



**MÁSTER UNIVERSITARIO  
GÉNERO Y DIVERSIDAD**

**UNIVERSIDAD DE OVIEDO**

**TRABAJO FIN DE MÁSTER**

Performatividad y análisis  
del discurso en *Rizzoli &  
Isles* (2010)

**TESIS DE MÁSTER**

**Elena Avanzas Álvarez**

Directora: Dra. María Socorro  
Suárez Lafuente

Oviedo, junio de 2014

## TESIS DE MÁSTER/PROYECTO DE INVESTIGACIÓN PROFESIONAL

D<sup>a</sup>:/D. Elena Avanzas Álvarez

TÍTULO: Performatividad y análisis del discurso en *Rizzoli & Isles* (2010)

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVE: Performatividad, Jane Rizzoli, Maura Isles, serie de televisión, detective, médica forense, feminismo, actancia.

DIRECTOR/A: Dra. María Socorro Suárez Lafuente

### 1. Resumen en español

La presente tesis fin de máster utilizará la teoría de la performatividad del género expuesta por la filósofa Judith Butler en *Gender Trouble* (1990) para analizar la serie de televisión *Rizzoli & Isles* (2010). En esta producción, se presenta a dos mujeres muy distintas pero igual de complejas y con dos performatividades opuestas que rompen con los estereotipos de mujeres investigadoras. Así, tanto la detective Jane Rizzoli como la doctora Maura Isles introducen en el imaginario televisivo dos nuevos modelos de investigadoras igualmente válidos y que, además, comparten una amistad sincera y profunda.

### 2. Resumen en inglés

This M.A thesis takes Judith Butler's theory on the performativity of gender formulated in *Gender Trouble* (1990) and applies it to the television show *Rizzoli & Isles* (2010). This television show presents two women who are both very different, yet equally complex, and who present two opposed performativities that break away with the stereotypes of the woman investigator. As a consequence, Jane Rizzoli and Maura Isles introduce two new role models in the media imaginary. These two new models are not only equally valid, but they also share a profound and sincere friendship.

VºBº

EL/LA DIRECTOR/A DE LA TESIS  
DE MÁSTER/PROYECTO DE  
INVESTIGACIÓN PROFESIONAL

LA AUTORA/EL AUTOR

Fdo.:

Fdo.:

AUTORIZACIÓN PARA CONSULTA DE TESIS DE  
MÁSTER/PROYECTO DE INVESTIGACIÓN PROFESIONAL CON  
FINES DE INVESTIGACIÓN

Dña./D. Elena Avanzas Álvarez..... ,  
con D.N.I. ....32890636-S....., como autora/autor de la Tesis de  
máster/Proyecto de investigación profesional titulada/o “Performatividad y  
análisis del discurso en *Rizzoli & Isles*  
(2010)”.....,  
por medio de este documento expresa su autorización para que dicha obra  
sea utilizada con carácter no lucrativo y con fines exclusivos de  
investigación. Deberán respetarse, en todo caso, los derechos que le asisten,  
establecidos en el Real Decreto Legislativo 1/1996 de 12 abril, por el que  
se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual y en  
particular, conforme a su artículo 14.3º, el de que sea siempre reconocida  
su condición de autora/autor del trabajo, con inclusión del nombre y la  
referencia completa de la fuente, cuando se proceda a la reproducción  
directa o indirecta del contenido o de las ideas que aparecen en él.  
Lo que declara a los efectos oportunos.

En Oviedo, a 13 de junio de 2014

Fdo.:

## **Agradecimientos:**

A mis padres, por apoyarme siempre en todo lo que hago y quererme mientras tanto. No se podría pedir más. A Mamá, por decirme siempre que no tenía que ser la princesa.

A mi hermano, por hacerme reír siempre, por las gominolas y por Sil.

A Ébel, por ver y leer siempre que lo necesito. Por todo lo demás, también.

A mi tía Elena, por dejarme ver por mi misma que realmente “era de Humanidades.”

A Soco, por dejarme espacio cuando lo necesito y por todas las lecturas que nos quedan por hacer.

A todas mis compañeras de Máster, por ser mis amigas y por apoyarnos en lo bueno y en lo malo. Habéis hecho de este el mejor año de todos mis estudios.

A Esther, Carolina, Isabel C, Alejandra, Rosa, Amparo, Carla, Carmen y Luz Mar por ser una constante inspiración y creer en mí.

A Liamar, con especial cariño, por darme la idea de esta tesis y por dejarme trabajar en ella durante el curso.

## ÍNDICE

Introducción .....	6
Capítulo 1. Construcción de la performatividad .....	9
Capítulo 2. Jane y Maura, Rizzoli y Isles .....	20
2.1) Temporada 1, episodio 01 - <i>See One, Do One, Teach One</i> : Rompiendo estereotipos .....	22
2.2) Temporada 1, episodio 02 - <i>Boston Strangler Redux</i> : Deconstruyendo la domesticidad .....	25
2.3) Temporada 1, episodio 03 - <i>Sympathy for the Devil</i> : Maternidad y religión .....	28
2.4) Temporada 1, episodio 04 - <i>She Works Hard for the Money</i> : La importancia y el coste de la formación .....	33
2.5) Temporada 1, episodio 05 - <i>Money for Nothing</i> : Choque de clases sociales .....	37
2.6) Temporada 1, episodio 06 - <i>I Kissed a Girl</i> : La homosexualidad femenina .....	40
2.7) Temporada 1, episodio 07 - <i>Born to Run</i> : ¿Crimen de honor? .....	44
Capítulo 3. Conclusiones: Dos nuevas identidades, una amistad .....	47
Bibliografía .....	52

## INTRODUCCIÓN

La presente tesis fin de máster es el resultado de mi interés, tanto personal como profesional, por las series de televisión procedimentales y la necesidad de incluir una mayor y mejor representaciones de mujeres investigadoras en tales producciones. Es también el paso más indicado tras la lectura de mi tesis de licenciatura en 2013 titulada “Relativismo moral en *One Good Turn* de Kate Atkinson (2006)” en la que también conté con la dirección de la Dra. Suárez Lafuente. Durante la defensa, la Dra. Carolina Fernández Rodríguez y la Dra. Alejandra Moreno Álvarez me mostraron todo su apoyo y realizaron aportaciones muy útiles para este trabajo. Pero fue la Dra. Fernández Rodríguez la que sugirió la inclusión de producciones televisivas en mis estudios, por conocer mi interés personal en las series de televisión. A la hora de buscar un tema a explorar con perspectiva de género durante el máster, *Rizzoli & Isles* (2010) se presentó como una gran opción, pues introduce dos personajes femeninos muy distintos y complejos, que investigan crímenes y comparten una gran amistad.

El objetivo de este estudio es demostrar que la serie de televisión *Rizzoli & Isles* presenta a dos nuevos modelos de mujer, con dos performatividades totalmente opuestas. Debido a sus trabajos como detective y como médica forense, tales performatividades son importantes en tanto que ambas mujeres trabajan en campos muy masculinizados donde la categoría “mujer” es lo que las define *a priori*.

El análisis se realizará utilizando la teoría de la performatividad del género de Judith Butler presentada en su obra *Gender Trouble* (1990). El primer capítulo está dedicado a resumir y confeccionar una teoría que se pueda aplicar al análisis de *Rizzoli & Isles* tomando la obra de Butler como referencia. Debido al extensivo uso que Butler hace de otras teorías, fue necesario consultar las obras originales para entender o ampliar los conocimientos expuestos por la autora. Sin embargo, durante las primeras etapas de la tesis, había planteado el estudio de la serie como un estudio de los cuerpos de las protagonistas. Pero, tras unas clases sobre performatividad con la Dra. Emilia María

Durán Almarza, vi claro que la teoría de la performatividad de Judith Butler encajaba perfectamente con el tipo de análisis que realizar.

En cuanto a la serie de televisión, realicé el primer visionado durante el verano de 2013, sin tener en mente realizar un análisis. Con cada capítulo que veía, me percataba más y más de la complejidad del discurso y cómo desde mi perspectiva, siempre una perspectiva de género, Jane y Maura serían dos grandes objetos de estudio. Así que, durante las vacaciones de Navidad de 2013-2014 realicé un visionado exhaustivo de la primera temporada, tomando notas de los diálogos, la performatividad y todo aquello que creía merecedor de análisis. Realicé un tercer y último visionado tras resumir *Gender Trouble* para comprobar que no había pasado por alto ningún detalle que pudiese mejorar mi tesis fin de máster.

Hubo cuatro grandes dificultades a la hora de redactar este proyecto. La primera surgió al leer *Gender Trouble* y comenzar a escribir en español y que, finalmente, no logré resolver. En inglés, Judith Butler utiliza el verbo “perform”, que inicialmente había traducido como “performar”. Pero, como la Dra. Suárez Lafuente señaló, un análisis etimológico mostró que no comparten los mismos orígenes y, por consecuencia, mi traducción no era correcta. Otra opción que consideré fue “performear”, pero tampoco nos parecía, ni a mi directora ni a mí, correcta. Lo consulté con la Dra. Moreno Álvarez una vez ya redactado el borrador final de la tesis fin de máster, y ella sugirió “rendir” o “actuar”, ambas opciones apropiadas para la teoría, pero que no parecían adecuadas para la aplicación a *Rizzoli & Isles*. Finalmente, y con la aprobación de mi directora, escogí “hacer una *performance* de género” para subrayar la actancia que Jane y Maura tienen en la creación de sus identidades.

Pero, las identidades de los personajes en una serie de televisión están también muy influenciadas por el lenguaje que se utiliza. Durante la revisión del último borrador de esta tesis, me percaté de que me refería a las dos protagonistas por sus nombres de pila y a sus colegas masculinos por sus apellidos. Esta distinción, ya subrayada por la Dra. Moreno Álvarez durante sus clases en el Máster Género y Diversidad, responde a una jerarquización por género. Finalmente, y tras dedicar tanto tiempo a estudiar a las dos protagonistas decidí dejar mis referencias a ellas como “Jane” y “Maura”. El tiempo dedicado a estudiarlas, en combinación con la profunda amistad que las une y que el público asimila, fueron los dos factores decisivos a la hora de mantener estas referencias.

Otro de los problemas estaba relacionado con el término “actancia” que yo originalmente nombraba “agencia”. La Dra. Suárez Lafuente me lo sugirió y, poniéndolo en relación con teorías existencialistas y conductistas, “actancia” es el sustantivo más correcto al estar semánticamente relacionado con los actos y cómo estos construyen nuestras identidades. Sin embargo, decidí utilizar la frase “sujeto agente” para referirme al proceso de “convertirse en”, pues *Rizzoli & Isles* muestra a dos personajes en constante cambio y negociación de sus identidades.

Por último, este estudio contiene tres capítulos de contenidos y dimensiones muy distintas. Por recomendación de mi directora de tesis, hice lo posible por hacer que la distribución del número de páginas de cada capítulo fuese más equitativa. Sin embargo, debido a la distinta naturaleza de cada sección y a las restricciones de espacio, decidí continuar con tal distribución. Resumir concisamente *Gender Trouble* en menos de once páginas sería imposible y otorgarle más espacio alargaría demasiado el trabajo. Lo mismo ocurrió con el análisis de Jane Rizzoli y Maura Isles, que son dos personajes muy interesantes y sobre quienes no hay nada escrito. Aunque sólo analizo siete de los diez episodios que componen la primera temporada, lo hago por ser esos siete los que mejor retratan a las investigadoras y porque esta reducción me permitiría explorar sus personajes más a fondo. El tercer y último capítulo combina la teoría de la performatividad con algunas de las escenas más significativas del análisis en el capítulo dos. Esta sección surgió originalmente como conclusión del trabajo y decidí dejarla como tal, aunque no se ajuste tradicionalmente a este tipo de capítulo. El motivo es que creo que pone de relevancia la relación entre la teoría y su aplicación a la serie de televisión, y así se puede cerrar el estudio. Jane Rizzoli y Maura Isles son dos personajes complejos, que se van desarrollando poco a poco a lo largo de la primera temporada, proceso que intenté emular en este trabajo fin de máster: no se trata de presentar, totalizar y catalogar a Jane y a Maura, sino de ver su desarrollo y explorar cómo, poco a poco, crean sus identidades.

## CAPÍTULO 1. CONSTRUCCIÓN DE LA PERFORMATIVIDAD

En *Gender Trouble* (1990) uno de los presupuestos del feminismo, según su autora Judith Butler, ha sido afirmar que existe un sujeto por el cual se lucha y que tiene cabida bajo el nombre “mujer”. Pero Butler (1990) afirma que esta identidad común y compartida por aproximadamente la mitad de la población no es más que una construcción donde el sujeto llamado “mujer” está descontextualizado dentro de la división binaria hombre-mujer. Aboga, pues, por una genealogía feminista para liberar al feminismo de un presupuesto binario de sexo-género construido por el patriarcado: “representation will only make sense to feminism when the subject ‘women’ is nowhere presumed” (1990, 6). Sigue su argumentación afirmando que en la construcción sexo-género, el género está construido sobre unos cuerpos sexuados. Es decir, el género aparece como libre, mientras que los atributos sexuales parecen venir dados *a priori*, una idea con la que Butler experimentará durante toda la obra y que finalmente desmentirá. Pero, sirviéndose de la idea del género como predefinido, resalta la necesidad de explorar su construcción, pues todo tiene un origen y es en ese origen donde reside el poder de cuestionar y deconstruir.

Tomando como premisa los presupuestos esencialistas según los cuales la biología es el destino, Butler los reelabora como “culture becomes destiny” (1990, 8), si bien tal destino toma el cuerpo como esencia y lo construye como un instrumento a través del cual se proyecta la cultura. Butler aboga por considerar el cuerpo como construcción, ya que no se puede decir que tales cuerpos existan antes de una asignación de género; los cuerpos sin género no son inteligibles, no tienen posibilidades de representación para la cultura hegemónica. Esta es una de las claves de la teoría fenomenológica de Butler: la construcción del cuerpo como un agente, más que como una entidad pasiva o un instrumento. Además, lucha contra las divisiones binarias que tan sólo afirman la construcción de una dinámica de poder en la que un ente es el agente que se impone al otro. En la relación masculino-femenino, el masculino se convierte en la norma y en el discurso dominante, mientras que lo femenino es lo Otro. Luce

Irigaray, en *The Sex Which is Not One* afirma que las mujeres son lo “unrepresentable” (1985, 163) en el orden simbólico del discurso dominante. Como consecuencia, lo femenino no encuentra cabida en este discurso, una afirmación especialmente importante en la construcción de imágenes en los medios de comunicación, donde las mujeres sí que aparecen representadas, aunque debe cuestionarse cómo. Irigaray concluye que lo femenino nunca podrá entrar en el orden simbólico y convertirse en sujeto, haciendo su teoría no válida para el estudio que Butler lleva a cabo en *Gender Trouble*.

Butler sigue la línea de pensamiento de Simone de Beauvoir para quien el sujeto femenino está marcado por el discurso masculino y “perpetually reproduces phantasms of its own” (1990, 13). Esta afirmación gana relevancia al aplicarla a las producciones mediáticas en intersección con el trabajo de Laura Mulvey sobre la mirada masculina en el cine, teoría expuesta en su ensayo "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1973). Mulvey analiza cómo se representa a las mujeres en el cine, y yo incluyo en la televisión, a través de una mirada masculina y diseñada para producir placer al espectador masculino. Las mujeres en la pantalla sólo reproducen la idea, el fantasma, que los hombres tienen de ellas. Como resultado, el cine y la televisión se convierten en un arma más del discurso dominante, hegemónico y heterosexual del patriarcado. Por tanto, para explorar las construcciones de mujeres en las producciones mediáticas es necesario recordar la complejidad del género, que Butler define como: “a complexity whose totality is permanently defined, never fully what it is at any given juncture in time” (1990, 16).

Si el concepto “mujer” es una construcción, es necesario cuestionar por qué es tal y por qué funciona. Butler introduce en *Gender Trouble* la idea de los “géneros inteligibles” que son aquellas construcciones culturales de género que reconocemos como tal y que existen sin ningún tipo de sanción en el discurso dominante. Estos géneros inteligibles “institute and maintain relations of coherence and continuity among sex, gender, sexual practice and desire” (1990, 17). Es decir, son aquellos que sirven al patriarcado y, en una aplicación práctica, son aquellos que se reproducen en los medios de comunicación. Así se crea una matriz de inteligibilidad que tiene como consecuencia la creación de otro discurso binario entre lo inteligible y lo ininteligible, que corresponden a lo normativo y a lo no-normativo respectivamente. Pero, el término “mujer” va más allá del género, pues se basa también en unos atributos biológicos aparentemente dados *a priori*. Butler recurre a Foucault y su *History of Sexuality*:

*Volume I* (1976) para quien el sexo no es un atributo biológico, sino que es una construcción cultural. Butler concluye que “[g]ender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of a natural sort of being” (1990, 33).

Butler se sirve de la teoría psicoanalítica de Lacan sobre el orden simbólico para explicar la relación de lo masculino y lo femenino y sus representaciones en el discurso dominante. Para Lacan existe una diferencia entre ser el Falo y tener el falo, dos posiciones excluyentes que establecen una jerarquía. La identidad femenina se produce como una identidad de la diferencia, lo que significa una identidad basada en lo que las distingue de su oposición binaria y que las convierte en el Otro. Así, son las mujeres quienes son el Falo, pues tienen el poder de definición del discurso; los hombres, por otra parte, tienen el falo. Butler lo explica de la siguiente forma:

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

Esta relación de reciprocidad parece empoderar a las mujeres como las creadoras de la jerarquía, pero en realidad las convierte tan sólo en un instrumento para la construcción del elemento dominante de la relación binaria. El teórico postcolonial Edward Said se refirió a esta misma dinámica entre colonizadores y colonizados en su obra *Orientalism*:

The construction of identity [...] involves establishing opposites and "others" whose actuality is always subject to the continuous interpretation and re-interpretation of their differences from "us". Each age and society re-creates its "Others." (Said 2003, 332)

Sería necesario enmendar la teoría de Said incluyendo la diferencia histórica entre hombres y mujeres como grupo dominante y grupo dominado respectivamente. La historiadora norteamericana Gerda Lerner subrayó esta diferencia en su obra *The Creation of Patriarchy* (1986): “At any given moment in history, each “class” is constituted of two distinct classes – men and women” (1987, 215).

Butler se pregunta, entonces, cómo puede ser que las mujeres parezcan ser el Fallo a la vez que representan la falta de él. Recurre a la teoría de la mascarada que Lacan ya enunció pero que ha sido clave en el desarrollo filosófico del siglo XX. Además, esta mascarada está internalizada en tanto que necesita que las mujeres, para ser el Fallo, renuncien a una parte esencial de ellas mismas. Pero, ¿cuál es esa parte esencial? La teoría de Lacan parece tomar el término “mujer” como algo más que una etiqueta y lo lleva a una definición esencialista compartida por todos los seres humanos que pertenecen a esa categoría.

Joan Riviere en su ensayo "Womanliness as a Masquerade" (1929) se centra en las categorías intermedias que desdibujan las líneas entre los conceptos inteligibles de “homosexualidad” y “heterosexualidad”. Para realizar esta afirmación, Riviere escribe, al igual que Lacan, desde una posición esencialista y además crea características típicas-de-su-sexo. Afirma que, en la vida cotidiana, hombres y mujeres se encuentran con quienes muestran “strong features of the other sex” (1990, 50). Además, Riviere explora cómo se adoptan tales atributos y crea una teoría en la que la supresión de la ansiedad y su resolución es el momento clave para una tendencia heterosexual u homosexual. Una vez más, atributos sexuales, sexo y género parecen intrínsecamente ligados. Butler analiza la teoría de Riviere prestando especial atención a la exageración, la característica típica de lo *drag*, gracias a una cita de Riviere:

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

Butler examina la relación entre género y sexo que Riviere pone de relieve al subrayar la concepción homosexual de aquellas mujeres que, deseando ser hombres, ocultan tal deseo tras una máscara de feminidad, pero esta homosexualidad nunca se manifiesta a través de la conducta sexual. Es decir, “[w]hat is hidden is not sexuality, but rage” (1990, 52). Este deseo de ciertas mujeres de emular a los hombres sólo puede traducirse en su necesidad de entrar en las esferas públicas a las que normalmente no se les permite el acceso. Butler señala que la misma Riviere podría estar describiendo una situación autobiográfica, ya que su padre participaba activamente como hablante en el discurso público mientras que ella no. Pero, va un paso más allá cuando afirma que no

hay tal diferencia entre *womanliness* y la mascarada, pues toda feminidad es mímica. Stephen Heath en “Joan Riviere and the Masquerade” (1986) afirma que la auténtica feminidad es hasta tal punto una mascarada, que no existe una feminidad anterior y original. Una vez más, la existencia de una identidad anterior, esencial y única en la genealogía del género muestra que es imposible llegar a tales orígenes.

La teoría de Riviere se ocupa ligeramente de la homosexualidad femenina, aunque no la define en el sentido ininteligible que socialmente se acepta. La búsqueda de un estado anterior de sexualidad y de género al discurso dominante se muestra como una imposibilidad. Luce Irigaray también hablaba de esta falta de acceso de las mujeres al orden simbólico que les impedía convertirse en sujetos, mientras que Lacan señalaba que no había una realidad pre-discursiva, con todas las consecuencias que esto tiene para las construcciones de sexo y género. Jacqueline Rose, en *Feminine Sexuality: Jaques Lacan and the école freudienne* (1982), va un paso más allá y señala que “there is no feminine outside the language” (1982, 55). La Ley, entendida como discurso dominante, prohíbe y restringe, haciendo ininteligibles ciertas performatividades y prácticas. Y es esta Ley la que hace posible que como seres humanos nos identifiquemos con un género u otro, pero, como señala Butler “every identification, precisely because it has a phantasm as its ideal, is bound to fail” (1990, 55). Aquello que el discurso dominante considera inteligible es, en realidad, un fantasma que prohíbe y a la vez crea nuevos subproductos. Aún así, el poder de esta Ley sigue vigente a pesar de no poder demostrarse a sí misma, algo que Butler llama “moralidad del esclavo”: La Ley dicta lo que es inteligible y a la vez se construye como inaccesible, de forma que es imposible para los sujetos entrar en ese nivel de simbolismo donde los fantasmas existen.

Las restricciones de la Ley son, según Freud, dos: el tabú del incesto y el tabú de la homosexualidad. Estas dos herramientas son la base a través de la cual se perpetúa una heteronormatividad que construye como ininteligibles todas las posibilidades que se encuentran fuera. Además, estas prohibiciones construyen el género tomando como base la falta: “gender identificación as a kind of melancholia in which the sex of the prohibited object is internalized as a prohibition” (1990, 63). Es decir, la imposición de estructuras binarias, como lo prohibido y lo tolerado, vuelven a crear una dinámica de poder en la que las identidades en la diferencia crean las dos posibilidades inteligibles de sexualidad. Butler afirma que así se produce una sexualidad que se manifiesta como una disposición que más tarde se naturalizará y se entenderá como una exogamia

aceptable. Además, se produce un discurso que se manifiesta en la corporeidad a través de la incorporación de la pérdida, aquello que nos es negado y prohibido: “The localization and/or prohibition of pleasures and desires in given ‘erotogenic’ zones is precisely the kind of gender-differentiating melancholy that suffused the body’s surface” (1990, 68). En esta afirmación, Butler redefine el cuerpo y la sexualidad como construcciones culturales que han sido consideradas esenciales hasta el momento. De esta forma, es posible cuestionar también las distintas prácticas sexuales que se manifiestan a través del cuerpo y la configuración de zonas eróticas y actividades sexuales “propias de”.

De la misma forma que lo masculino se construye como lo normativo por no ser lo femenino y representar una falta, el incesto y la homosexualidad se construyen como prácticas no deseables (faltas en el sentido penal). Así se codifican el deseo y el cuerpo de forma que sirvan sus propósitos para la Ley y se concluye que: “for heterosexuality to remain intact as a distinct social form, it requires an intelligible conception of homosexuality and also requires the prohibition of that conception in rendering it culturally unintelligible” (1990, 77). Butler cierra el capítulo dedicado a la recuperación de unos orígenes anteriores a la Ley afirmando que esto no es posible. Una realidad pre-discursiva y pre-Ley no es posible desde el presente, pues se trata de una estrategia narrativa que no permite la subversión.

El siguiente capítulo, “Subversive Bodily Acts”, trata las formas en las que la performatividad puede ser subversiva para luchar contra las construcciones de género. Butler comienza con un análisis de las políticas corporales de Julia Kristeva, quien se centra en la dimensión semiótica del lenguaje. Ya que Kristeva sigue a Lacan, es necesario explicar la creación lacaniana del sujeto: la ley paterna, el principio universal o discurso dominante o de representación, sólo es accesible a través de la significación lingüística que se realiza a través del repudio del cuerpo materno. Kristeva ofrece una salida de esta Ley a través de dos herramientas: la maternidad y el lenguaje poético. Aún así, caracteriza estas dos salidas como psicóticas, pues serían formas ininteligibles de representación. Pero, como Butler bien señala, ¿puede conocerse la relación pre-discursiva al lenguaje? y si tales subversiones son psicóticas (y están fuera de la cultura) entonces no se trata de un principio emancipador. Además, la inscripción del cuerpo materno de la que Kristeva habla en su teoría es naturalista y esencialista, pues construye al cuerpo femenino como materno y artístico *a priori*. Estas estrategias de subversión no son más que un retorno a la ley al utilizar o el lenguaje o una

construcción incrustada en la ley del cuerpo femenino, como es la maternidad. Una construcción que es además heterogénea, cosificada, contraída como una práctica social bajo la Ley y no abierta a la variabilidad cultural. Como bien lo explica Butler: “The law that is said to repress the semiotic may well be the governing principle of the semiotic itself” (1990, 91).

Ya que las políticas de Kristeva no producen un análisis satisfactorio, Butler explora las propuestas por Foucault en *Historia de la sexualidad: Volumen I*. Foucault describe la categoría “sexo” como una unidad ficticia, haciendo que el cuerpo no esté sexuado antes de su inclusión en el discurso esencialista, donde se le naturaliza. Afirma, además, que la sexualidad produce el sexo. Es decir, las prácticas sexuales entendidas meramente como actos crean la categoría unificadora que llamamos “sexo”. Así que, para Butler, la sexualidad es: “[h]istorically specific organization of power, discourse, bodies and affectivity” (1990, 92). Y en el caso de la maternidad, esta se asume como la esencia del cuerpo femenino, algo que Kristeva acuña como “the law of its natural necessity” (1990, 93). Butler retorna a la crítica de Kristeva al afirmar que no existe una explicación sobre cómo la ley paterna genera deseo, mientras que para Foucault es la represión misma la que genera el deseo. Si la subversión es posible, y lo es, lo será por tanto desde dentro de la ley y sin acudir a categorías como “natural” o “pasado”.

La siguiente autora que Butler analiza es Monique Wittig, tomando como punto de partida la afirmación de Simone de Beauvoir “one is not born a woman but becomes one”. Esta traducción al inglés permite el uso de “one” que puede admitir ambos géneros y abre un abanico de posibilidades a los y las sujetos. Por eso, Wittig y Butler se preguntan qué mecanismos hacen que alguien, macho o hembra, se convierta en mujer pues en el proceso de “convertirse en” es una actividad. Además, si alguien se convierte, implica que tal persona tiene la actancia para realizar la transformación.

Todas estas nociones están relacionadas con la dualidad sexo-género y con la idea de que el sexo determina el género en nuestra sociedad, pero, además, Butler añade que el sexo es una interpretación política y cultural. Esta interpretación se realiza a través del lenguaje, que nombra aquellas partes del cuerpo que son sexuales y restringe las zonas erógenas en un proceso de fragmentación que fetichiza al cuerpo. Por lo tanto, Butler concluye “[l]anguage has the power to create the socially real” (1990, 115). Así se crean dos órdenes ontológicos: aquello que está socialmente construido y que emerge de lo pre-social y pre-discursivo, y lo discursivamente construido, la realidad y donde aparece nuestra construcción de “sexo”. “Language has a plastic action upon the real”

(1990, 115) y este lenguaje pertenece al orden simbólico de forma que, como Wittig afirma, las mujeres, los gays y las lesbianas, por estar fuera de la Ley y de este discurso, no se encuentran en posición de utilizar el lenguaje. Butler critica la concepción heterogénea de la mente heterosexual y las prácticas heterosexuales que Wittig hace, pues sigue perpetuando un binomio. Butler afirma: “sex is established through acts, then the social action of bodies can take reality’s power that puts them on such category” (1990, 124). Se presupone que si la categoría “sexo” se construye a través de las prácticas que nuestros cuerpos realizan, es en nuestras prácticas donde reside el poder definitorio y, como consecuencia, el poder de redefinir y deconstruir.

Para Butler es necesario romper con ciertas ideas, como que el cuerpo es un ente pasivo o el dualismo cartesiano que separa completamente mente y cuerpo o naturaleza y cultura. Todas estas divisiones son posibles porque hay algo que las define y las divide. De esta forma, Butler cita a Mary Douglas en *Purity and Danger* (1966) donde la autora afirma que los márgenes buscan una coherencia cultural de forma que las personas se puedan limitar y catalogar. Sin embargo, los límites corporales son más fluidos y ella acuña el término “polluting person” para aquellas personas que, positiva o negativamente, cuestionan los límites de lo hegemónico. Butler continúa esta línea argumentativa bajo “the powers of body margins” para perfilar su teoría de la performatividad. Los márgenes, al estar en contacto con las dos partes del binomio que definen, son, por defecto, vulnerables. Además, existe una permeabilidad que no hay forma de regular y que los convierte en espacios peligrosos para la hegemonía y el discurso dominante. Estar fuera de estos márgenes o prácticas no significa, como se ha construido culturalmente, estar en la suciedad, es decir, en aquello que se considera impuro o contaminado. Butler pone como ejemplo la apertura de orificios corporales a distintas prácticas como una forma de reinscribir los límites corporales, pues para ella los ritos de paso asociados a ciertos orificios son tan solo una práctica heterosexual que obedece a la construcción de género. Retorna así a las políticas corporales de Kristeva ya que todo aquello que está fuera de los márgenes o límites es lo que la filósofa llamaba “abyecto”: parece que la expulsión de algo ajeno al cuerpo es sólo posible cuando este elemento estaba anteriormente dentro del cuerpo y, por tanto, era propio y no era extraño (*alien*). Los límites entre externo a interno son permeables y hacen que las dos partes del binomio no sean separables. “Inner and outer make sense only with reference to a mediating boundary that strives for stability” (1990, 134). Sólo tomando las barreras como estables se puede construir un sujeto. Si tales barreras no son estables,

tampoco lo son los términos que define. Así, los actos, los gestos y los deseos pueden cambiar la sustancia y a la vez producir y cambiar la superficie corporal. Se trata de una performatividad, una especie de actuación que crea la ilusión de un género interior, estable y organizado, un discurso que además regularía la sexualidad.

Por tanto, si el género es una fabricación cuyos orígenes y fines se sitúan en la superficie corporal, hay mecanismos a través de los cuales se fabrican. La antropóloga Esther Newton en *Mother Camp: Female Impersonators in America* (1979) habla del término “*drag*” que se construye como una doble inversión, de forma que se deconstruye la apariencia como tan sólo una ilusión. Para Butler, esta idea entre un original y una imitación es especialmente destacable ya que, en nuestra sociedad, lo *drag* se articula sobre tres ejes contingentes: sexo anatómico, identidad de género y performatividad del género. De forma que si lo *drag* crea la imagen de una mujer, tal imagen está tomando aquello que se está falsamente naturalizando: “In imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself – as well as its contingency” (1990, 137). A través de esta parodia se muestra que el género es una imitación de un original que no existe, de forma que el género es nada más y nada menos que su propio origen. Además, las imitaciones desplazan los significados de forma que imitan tanto la imitación en sí misma como el mito original. Pero, como sugiere Frederic Jameson en “Postmodernism and Consumer Society” (1988), no es la parodia lo que realmente se burla del original, sino el pastiche, que muestra que el original es realmente una copia y, en el fondo, una mala copia. “In this sense, laughter emerges in the realization that all along the original was derived” (1990, 139). Aún así, esta risa está, como todo el discurso, contextualizada de forma que es el contexto mismo del pastiche o la parodia lo que la genera y permite.

Estas construcciones son, además de performativas, aceptadas por la sociedad y conllevan consecuencias punitivas para quienes no las siguen. El género es una forma de socialización sin origen que se construye a sí misma: “gender is not a fact, the various acts of gender create the idea of gender, and without those acts, there would be no gender at all. Gender is, thus, a construction that regularly conceals its genesis” (1990, 140). Aunque no haya original, ni mito, hay un consenso social sobre cómo deben actuar los géneros, y cualquier performatividad que se salga de tales cánones es castigada, no por una autoridad, sino por la sociedad. Aunque no hay origen, sí que hay que destacar que hay una sedimentación a través de la repetición que construye el género como estable, pero que en realidad es mucho más. “[G]ender is an identity

tenously constituted in time, instituted in an exterior space through a stylized repetition of acts” (1990, 140). Estos actos se realizan a través del cuerpo, de forma que Butler llama al cuerpo con género un cuerpo “estilizado”. Pero estas repeticiones se hacen visibles a través de gestos y de actos, de forma que se trata de un proceso discontinuo, ya que ningún cuerpo produce estas repeticiones continuamente. Así, el género da la apariencia de sustancia cuando en realidad se trata de una discontinuidad, y se trata tan sólo de una identidad construida. Además, el hecho de que este género se traduzca exteriormente a través del cuerpo significa que nunca podrá internalizarse, haciendo que las “normas de género”, es decir, aquello que está bien y mal para cada género, sean fantasmagóricas. Así los actos repetitivos de estilización del cuerpo buscan acercarse a un ideal fantasma que realmente no existe, pero, a la vez, estos actos repetitivos y discontinuos muestran la naturaleza fantasmagórica del género.

Butler cuestiona entonces la validez de los atributos de género, que, si bien no son expresivos, son performativos y también son constitutivos de la identidad que buscan expresar, y concluye que no puede haber géneros verdaderos o falsos:

That gender reality is created through sustained social performances means that the very notions of an essential sex and a true or abiding masculinity or femininity are also constituted as part of the strategy that conceals gender’s performative character and the performative possibilities for proliferating gender configurations outside the restricting frames of masculinist domination and compulsory heterosexuality. (1990, 141)

En las conclusiones de *Gender Trouble* Butler presenta la mayor parte de su teoría de la performatividad. Desde su perspectiva postmodernista, se pregunta si el feminismo tiene realmente un sujeto por el que luchar, pues se trata de un sujeto fantasmagórico que niega la complejidad interna del grupo que dice representar. Con este ejemplo quiere mostrar que para que toda acción sea política debe contar primero con un sujeto que representar: “the ‘doer’ is variably constructed in and through the deed” (1990, 142). Así, un sujeto agente parece existir anteriormente a la acción política o cultural con la que está en relación. A pesar de esto, todo grupo o acción política se ve obligada a añadir “etc.” al final de la lista de sujetos que representa, pues es incapaz de dar cuenta de la diversidad de identidades que busca representar. Además, estas identidades están construidas a través del lenguaje que a su vez está construido por dualidades

cartesianas, de forma que hay un “yo” agente y un “otros”. La significación a través del lenguaje crea entonces un discurso epistemológico donde existe la actancia. Las reglas que construyen una identidad inteligible son aquellas que permiten la aserción de un “yo”:

The subject is not determined by the rules through which it is generated because signification is not a founding act, but rather a regulated process of repetition that both conceals itself and enforces its rules precisely through the production of substantializing effects.” (1990, 145)

De esta forma, la actancia se localiza dentro de los parámetros de variación de la repetición. Ya que el género es una construcción discontinua por su naturaleza performativa, es dentro de esa discontinuidad en la repetición donde se permiten los cambios y son estos cambios los que califican a una entidad como agente. Así, la pérdida de unas “normas de género” abriría la posibilidad de proliferación de nuevas configuraciones de género. Y ocurre lo mismo con el sexo, que se presenta como una estructura naturalizada pero en realidad no lo es. La identidad, la sexual incluida, debería ser considerada un efecto o una producción, de forma que no sea ni totalmente generada ni totalmente naturalizada. En todo este proceso, lo complicado es localizar y enunciar las estrategias que permitirían una subversión repetitiva dentro de la actancia y la construcción. Pero, termina afirmando Butler, es necesario encontrar la subversión dentro de la repetición, pues tan sólo desde dentro se pueden, desde la actancia, subvertir las prácticas. No se trata tanto de una cuestión de si repetir o no, sino de cómo repetir.

## CAPÍTULO 2. JANE Y MAURA, RIZZOLI Y ISLES

La teoría de la performatividad descrita en el capítulo anterior es válida para el mundo considerado como “real”, pero debido a la proliferación de productos mediáticos que median en nuestras propias identidades, es necesario aplicarla también a tales producciones. Recientemente, el cine y, más concretamente, las series de televisión, han tenido un fuerte impacto en el imaginario colectivo de la creación del género. Por ello, es importante analizarlas y ver la influencia de estos nuevos, aunque muchas veces viejos, modelos de construcción de la identidad.

*Rizzoli & Isles* (2010) es una serie televisiva norteamericana emitida por la cadena TNT y con episodios semanales de cuarenta minutos. Sigue a la detective Jane Rizzoli y a la doctora Maura Isles en las investigaciones del Departamento de Homicidios de Boston en el que trabajan. La premisa de la producción es la amistad y la constante negociación que hay entre Rizzoli y Isles, dos modelos de performatividad y corporeidad femeninas totalmente opuestas. Debe tenerse en cuenta que al tratarse de una serie de televisión norteamericana y emitida a nivel nacional, ninguna de las protagonistas, ni sus performatividades, se salen de lo estrictamente normativo: ambas son americanas blancas, de mediana edad y estéticamente canónicas. Aún así, proponen dos modelos de mujer profesional y feminista nunca antes vistos en televisión.

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

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

El contraste entre ambas sirve para inscribir en el discurso dominante mediático dos nuevos modelos de performatividad y normalizarlos. Aunque ninguna de las protagonistas realiza ningún acto transgresor, se enfrentan a problemas que resultan familiares y son compartidos por las mujeres occidentales de clase media. Por ejemplo, el omnipresente sexismo al realizar ambas trabajos históricamente masculinos son más frecuentes para la detective Rizzoli. Algunos de los ejemplos son: “Tómame un tranquilizante, Rizzoli” (2010, 01) cuando ella se muestra calmada, aunque asertiva, al reclamar la escena de un crimen a otro detective. Cuando visitan el puerto de Boston, apenas consiguen llevar a cabo la investigación por el acoso sexual en forma de piropos a pesar de que Jane se identifica como detective y muestra su placa.

Por otra parte, la doctora Maura Isles, con su performatividad ultrafemenina, también se enfrenta a otro tipo de prejuicios. Cuando llega a una escena del crimen con vestido, tacones y un bolso de diseño, que aparecerá en primer plano, parece que su corporeidad y performatividad no tienen cabida. Esta feminidad canónica y socialmente premiada está asociada a la debilidad, la delicadeza y la superficialidad, nunca a la violencia y a la profesionalidad. Así, la doctora Isles, aunque sigue el canon, lo redefine a través de su performatividad para desestabilizar y reconstruir su identidad.

El presente análisis se centrará en los siete primeros episodios de la primera temporada que presentan siete bloques temáticos muy claros. Aunque la primera temporada cuenta con diez episodios, son los siete primeros los que mejor presentan a las dos protagonistas y sus identidades. Los tres últimos sirven como enlace con la segunda temporada y por tanto se centran en trabajar la relación entre el público y la trama policíaca a través de misterios y escenas de acción.

## 2.1) Temporada 1, episodio 01 - *See One, Do One, Teach One: Rompiendo estereotipos*

El episodio piloto de *Rizzoli & Isles* presenta a dos nuevos personajes femeninos dentro de la *crime fiction* estadounidense. Este episodio es de especial importancia al servir como carta de presentación de la serie a los canales que decidirán contratar más episodios o no. Hay que destacar, entonces, la presentación de Maura Isles y Jane Rizzoli como dos personajes que rompen con los estereotipos de las investigadoras.

Este episodio presenta dos historias distintas pero entrelazadas, dando la oportunidad de presentar dos personajes femeninos nuevos aunque complejos. Jane Rizzoli ha sido víctima del ataque de un asesino, Charles Hoyt, que casi termina con su vida. Fue el compañero de Jane, el también detective Vince Korsak, quien la salvó, pero el cuerpo de Jane refleja el ataque. Hoyt consiguió clavarla al suelo con un bisturí incrustado en la palma de su mano, hecho que se presenta a través de *flashbacks* y que le ha dejado dos cicatrices en la palma de la mano. Además, Jane se frota la marca en la escena del crimen afirmando que “va a llover” como muestra física del trauma por el que ha pasado.

La trama principal del episodio comienza con un asesinato que es aparentemente la imitación del estilo de Hoyt: una pareja es secuestrada en su casa y el criminal agrede sexualmente a la mujer delante del marido, al que previamente ha atado y amordazado y a quien coloca una taza de café sobre las rodillas. Esta escena sirve para hacer coincidir dos tiempos, presente y pasado, que se ven reflejados en el cuerpo de Jane. Es importante destacar el cuerpo de Jane como un lugar en el cual y a través del cual ella se crea como sujeto agente y que a la vez refleja los problemas y enfrentamientos que constituyen su identidad. Cuando más adelante en el caso sea necesario consultar a Hoyt, ya encerrado, este le pedirá ver las palmas de las manos de Rizzoli donde él ha dejado cicatrices en una escena cargada de fetichización. Aunque los compañeros de Jane le aseguran que no es necesario, ella sonríe y se las enseña: “¿Ves? Como nuevas” (2010, 01) acto que desestabiliza a Hoyt como agresor y empodera a Jane.

Esta relación de agresor-víctima entre Hoyt y Jane será uno de los puntos de contingencia del episodio. Cuando él consigue escaparse de la cárcel, toda la policía se estaciona ante el apartamento de Jane, dando lugar a tensiones entre la detective y sus compañeros, todos hombres. Ella se queja al detective Frost, su actual compañero, de que “si fuese un hombre no os preocuparíais tanto”, a lo que él le contesta con la tautología “no eres un hombre”. En este momento, Jane reacciona y afirma que “no [no

soy un hombre], soy un detective de homicidios y no me va a matar” (2010, 01). Es esta reafirmación de Jane lo que la construye como sujeto agente y además, reafirma su performatividad como mujer detective. Al sentirse incómoda con la sobreprotección de sus compañeros, se va a casa de Maura donde se siente más segura.

El episodio concluye con Jane siendo secuestrada por Hoyt y su aprendiz. Hoyt desbarata el apartamento de Jane y hace que la policía acuda. Justo antes de acceder a la escena del crimen, ella ve una furgoneta forense donde un técnico, el aprendiz de Hoyt, le pide que identifique un cadáver cuya descripción se ajusta a la de su joven vecina. Pero, una vez dentro de la furgoneta, es Hoyt quien la está esperando. Es entonces cuando él la critica, probablemente por ser mujer, y le dice: “Tu problema es que tu corazón domina tu cabeza” (2010, 01). Ya en un descampado, Hoyt planea torturar a Jane, pero durante una breve ausencia de Hoyt y su aprendiz, ella se hace con una bengala que enciende y esconde bajo su cuerpo. En cuanto Hoyt se acerca para comenzar a torturarla, ella utiliza la bengala para quemarle la cara. Se produce entonces una lucha entre ambos por la pistola que Hoyt llevaba y Jane termina haciéndose con ella. Sin embargo, como detective decide no matar a Hoyt, sino producirle una herida en la palma de la mano igual que la que ella tiene. Finalmente, la policía llega al lugar del crimen, pero Jane no necesita ser rescatada como ocurrió en su anterior escena con Hoyt: esta vez es ella quien se ha salvado a sí misma y a costa de su propio cuerpo, pues la bengala le produjo quemaduras de segundo grado en el pecho.

Paralelamente a la presentación de Jane Rizzoli se produce la de Maura Isles con una performatividad completamente opuesta: hiperfeminizada. Tras la entrada en escena del crimen anteriormente descrita, varios policías comentan a una de las periodistas estacionada en la casa: “Llamamos a la Dra. Isles la reina de los muertos” (2010, 01). Una vez en la casa, se acerca a la víctima, que es el marido atado, amordazado y ensangrentado y lo examina. Su pelo, su atuendo y su calzado de tacón son una isla de feminidad canónica en una escena del crimen tradicionalmente masculina: agentes de policía masculinos, excepto por Jane; víctima masculina y los restos de la performatividad de un agresor que es también masculino. Como muestra del aislamiento de Jane y Maura en este mundo predominantemente masculino, y ya de vuelta en la morgue, ambas comparten una comida enlatada. Entra el detective Frost en busca de Jane y, sorprendido de verlas comer en la morgue, les pregunta si es comida para gatos. Cuando Jane le contesta que sí y le ofrece un poco, él lo declina y entonces ella dice: “Será cosa de chicas” (2010, 01).

Tras la huida de Hoyt y la concentración de la mitad de la policía de Boston delante del apartamento de Jane, ésta se va a casa de Maura. Cuando la Doctora le abre la puerta, lo hace vestida con un conjunto de seda en tonos pastel y Jane le pregunta: “Por qué siempre parece que estés a punto de hacer una sesión de fotos?” (2010, 01). Además, el apartamento de Maura es mayor, está decorado de acuerdo con los cánones estéticos modernos y le permite a Maura contextualizar su performatividad hiperfeminizada. Cuando finalmente se van a la cama, Jane le pregunta. “¿Es una fiesta de pijamas o esta es tu forma de decirme que te sientes atraída por mí?” (2010, 01). Ya que sus performatividades son opuestas y no hay apenas antecedentes televisivos de dos mujeres fuertes y profesionales que compartan lazos de amistad, el comentario de Jane demuestra la profunda amistad que une a las dos protagonistas. Durante esta escena, en la cual ambas permanecen acostadas en la misma cama, Jane se interesa por la implicación de Maura en la investigación del FBI, en la que la policía de Boston no puede participar y se enfada cuando su amiga se niega a contarle qué está ocurriendo. A pesar de esta aparente traición profesional y personal, Maura permanece fiel a Jane y a sus intereses durante todo el episodio.

Con la detención de Hoyt que cierra este episodio piloto, Maura acompaña a Jane a su casa, que encuentran desvalijada. Mientras que Jane viste la ropa de su ataque, quemada y sucia, aunque perfectamente válida para su triunfal regreso a casa, Maura aparece con vaqueros, zapatos de tacón y una chaqueta de cuero. Cuando Jane se ofrece a traerle ropa de trabajo para ayudarla a limpiar, Maura afirma que “esta es mi ropa de trabajo” (2010, 01). Jane se ríe ante el choque entre la ropa cómoda y vieja que espera y el atuendo de Maura. El episodio termina con ambas amigas dejando el piso de Jane y yéndose a un bar, porque “siempre decimos que deberíamos hacer algo fuera de la escena del crimen”. Maura toma prestada la pregunta de Jane sobre la idoneidad de su ropa y le pregunta si la detective va a ir: “¿Así vestida?” a lo que Jane afirma “esta es mi ropa de fiesta” (2010, 01).

En conclusión, este primer episodio muestra las tensiones entre lo esperado, lo “propio” y las identidades que ambas protagonistas demuestran a través de sus performatividades. Además, la hiperfeminización de Maura y la masculinización de Jane aparentemente deberían estar en tensión, pero se muestra a dos mujeres completamente distintas compartiendo una verdadera relación de amistad.

## 2.2) Temporada 1, episodio 02 - *Boston Strangler Redux*: deconstruyendo la domesticidad

El segundo episodio de la primera temporada tiene como tema central la domesticidad y lo que es propio y se espera tanto de hombres como de mujeres en este ámbito.

Al contrario que en muchas otras ocasiones, esta vez es la escena del crimen la que va a la policía: mientras el departamento de homicidios juega un partido de beisbol, alguien interrumpe el juego al lanzar el cadáver de una mujer en pijama y albornoz al campo. Jane y Maura se encuentran entre el equipo y aunque está compuesto mayoritariamente de hombres, Jane se camufla entre la multitud con un atuendo igual que el de sus compañeros mientras que Maura resalta su anatomía femenina con un traje de neopreno. Un espectador incluso la piropea y ella continúa con el flirteo, algo que escandaliza a Jane, quien ríe diciendo: “¡Oh dios mío! ¿Estas flirteando junto a un cadáver?” y Maura le responde tranquilamente: “¿Dónde voy a hacerlo si no?” (2010, 02). Es esta mezcla entre lo profesional y lo personal, pero también entre el lado doméstico y privado, que es la vida personal de Maura y Jane y el lado profesional y sangriento de su trabajo, lo que rompe con los escenarios y la performatividad tradicionales. Además, Maura acepta tener una cita con este hombre. Sin embargo, durante la cena, le coge la mano y le diagnostica una dolencia cardíaca genética que provoca que él se vaya de la cita para hacerse una consulta médica de urgencia.

Aparece también en este episodio un cuestionamiento del espacio doméstico tradicionalmente asociado a las mujeres y el choque de esta tradición con los trabajos y los espacios que Jane y Maura ocupan. Este cuestionamiento es posible gracias al caso: durante la década de los sesenta del siglo XX un hombre estranguló en serie a mujeres solteras en sus casas. Sin embargo, el sospechoso principal, conocido como “el estrangulador de Boston”, confesó y fue encarcelado. Pero el cadáver que ha aparecido en el campo de béisbol muestra el mismo *modus operandi*, haciendo que el presente y el pasado vuelvan a encontrarse al igual que en el episodio 01. Jane y su equipo rescatan los archivos policiales e incluso se reúnen con el detective que llevó el caso. Si Vince Korsak, el ex-compañero de Jane, personifica un discurso tradicional aunque tolerante, el detective del caso anterior enuncia la misoginia y el machismo que todavía persisten en la policía. En su primer encuentro, se sorprende al ver a Jane y le asegura que en el Departamento de Homicidios de la policía de Boston “no hubo mujeres hasta 1988” (2010, 02).

Ya en plena investigación, Jane tiene que irse a casa de sus padres porque “es noche de ñoquis” (2010, 02). Aunque la serie no explora la vida privada de los compañeros masculinos de Jane, sí que muestra el esfuerzo mayoritariamente femenino de conciliar la vida privada y la vida profesional. Cuando entra en la casa familiar, es su madre la que está cocinando mientras su padre y su hermano ven la retransmisión del partido en la televisión. Jane se sienta con ellos en el sofá, pero su madre le dice que se levante para que aprenda a preparar los ñoquis como su abuela. Jane había expresado previamente su deseo de aprender, sin embargo, sus acciones muestran lo contrario. Es en este encuentro íntimo con su madre, quien representa el discurso católico, patriarcal y tradicional, donde se ponen de manifiesto las tensiones entre Jane y ese discurso. La madre, con el simbólico nombre de Ángela<sup>1</sup>, acusa a Jane de pasarse todo el día trabajando y de estar llevando a Franky, el hermano pequeño y también policía, por el mal camino. Le pide entonces a Jane que le hable a su hermano de “las cosas que te has perdido . . . unos hijos que te quieran, un marido que te adore...” (2010, 02) mientras Jane se muestra indignada y sorprendida. Finalmente, la madre la reprime diciéndole “¡Franky necesita una esposa!” y Jane le responde: ¿Para qué? Te tiene a ti” (2010, 02). Es durante esta tensión entre dos discursos opuestos cuando suena el teléfono y Jane, como detective, tiene que irse a otra escena del crimen, mientras que Franky, como novato, se queda en casa. Ya en la escena del crimen, Jane, con camiseta y con el pelo suelto, pero con el traje que la camufla entre sus colegas masculinos, se encuentra con Franky, quien viste el uniforme de agente porque la escena del crimen está en su sector. La relación de Jane con su hermano pequeño se desarrolla durante toda la serie y él siempre aparece un paso por detrás de ella, tanto profesional como personalmente. En un momento, el jefe de la comisaría incluso se referirá a Franky como “el otro Rizzoli”, demostrando que la policía es el campo donde Jane Rizzoli tiene una identidad que prima.

Tras percatarse de que se están reproduciendo los crímenes del estrangulador de Boston de los años sesenta, matando a mujeres con el mismo nombre que las víctimas originales, Jane y Korsak proponen avisar a las mujeres, pero su superior no se lo permite. Esta negación no detiene a Jane y a Korsak, quien siempre se muestra dispuesto a ayudar a Jane, y ambos se reúnen con el policía retirado que llevó el caso original. Al ver a Jane, la mira con desprecio y le dice que “oí que colocaban a chicas en

---

<sup>1</sup> Ángela en referencia a “the angel in the house” el ideal de feminidad decimonónico basado en el poema del mismo título de Coventry Patmore publicado en 1862.

el trabajo” y ella, comprensiva y sonriente le afirma que “yo soy una buena policía aunque sea chica” (2010, 02). Serán los diálogos entre este ex-policía y Jane los que mejor pongan de manifiesto durante el episodio las tensiones entre los discursos tradicionales y los modernos. Más adelante, él le entregará el expediente del caso original a Jane mientras le dice que no es fácil para él ver a mujeres haciendo ese trabajo. Durante esta misma conversación, él le pregunta por su vida personal. Jane le menciona que no está casada ni tiene hijos por decisión propia, mostrando su actancia y su capacidad como sujeto, pero él insiste en saber por qué y ella finalmente admite: “Porque un hombre que me quisiera no me dejaría hacer este trabajo. Y adoro este trabajo” (2010, 02). Aunque parece que Jane está admitiendo que su marido la dominaría y decidiría por ella, un examen de las vidas privadas de sus colegas masculinos muestra que casi todos están varias veces divorciados debido a las exigencias del Departamento de Homicidios. Se puede concluir con esta lectura que el problema para Jane no se encuentra en su performatividad como mujer, sino en su performatividad como detective.

Jane y Korsak deciden revisar el caso antiguo y visitan a la madre del supuesto asesino. El discurso tradicional vuelve a arremeter contra Jane en el personaje de la madre quien le pregunta: “¿Por qué una policía italiana y flaca y lesbiana busca a mi hijo?” (2010, 2). Aunque corta, esta pregunta enuncia todos los motivos por los que Jane es discriminada. Debe señalarse que, en Boston, la clase obrera estuvo durante mucho tiempo constituida por inmigración italiana e irlandesa, por lo que el apellido de Jane claramente la marca como clase trabajadora. “Flaca” hace referencia a su cuerpo y a su performatividad, aunque Jane no parece una mujer para este discurso al no encajar en la performatividad femenina tradicional. Además de no tener una constitución donde los pechos y las caderas sean relevantes, disfraza estas características típicamente femeninas con trajes holgados que le permiten camuflarse entre sus colegas masculinos. Finalmente, la conclusión de que Jane es lesbiana está directamente derivada de su performatividad masculinizada y del hecho de que esté desempeñando un trabajo tradicionalmente masculino.

De vuelta a la comisaría, es Jane quien dirige los interrogatorios y es a ella a quien se la informa de que hay una tercera víctima. En las escenas siguientes se presenta un cuestionamiento por parte del sistema del poder de la detective Rizzoli. La grúa se lleva su coche, que ella llama “Batmóvil” en referencia al coche del superhéroe Batman y que conlleva características de fuerte y respetable justiciera. Además, su jefe la

intercepta y la informa de que el caso pasa a manos de la unidad especial, un grupo de hombres mayoritariamente caucásicos, de mediana edad y que visten traje. Uno de ellos, Crowley, le ofrece a Jane unirse a ellos con una insinuación “Sí, ven con nosotros. Será divertido” (2010, 02) que cuestiona la profesionalidad de Jane y roza el acoso sexual. Finalmente, serán sus padres quienes se encarguen de llevarla a la escena del crimen y se muestren entusiasmados porque Franky vaya a hacer su primera detención, mientras que ignoran los numerosos éxitos de Jane en la investigación hasta el momento. Es, además, en este viaje familiar donde Jane le pregunta a su padre por qué nunca le pidió a ella que se uniese al negocio familiar de fontanería “Rizzoli e Hijos.” Esta pregunta queda grabada en el público para que, en otro episodio se vea que en un trabajo llevado a cabo por Franky y su padre, es realmente Jane la que sabe de fontanería, mientras que Franky no sabe ni el nombre de las herramientas.

Este episodio se centra principalmente en el cuestionamiento de Jane como detective de homicidios más que en el cuestionamiento de Maura como jefa forense, a pesar de que ambas profesiones están altamente masculinizadas. Por eso, Maura vuelve a las escenas finales como protagonista al descubrir que el verdadero culpable es el policía que estuvo a cargo de la investigación original, en lo que Maura diagnostica como “un trastorno obsesivo ... se identificó con el estrangulador de Boston” (2010, 2). En la escena final él retiene a Maura y a Jane a punta de pistola, pero tan sólo una mirada entre las dos amigas es suficiente para tramar un plan de acción: Maura le clava un escalpelo al policía en la pierna y Jane le golpea con un bate de béisbol. Es decir, las dos protagonistas se salvan a sí mismas, sin ayuda de ningún agente masculino, pero se salvan también del discurso tradicional y misógino donde las mujeres no deberían ser policías y donde las víctimas son mujeres solteras que viven solas y son atacadas en sus hogares.

### **2.3) Temporada 1, episodio 03 - *Sympathy for the Devil*: Maternidad y religión**

El tercer episodio de la primera temporada trata la maternidad y la religión, dos temas tradicionalmente asociados con las mujeres. La víctima es un adolescente afroamericano llamado Matías, que aparece muerto en un callejón, e inmediatamente la policía sospecha que se trate de un tema de bandas. Esta suposición refleja los prejuicios y los estereotipos raciales de la sociedad norteamericana.

La primera escena muestra a Jane de compras con su madre, Ángela. Jane no parece disfrutar de este pasatiempo, pero su madre le recuerda que “toda chica guapa necesita un vestido nuevo” (2010, 03). El motivo de esta compra es el cumpleaños de Jane y ella no parece entusiasmada con el regalo, de hecho le pregunta a su madre que a dónde va a ir con ese vestido, pues en el trabajo la marcaría como “Otra”. Además, su trabajo como detective no encaja en la asociación de lugares que normalmente se hacen con la vestimenta femenina: “¿A [dónde iría, a] un asesinato en la orquesta de Boston?” (2010, 03). Sin embargo, finalmente encuentra un vestido negro y ajustado con el que está contenta e incluso se sonríe a si misma en el espejo. En ese momento suena su teléfono para avisarla del asesinato de Matías y mientras se está desvistiendo, entra su madre, a la que Jane regaña por entrar sin llamar. Esta escena muestra la difícil relación madre-hija entre Jane y Ángela y lo conflictivo que es el choque entre sus performatividades y su discurso. Además, el hecho de que Jane quiera esconder su cuerpo de su madre es relevante en tanto que su cuerpo es su herramienta para performar su identidad, una identidad que Ángela desaprueba.

Ya en la escena del crimen se produce otro choque de performatividades entre Jane y Maura: Jane viste un traje negro, camiseta en tono neutro, americana, gafas de aviador y lleva el pelo suelto; por otra parte, Maura viste una gabardina verde, un vestido, zapatos de tacón, con sus piernas al aire, y joyas. Cuando Jane es informada del perfil de la víctima, afirma: “Dios, nunca tendré hijos” (2010, 03). En este momento aparece Grant, el jefe de Jane y antiguo compañero de clase, a quien Jane le ordena que no toque su escena del crimen haciéndose así totalmente responsable del lugar y afirmando su poder. Sin embargo, Grant saca el monopatín de Matías de debajo de un contenedor y Jane, quien todavía no ha hecho nada, dice que no ha tenido tiempo de procesar la escena del crimen.

De vuelta en el Departamento de Homicidios y debido a la etnia de la víctima, Jane busca una conexión con las bandas cercanas a la escena del crimen y le pide a su compañero joven y afroamericano, el detective Frost, que la acompañe en su búsqueda porque, dice ella: “Los chicos de las bandas que he arrestado desconfían de las mujeres policías blancas” (2010, 03). Una vez han interrogado a los criminales de la zona, la escena se centra en Maura y Jane en la sala de autopsias, ambas con botas, batas y gafas para examinar el cadáver. Maura le pregunta a Jane si cree que Grant es sexy “ya sabes, de un modo masculino” y entonces Jane le cuenta cómo Grant se reía de ella en el colegio por sus orígenes italianos llamándola “Roly Poli Rizzoli come canoli” (2010,

03). Esta es la segunda vez que Jane describe la discriminación sufrida por los orígenes italianos de su familia dentro del contexto católico de Boston, donde la inmigración anglo o celta procedente de Irlanda, de la que descende Grant, primaba en la jerarquía social. De vuelta al trabajo, Maura concluye que Matías tiene signos de haber sufrido un exorcismo, algo que parece resultarle completamente ajeno a Jane a pesar del catolicismo de su familia.

Frost investiga a los familiares de la víctima en la sala de vídeo y afirma: “El padre no es religioso, es la iglesia de la madre” (2010, 03). En esta escena, Maura guía a Jane y a Frost a través de la complejidad religiosa de la Norteamérica actual, pero Frost se muestra escéptico y Jane lo apoya. Matías y su madre pertenecían a una iglesia dirigida por un ex-timador y con conexiones con Cabo Verde, es decir, una mezcla de vudú y catolicismo que se estigmatiza durante todo el episodio como un “Otro”. Sin embargo, la investigación de Jane demostrará que no es así y que tanto la madre como su religión no tuvieron nada que ver en la muerte de Matías, deconstruyendo la idea de que la madre es un agente pasivo que simplemente se deja llevar por un timador. Se trata de una revisión de la victimización y la alienación de la comunidad africana en una Norteamérica predominantemente blanca y protestante. Aún así, es necesario subrayar que Jane tiene que negociar esta re-conceptualización, pues en un momento dado pregunta quién hace exorcismos en estos tiempos, sólo para que Maura le recuerde que la iglesia católica, a la que los Rizzoli pertenecen, los hace. Durante una visita a la iglesia de la madre de Matías, la iglesia “Cidade Vhela” en referencia a una localidad caboverdiana, Jane se encuentra a la madre totalmente subordinada a su líder espiritual, el padre Kokú. Así que la detective, quien cree que el líder espiritual es sospechoso, le dice “Sé manejar al diablo” y él le responde: “No a este” (2010, 03). Jane lo interpreta como una amenaza, pero no se deja intimidar por ella. El choque entre la iglesia y la policía es mucho más complejo al ser Jane una mujer y el padre Kokú descendiente de esclavos caboverdianos, pues enfrenta a dos grupos tradicionalmente subordinados que están redescubriendo su poder.

Más tarde, Jane visita al padre y a su nueva mujer y sale a la luz el divorcio y la constante lucha por la custodia legal de la víctima. El padre afirma que la madre se convirtió a la iglesia caboverdiana tras la separación y que él mismo intentó alejar a Matías de la nueva fe de la madre, pero no pudo. Su nueva esposa, de origen anglosajón, le conforta diciendo que hizo todo lo que pudo. De vuelta en la cafetería del departamento de policía Jane descubre que la custodia iba a ser para el padre, así que la

madre se presenta como la nueva y mejor sospechosa, como si de Medea<sup>2</sup> se tratase. En este intercambio de teorías con Korsak, la nueva camarera se acerca a ofrecerles unas galletas hechas con la receta de su madre. Korsak no las declina, para no ofender a la madre, pero Jane lo hace: “Yo ofenderé a su madre para que no me crezca el culo” (2010, 03). Este es uno de los pocos momentos en la primera temporada en el que Jane muestra abiertamente preocupación por su físico y su apariencia. En el episodio 01, se pintó los labios antes de reunirse con un agente del FBI, pero lo hizo sola y sentada en su coche de policía. Cuando en la escena del crimen un compañero le preguntó si se había pintado los labios, ella lo negó rotundamente. Este lado más tradicionalmente femenino de Jane encuentra cabida en su personaje muy probablemente debido a la constante influencia de su madre y su discurso tradicional y normativo. Sin embargo, es muy importante que Jane intente mantenerlo en secreto, pues muestra que conoce el poder de ese discurso para construir su identidad y los problemas que le traería en su trabajo. Directamente relacionada con este tema está la siguiente escena en la que Ángela le lleva el vestido nuevo a Jane al departamento de homicidios y ésta se avergüenza. Ángela encuentra una cómplice en Maura y ambas conversan sobre el diseño, las costuras y el tipo de tela, dejando a Jane totalmente fuera de la conversación. En esta visita, Ángela le lleva un sándwich de crema de cacahuete y malvaviscos a Jane y ésta lo comparte con Maura, como si de hermanas se tratase.

Para seguir con el caso, deciden investigar las posibles conexiones con bandas del lugar y Jane y Frost se van a una pista de patinaje donde un adolescente afroamericano intenta ganarse la confianza del también afroamericano Frost llamándolo “hermano” e ignora totalmente a Jane por ser una mujer blanca. Durante toda la escena Frost se muestra subordinado a Jane e incluso le pide permiso para interrogar al adolescente usando la fuerza.

Al final del día, Jane y Maura se dirigen al aparcamiento subterráneo y oscuro del departamento de policía en una escena típica del género policiaco. Jane percibe algo sospechoso y le pide a Maura que se quede quieta mientras ella desenfunda su arma. Abre la puerta de su coche para encontrar el asiento de la conductora lleno de serpientes y subvirtiendo completamente lo que el público espera, simplemente dice: “¡Odio las serpientes!” (2010, 03). Es decir, Jane y Maura son dos mujeres solas en un aparcamiento oscuro al final de su jornada laboral, pero en ningún momento aparecen

---

<sup>2</sup> En la mitología griega, Medea provocó la muerte de sus dos hijos para vengarse de su marido, Jasón.

como víctimas o simplemente vulnerables. En el momento en el que Jane oye algo, desenfunda lentamente su arma y se posiciona como protectora de Maura, mostrando su actancia al ponerse al cargo de la situación. Su reacción a las serpientes, totalmente calmada y enfadada más que asustada, rompe finalmente con el estereotipo de mujer asustada y victimizada. Aún así, cuando llegan los compañeros de Jane para examinar la escena del crimen, ella se preocupa de que Grant la aleje del caso, pero él le asegura que no será así y que tan sólo desea que tenga cuidado. Por tanto, su posición como sujeto es corroborada también por su superior.

Ya de vuelta en la iglesia Cidade Vehla, Jane, vestida con su típico traje negro y Maura, con un vestido de encaje, una gabardina y tacones, presencian un ritual que a Jane le parece sospechoso, pero que Maura le insta a disfrutar. La sensibilidad de Maura para apreciar y respetar otras culturas viene, dice ella, de su estancia en Dakar como voluntaria para Médicos Sin Fronteras. Cuando, en mitad de la ceremonia alguien ataca el local con una bomba, Jane se preocupa de proteger a las personas caboverdianas que la acompañan mientras que Frost corre tras el agresor. Sin embargo, es Jane quien dirige el interrogatorio una vez vuelven a comisaría momentos antes de irse una cena con su madre.

La supuesta cena es en realidad una cita sorpresa entre Grant y Jane. La detective se muestra reacia al principio, sobre todo tras oír uno de los argumentos que Ángela le esgrime: “Necesito saber que alguien te cuida” (2010, 03). Esta escena es la primera en la que la producción muestra la vida privada de Jane. Grant comenta que no la había visto con vestido desde el baile de graduación y ella bromea preguntándole si va a decir que ha “desarrollado mucho” (2010, 03). Sin embargo, él le contesta que no quiere arriesgarse a una demanda por acoso sexual, dejando bien claro que la performatividad de Jane como detective prima sobre su performatividad como mujer por la que se siente atraído. La cita termina antes de tiempo por motivos profesionales, y Jane, relatándoselo todo a Maura, cuestiona los verdaderos motivos por los que su madre insiste en buscarle pareja. Maura defiende en parte este discurso patriarcal, diciendo que Ángela quiere a Jane y por eso se preocupa, pero Jane pregunta: “¿Por qué quiere entregarme a ese gusano?” y Maura, haciendo uso del discurso científico afirma que él se comporta de esta forma con Jane porque quiere impresionarla y lo llama “comportamiento de apareamiento” (2010, 03), pero a Jane no la convence.

Cuando Jane vuelve a casa, se muestra una de sus pesadillas como si fuese real: cree que hay alguien en casa, ve a Matías y, de repente, se rompe una maceta con flores

de color lila. Se levanta y se acerca a la cocina donde una maceta con flores lilas está rota en el suelo. A pesar de estar en mitad de la noche, llama a Maura por teléfono, que se persona inmediatamente en el apartamento de Jane con un maletín médico. Ambas mujeres siguen performando sus identidades de forma coherente: Jane con ropa de deporte que utiliza como pijama y Maura con un pijama de seda dorado. Esta escena es muy relevante porque pone de manifiesto la tradicional “intuición femenina”, donde cuerpo y mente trabajan al unísono y lo hacen en conexión con la naturaleza. Jane en ningún momento se muestra conocedora de la planta o de sus propiedades y aún así, es esta pista de su inconsciente la que resuelve el caso. Sin embargo, Jane intenta menospreciar la idea y le confiesa a Maura que es una tontería y que podría estar volviéndose loca.

El final del caso se desarrolla en casa del padre de Matías. Jane descubre que él no quería tener un hijo con su nueva mujer y que ella envenenó a Matías con la planta lila con la que Jane soñó, llamada acónito. El padre de Matías intenta atacar a su esposa dejando claro que su paternidad prima sobre su matrimonio y liberando así a la madre de la estigmatización a la que se la sometió durante el episodio por ser una mujer religiosa.

El episodio concluye con Jane de vuelta a su casa para encontrar a Grant esperándola sentado en las escaleras. Él le confiesa que le gusta, pero también que se va del país e intentar besarla como despedida. Jane se distancia de él, mostrando su actancia, pues considera que la relación no tiene futuro. La escena, bajo la lluvia y canónicamente romántica, también es tensa, y muestra a Jane vulnerable por primera vez. Pero, ella se posiciona como un sujeto agente completamente capaz de controlar sus sentimientos y desmentir lo que Hoyt le dijo en el episodio 01 de que su corazón estaba en su cabeza.

#### **2.4) Temporada 1, episodio 04 - *She Works Hard for the Money*: La importancia y el coste de la formación**

El cuarto episodio de la primera temporada comienza con el asesinato de una estudiante universitaria en la Universidad de Cambridge, la universidad más prestigiosa del estado y que aparece como referente ficticio de la Universidad de Harvard. Todo el episodio desarrolla el tema de la educación desde una perspectiva de género y cómo los costes de la formación llevan a las mujeres a situaciones límites específicas, como la prostitución. Además, se trata la educación a nivel de secundaria, pues el episodio

comienza con la visita de unas estudiantes de instituto a la comisaría que están allí porque las plazas para visitar la revista de moda más famosa ya estaban ocupadas. Ninguna de las estudiantes muestra interés por ser policía o médica y se pasan la visita tecleando en sus teléfonos móviles hasta que el radar muestra disparos en la universidad.

Jane y Maura acuden a la escena del crimen y Maura está especialmente consternada, pues la Universidad de Cambridge es su alma máter. En el viaje de ida tienen que recoger a Ángela a quien Frank *senior*, su marido, ha olvidado recoger, una anticipación del divorcio que ocupará gran parte de la segunda temporada de la serie. En el trayecto, Ángela se involucra en el caso y dice que ella sería una gran detective, demostrando la extendida infravaloración del trabajo de su hija. Maura se sorprende e incide en que: “Bueno, la ciencia forense puede ser muy complicada” (2010, 04). Sin embargo, Ángela, siempre como representante del discurso dominante patriarcal, insiste que con un poco de sentido común sería suficiente. Al llegar a la universidad, Jane le pide que se quede en el coche mientras va a hacer su trabajo. Jane y Maura conversan mientras atraviesan el campus y Jane admite que cursó una diplomatura, pero que no se siente cómoda en el ambiente universitario y que cree no saber mucho. Maura no puede evitar corregirla y decirle que en realidad, sí sabe muchas cosas. A pesar de la diferencia de formación entre las dos mujeres, la amistad entre ambas les permite reconocer las cualidades y la cualificación de la otra, dejando a un lado el clasismo de la sociedad estadounidense. Cuando por fin llegan a la escena del crimen, la víctima está en el rellano de unas escaleras y casi al instante aparece Ángela con una actitud que desmiente su discurso anterior, pues se apena y parece estar en shock. Se retracta entonces de su anterior menosprecio del trabajo de su hija diciendo: “¿Cómo podéis hacer esto cada día?” (2010, 04). Una vez que Jane consigue que un agente lleve a su madre a casa, comienza su investigación y pregunta si la víctima salía con alguien. Entonces, aparece el padre quien le retrata la difícil situación familiar: la madre lleva muerta años y él no sabía cómo iba a pagarle los estudios a su hija, pero ella, que era una gran deportista, encontró la forma.

Durante todo el episodio se diseccionará la vida pública y privada de la víctima para encontrar que ya no podía practicar deporte a nivel profesional y por tanto, no podía disfrutar de una beca. La investigación lleva entonces a los personajes a hablar sobre su propia educación: Maura estudió en las mejores universidades del país porque, además de ser una alumna brillante, sus padres adoptivos pertenecen a la élite de

Boston. El detective Korsak no fue a la universidad y ,en este sentido y en intersección con su performatividad, encarna el tradicional detective, en masculino, por vocación que se hizo tan famoso en la televisión en décadas anteriores. Cuando le llega el turno a Jane, admite sentir que se había perdido algo al no disfrutar de la experiencia universitaria: “Cuando estaba en el campus sentí que me había perdido algo . . . Me asomé a la biblioteca. La cantidad de cosas que podría saber si hubiera ido a la universidad. Sólo estar allí fue... inspirador”. Pero Maura le asegura una vez más que es una mujer “inteligente y competente” (2010, 4).

Continúan con la investigación y descubren la taquilla secreta de Danielle donde guardaba un vestido rojo, unos zapatos de charol, lubricante y condones, objetos que directamente dirigen tanto a las investigadoras como al público a pensar en un oficio: prostituta. Comienzan a interrogar a los proxenetas de la zona y se muestra la realidad de la prostitución: hay proxenetas, hombres, al cargo de las chicas que pasean por las calles de Boston. Además, uno de ellos al ver la foto de Danielle dice “una chica así da pasta . . . Si trabajaba regularmente, debía tener un chulo” (2010, 04). Jane se pregunta entonces qué lleva a una chica estudiando en la universidad de sus sueños a prostituirse y Maura lo ve claro, lo hacía para poder quedarse. Entablan entonces las dos amigas un debate sobre la prostitución en el que Maura afirma que en otras partes del mundo hay mujeres que hacen acuerdos con hombres donde ambas partes obtienen lo que quieren, sin proxenetas y sin vergüenza. Sin embargo, Jane cree firmemente que Danielle tenía otras opciones para subvencionarse sus estudios, algo que Maura le hace ver que no es así. Esta conversación sobre la víctima esconde tras de sí la tensión en uno de los temas menos explorados en la ficción de crímenes. El problema de la prostitución, que afecta mayoritariamente a mujeres, o victimiza o condena a quienes ejercen este oficio y en la conversación entre Jane y Maura, ellas intentan desentrañar los motivos y las causas de esta opción, o, más bien, último recurso. La investigación les lleva a explorar la vida secreta de Danielle como prostituta y encuentran varios vídeos donde se la ve limpiándose la boca con asco y fuerza, intentando borrar las marcas del acto en su cuerpo. Descubren, además, que incluso uno de los profesores de Danielle era cliente suyo. Se muestra así el punto ciego de un sistema educativo elitista que obligó a una mujer joven a prostituirse para poder seguir en él. También se pone de relieve la doble cara del sistema al participar este en actividades ilegales que sometían y explotaban a las alumnas.

Es entonces cuando Jane descubre que el proxeneta es el asesor residente, también parte del sistema y que supuestamente debía encargarse del bienestar de Danielle. Descubre que tiene a otras estudiantes sin beca trabajando, entre las que está Natalie, la mejor amiga de Danielle. Jane se percata de esto porque tanto Danielle como Natalie llevan unas correas en la muñeca con la llave para las taquillas secretas donde escondían aquello que las hacía cambiar la performatividad de su identidad: los vestidos, los tacones y los preservativos. Es decir, ambas estudiantes llevaban una marca visible para todo el campus, una marca que necesitó de una mujer policía para ser decodificada y así destruir el sistema opresivo en el que las estudiantes estaban atrapadas. En cuanto Jane descubre esto, se produce un enfrentamiento con el asesor residente, quien toma como rehén a Natalie mientras performa el discurso opresivo que él mismo encarna: “Era una puta y una llorona. Le di cincuenta y siete de los grandes ¿y no quería hacerlo más? Se lo ganó, la muy zorra” (2010, 04). Finalmente, Jane consigue abatirlo y Natalie sobrevive tras ser atravesada por una bala que sólo le fracturó dos costillas. Cuando Jane visita a Natalie en el hospital, ella admite que meterse en la red de prostitución fue una estupidez, pero también admite que estaba desesperada. Ahora que ya no cuenta con esos ingresos, no podrá seguir estudiando periodismo. Sin embargo, Jane le informa de que ha conseguido que la universidad le cubra todos los gastos hasta que se licencie con la condición de que se encubra el asunto.

En la escena final, Jane le confiesa a Maura que solicitó entrar en la Universidad de Cambridge y que de hecho lo consiguió, pero, siendo hija de un fontanero, se dio cuenta de que sus estudios arruinarían a sus padres y declinó la oferta sin comunicárselo a su familia. También añade que otro gran motivo era que realmente quería ser policía. Las historias de Jane y Danielle plantean varias cuestiones importantes sobre el coste de la educación de las mujeres: por un lado, Jane era totalmente capaz de estudiar en la universidad más prestigiosa del país, pero decidió perseguir su sueño de ser policía y ha conseguido convertirse en una de las mejores detectives del departamento. Por otra parte, su familia no tenía recursos para costearle los estudios superiores, por lo que ir a la universidad no era realmente una opción para ella. La historia de Danielle y de Natalie muestra la vulnerabilidad de las estudiantes en las instituciones norteamericanas donde las titulaciones alcanzan precios astronómicos y donde, por la construcción cultural de género, la prostitución es todavía un último recurso para las estudiantes.

## 2.5) Temporada 1, episodio 05 - *Money for Nothing*: Choque de clases sociales

El quinto episodio se centra en la muerte del heredero de una de las familias más ricas y respetadas de Boston y quien era el hermano de un ex-novio de Maura. Esta situación enfrenta a Maura y a Jane, pues a pesar de ser grandes amigas provienen de dos clases sociales distintas con orígenes europeos distintos. Jane proviene de una familia católica e italiana y Maura fue adoptada por una familia de orígenes escoceses.

El episodio comienza con las dos amigas realizando ejercicios de calentamiento para ir a correr juntas cuando presencian un intento de flirteo entre un corredor y una corredora. Maura desmonta el mito del amor a primera vista afirmando que es “puro narcisismo” (2010, 05), pero Jane no está de acuerdo y dice que podría ser el inicio de un amor verdadero. Ambas ven sus teorías desmontadas cuando la pareja del hombre, otro hombre, le da un beso y la corredora simplemente sonrío. Antes de comenzar su sesión de ejercicio, ambas reciben una llamada y se van a la escena del crimen, en el puerto de Boston, aún en su ropa de deporte. Cuando Maura reconoce a la víctima como el hermano de su ex-pareja, le cuenta a Jane la historia de la relación y la informa que la víctima pertenece a una de las familias Brahmins. Este termino designa, según la página de la PBS a:

[A] class of wealthy, educated, elite members of Boston society in the nineteenth century. Oliver Wendell Holmes coined the term in a novel in 1861, calling Boston's elite families "the Brahmin Caste of New England." The Boston Brahmins have long held the interest of casual and professional historians because of their unique place in nineteenth-century American culture. They were mostly the descendants of Puritans, having made their fortunes as American merchants, and they could not be described as egalitarian. Rather, they were the closest thing the United States has ever had to a true aristocracy. (2004- 2006)

Este es el inicio de la brecha de clase que separa a Jane y a Maura y que creará una gran tensión a lo largo de todo el episodio. Tanto la diferencia de clase social como la tensión entre ambas tendrán una *performance* de forma que Jane aparezca como una intrusa en el mundo aristocrático y puritano del que Maura proviene. A su vez, Maura parecerá una mujer rica y ociosa para quien todo fue fácil y su empleo se asemeja más a un pasatiempo que a un trabajo. Una de estas primeras tensiones ocurre en la casa familiar

de la víctima, donde Maura le pide a Jane que espere a que ella hable primero con la familia. Pero Jane se niega a quedarse fuera, tanto literal como metafóricamente, pues Maura la había dejado sola en una antesala. Una vez consigue entrar en el salón donde está la familia, se presenta como “la detective Rizzoli” (2010, 05) haciendo uso de su profesión y de su autoridad que legítimamente le permiten hablar con la familia sin tener que seguir el protocolo social. Maura se siente incómoda y le advierte a Jane que estas familias no son el enemigo, a lo que Jane responde “tampoco lo era Colón” (2010, 05). Maura intenta negociar la situación y le asegura que la familia ha construido la ciudad, pero Jane le recuerda que su abuelo, que era herrero, fue quien realmente construyó Boston. Además, este choque entre clases sociales es también un choque entre etnias, pues el detective Frost afirma que “nunca había visto tantos rostros blancos ricos”. Este comentario viene precedido del verdadero origen de la riqueza de la familia “el transporte [de esclavos]” (2010, 05).

Ya en la sala de autopsias, Maura no cree conveniente catalogar la muerte como un asesinato e intenta encontrar apoyo en el detective Korsak. Sin embargo, él intenta hacer de mediador entre Maura y Jane: “Cuando creces como Jane, siempre desconfías de la gente que tiene privilegios.” Y Maura le responde: “Esa es una forma de prejuicio” (2010, 05). Resulta obvio desde la posición de Maura, que sí que se trata de una forma de prejuicio, pero durante todo el episodio la familia de la víctima se mostrará poco colaboradora y desconfiará de Jane no sólo por ser detective, sino como miembro de una clase social inferior. El mismo director del patrimonio de la familia proviene del mismo vecindario que Jane y cuando ella intenta hacerle ver lo que serían sus verdaderas lealtades, él le confiesa que “[la familia] me permitieron llegar a donde estoy ahora” (2010, 05). Este comentario provoca la ira de Jane al poner de relevancia la interiorización del sistema clasista donde él y Jane estarían subordinados a las familias Brahmins. Un poco más adelante, afirmará que ella llevará el caso como lleva todos sus casos, poniendo de relieve su profesionalidad y la idea de que, supuestamente y a los ojos de la justicia, todas las personas norteamericanas son iguales ante la ley. Pero el director del patrimonio, en un intento de utilizar el poder de la familia le dice que “parece usted una mujer inteligente” (2010, 05), una amenaza encubierta que intenta despojar a Jane de su performatividad como detective para reducirla a su género y a su clase social.

Este choque entre las clases sociales afecta a ambas protagonistas psicológicamente y se muestra en su performatividad. Durante el episodio, Maura

vestirá principalmente de colores oscuros, algo que no es común en su personaje. Además, la investigación lleva a Maura, Frost, Korsak y Jane al restaurante donde la víctima tomó su última cena y donde toman el mismo plato: ostras. Mientras las comen, comentan “comida que no puedes masticar ¿Pagas por eso?” (2010, 05) mostrando que la clase social de los tres detectives les impide acceder a la performatividad de la víctima. Además, la comida como medio para performar la clase social se construye a través de una perspectiva de género cuando, al pedir la factura, ven que en la mesa de la víctima también se sirvió una ensalada con el aderezo a parte. Frost comenta que “es comida de chica” algo que Maura corrobora, pero que Korsak desmonta: “O quizá un hombre vigilando su colesterol” (2010, 05). En la siguiente escena, la comida también jugará un papel importante, pues Jane le lleva a Maura láminas de chocolate recubiertas de oro de veinticuatro quilates. Maura le pregunta si se trata de una disculpa y ambas, intuyendo que Korsak está de por medio, no le permiten irse. Las dos mujeres utilizarán al detective como medio para comunicarse entre ellas en un intento de no dirigirse la palabra mutuamente. Entonces se produce una de las discusiones más reveladoras del episodio, donde Maura y Jane enuncian su incomodidad con la clase social de la otra, algo que no había sido un problema hasta el momento. Jane le pregunta a Maura qué hace en los “barrios bajos” y Maura le responde que lo mismo que ella, “atrapar asesinos”. Pero, Jane introduce la variante de la remuneración: “Yo necesito el trabajo ¡tú no!” y Maura le responde: “Mira, quiero que mi vida tenga sentido y un propósito, igual que tú” (2010, 5). La conversación pone de manifiesto las tensiones entre dos clases sociales y su concepción del trabajo: para Jane, desde su clase trabajadora, el trabajo es una necesidad para sobrevivir, mientras que para Maura, el trabajo dota su vida de sentido. Sin embargo, el carácter vocacional que Jane ha expresado varias veces sobre su trabajo como detective parece plantear una tensión interna.

La enemistad entre Jane y Maura no dura mucho tiempo: Jane finalmente admite que podría haber sido un accidente de barco lo que acabó con la vida de la víctima, pero Maura, al inspeccionar el barco, dice que es imposible. La conclusión de la riña viene cuando ya en el bar, tomando Jane una cerveza y Maura una copa de cabernet, ambas admiten que a veces se avergüenzan la una a la otra, pero que su amistad prima. Entonces, Maura invita a Jane a una recepción en casa de la familia de la víctima que exige ropa de cocktail y Maura insiste: “si me vas a avergonzar, hazlo al menos con la ropa adecuada” (2010, 05). Se produce una pequeña escena de transformación (*makeover*) en casa de Jane en un intento de adecuar su performatividad al evento social

a través de la ropa. Si bien estas escenas muestran el proceso como algo que las mujeres disfrutaban, Jane lo encuentra tedioso y se queja. Vestida con un vestido azul, joyas por primera vez en la serie y con su melena recogida elegantemente, muestra que el disfraz que lleva la adecúa desde una perspectiva estética, pero no produce un cambio total en su performatividad. De hecho, se coloca el tanga públicamente en la fiesta porque “se me está metiendo por el culo” (2010, 05), a lo que Maura le pide que por favor lo haga en el baño. A pesar de este cambio físico, Jane sigue incómoda en el ambiente de Maura y cuando les sirven la cena, no sabe cómo comerse el pescado, así que Maura la guía. Es decir, Maura la enseña, como si de una directora de teatro se tratase, a crear una performatividad acorde con la situación, pero Jane muestra su incapacidad para realizar esta transformación cuando pincha el pescado y uno de los ojos atraviesa la mesa volando.

El caso se resuelve cuando Jane descubre que la víctima, el primogénito, no era un hijo legítimo del patriarca, motivo por el que la ex-pareja de Maura lo mató. Ambas le visitan en su casa, donde está nadando en la piscina. Como muestra de su reforzada amistad, Maura y Jane visten sus trajes típicos, Jane en traje y Maura con falda y tacones, pero ambas de azul, en un acto de simbiosis y como representación de su renovada amistad. Además, en la escena final en el bar se produce la total amalgamación entre las dos amigas y sus dos clases sociales cuando Jane le ofrece cerveza a Maura en una copa de champagne. Aunque a simple vista no se distingue qué líquido contiene, la copa, el exterior, lo hace parecer champagne mostrando que apariencia y realidad no siempre coinciden.

## **2.6) Temporada 1, episodio 06 - *I Kissed a Girl*: La homosexualidad femenina**

El sexto episodio plantea cuestiones sobre la homosexualidad femenina dentro de la heteronormatividad. Aunque ya hubo referencias a Jane como “policía lesbiana”, es en este episodio donde ella y Maura se enfrentan a los prejuicios de la sociedad e incluso a los propios. La trama principal se centra en una mujer que aparece muerta entre la basura en un callejón. Jane inspecciona el lugar y asegura que “normalmente, los maridos o los novios son nuestros primeros sospechosos.” El comentario molesta a Frost y le pregunta que si le prepara un discurso de odio a los hombres, pero Jane deja bien claro por qué lo ha dicho: “Me gustan los hombres, pero... no los que matan” (2010, 06). Este prejuicio se ve rápidamente descartado cuando Maura encuentra el iPad

de la víctima y muestra una foto de la mujer con su pareja: otra mujer. Jane como detective no se había planteado que la víctima fuese lesbiana, es decir, se cree *a priori* que las víctimas forman parte de la heteronormatividad. Por eso, este episodio hará que Jane y Maura planteen cuestiones que amenazan tales creencias para el género policíaco y para el público. Ya en comisaría, Jane interroga a la esposa de la víctima y esta le recuerda a la detective que “la Commonwealth reconoce nuestro matrimonio. Quiero saber lo que le pasó” (2010, 06) y Jane le asegura que así será.

En la sala de autopsias, se ve a Maura cosiendo cuidadosamente la incisión en Y que le practicó a la víctima y Jane le recuerda que la mujer ya no tendrá que preocuparse de la cicatriz. Este es uno de los muchos momentos en el episodio donde el cuerpo femenino en relación a la belleza y a la construcción cultural de la identidad, especialmente la sexual, cobrará protagonismo. Es en esta misma escena donde Jane viste una camiseta beige, como las que suele vestir, pero esta vez se le transparenta el sujetador por primera vez en la serie, mostrando abiertamente atributos tradicionalmente femeninos. Continúa la investigación de la víctima y Jane enuncia la contradicción entre su trabajo como abogada de éxito y que estuviese en un club de copas a altas horas de la noche.

Visitan el club, un conocido local de reunión de la comunidad lesbiana, donde Jane interroga a la dueña y sigue la misma línea de investigación que en cualquier otro caso al preguntar por la actitud de la víctima. La dueña del local le dice que oyó a la víctima hablar de su relación sentimental positivamente y admite su remordimiento porque la víctima estuviese en el local: “Detesto la idea de que si hubiese ido a otro sitio, todavía estaría viva”. Jane pregunta si es por ser “un local de lesbianas” (2010, 06), y la dueña se lo confirma. Esta escena sirve para poner de manifiesto la violencia sistemática que las comunidades homosexuales sufren, sobre todo por parte de grupos ultraconservadores. Uno de los dirigentes de ese grupo es interrogado por Jane y aparece como un hombre blanco, de mediana edad y calvo que descalifica a Jane por ser mujer y a Frost por ser afroamericano: “Creo que es interesante que manden a una mujer y a un afroamericano a interrogarme sobre un homicidio homosexual” (2010, 06). Este personaje representa y performa uno de los mayores centros de creación de odio en la Norteamérica actual donde sectores blancos y ultra-conservadores atacan sistemáticamente a las personas que no entran dentro de su discurso misógino, blanco y religioso. De hecho, él se defiende diciendo que tiene derecho a su opinión, pero a pesar de ella se ve obligado a ayudar a la policía y les entrega una enorme lista de miembros

de su organización que deja a Jane perpleja. Al dejar la comisaría, él le dice a Jane que rezará por ella, pero Jane toma el control discursivo y dice: “no, gracias. Lo haré yo misma” (2010, 06). Es esta respuesta lo que construye a Jane como un sujeto agente y consigue evadir la construcción de víctima pasiva que este hombre le otorga.

Paralelamente al caso, Jane y Maura planean una cita doble con dos hombres que han conocido en clase de yoga. Cuando por fin Maura convence a Jane de que acuda a la cita y Jane admite sentirse atraída por su pareja, Maura le sugiere que se lo lleve a casa, pero Jane se niega por no estar depilada. Entonces, Maura saca de su bolso un neceser con todo lo necesario para que Jane adecúe su cuerpo y su performatividad a lo que se espera de una mujer en una primera cita. Jane se lleva a su cita a su apartamento y le pregunta por su profesión, que Maura ya ha indicado como sanitaria previamente: “¿Médico? ¿Técnico de emergencias?” (2010, 06), dos profesiones altamente masculinizadas. Pero cuando él responde que es enfermero, Jane se sorprende. Es irónico que se produzca esta inversión del discurso, pues ella tiene un trabajo tradicionalmente asociado a lo masculino y lucha por obtener el respeto, sin embargo, cuando un hombre admite tener una profesión altamente feminizada, ella se siente incómoda. Además, él le confiesa que hace poco rompió una relación larga porque no estaban de acuerdo con respecto a los hijos, algo que Jane interpreta como que él no los quería pero ella sí. Sin embargo, la respuesta es que ambos querían dejar sus trabajos para poder quedarse en casa con los niños. Esta vez Jane muestra su sorpresa abiertamente y entonces él introduce otra variante: “¿Por qué? ¿Porque soy hispano? Mira, busco a una mujer muy, muy fuerte. Alguien que sepa mantener la posición del guerrero ¡Como tú!” (2010, 06). Este discurso incomoda profundamente a Jane y pone de relieve lo que se espera como propio, no sólo de cada género, sino también de la intersección de éste con las variables de profesión y etnia. Más adelante, Jane incluso discutirá con Maura por, supuestamente, mentirle acerca de la profesión de su cita y añade: “¿Cuál es su especialidad? ¿Lactancia?” (2010, 06). Todas estas inseguridades en cuanto roles de género de Jane se ven además confirmadas cuando él le envía flores y Korsak, portador de un discurso más tradicional, admite que “suena un poco mariquita” (2010, 06). Más adelante, Jane calificará a su cita como “más sumiso que mi perro” (2010, 06), una crítica que no sería construida de tal forma si se tratase de una mujer. Además, Jane asocia a su cita con otra orientación sexual, pues admite que “si quisiera alguien que pasease al perro y hablase de mis sentimientos conmigo, saldría con un gay” (2010, 06).

La investigación continúa y Maura encuentra indicios de una agresión sexual con un objeto no biológico en la víctima, lo que las hace pensar en un crimen de odio por su homosexualidad. Por otra parte, Jane descubre que la víctima frecuentaba páginas web de citas, así que tras señalar el parecido entre ella y la víctima, accede a hacer una operación encubierta para intentar citarse con la supuesta asesina. En este proceso, Maura y Frost tienen que cubrir un perfil de Jane en la página web donde se pide a las mujeres homosexuales que se cataloguen, algo que Maura critica como “puros estereotipos” entre los que se encuentran “femenina, virago, deportista y natural” (2010, 06). Pero ninguno de los dos sabe cómo etiquetar a Jane. Ella misma se pregunta si debería ser lesbiana tras su último fracaso con el enfermero y admite que en una relación lésbica, “para empezar, yo sería el tío” (2010, 06) algo que Maura vuelve a calificar como un cliché y Jane no sabe ni justificar. Esta conversación, que termina con Maura admitiendo que Jane no es su tipo, tiene lugar en la cama de Jane, donde ambas se duermen y despiertan al día siguiente. No se trata de un momento único entre las dos amigas, y la serie se esfuerza en retratar a dos mujeres íntimamente unidas entre las que no hay ningún tipo de tensión o atracción sexual, desmitificando la idea de que dos mujeres no pueden ser realmente buenas amigas.

Cuando al día siguiente despiertan juntas, Maura examina el armario de Jane en busca de prendas para su operación encubierta y, aunque el armario está lleno de ropa, toda es de colores oscuros y son mayoritariamente trajes. Así que más tarde Maura le lleva unos vestidos a Jane a la comisaría y se los enseña delante de Korsak y de Frost. Se trata de prendas a la moda y tradicionalmente femeninas, como un vestido de flores. Jane los examina y demuestra por qué se viste como lo hace cuando pregunta jocosamente: “¿Dónde voy a esconder el micro? ¡Ya sé! ¡En el tanga! (2010, 06) algo que molesta a Maura. Comienza entonces una discusión sobre la performatividad ultrafemenina de Maura, con Jane apreciándola: “Maura, a todos nos encanta que te vistas como si fueras a caminar por una pasarela en París. Es, es interesante.” Para Frost es “cautivador” y para el tradicional de Korsak es “sexy.” Pero Maura ofrece una reflexión más profunda sobre el verdadero motivo de su aspecto: “¿Eso es lo que piensas, que lo hago por la moda? . . . Admiro lo que hace el ser humano. Admiro las costuras hechas a mano de este suéter” (2010, 06). De esta forma, Maura deconstruye la supuesta superficialidad que caracteriza en gran medida su performatividad haciendo ver que no se trata sólo de ser moderna, como creía Jane, sino de una profunda sensibilidad artística.

Esa misma noche comienza la operación encubierta en el bar donde el cuerpo de Jane sirve como arma de deconstrucción. Aunque la dueña le indica donde están los servicios para que Jane se cambie de ropa, ella se desviste delante de ella, provocando su admiración. Le dice: “Los chicos deben devorarte . . . Eres como ellos. Hermosa, dominante, enérgica. Si alguna vez sientes curiosidad...” a lo que Jane responde: “Te llamaré” (2010, 06). Mientras tanto, Maura hará de camarera para recoger las copas de las citas de Jane y examinarlas en busca de ADN para compararlo con el que la asesina dejó en la víctima. Aparece con una minifalda y un corsé que transforman completamente lo que sus compañeros piensa de ella, con Frost diciendo: “La doctora Isles está... no muy doctoral” (2010, 06), validando el argumento de Maura sobre la importancia de su ropa y de cómo las demás personas se sirven de ella para hacerse una idea de quien la viste. Jane comienza la ronda de citas, pero no logra encontrar a la asesina. Cuando ya está desvistiéndose para irse a casa, también enfrente de la dueña, coquetea con ella de forma abierta y ésta besa a Jane en el cuello. Aunque parece una grieta en la sexualidad de Jane, en cuanto llega a la comisaría se aparta el pelo del cuello y le pide a Maura que busque ADN. Este ADN encaja con el de la asesina y es así como el cuerpo de Jane se transforma en un arma a través del cual realiza una performatividad que le permite resolver el caso.

Sin embargo, hay en este episodio momentos de humor donde salen a reducir los estereotipos relacionados con la orientación sexual. Por ejemplo, Jane no deja que una de las citas le toque la mano porque “está áspera de jugar al voleibol” (2010, 06). Aunque son momentos aislados, ayudan a la construcción de un estereotipo de homosexualidad femenina nada realista, totalmente en disonancia con las representaciones de género de la serie.

### **2.7) Temporada 1, episodio 07 - *Born to Run*: ¿Crimen de honor?**

El séptimo, y último episodio analizado, tiene lugar durante la maratón de Boston. La primera escena muestra a Jane y a Maura listas para participar en la maratón: Jane con la ropa de deporte que se espera para tal evento y Maura con un traje y zapatillas de neopreno que simulan correr descalza. Además, ya que corren por una causa benéfica, Maura le da una camiseta con el acrónimo de la organización: PUKE (“vomitar” en inglés). Jane se niega a correr con esa etiqueta mientras ambas se enfrentan a las críticas de sus colegas que no las ven capaces de acabar la maratón. Es

interesante señalar que Jane corre con su placa de policía colgada del cuello como emblema de su verdadera identidad: la detective Rizzoli.

A los pocos kilómetros de comenzar la maratón, un corredor cae cerca de ellas y ambas se ofrecen voluntarias para ayudar al adolescente que está al cargo de los incidentes en ese kilómetro. Sin embargo, el hombre ha sido alcanzado por una bala y está muerto. Para evitar el pánico y una estampida en uno de los mayores eventos de la ciudad que colapsaría las salidas y crearía avalanchas humanas, Jane y Maura se hacen cargo de la víctima y mantienen la situación en secreto. Jane se comunica con sus colegas por teleconferencia. Este incidente requiere que su jefe, el teniente Cavannaugh, se ponga en contacto con el senador al tratarse de un asunto de seguridad estatal. Este alto cargo se preocupa de quién dirigirá la investigación, mientras que desde la comisaría se le asegura que Jane es una gran policía. Comienza así la investigación, aunque con la negativa de Maura a realizar una autopsia en una tienda sin apenas equipamiento médico. Jane mantiene el control de la situación llevando el ordenador portátil de un lado a otro y siendo el único punto de acceso del Departamento de Policía a la escena del crimen. En esta escena, le pide al vigilante que lleve la bala que mató a la víctima a balística sin hablar con nadie y él le responde: “Sí, señora.” Jane, incómoda con el trato responde: “No te vuelvas loco con el señora. No soy exactamente como una madre” (2010, 07). Más adelante, él volverá a llamarla “señora” sólo para cambiar al segundo a “señor. Detective” (2010, 07) como muestra de la dificultad a la que la gente se enfrenta para dirigirse a Jane, a pesar de que ella siempre se presenta a sí misma como “detective Rizzoli” (2010, 07).

La investigación enfrenta a Jane con el director de la maratón y con el gobernador tras la caída de una segunda víctima, pues ella intenta evitar movimientos en masa y ellos quieren cancelar el evento. Cuando el director intenta detener la maratón, ella le advierte: “espero que se comporte como un hombre” (2010, 07), implicando que ella sí que lo está haciendo y poniendo el rol masculino como el correcto, aunque en este momento esté actuado por una mujer. La investigación del Departamento de Homicidios muestra que las dos víctimas habían estado acusadas de agresión sexual a una adolescente de quince años una década antes. Hubo otro hombre más acusado, cuya posición social le permitió librarse de los cargos y que también está corriendo la maratón. Jane afirma que “una parte de mí quiere que acabe con este gilipollas” (2010, 07), pero su trabajo como detective le impide dejar que siga corriendo. La investigación del Departamento muestra que la víctima de la agresión, Samantha, se suicidó hace un

año, así que inmediatamente Jane piensa en quién podría estar llevando a cabo la venganza y pregunta por hermanos o el padre. Esta pregunta muestra cómo las agresiones sexuales y sus consecuencias aún se conciben como “crímenes de honor” relevantes para los hombres de la familia. Sin embargo, Jane descubre que a quien realmente están buscando es a la hermana de Samantha. En un esfuerzo por proteger a la tercera víctima en potencia, la buscan a través de las cámaras del circuito cerrado que vigila la ciudad. Cuando encuentran a este tercer agresor, y debido a la gran afluencia de personas, Jane y Maura se ven obligadas a interceptar ellas mismas al corredor, pues los coches patrulla no conseguirían pasar. Cuando Jane llega a su lado, la hermana de Samantha ya le está apuntando con la pistola y Jane intenta disuadirla. Pero él reconoce a la hermana y le grita: “Arde en el infierno con la loca de tu hermana, zorra desquiciada” (2010, 07). Jane consigue evitar que ella le dispare y arrestarle a él ya que el delito no ha prescrito, y así cierra el caso.

Finalmente, Jane y Maura deciden terminar la maratón solas y la retoman en el lugar donde cayó el primer corredor mientras Franky las sigue en bicicleta. Cavannaugh también comenta la gran capacidad atlética de Jane y cómo, a pesar de ser una entrenada detective de homicidios, él no lo hubiera creído, probablemente por su condición de mujer. Jane finaliza el episodio gritando: “Sí, quiero correr ¡Porque nací para correr!” (2010, 07) reiterando que, la capacidad de correr que los demás dudaban, ella la concibe como su destino e incluso la naturaliza.

### CAPÍTULO 3. CONCLUSIONES: DOS NUEVAS IDENTIDADES, UNA AMISTAD

El cuestionamiento del sujeto político por el que el feminismo lucha y con el que Judith Butler comienza *Gender Trouble* no aparece en *Rizzoli & Isles*. Este sujeto se configura como “mujer” por unos atributos sexuales supuestamente dados *a priori* en confluencia con una performatividad que le atribuye el género “femenino”. En la serie, ambas protagonistas se reconocen a sí mismas como mujeres y, más importante aún, su entorno profesional masculinizado toma esta categorización como la primordial.

Con sus *performances* de género, tanto Jane Rizzoli como Maura Isles están posicionadas en el orden simbólico, al que sí que tienen acceso como Butler negaba a Irigaray. Este acceso se realiza a través de la performatividad de unos géneros inteligibles, es decir, socialmente aceptados. Su performatividad de género se produce a través de la repetición de “phantasms of its own” (1990, 13) y como una forma compleja que nunca está totalmente terminada. Además, tomando la teoría de creación del sujeto de Lacan, tanto Jane como Maura serían el Falo, mientras que sus compañeros hombres lo tienen: ellas representan una falta y se posicionan, en una estructura de identidad binaria, como las Otras.

Sin embargo, la teoría que Butler expone en *Gender Trouble* y que mejor se ajusta a *Rizzoli & Isles* es la de Joan Riviere y la mascarada. Aunque esta teoría se basa en presunciones esencialistas y construye ciertas características como propias-de, explica perfectamente el personaje de la doctora Maura Isles. Para Riviere, la feminidad es tan sólo una mascarada, una exageración de los atributos que se consideran típicamente femeninos en un intento de esconder lo masculino. Estos atributos que se llaman “masculinos” son la actancia, el acceso al lenguaje y, en resumen, la posición dominante de la que los hombres disfrutaban en el patriarcado. En el caso de la doctora Maura Isles, su hiperfeminización se ajusta a esta descripción, pues su trabajo y su vida personal se configuran como tradicionalmente masculinas. Además, Riviere habla de una homosexualidad femenina que no se manifiesta a través de la conducta sexual, sino que se trata de una ocultación de rabia. En *Rizzoli & Isles* las dos protagonistas tienen

una profunda relación de amistad que ha sido configurada desde ciertos sectores del público como una relación lésbica. Sin embargo, no hay en ningún momento de la serie una conducta sexual que refuerce tal teoría. En el caso de que se interpretase la amistad como una relación homosexual, lo sería de acuerdo a la descripción de Riviere y como consecuencia de la rabia de su posición como sujetos femeninos que intentan acceder a posiciones tradicionalmente masculinas.

Lacan teoriza el acceso al orden simbólico a través de la repudiación del cuerpo materno. Aunque se trata de una teoría aplicable a infantes, es necesario subrayar que tanto Jane Rizzoli como Maura Isles tienen relaciones complicadas con sus madres. La madre de Jane, Ángela, es la portadora de un discurso tradicional, católico y anti-feminista que su hija rechaza completamente y por el que se define en oposición. Por otra parte, Maura ha sido adoptada y aunque sus madres no aparecen en la primera temporada, sí que lo hacen más adelante. Mantiene con las dos una relación muy compleja: la madre adoptiva se muestra distante mientras que la biológica creía a Maura muerta al nacer.

Butler propone romper con el dualismo cartesiano sobre el que está construida nuestra sociedad. Cita a Mary Douglas en *Purity and Danger* (1966), quien trata los márgenes, que a la vez unen y separan las dos entidades que los conforman. Estos márgenes se muestran como necesarios socialmente para catalogar las identidades, pero también son fluidos. En *Rizzoli & Isles*, Maura y Jane forman un dualismo, cada una en un extremo de la identidad femenina: Jane está masculinizada y Maura hiperfeminizada. Están catalogadas como dos tipos distintos y opuestos de mujeres y, sin embargo, están unidas. Su amistad es la prueba de la fluidez y la simbiosis que hay entre ambas y que les permite influenciarse mutuamente, en un constante intercambio de opiniones y construcciones. Por ejemplo, Jane muestra la permeabilidad, aunque limitada, de su identidad cuando accede a ponerse un vestido y joyas para acceder a la esfera social de Maura (2010, 05). Además, esta misma escena sirve para ejemplificar el concepto de *drag* que Esther Newton expone en *Mother Camp* (1979). El género, ya definido como un fantasma, una construcción, se enfrenta en una doble inversión al enfrentarse a lo *drag*. Aunque Jane es una mujer, su performatividad masculinizada le permite acceder a lo *drag* cuando se pone un vestido de cocktail, joyas y zapatos de tacón para encajar en el evento social organizado por la clase alta de Boston. Jane intenta imitar a Maura durante toda la velada, pero falla cuando durante la cena no sabe cómo cortar la lubina y hace que uno de los ojos atraviese la mesa volando. En este momento surge la risa, algo

que Frederic Jameson en “Postmodernism and Consumer Society” (1997) atribuye a la realización de que incluso el original era una imitación. Jane está imitando a Maura, pero Maura está haciendo la *performance* de un protocolo que está altamente construido y que no tienen un original. En la entrada de “protocolo” de la RAE, la tercera acepción, la que se refiere a este contexto, es la siguiente: "Regla ceremonial diplomática o palatina establecida por decreto o por costumbre" (“Definición de protocolo”, 2014). Es decir, las normas sociales que Maura sigue y Jane intenta imitar son tan sólo otro tipo de performatividad, igual que el género, que se sustenta en la costumbre y en la repetición.

No hay que olvidar que el género es una forma de socialización que a su vez se muestra punitiva con aquellas performatividades que se salen de lo normativo. Si bien los actos que no encajan con el fantasma del género se castigan, los que sí que lo hacen sirven para crear los llamados “géneros inteligibles”. Todos estos procesos pasan por el cuerpo, pues es a través de él que se realiza la performatividad del género, por tanto, aquellos cuerpos que siguen las normas de género se consideran “cuerpos estilizados”. En el caso de *Rizzoli & Isles* los cuerpos de las protagonistas responden a una doble estilización: la de género y la de belleza femenina. Al tratarse de un producto mediático, existe una inscripción de ambas actrices y sus cuerpos dentro de los cánones de belleza actuales. No sólo tienen una performatividad femenina como personas en la vida real, sino que también encajan en el ideal de belleza y esto les permite acceder al orden de representación que es la producción mediática. Como actrices de una producción norteamericana y normativa, sus cuerpos deben responder al ideal de belleza: altas, atléticas, delgadas, con caras simétricas, pelo largo etc. Una vez dentro del marco de ficción que representa la serie de televisión, transforman su performatividad en aquella de los personajes que interpretan y que a su vez basan en sus propias observaciones. Angie Harmon (Jane Rizzoli) realizó una estancia en el Departamento de Homicidios de Boston para documentarse:

I studied the way that the women acted when they were around the other men, and studied how the men reacted to each other. And, you know, when you are a woman and you are in that kind of field, it's not about like how pretty your hair is or can I get my nails done . . . It's about, you're there to solve the crime and to bring justice to the people who are hurt . . . Unfortunately in those type of arenas, you know, I saw that the

women sort of had to hide their femininity.” (Angie Harmon Talks Lesbian Tension On 'Rizzoli And Isles' 2014)

Aún así, la inscripción se hace a través de unos cuerpos que previamente han sido inscritos en el canon de belleza moderno. Como consecuencia, se muestra a dos personajes femeninos que en la vida real no necesitarían responder a los cánones de belleza, pero que en la serie lo hacen, de forma que el producto mediático normaliza unos cuerpos que no encajan necesariamente con la realidad. La propia Angie Harmon admite que: “Look. And I don’t mean this in an arrogant way. I know what I look like. I can’t exactly solve crimes and run around in a dress. You know? I get it” (Angie Harmon Talks Lesbian Tension On 'Rizzoli And Isles' 2014).

En las conclusiones de *Gender Trouble* el sujeto político por el que el feminismo lucha se sigue configurando como “mujer”, pero necesita añadir un “etc.” al final para poder abarcar la diversidad de personas que se identifican con tal término. En *Rizzoli & Isles* la diversidad de sujetos mujeres ya está presente en las dos protagonistas, pero es Jane, con sus orígenes italianos, quien mejor representa esta diversidad. Durante la primera temporada, es discriminada por los orígenes italianos y de clase trabajadora de su familia. Además, su experiencia la ha enseñado a luchar por aquello que la sociedad no considera que le corresponde, como su trabajo o su categoría de detective. En total oposición está Maura, quien se presenta como la mujer blanca de orígenes anglosajones, el sujeto por excelencia del feminismo durante la mayor parte del siglo XX.

Butler redefine la dicotomía sexo-género de forma que el género es performativo y el sexo es una interpretación política y cultural. El análisis del discurso muestra cómo el lenguaje construye. La forma en la que Jane y Maura hablan las distingue como pertenecientes a dos profesiones distintas con dos educaciones muy distintas. Jane utiliza jerga de la calle que Maura muchas veces no entiende, mientras que Maura utiliza argot que a su vez Jane no entiende. Esto lleva a ambas protagonistas a explicarse las cosas mutuamente, pero siempre con total respeto. Además, a través del lenguaje se muestra cómo se categoriza y se construye la detective cuando el ayudante de la maratón se refiere a Jane como “Señora ... Señor ... Detective” (2010, 07). El lenguaje es un elemento clave a la hora de construir las identidades de las protagonistas. Por otro lado, la producción ha sido criticada por tener lugar en Boston con dos protagonistas que no muestran el característico acento de la ciudad. Pero, hay que añadir el estigma social que tiene el acento de Boston y cómo en las instituciones educativas se enseña a

borrarlo. Por tanto, Maura con su educación superior e internacional no lo mostraría. Sin embargo, otros personajes secundarios como el detective Frost y toda la familia Rizzoli, sí que muestran el acento.

En cuanto a la construcción del género como performativo, Butler concluye que la actancia se encuentra dentro de los límites de la repetición. Hay que mantener la performatividad dentro del orden simbólico y no buscar salidas psicóticas o un pasado pre-discursivo. La identidad es una producción, un proceso dentro del cual la repetición del fantasma que es el género genera subversión. En *Rizzoli & Isles* Jane y Maura repiten unos gestos y crean unas performatividades de género desde su catalogación como mujeres por la sociedad debido a sus atributos físicos. La masculinización de Jane y la hiperfeminización de Maura son dos formas distintas de hacer *performances* de sus géneros dentro de un entorno masculinizado. Ninguna de estas performatividades hace que la detective o la médica forense escapen a que sus colegas masculinos las vean como “mujeres” y, por tanto, como Otras en términos negativos.

Concluyo que las performatividades de ambas protagonistas muestran a dos modelos posibles de mujer que subvierten la construcción de “mujer” del patriarcado. Además, en el proceso de crear sus propias identidades, demuestran su actancia y así logran inscribir dos nuevas formas de ser en una serie de televisión emitida a nivel nacional. Por tanto, el poder de la subversión está en la repetición de sus performatividades como mujeres al desafiar lo esperado de ellas. Así, Jane y Maura rompen con los estereotipos de mujeres investigadoras de anteriores producciones televisivas. Además, su profunda amistad inscribe la sororidad en el discurso dominante y rompe con la idea, muy extendida, de una competitividad y una envidia natas entre mujeres, especialmente en ámbitos profesionales.

## BIBLIOGRAFÍA:

- “Angie Harmon talks lesbian tension on ‘Rizzoli & Isles’”. 2014. YouTube, 2’22”. Registrado por HuffPost Live, 30 de enero de 2014.  
<https://www.youtube.com/watch?v=dUtmL42mdT8>
- Avanzas Álvarez, Elena. 2013. “Relativismo moral en *One Good Turn* (2006) de Kate Atkinson”. Tesis de licenciatura no publicada. Universidad de Oviedo.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.
- Douglas, Mary. 1966. *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. Nueva York: Routledge.
- Foucault, Michel. 1976. *History of Sexuality: Volume I. The Will to Knowledge*. Nueva York: Vintage Books.
- Heath, Stephen. 1986. “Joan Riviere and the Masquerade”. En *Formations of Fantasy*. Nueva York: Routledge. 45-61.
- Irigaray, Luce. 1985. *The Sex Which is Not One*. Ithaca: Cornell University Press.
- Jameson, Frederic. 1988. “Postmodernism and Consumer Society”. En *Postmodernism and its Discontents*. Ed. Ann Kaplan. Londres. Verso: 192-205.
- Lerner, Gerda. 1987. *The Creation of Patriarchy*. Nueva York: Oxford University Press.
- Mulvey, Laura, 1975. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. En *Screen* 16.3. Oxford: Oxford University Press. 6–18.

— Newton, Esther. 1979. *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Chicago: Chicago University Press.

— Página web de la Real Academia de la Lengua. 2014. Española “Definición de protocolo”. Consultada el 20 de marzo de 2014.

<http://lema.rae.es/drae/?val=protocolo>

— PBS. 2004 -2006. “People & Events: Boston Brahmins”. Murder at Harvard. Consultada el 2 de abril de 2014.

[http://www.pbs.org/wgbh/amex/murder/peopleevents/p\\_brahmins.html](http://www.pbs.org/wgbh/amex/murder/peopleevents/p_brahmins.html)

— Riviere, Joan. 1929. “Womanliness as a Masquerade”. En *The International Journal of Psychoanalysis (IIPA)*: Vol. VIII. Praga.

— Rose, Jaqueline. 1982. *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne*. Nueva York: W.W. Norton.

— Said, Edward. 2003 (1978). *Orientalism*. Londres: Penguin Classics.

### **Series de televisión:**

— *Rizzoli & Isles*. Episodio n. 01: *See One, Do One, Teach One*, emitido el 17 de junio de 2010 por TNT. Dirigido por Michael M. Robin y escrito por Janet Tamaro.

— *Rizzoli & Isles*. Episodio n. 02: *Boston Strangler Redux*, emitido el 19 de julio de 2010 por TNT. Dirigido por Michael M. Robin y escrito por Janet Tamaro.

— *Rizzoli & Isles*. Episodio n. 03: *Sympathy for the Devil*, emitido el 26 de julio de 2010 por TNT. Dirigido por Roxann Dawson y escrito por Joe Fields.

— *Rizzoli & Isles*. Episodio n. 04: *She Works Hard for the Money*, emitido el 2 de agosto de 2010 por TNT. Dirigido por Arvin Brown y escrito por Dave Caplan.

— *Rizzoli & Isles*. Episodio n. 05: *Money for Nothing*, emitido el 9 de agosto de 2010 por TNT. Dirigido por Nelson McCormicky escrito por Dave Caplan.

— *Rizzoli & Isles*. Episodio n. 06: *I Kissed a Girl*, emitido el 16 de agosto de 2010. Dirigido por Michael Zinberg y escrito por Alison Cross.

— *Rizzoli & Isles*. Episodio n. 07: *Born to Run*, emitido el 23 de agosto de 2010. Dirigido por Matt Penn y escrito por David Gould.