *hardboiled detective fiction*. Philip Marlowe en *El largo adiós* (1953) había fijado el patrón:

Soy un investigador privado con licencia y llevo algún tiempo en este trabajo. Tengo algo de lobo solitario, no estoy casado, ya no soy un jovencito y carezco de dinero. He estado en la cárcel más de una vez y no me ocupo de casos de divorcio. Me gustan el whisky y las mujeres, el ajedrez y algunas cosas más. Los policías no me aprecian demasiado, pero hay un par con los que me llevo bien. Soy de California, nacido en Santa Rosa, padres muertos, ni hermanos ni hermanas y cuando acaben conmigo en un callejón oscuro, si es que sucede, como le puede ocurrir a cualquiera en mi oficio, y a otras muchas personas en cualquier oficio, o en ninguno, en los días que corren, nadie tendrá la sensación de que a su vida le falta de pronto el suelo (Chandler, 2009: 971-972).

A pesar de que la detective Kinsey Millhone confecciona su presentación sobre ese palimpsesto, hay que recordar que en la novela de Chandler un personaje, el editor Howard Spencer, le pide al detective que le diga quién es. En ese contexto enunciativo no es necesaria la descripción física, ya que los personajes están cara a cara. Chandler recurre a la etopeya para que Philip Marlowe se retrate. La descripción tiene un destinatario muy concreto y se inscribe en el nivel de la historia, siguiendo la progresión de los acontecimientos narrados, mientras que en las novelas de Sue Grafton, y esta es una diferencia fundamental, la autorrepresentación de Kinsey Millhone se sitúa en el nivel del discurso, es una estrategia que configura narrativamente la historia.

Hecha esta salvedad, comprobamos que ese patrón no le sirve, que no ha sabido o no ha podido hacer suyos los rasgos constituyentes del modelo (Blesa, 2012: 205). El traje que ha confeccionado no se le ajusta y acabará reventando por las costuras de la identidad. De ahí que empiece a descoserlo y a reescribirlo hasta hacerlo suyo, hasta dejarlo a la medida de una mujer en la treintena que nació y que vive en Santa Teresa, que ingresó en la Academia con veinte años, que después se integró en el Cuerpo Superior de Policía de Santa Teresa y que más tarde lo abandonó para establecerse como detective privada. Una de las causas que motivaron la salida del Cuerpo fue la impotencia que sentía porque “a las mujeres policías se las mirase, por aquel entonces, con una mezcla de curiosidad y desprecio. No quería pasarme la vida defendiéndome de las ofensas «bienintencionadas» ni demostrando cada dos por tres que era una tía dura” (2015 [1985]:11-12)¹⁰.

Todas las presentaciones se enmarcan dentro de las coordenadas de espacio y tiempo que Sue Grafton fijó para el Alfabeto: una detective en la treintena que vive y trabaja en la californiana ciudad de Santa Teresa durante la década de los ochenta del siglo pasado¹¹. Así en la novela que inicia la serie,

¹⁰ Para evitar confusiones, dadas las continuas reediciones de las novelas del Alfabeto del crimen, en las citas he puesto el año de la edición que utilizo, a la que corresponden las páginas, y entre corchetes el año de la primera edición de la novela en inglés.

¹¹ Santa Teresa es un homenaje a Ross Macdonald, quien con que con este nombre disfrazó a Santa Bárbara, la ciudad en la que vivían tanto el autor del detective Lew Archer como Sue Grafton. La detective en la primera novela tiene treinta y dos años (*A de adulterio*, 1982), y hay que esperar seis entregas para que en *G de guardaespaldas* (1990) cumpla los treinta

A de adulterio [1982], un primer párrafo, separado tipográficamente, sirve para que el personaje se presente de forma directa, aunque no muy prometedora, y para mostrar al lector quién se va hacer cargo de la narración y desde qué lugar.

Me llamo Kinsey Millhone. Soy investigadora privada con licencia expedida por las autoridades del estado de California. Tengo treinta y dos años, me he divorciado dos veces y no tengo hijos. Anteayer maté a una persona y eso me preocupa. Soy simpática y cordial y tengo muchos amigos. Mi piso es pequeño, pero me gusta vivir en espacios reducidos (1996 [1982]: 11).

Después ya se puede iniciar la historia de la forma más canónica: “Nikki Fife se presentó en mi despacho hace tres semanas” (1996 [1982]: 11).

En la siguiente, *B de Bestias* [1985], la detective señala que su personalidad y sus condiciones de vida, su posición, están relacionadas con la lógica que sigue a la hora de resolver los casos. De ahí la pertinencia de comenzar con estas presentaciones:

Cuando ya ha terminado todo, es natural que una se dé de bofetadas por todo lo que no comprendió en su momento. La escuela detectivesca de Si-Lo-Hubiera-Sabido, vamos. Me llamo Kinsey Millhone y casi todos mis casos comienzan del mismo modo. Empiezo diciendo quién soy y qué hago, como si al exponer siempre los mismos datos elementales pudiera desentrañar la lógica de lo que sigue (2015 [1985]: 11).

En *C de cadáver* [1986], una de las preferidas de la autora, la presentación ya no es un apartado separado, se hace dentro del primer capítulo y comienza en el segundo párrafo de la novela. El primero, escueto, resume el caso y se refiere al propio relato como un informe, una denominación que resulta extraña, pero que se explica por el anclaje en el género.

Conocí a Bobby Callahan un lunes; el jueves ya había muerto. Estaba convencido de que iban a matarle y resultó que era verdad, pero ninguno de nosotros lo supo con tiempo suficiente para salvarle. Nunca he trabajado para un muerto y espero que no se repita. El presente informe, valga lo que valga, es para él (1999 [1986]: 11).

En la presentación de esta novela plantea que uno de los rasgos que definen su personalidad, el placer de la soledad, requisito básico para no establecer lazos con la sociedad, para ser marginal, fue cuestionado por la experiencia de los tres días que disfrutó de la compañía de Bobby Callahan. Las vivencias comienzan a resquebrajar el molde de detective dura y a dar densidad al personaje. En esta dejará constancia de su desconcierto: “No sé exactamente cómo ni por qué”. Había empezado, como siempre, con una información formularia, que sostendría más la identificación que la identidad, nombre, profesión, edad y estado civil, pero todo varía al introducir el verbo gustar, que pertenece a la clase de los verbos de sensación. Una impresión puede ser temporal o tan poco consistente que, como sucede aquí, en la frase siguiente ya se pone en duda:

Me llamo Kinsey Millhone. Soy investigadora privada con licencia para trabajar en Santa Teresa (California), a ciento cincuenta kilómetros al norte de Los Ángeles. Tengo treinta y dos años y dos divorcios. Me gusta vivir sola y presiento que la independencia me sienta mejor de lo que debiera. Bobby hizo que me

y tres. Después los años pasan más rápido y en *R de rebelde* (2004), que se sitúa en 1987 —“Hace un año, en mayo de 1986, el Congreso, en un momento de lucidez, aprobó la Ley Pública 99-570, la Ley para el Control del Blanqueo de Dinero, que nos ha proporcionado el mazo con que hacer mierda a los transgresores de la Ley del Secreto Bancario (2005 [2004]: 133)—, la detective ha cumplido treinta y siete años. En la última, *Y de Yesterday* (2017) tiene treinta y nueve, a punto de cambiar de década, como la historia, que se cierra el sábado, 7 de octubre de 1989.

lo cuestionase. No sé exactamente cómo ni por qué. Sólo tenía veintitrés años. No sentí por él nada relacionado con el amor, pero hizo que me preocupara y su muerte me sirvió para recordar, al igual que un pastel de nata en la cara, que la vida es un bromazo salvaje (1999 [1986]: 11).

La injerencia del plano de la historia en el discurso interrumpe la presentación. La narradora parece que se da tiempo antes de completarla, cuando la reanude se habrá recompuesto y ofrecerá una información más personal, si eso puede decirse de alguien que ha organizado su vida en función de su trabajo. El modelo del detective duro puede ser una buena defensa ante el desconcierto. De ahí los continuos intentos de ajustarse a ese patrón, a su lenguaje, y al tiempo de subvertirlo:

Vivo en lo que antaño fue un garaje monoplaza y que en la actualidad es un estudio de doscientos dólares al mes y unos quince metros cuadrados, y que hace las veces de sala de estar, dormitorio, cocina, cuarto de baño, despacho y lavandería. Todo lo que poseo es multiuso y pequeño (...). He organizado mi vida en función del trabajo y mi domicilio, con el paso del tiempo, ha ido reduciéndose en consecuencia. Durante una temporada viví en un remolque, pero acabó por parecerme excesivo. Salgo de la ciudad con frecuencia y me resisto a pagar por un espacio que no utilizo (...). En la actualidad es poco lo que considero imprescindible. No tengo animales ni plantas. Tengo amigos, pero no doy fiestas. Mis pasatiempos, en caso de que tenga alguno, consisten en limpiar mi pequeña semiautomática y analizar pruebas documentales. Mi vida no es un lecho de rosas, pero pago puntualmente los recibos y las facturas, tengo un dinerillo y dispongo de un seguro de enfermedad que cubre los riesgos del oficio. Me gusta vivir como vivo, aunque procuro no jactarme demasiado al respecto. Cada seis u ocho meses tropiezo con un hombre que me deja temblando, pero entre aventura y aventura practico el celibato, que tampoco me parece ningún mérito. Después de dos fracasos matrimoniales, he de andar con la guardia subida, lo mismo que las bragas (1999 [1986]: 24-25).

Las presentaciones se irán repitiendo con algunas variaciones y se completarán con las de su casa, sus despachos, su vecino Henry Pitts, el bar de Rosie's, la historia de la relación con su tía Gin o las sesiones de *jogging*. Estas repeticiones tienen una clara función pragmática, ya que hacen patente la doble recepción, la de la novela y la de la serie, que el texto establece, una estrategia comunicativa que puede explicitarse en la narración: "Para los que acabéis de conocerme, me llamo Kinsey Millhone, soy investigadora privada (2014 [2011]: 36), o "Saltémonos la descripción de mi sesión de *jogging* matutina, que en poco se diferenció de las anteriores. Saludable, pero aburrida a matar" (2016a [2015]: 249).

En ocasiones la variación está motivada por la incorporación de un nuevo rasgo que no hace más que corroborar lo que ya han demostrado sus actos: "Soy puritana en lo que se refiere a la justicia, aunque las mentiras se me escapan con cualquier pretexto. Y es que la falta de lógica no me ha quitado el sueño jamás" (1996 [1987]: 11-12). O también por unos hábitos que han sido bien probados:

Tengo treinta y siete años, y muchas mujeres que conozco se quejan del aumento de peso como efecto de la edad; un fenómeno que yo esperaba evitar. Debo admitir que mis hábitos alimentarios dejan mucho que desear. Devoro gran cantidad de comida rápida, en concreto las hamburguesas de cuarto de libra con queso de McDonald's, y consumo menos de nuevo raciones de verdura y fruta fresca al día (en realidad, menos de una, a no ser que contemos las patatas fritas) (2009 [2007]: 43).

Cuando se refiere a su trabajo la variación puede utilizarse para desmitificar la imagen del detective que ha construido la televisión: "Trabajo sola en un bungalow alquilado en Santa Teresa, California (...). Las películas y las series de la tele podrían haceros creer que el trabajo de un detective privado es peligroso, pero nada está más lejos de la realidad" (2011 [2009]: 14).

Nos detendremos en otras variaciones que son más interesantes para nuestro objetivo porque están relacionadas con el giro que supone en la historia de los detectives que una mujer encarne esta figura. Estas variaciones afectan a la edad de Kinsey Millhone en cada entrega y a su libertad, esa condición ineludible del detective que se concreta en el hecho de estar divorciada y no tener hijos¹². Veamos algunos ejemplos. En *B de Bestias* [1985] Kinsey Millhone hace una declaración de principios que va más allá de lo demandado por la profesión:

Me he casado dos veces y la experiencia ha acabado en divorcio en ambas ocasiones. Antes solía reprochármelo, pero en la actualidad no estoy tan segura. Puede que mi suerte no haya sido tan mala. Preferiría envejecer sola a hacerlo en compañía de los que he conocido hasta ahora. No me considero una mujer solitaria, ni incompleta, ni frustrada, pero no suelo hablar de ello. A la gente le jode; a los hombres sobre todo (2015 [1985]:87).

En *L de Ley (o fuera de ella)* [1995], después de indicar las mismas circunstancias, hace una valoración de lo que supone la vinculación familiar o social en los siguientes términos: “Antes de aclarar cómo me gano la vida, creo que debería confesar unos cuantos rasgos personales. Me llamo Kinsey Millhone, tengo licencia de investigadora privada, me he divorciado dos veces y no tengo hijos ni otras responsabilidades fastidiosas” (1999 [1995]: 12). En *Q de Quien* [2002], ante su inminente cumpleaños, la ausencia de responsabilidades es descrita y ponderada de otro modo. Primero, con cierta ironía:

Me llamo Kinsey Millhone (...). Iba a cumplir treinta y siete años el 5 de mayo, para lo cual faltaban cuatro semanas y es posible que saberlo contribuyera a mi malestar general. Llevo una vida completamente espartana, sin críos, plantas que regar ni perritos que pasear (2003 [2002]: 11).

Después con un tono reivindicativo: “Salvo dos breves experiencias matrimoniales que no funcionaron, he vivido sola la mayor parte de mi vida. Y nunca me ha molestado. Más aún, disfruto con mi libertad, mi movilidad y mi soledad” (2003 [2002]: 13). Para, finalmente, dar paso a la angustia después de visitar a una amiga y constatar que durante los últimos tres años y medio su vida no había cambiado en absoluto: “la misma casa, el mismo coche, el mismo trabajo y el mismo novio absentista en una relación que no iba a ninguna parte” (2003 [2002]: 13). La ironía, que en cada entrega se agudiza, se basa en la distancia, en el desajuste, entre la persona, con sus múltiples caras y estados de ánimo, y el modelo de detective que impone la profesión, el de una tipa “dura de pelar”. La narradora revelará, por mor de la verdad, sus debilidades: “Sé que todo esto parece cursi, pero estoy moralmente obligada a decir la verdad” (2003 [2002]: 14).

En *U de Ultimátum* [2009] la detective vuelve a reflexionar sobre el paso del tiempo y los cambios que acarrea, pero esta vez incorporando una variación inédita en la historia de los detectives:

Me llamo Kinsey Millhone. Soy investigadora privada y tengo 37 años, pero cumpliré 38 dentro de un mes. Tras haberme casado y divorciado dos veces, ahora estoy felizmente soltera y espero seguir así de por vida. De momento no he tenido hijos, y no espero tenerlos: no sólo envejecen mis óvulos, sino que a mi

¹² El detective no puede estar incluido “en ninguna institución social, ni siquiera en la más microscópica, la cedula básica de la familia, porque esa cualidad antiinstitucional (o no-institucional) garantiza su libertad (Piglia, 2005: 80). De ahí que cuando la detective descubra la existencia de su familia materna en *J de Juicio* [1993] y, sobre todo, cuando indague en su historia, en *Q de Quien* [2002], se quiebra en cierta medida esa desvinculación institucional hasta el punto de plantearse si la sed de libertad encubría otra cosa.

reloj biológico se le acabó la cuerda hace mucho. Supongo que la vida siempre puede depararme alguna sorpresita, pero mejor no tentar a la suerte (2011 [2009]: 13).

Cuando cumpla un año más y vuelva a reivindicar esa libertad, desvelará que la alcanza gracias a la ayuda de las píldoras anticonceptivas: “Me llamo Kinsey Millhone. Soy investigadora (...). Soy mujer, tengo treinta y ocho años, me he divorciado dos veces y no tengo hijos. Y así pienso seguir mediante el uso escrupuloso de las píldoras anticonceptivas” (2016a [2015]: 21). Y para acabar con estas variaciones, decir que en la que ha resultado ser la última novela del Alfabeto señala el disgusto que le produce que se asocie la edad de la mujer y su estado civil: “Me llamo Kinsey Millhone. Soy investigadora privada, tengo treinta y nueve años y vivo y trabajo en esta ciudad (...). Además estoy soltera y me fastidia que me lo saquen a relucir” (2018 [2017]: 27).

Los casos no siempre surgen porque un cliente se presente en su oficina o porque suene el teléfono, pueden ser parte del trabajo que presta a una Compañía de Seguros o a un bufete de abogados a cambio de la cesión de un despacho en sus instalaciones. Cuando esto sucede la información de la presentación surge a raíz de anécdotas y comentarios que van casi siempre dirigidos al lector. Así, unas fiestas, las Navidades, hacen que su defensa de la soledad pierda fuelle de nuevo. Nos interesa subrayar el modo indirecto, apelando al lector, de introducir la presentación, y, sobre todo, la afirmación como la que comienza, “soy mujer”:

Cualquiera que me conozca os dirá que me gusta la soledad. Soy mujer, me he divorciado dos veces, no tengo hijos ni parientes cercanos. Me dedico profesionalmente a la investigación privada. En términos generales estoy satisfecha de hacer lo que hago. Unas veces tengo que invertir muchísimas horas en un caso, otras no me despego del volante y otras, en fin, me encierro en casita y me paso los días leyendo. Cuando se acercan las fiestas, sin embargo, tengo que aguzar un tanto el ingenio para que la soledad no me deprima en exceso (2007 [1988]: 14).

Para compensar la ausencia de la presentación inicial o su excesiva brevedad hay continuas calas que muestran, a través de la ironía, los fugaces y reprimidos desajustes entre las vivencias y la magnificada figura de la detective:

No voy de solitaria, no me da por lamentar mi independencia ni siquiera un instante. Me gusta estar soltera. Me gusta vivir sola. La soledad me parece saludable y sé divertirme de muchas maneras. Lo malo es que no se me ocurría ninguna. No diré que estuviera deprimida, pero a las ocho me había acostado... nada fabuloso para una curtida detective privada que libra una guerra particular contra los malhechores del planeta (2007 [1988], 100).

En otras ocasiones un comentario sobre sus trabajos o sus tarifas en comparación con las del duro detective, que parece que vaya a discurrir por la parodia, acaba en una reflexión sobre sí misma que desdice la pretendida dureza que ha ido proclamando en las presentaciones. Así ocurre cuando contrapone el modelo del detective “curtido” y su parafernalia a sus actividades, entre las que figura la limpieza de la casa o del despacho:

Como solía suceder cuando me daba por limpiar en plan Cenicienta, me pregunté que estarían haciendo los detectives más curtidos a esas horas. Probablemente acibillando blancos de papel en el campo de tiro, o practicando artes marciales que implicaran partir ladrillos por la mitad con las manos desnudas. Nunca seré así de dura. La fuerza bruta de que carezco la compenso a base de persistencia y pura astucia (2015 [2013]: 112).

La detective no puede mirarse en el espejo de los detectives duros ni en el de los lúcidos, sus armas son otras: la persistencia, la astucia y el ingenio. Las comparaciones son odiosas, pero también pueden ser divertidas. ¿Quién ha leído o ha visto a Philip Marlowe lavarse los calzoncillos en el cuarto de baño de un hotel? La detective, que ha demostrado ser una maniática del orden y de la limpieza — “me gustan el orden y la limpieza; detesto la confusión y las bolas de polvo debajo de la cama (1999 [1995]: 65)—, se ríe de sí misma y nos hace reír cuando se compara con el detective de Chandler y sale ganando en pulcritud: “Me llevó unos minutos lavar con el champú las bragas que acababa de quitarme. Las enrollé en una toalla para secarlas mejor y las colgué del grifo de la bañera. Os juro por lo más sagrado que Philip Marlowe no es tan pulcro como yo” (2016a [2015]: 232).

También ayuda a desmitificar la figura del detective la precaria situación laboral o la dependencia de la compañía de seguros y del bufete de abogados que le ceden un despacho a cambio de algunos trabajos rutinarios. Una forma diferente de presentarse es reflexionar sobre los efectos que produce ser despedida:

Dicen que el despido es una especie de liberación, pero a mí esto me parece la típica fanfarronería que se emite cuando ya se conoce el veredicto. El despedido es lo peor que hay, y puede compararse a la infidelidad por los despiadados efectos que produce. El amor propio se resiente y nuestra imagen revienta como un neumático pinchado (1999 [1992]: 13).

En una de las últimas presentaciones, la de *W de Whisky*, cuando ya se ha establecido por su cuenta, la desmitificación se basará en detallar el día a día de la detective: “Voy tirando a base de localizar a testigos, entregar alguna que otra citación judicial. De vez en cuando me contratan para encontrar documentos incriminatorios en disputas legales, financieras o inmobiliarias” (2015 [2013]: 16). Con tanta dosis de realismo y de rutinas es difícil hallar al espléndido prototipo del perdedor de la historia de detectives.

La etopeya es la estrategia retórica dominante en el Alfabeto para construir las autorrepresentaciones. Decir quién es y desde dónde cuenta. Desde esta perspectiva la descripción del aspecto externo de la detective no resulta pertinente, por ello se omite. Por otro lado, el género, que había descrito físicamente a las víctimas hasta la extenuación, también a las asesinas, apenas tenía mujeres detectives en las que mirarse. No obstante, conocemos algunos rasgos físicos de Kinsey Millhone gracias a pequeñas y extrañas pinceladas que ha ido intercalando en los relatos, “peso cincuenta y algo y tengo un tórax proporcionalmente rehabilitable” (1999 [1986]: 13), a las referencias al único vestido multiuso que posee o a sus cortes de pelo. Esta omisión se justifica con un comentario irónico sobre la introducción de los espejos en la narrativa: “En las novelas, el protagonista suele hacerlo porque así le da al autor la oportunidad de describir los rasgos físicos del personaje. Esta estratagema no funciona en mi caso, porque siempre tengo el mismo aspecto y puede resultar desalentador” (2015 [2013], 362). En *G de Guardaespaldas* [1990], sin embargo, hace su presentación describiéndose físicamente, aunque recurriendo a una fórmula impersonal y distanciada, “para quien le interese”, que manifiesta las reservas de la detective:

Para quien le interese, me llamo Kinsey Millhone y soy investigadora privada (...). Tengo (a partir de ahora) treinta tres años, peso cincuenta y tres kilos y mido metro sesenta y siete. Tengo el pelo negro, espeso

y lacio. Siempre lo he llevado corto, pero últimamente me lo estoy dejando crecer para ver cómo me queda. Por lo general me lo corto yo misma cada seis semanas, con unas tijeras de uñas. Mis ingresos no me permiten pagar los 28 dólares que me cobrarían en un salón de belleza. Tengo los ojos castaños y una nariz que me he roto dos veces, pero que aún cumple su cometido bastante bien; eso creo, por lo menos. Si me pidieran que calificara mi aspecto en una puntuación del uno al diez, me negaría en redondo. Debo decir, sin embargo, que sólo me maquillo de uvas a peras, por lo que mi aspecto, sea cual fuere al levantarme, sigue una línea coherente con el del resto del día (1999 [1990]: 11-12).

Estas reservas explican que la prosopografía derive hacia la etopeya y que al reunir rasgos físicos, como el color de los ojos o la nariz rota dos veces —guiño a la imagen de detective dura— y rasgos morales, como su negativa a calificarse por su aspecto, esta insólita autorrepresentación se convierta en un retrato con una amplia proyección. La renuencia a describirse físicamente, que caracteriza a la detective y a las autorrepresentaciones que realiza en cada novela, estaría motivada por su negativa a ser identificada y valorada por su aspecto físico¹³.

Tras este recorrido por las autorrepresentaciones, hemos podido comprobar que una de sus funciones principales es señalar, y subrayar a través de su continua repetición, la posición desde la que Kinsey Millhone enfoca y cuenta las historias. Su extravagancia ha resultado relativa y, en cualquier caso, no supone la renuncia a representar de manera genuina la experiencia de la sociedad, como decía Jameson a propósito de la figura del detective. Más bien se trata de ejecutar el movimiento contrario. El texto propondría un contrato de lectura en el que la narradora se compromete a exponer al principio su vinculación con la sociedad, su posición afectiva, ideológica, moral y ética, para después desarrollar, dentro de la historia, las consecuencias de estos vínculos y de esta posición.

Por otro lado, el Alfabeto transforma el género mediante el juego de semejanzas y diferencias que implica toda reescritura. Que una mujer encarne la figura de detective supone una diferencia, hemos insistido en ello, que hace virar la historia de esta modalidad genérica. Sin embargo, el juego que se despliega en la serie está relacionado con la reescritura de un modelo literario que se ha convertido en un estereotipo. ¿Cómo abordar la construcción de Kinsey Millhone sin repetir los rasgos que definen al detective? ¿Hasta qué punto decir “soy mujer” es la fuente de unas diferencias que pueden hacer irreconocible el modelo? La autorrepresentación es una estrategia fundamental para anclarse en el género y al mismo tiempo subvertirlo. La detective se hace cargo de la narración: una mujer se niega a ser dicha y a ser mostrada. La ideología de género ha resultado fundamental en la transformación de la historia de detectives, igual que sucedía en Chandler.

Referencias bibliográficas

BLESA, T. (2012). “La escritura como palimpsesto (una forma de logofagia)”, en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 18, págs. 204-215.

CABANILLES, A. (1995). “P. Medvedev/M. Bajtín, el concepto de género y la definición de la poética”, en J. Romera, M. García_Page & F. Gutiérrez, eds. (1995). *Bajtín y la literatura*. Madrid: Visor, págs. 175-181.

CHANDLER, R. (2009). *El largo adiós*, en *Todo Marlowe*. Barcelona: RBA.

¹³ Sue Grafton nunca aceptó las ofertas de trasladar al cine las novelas de la detective Kinsey Millhone.

- CHANDLER, R. (2014). *El simple arte de matar. Relatos 1*. Barcelona: Penguin Random House.
- GRAFTON, S. (1990-2018). *Alfabeto del crimen. Serie detective Kinsey Millhone*. Barcelona: Tusquets.
- GENETTE, G. (1991). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- JAMESON, F. (2019). *Raymond Chandler. Les deteccions de la totalitat*. València: Institució Alfons el Magnànim-Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació, Diputació de València.
- LEMAITRE, P. (2015). *Irène*. Barcelona: Penguin Random House.
- LOZANO, A. (2010). *Literatura comparada feminista y estudios de gender and genre: recorriendo las fronteras de lo fantástico a través de algunos cuentos escritos por mujeres*. Servei de Publicacions de la Universitat de València. Accesible en <http://roderic.uv.es/handle/10550/23476>.
- PARETSKY, S. (2007). *Writing in an Age of Silence*. London/New York: Verso.
- PIGLIA, R. (2005). *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- REVUELTA, L. (2014). Entrevista a Sue Grafton en *ABC Cultural* 14/01/2014. Accesible en: <https://www.abc.es/cultura/cultural/20140113/abci-cultural-m122-libros-entrevista-201401131120.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F>.
- SCHAEFFER, J. (1988). "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica", en M.A. Garrido, ed. (1988). *Teorías de los géneros literarios*. Madrid: Arco libros, págs. 155-179.
- SIMS, M., ed. (2018). *Detectives victorianas. Las pioneras de la novela policiaca*. Madrid: Siruela.
- VOLOSHINOV, V. N. (1976). *El signo ideológico y la Filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.