



Las masculinidades alternativas en la narrativa "antidetectivesca" de Marta Sanz: el detective gay Arturo Zarco

Author(s): José Ismael Gutiérrez

Source: *Letras Femeninas*, Invierno 2014, Vol. 40, No. 2 (Invierno 2014), pp. 109-127

Published by: Asociación de Estudios de Género y Sexualidades; Michigan State University Press

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/44733724>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



Asociación de Estudios de Género y Sexualidades and Michigan State University Press are collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Letras Femeninas*

JSTOR

Las masculinidades alternativas en la narrativa *antidetectivesca* de Marta Sanz: el detective gay Arturo Zarco

José Ismael Gutiérrez
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Desde su fundación en el siglo XIX el relato policiaco ha ido acumulando sucesivos revestimientos que han moldeado su singular fisonomía: a sus primeros tanteos con los cuentos de Edgar Allan Poe, incuestionable pionero del género,¹ le seguiría un periodo de consolidación y constitución, su diversificación en tendencias, en escuelas específicas, como la británica, basada en la resolución hermenéutica de un enigma,² y la modalidad “negra” estadounidense, sumamente crítica con una sociedad convulsionada por la violencia y el caos, la sofisticación de sus trucos, etc. Más próximo a nosotros se debate un estadio de vocación posmodernista, propenso a desmontar muchos de los códigos que lo habían hecho popularmente reconocible.³ Este último esfuerzo de revisión que experimenta la literatura policiaca, verificable tanto a nivel temático como estructural, y cuyos comienzos en España pueden datarse en 1953 con la publicación de *El inocente*, la inclasificable *opera prima* de Mario Lacruz (Cfr. Colmeiro 140–51), responde a la necesidad de liquidar ingredientes estereotipados durante más de un siglo de andadura literaria y cinematográfica detectivesca en correspondencia con el afloramiento de factores ideológicos, sociohistóricos, económicos y hasta tecnológicos en Occidente que apuntan a la hegemonía de nuevas subjetividades en un mundo complejo como el contemporáneo, caracterizado por la incertidumbre, la fragmentación, la fluidez y la ausencia de valores universales. Entre esas instancias que en los últimos tiempos han contribuido a la desarticulación de las formas canónicas de lo policiaco destaca la enunciación de una de las

José Ismael Gutiérrez is a Doctor in Philology and Professor of Theory of Literature and Comparative Literature at the University of Las Palmas de Gran Canaria. His published works include *Manuel Gutiérrez Nájera y sus cuentos. De la crónica periodística al relato de ficción* (1999), *Cartografías literarias del exilio (Tres poéticas hispanoamericanas)* (2005), *Reinaldo Arenas: entre el placer y el infierno* (2007), *Perspectivas sobre el modernismo hispanoamericano* (2007) and *Del travestismo femenino. Realidad social y ficciones literarias de una impostura* (2013). He also is the co-author of the volumes *Literatura y pensamiento. Canarias en el siglo XX* (2004) and *Ínsulas forasteras. Canarias desde miradas ajenas* (2009). Likewise he is the editor of *Identidad y simulación. Ficciones, 'performances', estrategias culturales* (2009) and the co-editor of *La estirpe de Telémaco. Estudios sobre la literatura y el viaje* (2004) and *La luz no interrumpida. Homenaje a Eugenio Padorno* (2012).

expresiones humanas que unas pocas décadas atrás, por prejuicios morales, era impensable localizar en la personalidad del héroe protagónico: la homosexualidad.

Haciendo un poco de historia, observamos que el itinerario del detective privado ha estado alumbrado siempre por una estela de masculinidad; una masculinidad que, siguiendo a Halberstam, podemos calificar de *heroica* o *dominante* (23-24) por oposición a aquellas otras identidades que hacen oídos sordos al poder, a la virilidad o a la esperanza de privilegio social. Golubov afirma que el protagonista de estas novelas “defiende un concepto tradicional de masculinidad ideal y de individualismo exacerbado, mediante el dominio y la constante vigilancia de sí mismo que se subliman en el honor personal y en la virtud heroica” (107). En efecto, aunque rebose dotes excepcionales que lo capaciten para restablecer el orden contra el que atentan los malhechores, en términos generales el detective, con Auguste Dupin, Monsieur Lecoq o Sherlock Holmes a la cabeza, se perfila como un individuo “normal” en conformidad con los modelos culturales de la sociedad y de la época en las que le ha tocado en suerte vivir. De acuerdo con ello, sus señas de identidad, incluidas las sexuales, han de legitimarse sin excepciones dentro de los regímenes epistémicos predominantes, ya que de lo contrario, con su actitud negativa o de fuga, estaría infringiendo los valores establecidos cuya desobediencia intenta reprimir, bien sea a través de la inteligencia, bien sea a través de la fuerza bruta. De lo que se colige una segunda acepción para el término *masculinidad heroica*: la calidad de hombre convencional sustentada en la praxis de una sexualidad no transgresora.

Durante varios lustros las incursiones de homosexuales en las obras de corte policiaco han situado a los victimarios o responsables de homicidios, cuando no a las víctimas de esos crímenes, en el vértice de la escena, mientras que la estampa del investigador mujeriego o, como mínimo, célibe heterosexual —aunque exhibiera otros rasgos menos envidiables— jamás resultaba cuestionada desde el punto de vista de la matriz heterosexista. Algunos de ellos, como el jefe de policía creado por Francisco García Pavón, cuyas andanzas se ambientan en las dictaduras de Primo de Rivera (1923–1930) y de Francisco Franco (1939–1975), rezuman homofobia por los cuatro costados y de hecho se dedican a condenar los modales del afeminado, del “raro” o del sexualmente sospechoso con unos comentarios burlescos, injurias o una agresividad que hoy nos pueden parecer políticamente incorrectos. El jefe de la Guardia Civil de Tomelloso deviene un ejemplar de masculinidad que roza el anacronismo, la intolerancia, la sanción de lo opuesto al comportamiento heteronormativo. Dicho paradigma, sin desaparecer del todo, empezará a resquebrajarse alrededor de los años 60, sobre todo en países como los Estados Unidos, donde nuevos vientos de inconformismo antisistema sacuden los pilares del rígido edificio patriarcal. La homosexualidad, así en la vida pública como en la literatura, abandonará poco a poco los vergonzosos escondrijos en los que se la había confinado y, paulatinamente, irrumpirá con otros enfoques y ángulos más abiertos. La novela negra, crónica de la corrupción, del crimen y de la falta de principios éticos, no quedará al margen de este proceso de visibilización de colectivos antaño minoritarios como los epitomizados por gais y lesbianas y, aunque tímidamente en un primer momento, acabará por ponerles rostro a detectives con otras preferencias eróticas.

En sus inicios las obras con investigadores homosexuales trataban de exponer la marginalidad de estos sectores eróticamente disidentes, que, víctimas de una cultura que se erigía sobre cimientos tales como la autoridad masculina, el heterocentrismo y la oposición binaria hombre/mujer, recibía el desprecio del *statu quo*. A pesar del incipiente espíritu contestatario que instigan las revueltas sociales de los 60, la dimensión teóricamente subversiva que habrían de impulsar estos relatos, como puntualiza Stevenson al examinar *Gravedigger* (1982), la novela de Joseph Hansen, se ve horadada con frecuencia por la corroboración de ciertas inscripciones afines a las estructuras patriarcales que asumen a la postre algunos de los exponentes “ex-céntricos” de la actividad detectivesca, a saber, la primacía del cuerpo masculino frente al invisible cuerpo femenino, el elevado índice de poder que ejercen por las funciones desempeñadas, el sentimentalismo y la nostalgia, que nos recuerdan al Philip Marlowe de Chandler, la afición por la música clásica, que se fundamenta en muchos casos por el estamento social del que provienen, o el gusto por el alcohol y el tabaco, marcadores sobresalientes del arquetipo más divulgado de virilidad en las ficciones *hard-boiled* (71–72).⁴

Con el correr de los años, y a medida que homosexuales, bisexuales y transexuales alcanzan mayores espacios de libertad, la crítica a la discriminación sexual, que se hará menos beligerante, se matiza con la denuncia de otros problemas en alza, como la desigualdad de oportunidades laborales, el esfuerzo por construir una identidad no problemática o los estragos de la plaga del sida, que le proveen un nuevo tono al discurso antihomofóbico embrionario.⁵

En el presente artículo intentaremos acercarnos a las novelas *Black, black, black* (2010) y *Un buen detective no se casa jamás* (2012) de Marta Sanz para mostrar cómo, frente a la escasa textualización que en la literatura de detectives producida en España ha tenido la atracción sexual entre hombres, estas dos obras, escritas por una mujer que curiosamente se reconoce heterosexual, coloca en primera línea la discursividad de la homosexualidad—de una de sus variantes en concreto⁶—a través de la figura de Arturo Zarco, cuyo tardío amor por los efebos, más que implementar un aire extemporáneo y perversamente escandaloso que envilezca el carácter del detective, sirve de acicate para humanizarlo, contraviniendo, por un lado, las limitaciones del concepto de masculinidad—de por sí relativo, diverso y condicionado por variables de tipo histórico, étnico y sociocultural que difieren de un lugar a otro y de una época a otra—o poniendo en jaque asimismo los paradigmas del género negro tradicional, donde la vida privada del protagonista apenas adquiere relevancia.

Es evidente para el público familiarizado con la novela policiaca autóctona de finales del siglo XX y principio del XXI su afán por normalizar no pocos de los filamentos psicosexuales que en otro tiempo eran objeto de estigmatización en los entes ficcionales. La homosexualidad es uno de ellos. Pgarcía, seudónimo de José García Martínez-Calín y creador de la saga de Gay Flower, no tiene inconveniente alguno en reconocer en el prólogo de una de sus obras que hacia 1975 fraguó el diseño de este detective que hace honor a su extranjerizante nombre tras observar que la vasta literatura policial estaba colmada de sabuesos con múltiples cataduras (calvos, gordos, clericales, femeninos, chinos, negros, cojos, ciegos...), pero que entre ellos no había ninguno gay (9). Podría haber añadido el escritor y humorista español que las nuevas

condiciones políticas en la España recién democratizada hacían posible apuestas literarias menos conservadoras, aunque camufladas con el humorismo. No hay que olvidar que la intromisión de las identidades homosexuales en la ficción española como vector de las subtramas policiales corre pareja a las transformaciones operadas en la sociedad posfranquista desde mediados de los 70 y durante la década del 80, permeable a otros saberes, a otros deseos y a diversas praxis amatorias que, gracias a la promulgación de leyes cada vez más permisivas en comparación con las anteriores, pierden su aureola de clandestinidad, aun cuando con posterioridad a este periodo algunos sectores reaccionarios sigan tachándolas de pecado, enfermedad o vicio contra natura.

Por esas mismas fechas, uno de los cortos que integran la película colectiva *Delirios de amor* (1986), en particular el que dirige Félix Rotaeta, destrenza la historia de un investigador privado, heterosexual y casado, que, para ganarse la confianza de un importante traficante de drogas al que sigue los pasos, se acuesta con él aprovechando su homosexualidad. Al fin ocurre lo imprevisto: el joven investigador, que encarna el actor Antonio Banderas, se enamora sin querer del delincuente hasta el extremo de que llega a ayudarlo a eludir la justicia.

Resulta lógico pensar que, al igual que el cine, la novela detectivesca y de otras modalidades actúa como caja de resonancia de la comunidad en que germina, de sus virtudes y defectos, de sus barreras, de los avances y retrocesos en el acaecer de las mentalidades, desempeñando un rol especular en el que se objetivan los estilos de vida, los postulados ideológicos, minoritarios o no, alabados o excluidos, que convergen en el heterogéneo mapa colectivo.

Asimismo, las novelas de Sanz, además de tomarles el pulso a las circunstancias que vive un país que ha atravesado cuatro décadas de modernización incesante hasta derivar en la mayor transigencia de la etapa presente, donde las inclinaciones homosexuales ya no se persiguen legalmente,⁷ fagocitan también las estrategias manidas de la narración de detectives desde otros presupuestos formales, pero sin dejar de homenajear muchos de sus clichés —desgastados ya por el uso— para luego dismantelarlos con ironía y sugerir un oportuno distanciamiento de la tradición *noir*, en la que paradójicamente fincan sus raíces. Esta vuelta de tuerca llamada a renovar los entresijos de la novela negra española, amalgamándola con otros géneros, tipos y subgéneros novelescos (picaresca, costumbrismo...), es un mérito que hay que reconocerles a muchos de los narradores que empiezan a escribir a partir de los años 70 (Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza, Andreu Martín, Juan Madrid...). La intertextualidad y los procedimientos metaficcionales, síntomas de lo que se conoce como posmodernismo, son algunas de las marcas literarias que identifican a la ficción policiaca hispana de esos años. Precisamente esta cualidad se mantiene en la primera novela sobre Arturo Zarco, que se abastece de incontables referencias extraídas de la cultura de masas (Philo Vance, el Dr. Watson, el inspector Studer, Lana Turner, Agatha Christie...) a fin de encuadrar las acciones en un ambiente fácilmente localizable. El desfile de imágenes y personajes icónicos legados por el universo negro internacional, al estilo de los que emplean Vázquez Montalbán, Lorenzo Silva y otros autores en sus producciones detectivescas, imprime a la fábula de *Black, black, black* un nivel de autorreferencialidad y de autoconsciencia tan desbordante que posible-

mente minimice, en aras de la intelectualización, ese pequeño hábito de vida autónoma que debe transmitir toda invención artística. A este efecto contribuye la mezcolanza de *estilos genéricos* (en la acepción que le da Staiger al término⁸) que le confiere al producto global un aroma de calidoscopio orquestado con técnicas tan subjetivas como la del perspectivismo. Bajtín, el padre conceptual del dialoguismo y la polifonía, de haber podido leer la obra de Sanz se habría sentido muy complacido con ese entrecruzamiento de relato policiaco, diario o confesión e incluso comedia, así como con los disímiles puntos de vista acerca del asunto central y la naturaleza o conducta de algunas de las figuras; variedad que realza la heterogeneidad de materiales y de estructuras incompatibles o su factura plurilingüe (Cfr. Bajtín 17), como se ve en las tres voces narradoras (la de Zarco, la de Luz Arranz, madre del joven Olmo, y la de Paula Quiñones, la exesposa de Zarco) que, juntas, erosionan la univocidad de la focalización omnisciente, sumiendo al lector en un juego metaliterario inquietante y responsable de no pocos quebraderos de cabeza. Dicho grado de exigencia suscitado por una escritura contrapuntística nos induce a reflexionar sobre la delgada línea que separa lo real de la ficción, la elusiva esfera de las apariencias de lo que tras ellas se esconde o, en otras palabras, la verosimilitud de la fantasía novelesca de los monstruos fictivos segregados por la imaginación “actoral” (en concreto, por la de Luz), que obstaculiza que la verdad se abra paso sin impedimentos en medio de las tinieblas de la ignorancia.

La vulneración de códigos literarios pragmáticos, en especial los inscritos en el canon de la novela y del cine negros, prosigue en la segunda entrega de esta serie, *Un buen detective no se casa jamás*, título inspirado en una frase de Raymond Chandler recogida en sus “Casual Notes on the Mystery Novel”. Aquí no se anuncia de antemano infracción alguna que deba investigarse. La acción transcurre lentamente mientras Zarco está fuera de servicio, abotargado por el calor y la crisis emocional que lo embarga. Pero será a partir del instante en que alguien que ocupaba un segundo plano en la obra destapa la caja de Pandora (la mucama de la familia de Marina Frankel, la antigua amiga de Zarco que lo acoge en su residencia de la costa mediterránea para que se reponga de las heridas sentimentales que sufre y desconecte de las crueldades verbales a las que lo sometía Paula) cuando se presiente el avance de un elemento perturbador. Durante cierto espacio de tiempo la impresión que capta el lector es que en apariencia no sucede nada destacable en ese entorno idílico del *ruirau* levantino. Nada más lejos de la realidad. La exasperante y envolvente calma camufla el incidente criminal porque la génesis del drama recae en algo atroz consumado en el pasado, mucho antes de que posásemos por primera vez la vista sobre las páginas del libro, antes de que esa crucial estancia veraniega junto al mar diese carpetazo al frágil equilibrio que gravitaba sobre la existencia de los anfitriones. El caso es que ni el atolondrado huésped, absorto en sus tribulaciones amorosas, ni el receptor más suspicaz llegan a predecir lo que finalmente saldrá a la luz: el asesinato de Amparo Orts, la impostura de Janni Frankel, el porqué de la súbita desaparición de Marina y su paradero, los fríos intereses materiales de Marcos Cambra, toda una cadena de secretos que, como un ovillo de hilo que se desenreda al caer sobre las baldosas, va poniendo al descubierto la maraña de miserias domésticas que permanecían agazapadas bajo un barniz de

decorosa normalidad. En contraposición a la fina sutileza, a la intuición y a la inteligencia del detective prototípico, Zarco siempre parece ir a remolque de lo que dicen y hacen los demás. Y es que el vislumbre de desdoblamientos, de ominosos indicios sobre presuntos fenómenos delictivos cometidos por unos y otros no se lo debemos a él precisamente, sino a la voluntad de los propios culpables o cómplices, que al hablar dan versiones antagónicas, interesadas y medio fraudulentas sobre lo que saben o quieren creer. Arturo Zarco, convidado de piedra, testigo mudo de este espectáculo en el que se le implica sin haberlo solicitado, apenas entiende lo que observa y no sospecha nada de lo que ve, porque, según comenta en un momento dado, “Todo sucede siempre en la habitación de al lado” (*Un buen* 314).⁹

Ante semejantes peculiaridades, no es de sorprender que estas producciones hayan defraudado a los amantes más puristas del género policial. Porque en las propuestas de Sanz, como en algunas otras muestras experimentales de la literatura policial cultivada durante el periodo posfranquista, el suspense brilla por su ausencia; el detective no satisface las expectativas depositadas en él y la acción se extravía por unos senderos de trazos demasiado laberínticos como para que lleguen a prosperar hasta el desenlace climático. Si en los relatos de detectives más comunes la trama se organiza según unos lineamientos más o menos codificados,¹⁰ en los de Sanz, por el contrario, esa armazón de transgresión y de descubrimiento mediante procesos racionalistas se desmorona como un castillo de naipes. Como se sabe, las historias clásicas se encuadran en uno de los subtipos de trama denominada por Friedman “de fortuna” cuyo interés reside “en lo que va a ocurrir con el personaje y el pensamiento representados de una manera esquemática en función de las necesidades mínimas requeridas para que avance la acción” (70). No tratan de involucrarnos en un problema intelectual o éticamente grave; antes bien, el placer que generan proviene de condimentos menos densos: el embrollo, la expectación, la sorpresa, resortes clave en unos argumentos que se organizan alrededor de un ciclo básico de enigma-solución (70–71), sobre todo en la modalidad discursiva de la novela-problema que nace en Gran Bretaña y que apenas encontrará seguidores en España.

A nadie se le pasará por alto que ni *Black, black, black* ni *Un buen detective no se casa jamás* comulgan con semejantes formulaciones, trascendiendo así los modelos enquistados tanto en la novela-enigma ortodoxa como en la variante norteamericana del *hard-boiled* y anulando la estricta división entre literatura “popular” (o de entretenimiento) y literatura “cult”. En vez de intensificar la intriga con un dispositivo que amenice el imparable flujo de los acontecimientos o en lugar de hacer de las peripecias que revertirán en el desvelamiento del misterio un apretado foco de emoción que vaya *in crescendo*—patrón que suelen respetar los ejemplos canónicos de esta tipología narrativa—, estas dos obras de la escritora madrileña distraen nuestra atención de los posibles enredos del núcleo argumental, cada una tomando caminos bien diferentes, con técnicas discursivas de intencionalidad retardatoria. Además de lo señalado, el que su protagonista desde las primeras páginas de *Black, black, black* asuma una clase de masculinidad atípica dentro del oficio, debido a su identificación con una sexualidad no institucionalizada, aunque—repetimos—en la actualidad despenalizada, no favorece el anexamiento de estas obras con las artimañas más frecuentes del género detectivesco clásico.

Antes bien, la homosexualidad de Zarco, incorporada a otros componentes como la escasez de modales rudos, su tendencia al enamoramiento y al idealismo, su carácter emocionalmente dependiente y, lo que es más significativo, lo desacertado de sus razonamientos y deducciones, pone en entredicho la fácil hibridación de *Black, black, black* y de *Un buen detective no se casa jamás* con la mayoría de fábulas sobre asesinatos, robos, chantajes y fraudes precedentes, pero también con muchas de las actuales en las que los personajes, desligados de presiones externas, se evaden de la obligación de autoconfigurarse individualmente en función de ciertas imágenes restringentes concebidas en términos bipolares.

A Zarco, tal como confiesa él mismo, le gustan los chicos jóvenes. Es la vía que decide tomar para reemplazar las para él enajenantes relaciones heterosexuales. Su carta de presentación testifica el giro que se ha producido en su vida. Atrás queda el montaje de un matrimonio programado para disimular sus verdaderas preferencias sexuales que se zanja con un divorcio gracias al cual podrá dar rienda suelta sin escrúpulos a sus devaneos homofílicos. En el suelo queda expuesta, inservible, esa máscara de falsedad orientadora que lo impulsaba al trucaje, rodeándose de mujeres guapas y deseables a las que intentaba cortejar fingiendo erotizarse mientras las erotizaba a ellas. La determinación de hacer pública su homosexualidad traerá consigo varias reacciones, y no todas compensatorias, como la incomprensión de sus progenitores, que le niegan la palabra. En cambio, el contacto con Paula persistirá tras la ruptura conyugal. Al revés de lo que suele ocurrir tras la consumación de muchos divorcios, el suyo no va a significar un corte absoluto en el trato personal con su exmujer. Paula desde la distancia se convierte en su mejor aliada, si bien también en una vocecita torturante que no malgasta la menor ocasión para descalificar dialécticamente a su excónyuge o para zaherirle con insistentes pullas durante unas interminables veladas telefónicas en las que él la pone al corriente de las averiguaciones que realiza o le cuenta al dedillo, con morboso placer, sus amoríos con muchachos “de baja estatura y de complexión débil” (*Black* 13), que son los que le atraen.

Zarco se caracteriza por la pulcritud, por su acervo cultural, por su sarcasmo. En su *performance* le place perfumarse con colonias que huelen a madera y a musgo; es esnob, dandi, verborrágico, culturalista y dadivoso. Como no todo puede ser perfecto, también padece de hemorroides y de estreñimiento y sin contemplaciones le devuelve a Paula Quiñones la misma mordacidad que esta le regala. Pese a reproducir algunos ademanes reconocibles en los investigadores privados de la vieja escuela (su elegancia vestimentaria lo acerca a Phiío Vance, su talante sentimental a Marlowe...), y a pesar de que se etiqueta a sí mismo de fuerte, viril y guapo (*Black* 13), la imagen completa que desprende resulta contrahegemónica, discordante dentro del microcosmos fuertemente masculinista en el que se enmarcan los detectives profesionales o *amateurs* del género negro, que muy raramente compatibilizan las misiones justicieras que les encomiendan con la negociación de aquellas identidades sexuales que Foucault ha dado en llamar “periféricas” (53).¹¹

Zarco se aleja por igual de las estridencias de la “mariquita loca” que de la estética *bear*. Su sensibilidad gay se acompaña del rechazo de otros convencionalismos: no sabe conducir un vehículo, yerra continuamente en las diferentes hipótesis que baraja con el objetivo de

esclarecer los casos en los que hurga... Cuarentón, cuidadoso con su indumentaria, atlético, fan de las canciones de Chavela Vargas con las que ahoga sus penas amorosas, se apasiona menos por las empresas rutinarias que lleva a cabo, salvo por algún que otro encargo de mayor empaque que no consigue resolver con éxito, que por los jovencitos de belleza aniñada de los que se enamora hasta la médula. Chicos como el daltónico Olmo, coleccionista de mariposas, hijo de una de las vecinas de la mujer asesinada en *Black, black, black*, que con su olor a leche con vainilla y a lápiz y su voz varonil y cuerpo tierno logra subyugar al detective. Cuando se tropieza con él en el portal del edificio en el que reside, ha de luchar consigo mismo para dominarse: “De repente, detrás de mí, en el hueco del portal, noto una masa caliente que me pone de punta los pelillos del cogote. A mi espalda me encuentro con un elfo de ojos rasgados y violetas; su ojo izquierdo está atravesado por un piercing” (*Black* 24). Esta pérdida de control, captada sagazmente incluso por la madre del muchacho, va incrementándose en sucesivos avistamientos.

La asimetría en cuanto a edades se refiere revela la naturaleza de esta pareja, que a primera vista sugiere una imagen epifenoménica y actualizada de lo que los victorianos llamaron “amor griego”, propuesta según la cual un hombre maduro y un mancebo imberbe elegido (ambos libres) quedan vinculados eróticamente con fines educativos durante unos pocos años. En Grecia, el adulto, llamado *erastés* (totalmente viril, poseedor de la semilla fecundante) desempeñaba una posición dominante sobre el joven o *erómeno* (en vías de conseguir la virilidad y que en algunos rasgos llegaba a ser equivalente a una mujer, principalmente en estatus).¹² Este esquema de homoerotismo pederástico, si bien despojado de vocación pedagógica, sobrevivirá en tiempos venideros tras el triunfo del cristianismo en las filas de los simpatizantes de la paganidad grecorromana.

Ahora bien, en las novelas de Sanz, ¿funciona verdaderamente Zarco como *erastés* y Olmo, de diecinueve años (la edad límite para que prevalezca este acuerdo), como *erómeno*? Dado que la novela rehúsa escenificar episodios de sexo explícito, nos quedamos sin saber quién de los dos ejerce el rol activo y quién el pasivo, quién es el que domina y quién el que se deja dominar. De todos modos, si aceptásemos la posibilidad de la tradición de la pederastia institucional como rito de paso, en la novela teóricamente plausible, habremos de convenir en que sería nuestro detective el encargado de transmitir al inexperto adolescente el valor, la fuerza y la sabiduría que precisaría para su crecimiento definitivo. Sin embargo, la situación no es tan clara en el relato que ofrece Sanz: en el tándem constituido por Zarco y el hijo de Luz se experimenta con el funcionamiento de unas acciones interpersonales que se entremezclan y confunden. Siendo más viejo Zarco, lo cierto es que este se comporta circunstancialmente como alumno del otro, pues cuando escucha embobado la exhibición que hace el chico de sus conocimientos biológicos sobre mariposas, cree tener enfrente a un individuo mayor, dotado de autoridad, “a un doctor en leyes, a un maestro, a un prestigioso psiquiatra” (*Black* 60). En la habitación de Olmo, Zarco recibe lecciones de entomología, a la vez que se excita por la cálida e insinuante proximidad del cuerpo juvenil masculino. En otro instante conjetura

que Olmo “debe de ser un enano, un hombre muy viejo que se conserva en formol” (*Bläck* 74). De ahí las sensaciones contradictorias del narrador autodiegético:

Olmo crece y yo decrezco. Olmo mengua y yo me estiro. Olmo envejece y yo me voy anñando. Olmo me instruye y yo no soy rápido para aprender. Olmo tiritita y yo lo protejo debajo de un ala. Olmo está perdido en medio de un bosque y yo tengo un mapa forestal. Olmo es mi pastor y yo soy su cordero. (*Bläck* 86)

Tan pronto lo denomina “ángel bueno”, “duende”, “elfo”, como percibe en él a “un niño turbio . . . Un hombre experimentado que disimula dentro de un cuerpo impúber” (*Bläck* 52). El narrador llega a pensar que algo oscuro debe esconder: “De no ser así, no se le habrían afilado las puntas de las orejas” (*Bläck* 52). Más duros, pero no más objetivos, son los juicios de Paula, que, al conocer a este infante “envejecido” que custodia a su exesposo en el hospital en el que convalece después de recibir una paliza, duda de si se trata de un psicópata o del encubridor de un asesinato. En cualquier caso, le parece ridículo que lo llame “papito” y que se dirija a él con el mismo gesto complaciente que utiliza cuando habla con su madre. De esta manera queda descartada la teoría de la pedofilia; en primer lugar, porque Olmo ha alcanzado ya la mayoría de edad; en segundo lugar, porque se trata de una relación consentida por ambas partes y, en tercer lugar, porque hay un interés absoluto por dotar al joven de un halo de ambivalencia ética y sexual.

Esta polaridad entre la actitud de sumisión y el paternalismo que desprende el discurso de los narradores, o entre el deseo y la desconfianza, en lugar de reforzar la equiparación plena de la debilidad, de lo pasivo con el representante más joven de la pareja y, en cambio, la fortaleza, la seguridad, el dominio y la inteligencia con el sujeto maduro, invierte el orden dicotómico subordinador entre la figura del amante y la del amado.

Más aún, a diferencia de los enlaces homosociales institucionalizados en la sociedad ateniense antigua, donde el más joven debía guardar lealtad a su *partenaire*, la violación de esta norma en *Un buen detective no se casa jamás* provoca un cisma caracterológico en el planteamiento evocado. Zarco, que admite no ser un hombre sexualmente promiscuo, aunque alega haber visitado en el pasado alguna sauna gay, ni ve en el otro una aventura ocasional, decide poner tierra de por medio al descubrir que su amante le ha sido infiel tanto con un hombre como con una mujer. Por la volubilidad de Olmo, por estar en posesión de una identidad sexual aún por definir, su idiosincrasia se acerca a la del perverso niño polimorfo del que hablara Freud en *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, en tanto en cuanto no ha decidido aún si le gustan más los hombres que las féminas;¹³ pero, por sus métodos de conquista y su inestabilidad, se aproxima también al perfil de las *femmes fatales* que invaden las novelas y películas de género negro. Tanto es así que, a raíz de este desengaño y por el cruzamiento de papeles entre sujeto y objeto amoroso, además de por el ciclo de seducción, encuentro, infidelidad, ruptura y reencuentro que atraviesa, cabe interpretar este romance

como una relectura en clave gay de la sadomasoquista relación que en filmes y en narraciones detectivescas entablan los héroes varones (en este caso heterosexuales) con esas villanas de turbadora hermosura que llevan al desventurado enamorado por el camino de la perdición.¹⁴ A semejanza de la mujer fatal, que explota sexual y económicamente al hombre prendado de ella, también Olmo hace sucumbir al varón adulto con sus encantos físicos y, de manera aparentemente ingenua, utiliza su cuerpo, su adolescencia, su potencial erótico y hasta su erudición como una trampa venenosa con la que someter a su presa. “Soy la víctima de una lobotomía” (*Black* 98), declara Zarco antes de caer rendido en brazos del equívoco muchacho. Llegá un punto en que el detective enamorado manifiesta el antojo de que, como a una mariposa, el joven le clave un alfiler en el centro del plexo solar y le embadurne las “alas” con esos líquidos incoloros que aplica a los lepidópteros que primero caza, luego mata y finalmente disecciona (*Black* 78). En consecuencia, el seductor se torna estratégicamente en seducido, el maestro en discípulo, el amo en esclavo, el verdugo en dulce víctima.

Estos virajes argumentales son, por otra parte, indicadores de cómo la homosexualidad es reproducida muy a menudo según determinados mecanismos heterosexuales (lo vemos en la dialéctica gestada entre el sujeto dominante y el dominado); o dicho de otra manera, de cómo suele imponerse a los vínculos emocionales entre personas del mismo sexo esquemas conductuales consagrados en el mundo heterosexual basados en la dispar distribución de papeles, en este caso tomados no solo de la herencia cultural helena, sino también de la narrativa policiaca y detectivesca estereotípica. Con todo, en las novelas de Sanz la mecánica de la homosexualidad nos obliga a insertar el retrato de este detective hispano en una línea de actuación que solo en parte es homologable a la seguida por los agentes o investigadores de la época dorada. El detective paradigmático, si nos referimos específicamente a la silueta estándar vulgarizada por la novela policiaca norteamericana a partir de los años 30 y 40, encaja dentro de unas coordenadas de masculinidad aceptada por la sociedad patriarcal: enérgico, solitario, violento cuando las circunstancias lo exigen, cínico, desencantado, de lenguaje seco y por supuesto sin asomo alguno de diversidad sexual, aun cuando acuse brotes de misoginia, los cuales no desdican su afición por las mujeres. Ahora bien, dicho cuadro de masculinidad detectivesca hegemónica, conformado de acuerdo con los modos que hicieron populares Sam Spade, Philip Marlowe o Race Williams, comienza a descentrarse alrededor de los años 70 tras los disturbios ocurridos en el barrio neoyorquino de Greenwich Village en 1969,¹⁵ después de las protestas de la nueva izquierda y de las luchas de las feministas en pos de la paridad de los sexos, a resultas de lo cual caerá en descrédito el patrón monolítico de hombre insensible, escasamente comprensivo y bravucón de antaño en beneficio de otras variables de virilidad menos arraigadas socialmente, algunas de las cuales desbaratan el cerco de la que Rubin denominó “heterosexualidad obligatoria” (61).¹⁶ En el ámbito anglosajón la novela *Fadeout* (1970) de Joseph Hansen, que inaugura la serie de Dave Brandstetter, es una de las primeras que apuesta por un detective gay de perfiles bien delimitados, serio y efectivo en su trabajo.¹⁷ De él tomarían buena nota Richard Hall, Felice Picano, Michael Nava y una proliferante nómina de escritores cuya prole no dejará de acrecentarse a lo largo de las siguientes décadas.

En la novela patria, por desgracia, la cosecha de aventuras policiacas de connotaciones gais no es tan espléndida ni mucho menos tan temprana como en la anglosajona, quedándose de hecho varios pasos por detrás en su intención de consolidar un repertorio análogamente significativo de identidades sexuales divergentes. Quizás una de las pocas excepciones sea la mencionada serie de Gay Flower que Pgaría empezó a hacer famosa allá por los años de la transición democrática. Su protagonista, Gaylor Rose Flower, que tal es su nombre completo, trabaja en Los Ángeles. Tiene una oficina ubicada en el edificio Sausalito Arms en la avenida Yucca de Laurel Canyon. Se considera a sí mismo como un hombre duro, limpio, elegante y puntual. Basándose en detalles irrisorios, como que un zapatero le ha vendido unos zapatos supuestamente italianos que crujen, llega a la conclusión de que la sociedad es corrupta. A causa de su belleza arrebatadora es perseguido por mujeres que solo buscan seducirlo, pero a las que él casi siempre se resiste porque a Gay Flower—no puede ser de otro modo llamándose así—únicamente le gustan los hombres. Conduce un Chevrolet y, como la mayoría de los detectives, es prolijo, astuto, observador y perspicaz. En sus investigaciones aplica el “Método Flower”, que consiste en acusar a diestro y siniestro a todos los sospechosos a ver si da en el clavo por azar—algo parecido a lo que hará el editor protagonista de las novelas de Manuel Quinto en la serie de Buenaventura Pals¹⁸—o en elaborar teorías sin fundamento. A veces emplea la violencia con los criminales que persigue, pero otras se transforma en la guapísima periodista Chou Chou LaVerne para conquistarlos. De sus aficiones sobresale la de bordar para tranquilizarse y su bebida favorita es el pipermin.

Entre novelas, relatos y novelas cortas, Pgaría ha publicado más de quince obras con Flower como figura central. Su saga narrativa, que concluye en 2010 con la publicación del volumen *Flower total*, carece de ínfulas literarias y aborda solo superficialmente la personalidad homosexual. El propósito que lo inspira es más modesto: parodiar las historias de detectives americanas escritas a partir de la Gran Depresión por medio de las extravagancias de un personaje *queer* que subvierte tanto las categorías de género y de sexualidad socialmente establecidas como los mismos principios rectores del héroe policiaco tradicional.¹⁹ Sólo hay que echar un vistazo a los títulos de algunas de estas entregas para entrever su vocación paródica: “Encontrar un culpable” (título que recuerda la novela de Ross MacDonald, *Find a Victim*), “Adiós, muñeco” (alusivo a *Farewell, My Lovely*, de Raymond Chandler), *El nombre es Flower* (que evoca a *The Name is Archer*, también de MacDonald), *Flower en El calzoncillo eterno* (*The big slip*) (traducción fonético-festiva de *The Big Sleep* de Chandler) o *Flower siempre llamas dos veces* (juego de palabras a partir de *The Postman Always Rings Twice* de James M. Cain).²⁰

El tratamiento irrespetuoso de modelos extranjeros, el humor y la intercalación de alusiones intertextuales son recursos indisolublemente unidos a la novela policiaca española desde su afianzamiento, como lo ilustra la *opera prima* de Joaquín Belda *¿Quién disparó...?* (1909), donde se da vida al superdotado Gapy (Agapito) Bermúdez. Esta línea irreverente abre una brecha por la que se colarán diferentes novelas policiacas publicadas en las décadas siguientes: la saga de Pepe Carvalho de Vázquez Montalbán, la de Buenaventura Pals de

Manuel Quinto, la tetralogía de Eduardo Mendoza sobre una especie de detective aficionado que vive encerrado en un manicomio o la del propio Pgarciá.

Sin prodigarse en las posibilidades de la parodia posmoderna tan sistemáticamente como Pgarciá, sin retorcer con la misma audacia los roles genéricos e identitarios del detective, las novelas de Sanz invierten también las cualidades intrínsecas del personaje masculino principal en relación con el molde estandarizado en la escritura policiaca precedente, empezando por la condición sexual del protagonista (igual que la de Gay Flower, contraria a la heterosexualidad, pero aquí mostrada sin una pizca de sorna, si hacemos caso omiso a los insultos que le dirige la despechada Paula, quien lo llama “maricón”, “tío rijoso” o “corruptor de menores”) y terminando por otros atributos adyacentes (torpeza deductiva, elegancia, atolondramiento, ausencia de adicciones importantes, raptos poéticos...) que lo convierten en el negativo perfecto del detective clásico americano, de mal vivir, desgarrado y lacónico en sus expresiones. Asimismo, pese a su falta de centralidad, Zarco no se siente partícipe de ningún gueto marginado, tal vez porque considere que en un país como el suyo la diferencia sexual, bajo el amparo de la ley, ha dejado de ser ya un estigma, o bien porque no ha logrado desembarazarse todavía, por la educación católica recibida, de algunos de los inveterados dictámenes sobre la sexualidad asentados por las comunidades androcéntricas. Rebelde hasta donde los convencionalismos se lo permiten, reniega del poder denigratorio del insulto que inscribe la vergüenza del gay en lo más profundo de su espíritu agenciándole una herida en su conciencia que no cesa de sangrar. Como señala Eribon,

[u]n gay aprende su diferencia merced al choque de la injuria y sus efectos, el principal de los cuales es sin duda el percatarse de esta asimetría fundamental que instaura el acto de lenguaje: descubro que soy una persona de la que se puede decir esto o aquello, a la que se le puede decir tal o cual cosa, alguien que es objeto de miradas, divagaciones, y al que esas miradas y divagaciones estigmatizan. La “nominación” produce una toma de conciencia de uno mismo como “otro” que los demás transforman en “objeto”. (30)

La asignación de etiquetas reductoras, ya sean insultantes, ya simplemente denominativas, le produce malestar a Zarco, así como el hecho de que los demás husmeen en su vida privada: “a mí me sigue irritando que me llamen ‘maricón’, incluso que asépticamente me tilden de ‘homosexual’, que se metan en mis asuntos y en mis cavernas” (*Un buen* 59). Él es un individualista nato que, con su aislamiento, prolonga uno de los signos rastreables en la mejor tradición detectivesca. El investigador privado, asevera Golubov, es “un lobo solitario que interactúa con los demás pero que nunca pertenece al grupo, mantiene su posición social fronteriza porque sólo así es capaz de cumplir con su deber, de mantenerse situado por encima del mundo y vencerlo” (110). Como la mayoría de sus colegas, puentes de conexión entre el mundo del orden y los ambientes del hampa, Zarco ha librado su propia batalla con los obstáculos que lo rodean, pero en su caso sin jactarse de su alteridad; por tanto, no se erige en un héroe

estelar de los incomprendidos, sino que es una pieza más que ocupa un sitio modesto entre los millones de seres que deambulan por la jungla de asfalto de las urbes de nuestros días.

Las de Sanz se pueden definir, en síntesis, como narraciones antidetektivescas por varias razones: 1) ponen menos el acento en el suspense de los acontecimientos, en la avidez por saber cómo y cuándo se producirá el anhelado desenlace del conflicto o en el triunfo de las pesquisas para dar con el culpable de la fechoría que en aquellos ingredientes psicológicos de los personajes o en los artificios constructivos de unos relatos conscientes de evolucionar por otros derrotos; 2) explotan una corriente metaficcional que permite enhebrar las novelas que comentamos con la literatura contemporánea, inscrita en un *modus operandi* que se complace en la hibridez genérica, en los guiños intertextuales o en los finales abiertos; 3) bosquejan un patrón de detective que, en cuanto representante de las fuerzas del orden, decepciona en su proceder: o bien queda fuera de combate, con varias costillas rotas al caer por unas escaleras, sustituyéndole en los interrogatorios su antigua y coja esposa, poniéndose de este modo en evidencia que las facultades inquisitivas de las mujeres son superiores a las de los hombres,²¹ o bien permanece impasible, sin tomar medidas drásticas que despejen la neblina que recubre los enigmas por desvelar; 4) deconstruyen los estereotipos de una conducta homosexual sin subterfugios, tematizada desde una de sus facetas peculiares (el efebismo), con una ausencia de prejuicios tal que sintoniza con el clima de tolerancia que prevalece en muchos países occidentales, entre ellos España, respecto de la homosexualidad. En las obras de Sanz la homosexualidad es enfocada como una orientación ni más ni menos conflictiva, ni más ni menos censurable que la heterosexualidad. Incluso, para desmitificar la tradición idealista del erómeno solícito y leal anclado a la tutela de su maduro protector, y a fin de borrar cualquier sombra de criminalidad pedófila que perjudique moralmente al detective, se adapta a esta relación la urdimbre del binomio “detective-mujer fatal” que tanta rentabilidad ha tenido en el universo policial de linaje heterocentrista. Aun así, ambas novelas advierten también de los peligros psicológicos y emocionales que puede acarrear la pederastia cuando los dos miembros de la pareja no están en igualdad de condiciones.

Sea como fuere, el núcleo argumental de estas novelas no problematiza sustancialmente la sexualidad de Zarco. Habría que buscar, pues, otros motivos ajenos al contexto sociopolítico, jurídico y moral que justifiquen su vertiente antiheroica, su imagen desenfocada y vulnerable, además de su precariedad ontológica. Consideramos que algunos de estos elementos muy bien podrían ser la ya mentada incompetencia investigadora, por un lado, y, por el otro, la sensibilidad amorosa que lo hace sufrir y que rompe con la visión tosca del indiferente macho ibérico provisto de unas dotes de autocontrol absoluto que nunca se ven amenazadas. En efecto, la poética de la derrota persigue a Zarco de continuo tanto a nivel profesional como íntimo; este se halla enclavado entre la voluntad y el descalabro, entre el querer y el no poder. Y es por ese lugar vacilante que ocupa en el imaginario masificado de la narración detectivesca de nuestros días —lugar en el que asume igualmente un papel preponderante su desarmarizada identidad sexual— por lo que ingresa en un corpus diferente dentro del canon de la novela negra; un corpus alternativo, diríamos, pero de proyección transnacional

y que discretamente ha ido ganando numerosos adeptos a lo largo de los últimos años, del que forman parte, junto a él, Pharoah Love, Tomas Prinz, Dave Brandstetter, Gay Flower o Donald Strachey, entre otros; es decir, toda una surtida genealogía de sabuesos que subvierten las leyes de la heteronormatividad.

NOTAS

¹ Se consideran textos fundacionales del género los relatos “The Murders in the Rue Morgue” (1841), “The Mystery of Marie” (1842-1843), “The Purloined Letter” (1844) y “The Gold-Bug” (1843), los tres primeros protagonizados por el detective C. Auguste Dupin.

² Bajo esta directriz nacieron aquellos relatos que Hoveyda denomina “novelas-problema”. Véase su amena *Historia de la novela policiaca*, que se detiene en la producción de los años 60.

³ En esta categoría se alinean aquellas novelas que Spanos y Tani etiquetan de *antidetectivescas*, donde falta un final que provea las respuestas necesarias y el sentido de justicia que identifican a las obras tradicionales del género, y que muestran a un protagonista que se aparta de la figura del detective como investigador profesional —ya sea público o privado—, preocupaciones que van más allá de las soluciones a las típicas preguntas en torno al desciframiento del misterio y la confirmación de la permanente incertidumbre en que se debate el sujeto de la posmodernidad. Otros teóricos como Holquist, y posteriormente Merivale y Sweeney, se inclinan por el término *metafísicas* para calificar aquellos relatos literarios policiacos donde no se divisa un desenlace concluyente ni satisfactorio y donde se intenta representar el vacío del mundo actual al dejar muchos interrogantes por contestar. Véanse también las reflexiones de Bertens sobre los presupuestos del detective posmoderno.

⁴ *Hard-boiled* es el nombre con el que se conoce también al subgénero literario policiaco y de explotación equiparado usualmente a géneros similares que derivan de la ficción criminal como la novela negra. El *hard-boiled* se distingue de la novela negra por presentar una gran cantidad de escenarios en los que intervienen componentes lascivos como la extrema violencia, asesinatos y distintos contextos eróticos que normalmente derivan en el sexo explícito.

⁵ Donde más interés ha despertado el estudio de la novela de detectives gays ha sido en la academia estadounidense, como lo demuestran los trabajos de Ferme, Markowitz, Vosburg, Stevenson, Bedore, Zamostny, Jones, Steward y de tantos otros. Llama la atención que Martín Cerezo en su excelente caracterización de la figura del detective pase por alto esta variedad identitaria.

⁶ Esta variante, que es la efebofilia, tal vez se estime hoy una de las menos prestigiadas al confundirse con los casos de abusos sexuales a menores que saltan continuamente a los medios de comunicación.

⁷ La Ley de Vagos y Maleantes, que a partir de 1954 (durante el franquismo) incluyó a los homosexuales, y la posterior Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social decretada en 1970 se modificaron mediante un Real Decreto en 1979 que eliminaba a los homosexuales del catálogo de elementos sociales peligrosos. En 1988 se abolió el delito de escándalo público, que se sustituyó por las nuevas figuras de

exhibicionismo y provocación social. En 1994 y 1995 se promulgaron sendas leyes que reconocían la existencia de determinados derechos para las parejas homosexuales, leyes que fueron ampliándose y mejorándose en algunas comunidades autónomas del territorio nacional a lo largo de esa década. Finalmente, en 2005, durante el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero, se legalizó el matrimonio entre personas del mismo sexo.

⁸ Staiger apuesta por el uso del marbete *estilo genérico* para tratar de demostrar que las obras literarias, aunque se afilien a un género dominante, pueden situarse en la intersección entre dos géneros y pueden participar de forma equilibrada de cada uno de ellos (24, 237–38, 240). Así, en lugar de referirse a la épica, a la lírica y a la dramática como géneros puros, prefiere hablar de lo épico, lo lírico y lo dramático, entendiendo estas categorías como estilos o tonos. ¿Qué ventajas ofrece la forma adjetiva frente a la sustantiva? Pues burlar erróneas separaciones denominativas y aceptar la confluencia armoniosa de estilos genéricos distintos en una misma obra. Según Staiger, las obras literarias concretas vendrían a ser realizaciones de dichos estilos, los cuales son supragenéricos y transgenéricos.

⁹ Como en *Black, black, black*, en *Un buen detective no se casa jamás* la multiplicidad de los yoes ficcionales de la novela policiaca, narrada en primera persona, quiebra el yo unitario del egocentrismo masculino, que constituye señal inequívoca del género. Por lo demás, una y otra novela se corresponden con la consideración de los dos niveles argumentales que Borges y Piglia atribuyeron a otro género narrativo: el cuento. En el prólogo que escribió al libro de María Esther Vázquez *Los nombres de la muerte* (1964), el autor de *El Aleph* se refirió brevemente a esos dos planos, uno falso, que se sugiere vagamente en la obra, y otro verdadero, que se mantendrá velado hasta el fin (167). Este enfoque analítico anticipa en veintidós años la opinión que su paisano Ricardo Piglia expuso en su ensayo “Tesis sobre el cuento”, donde apunta también a la existencia de dos historias superpuestas en el cuento: una que salta a la vista desde el principio y otra que se va construyendo en la sombra o, lo que es lo mismo, un relato visible y otro oculto en los intersticios de ese relato visible. El relato secreto se elabora con lo no dicho, con lo sobreentendido, con la alusión, con el modo fragmentario, y el efecto de sorpresa descuella cuando la historia secreta finalmente deja de serlo (547).

¹⁰ Mediante la observación, el análisis y el método lógico de investigación se reconstruyen los pormenores de un hecho ilegal o moralmente reprobable y se pretende darle caza al artífice del delito, así como conocer sus móviles, objetivos que en última instancia cumplen habitualmente los relatos de detectives.

¹¹ Las sexualidades periféricas son aquellas que se distancian del círculo imaginario de la sexualidad “normal” y que ejercen su derecho a proclamar su existencia. Basadas en la resistencia a los valores tradicionales, muchas veces han tenido que pagar un alto precio: el rechazo social, la opresión, el ostracismo.

¹² Sobre esta cuestión en la Grecia clásica, véase el estudio de Dover.

¹³ La disposición “perversa polimórfica” incluye la sexualidad del muchacho previa al comienzo del complejo de Edipo. El concepto se refiere a diferentes prácticas autoeróticas, caricias orales y anales en las que la libido se manifiesta antes de que se establezca un único tipo de elección de objeto sexual a través del mecanismo de represión (Freud 56–57).

¹⁴ Receptáculo impregnado de la misoginia propia de la mirada masculina, la mujer fatal ha sido definida por Sánchez Noriega en los siguientes términos: “inteligente, ambigua, mentirosa compulsiva, posee capacidad para prever el futuro, hace de la belleza y del atractivo físico un arma a su favor, si le interesa se puede mostrar dulce y delicada o exigente y autoritaria, su itinerario vital está constituido por la realización sucesiva de una voluntad imperativa que se sobrepone a todo y a todos y allí donde se hace presente, cualquier realidad —pero fundamentalmente el varón— está referida a ella que, de ese modo, consigue condicionar el conjunto de los acontecimientos” (187).

¹⁵ Los disturbios de Stonewall consistieron en una serie de manifestaciones espontáneas y violentas contra una redada policial que tuvo lugar en la madrugada del 28 de junio 1969 en el *pub* conocido como el Stonewall Inn. Frecuentemente se cita a estos altercados como la primera ocasión, en la historia de Estados Unidos, en la que la comunidad LGTB batalla contra un sistema que perseguía a los homosexuales con el beneplácito del gobierno, y son generalmente reconocidos como el catalizador del movimiento moderno pro-derechos LGTB en Estados Unidos y en todo el mundo.

¹⁶ La heterosexualidad obligatoria o heteronormatividad comprende aquel régimen social, político y económico que impone el patriarcado y las prácticas sexuales heterosexuales mediante diversos mecanismos médicos, artísticos, educativos, religiosos, jurídicos, etc. y a través de diversas instituciones que presentan la heterosexualidad como necesaria para el funcionamiento de la sociedad y como el único modelo válido de relación sexoafectiva y de parentesco. Dicho régimen se retroalimenta con mecanismos sociales como la marginalización, la invisibilización o la persecución.

¹⁷ Otros títulos de la serie son *Death Claims* (1973), *Troublemaker* (1975), *The Man Everybody Was Afraid of* (1978), *Skinflick* (1975), *Gravedigger* (1982), o *Nightwork* (1984). Recordemos que unos años antes, en la serie que empezó a escribir George Baxt a mediados de los años 60 descuellaba ya la imagen de un policía homosexual de raza negra (Pharaoh Love) que lleva la voz cantante en cinco de las novelas de este autor neoyorquino: *A Queer Kind of Death* (1966), *Swing Low, Sweet Harriet* (1967), *Topsy and Evil* (1968), *A Queer Kind of Love* (1994) y *A Queer Kind of Umbrella* (1995).

¹⁸ Nos referimos a las novelas *Cuestión de astucia* (1985), *El judío errante* (1987) y *Estigma* (1990), volumen engrosado en 1999 con nuevos relatos (*Estigma y otras aventuras de Buenaventura Pals*).

¹⁹ En opinión de Valles Calatrava, la serie de *Gay Flower*, más que parodiar la novela negra americana, se mofa de la homosexualidad del protagonista y de lo absurdo de las situaciones (125).

²⁰ Esta serie la completan otros muchos títulos: *Gay Flower, detective muy privado* (1978), *La venganza de Flower* (1978), *Flower, al aparato* (1982), *Demasiados muertos para Flower* (1983), *Pero... ¿hubo alguna vez ochocientos mil puestos de trabajo?* (1984), *Flower en El tataranieto del “Coyote”* (1985), *El Método Flower* (1991), *Flower, blanco y negro* (1996), *La leyenda de Fulwider y Trevillyan* (1996), *Mi nombre es Flower* (1997), *Flower, te necesito* (1998), *La cliente de Flower* (1999), *Fulwider, Trevillyan & Moriarty, Ltd.* (1999) y *Flower, punto final* (2002). Por poner otros ejemplos, la homosexualidad latente es motivo de conflictos internos y de respuestas violentas en el investigador Juan Ges, protagonista de *Si es no es* (1983) de Andreu Martín. En calidad de secundario, interviene también en la trilogía de Lònia Guiu (1986–1994), de la escritora catalana Maria-Antònia Oliver, un personaje gay: el buenazo de Quim, que hace de “ángel guardián” de la protagonista, en cuya agencia trabaja. Respecto a la novela policíaca lésbica realizada en España, es sensiblemente más profusa que la protagonizada por

detectives homosexuales varones. Como pionera en el subgénero deslumbra por derecho propio la escritora Isabel Franc, que con el seudónimo Lola Van Guardia da a conocer en 1999 y 2002, respectivamente, dos obras (*Plumas de doble filo* y *La mansión de las tribadas*) encabezadas por la inspectora de policía Emma García, que más tarde reaparecerá, convertida en detective privada, en *No me llames cariño* (2004). A los anteriores títulos hay que sumar *Brocheta de carne* (2003), de Javier Otaola, con una atractiva inspectora, Felicidad Otaizola; *Curvas peligrosas* (2010) y *Contra las cuerdas* (2012), de Susana Hernández, donde destacan la subinspectora Rebeca Santana y la abogada Malena Montero, que comparten por separado su amor por las mujeres, o la primera incursión novelística de Clara Asunción García (*El primer caso de Cate Maynes*, 2012). Por último, y como dato anecdótico, vale la pena mencionar que en las dos primeras entregas de la serie de Bevilacqua de Lorenzo Silva —*El lejano país de los estanques* (1998) y *El alquimista impaciente* (2000)— la subalterna del sargento, llamada Virginia Chamorro, debido a su carácter reservado, su firmeza y al feminismo que enarbola, se gana cierta fama de lesbiana entre sus compañeros masculinos.

²¹ La primera mujer detective en la literatura española, esta vez profesional, no accidental como Paula, la hallamos en la novela de Lourdes Ortiz *Picadura mortal* (1979). En realidad es casi la única, pues tanto Petra Delicado, el personaje serial que viene desarrollando Alicia Giménez Bartlett desde 1996, como la comisario de policía Sarita Lagos de la novela de Juan Aparicio-Belmonte *Mala suerte* (2003) o alguna que otra nombrada en la nota 18 pertenecen a las Fuerzas de la Seguridad del Estado. Sánchez Zapatero y Martín Escribá constatan que, a partir de la década de los 90 y los inicios del nuevo siglo, y una vez que los agentes de la policía fueron disociándose de la imagen negativa que se tenía de ellos por la brutalidad y medidas represivas desplegadas durante la dictadura, la figura del investigador privado va desapareciendo paulatinamente de las novelas seriales negras (301).

OBRAS CITADAS

- Bajtín, Mijail M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Bedore, Pamela. "Queer Investigation: Foxy Ladies and Dandy Detectives in American Dime Novels". *Studies in Popular Culture* 31.1 (2008): 19–38.
- Bertens, Hans. "The Detective". *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Ed. Hans Bertens y Douwe Fokkema. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1997. 195–202.
- Borges, Jorge Luis. "Los nombres de la muerte". *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1975. 167–69.
- Chandler, Raymond. "Apuntes sobre la novela policial". *Cartas y escritos inéditos*. Pról. Dorothy Gardiner. Trad. Margarita Acchella. Buenos Aires: La Flor, 1976. 69–78.
- Colmeiro, José F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Pról. Manuel Vázquez Montalbán. Barcelona: Anthropos, 1994.

- Dover, K. J. *Homosexualidad griega*. Pról. Michel Foucault. Trad. Juan Francisco Martos Montiel y Juan Luis López Cruces. Barcelona: El Cobre, 2008.
- Eribon, Didier. *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Trad. Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Ferme, Valerio C. "Aldo Busi's Gay Detectives: The Otherness of Homosexual Discourse as a Mystery-Solving Tool". *Pacific Coast Philology* 33.1 (1998): 58–68.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. Trad. Ulises Guíñazú. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2002. 3 vols.
- Freud, Sigmund. *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Trad. Luis López Ballesteros y de Torres y Ramón Rey Ardid. Madrid: Alianza, 1972.
- Friedman, Norman. "Tipos de trama". *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Ed. Enric Sullà. Barcelona: Crítica, 1996. 68–78.
- Golubov, Nattie. "La masculinidad, la feminidad y la novela negra". *Anuario de Letras Modernas* 5 (1991-1992): 99–121.
- Halberstam, Judith. *Masculinidad femenina*. Trad. Javier Sáez. Barcelona/Madrid: EGALES, 2008.
- Holquist, Michael. "Whodunit and other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction". *New Literary History* 3.1 (1971): 135–56.
- Hoveyda, Fereydoun. *Historia de la novela policiaca*. Trad. Monique Acheroff. Madrid: Alianza, 1967.
- Jones, James W. "Gay Detectives and Victims in German Mystery Novel". *Monatshefte* 104.4 (2012): 570–92.
- Markowitz, Judith A. *The Gay Detective Novel: Lesbian and Gay Main Characters and Themes in Mystery Fiction*. Pref. Katherine V. Forrest. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2004.
- Martín Cerezo, Iván. "La evolución del detective en el género policiaco". *Tonos* 10 (2005). Web. 16 abr. 2014.
- Merivale, Patricia, y Susan Elizabeth Sweeney, eds. *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Philadelphia: Pennsylvania University Press, 1999.
- Pgarcía. *El Método Flower*. Madrid: Libertarias, 1991. Impreso.
- Piglia, Ricardo. "Tesis sobre el cuento" *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*. Ed. Fernando Burgos. Madrid: Castalia, 2004. 547–50.
- Rubin, Gayle. "El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo". *El género: La construcción cultural de la diferencia*. Comp. Marta Lamas. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. 35–96.
- Sánchez Noriega, José Luis. "La *femme fatale* a la caza del detective." *Informe confidencial: La figura del detective en el género negro*. Ed. Álex Martín Escribá y Javier Sánchez Zapatero. Valladolid: Difácil, 2007. 185–202.
- Sánchez Zapatero, Javier, y Álex Martí Escribá. "Teoría e historia de las sagas policíacas en la literatura española contemporánea (1972–2007)". *Dicenta* 28 (2010): 289–305.
- Sanz, Marta. *Black, black, black*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- . *Un buen detective no se casa jamás*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- Spanos, William V. "The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination". *Boundary* 2.1 (1972): 147–68.

- Staiger, Emil. *Conceptos fundamentales de poética*. Est. prel. y trad. Jaime Ferreiro Alemparte. Madrid: Rialp, 1966.
- Stevenson, Rocío. "Is the Gay or Lesbian Detective Necessarily a Transgressive Figure? The Examples of *Gravedigger* and *Murder by Tradition* under Discussion". *AngloGermanica Online* 5 (2007): 71–75. Web. 4 abr. 2014.
- Steward, Faye. *German Feminist Queer Crime Fiction: Politics, Justice and Desire*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2014.
- Tani, Stefano. *The Doomed Detective: Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984.
- Valles Calatrava, José R. *La novela criminal española*. Granada: Universidad de Granada, 1991.
- Vosburg, Nancy. "'Coming out' in Spanish Crime Fiction". *Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction: Essays on the Género Negro Tradition*. Ed. René Craig-Odders, Jacky Collins y Glen S. Close. Jefferson: McFarland & Company, 2006. 91–102.
- Zamostny, Jeffrey. "Comings Out: Secrecy, Sexuality, and Murder in Michael Nava's *Rag and Bone*". *MELUS* 34.4 (2009): 183–204.