

LA SERIE DE GAY FLOWER: INTERTEXTUALIDAD Y PARODIA DEL GÉNERO NEGRO

José Ismael Gutiérrez

(Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)

joseismael.gutierrez@ulpgc.es

RESUMEN:

Este artículo versa sobre algunas de las transgresiones que Pgaría, seudónimo del escritor y humorista español José García Martínez-Calín, realiza en la novela negra, en concreto en la serie narrativa de Gay Flower, en la que parodia muchas de las coordenadas tradicionales de esta modalidad literaria. Asentados en el modelo clásico de la ficción *hard-boiled* norteamericana, estos cuentos y novelas, publicados entre 1977 y 2002, retratan una galería de personajes marginados que viven en un ámbito criminal o pintan a individuos de la alta burguesía que burlan ciertas leyes morales y sociales. Pero las convenciones de este subgénero literario plagado de homicidios, corrupción, denuncia social e intriga son subvertidas por Pgaría insistentemente mediante la ridiculización de situaciones y personajes, incluyendo al mismo Gay Flower, el protagonista de la saga, que no se ajusta al paradigma normalizado de detective. Su orientación sexual, tan contraria a la heteronormatividad, genera varios puntos de conflicto en el seno de las diferentes tramas. Además de estas particularidades, llama poderosamente la atención la abundancia de juegos intertextuales que le confieren a estas obras una dimensión metaficcional, autorreflexiva y posmoderna.

Palabras clave: Pgaría; novela detectivesca; intertextualidad; parodia; homosexualidad

ABSTRACT:

This article deals with some transgressions that Pgaría, pseudonym of the Spanish writer and humorist Jose García Martínez-Calín, makes in the noir novel, particularly in the narrative series of Gay Flower, in which he parodies many of the traditional coordinates of this literary modality. Settled into the classic model of the North American hard-boiled fiction, these short stories and novels, published between 1977

and 2002, portray a gallery of isolated characters who live in a criminal area or paint individuals of the high middle class who avoid certain moral and social laws. But the conventions of this literary subgenre fraught with homicides, corruption, social criticism and intrigue are subverted insistently by Pgaría through the ridiculization of situations and characters, including Gay Flower himself, the protagonist of this saga, who does not adjust to the normalized paradigm of the detective. His sexual orientation, so opposed to heteronormativity, generates several points of conflict within the different plots. In addition to these particularities, the abundance of intertextual games that give these works a metafictional, autorreflexive and postmodern dimension greatly calls our attention.

Keywords: Pgaría; detective novel; intertextuality; parody; homosexuality

CONSIDERACIONES PRELIMINARES

La historia de la literatura está repleta de autores que, pese a la popularidad obtenida en un momento concreto, han terminado confinados en los aledaños de un género, de una corriente o de una época determinada; autores de efímera resonancia, pero a los que resulta indispensable conocer para evaluar el surgimiento y desarrollo de las figuras consideradas canónicas, aquellas que, sin saber muchas veces por qué, consiguen amplificar modelos escriturales rutinarios mediante la incorporación de elementos con los que abren, tal vez imperceptiblemente, una hendidura inédita en la que luego profundizarán con mayor holgura autores posteriores. No cabe la menor duda de que la investigación académica tiene contraída una deuda con ellos.

Si repasamos el corpus de la novela negra española surgida durante el posfranquismo, nos encontramos con que uno de esos lugares marginales lo ocupa Pgaría, seudónimo de José García Martínez-Calín. Los libros de este autor, que en su día tuvieron buena acogida, apenas se leen hoy y hasta la fecha no han vuelto a reeditarse. Conseguir un ejemplar de cualquiera de ellos se convierte en una empresa titánica que solo culmina a veces exitosamente después de rastrear en alguna librería de viejo o en Internet. Esta es una realidad imposible de soslayar que corre pareja al silencio manifiesto de la crítica, pues, junto a la desaparición de las novelas de Pgaría de la primera línea de los circuitos comerciales y junto a su progresiva invisibilización, sorprende lo exiguas que son las alusiones que los estudios generales de hoy en día

sobre la novela detectivesca nacional suelen dedicar a este exponente del género, devenido estrella fugaz, semiolvidada y "menor" en relación a otros nombres cuya obra ha resistido más denuedo el paso del tiempo. Genaro J. Pérez, uno de los pocos que ha revisitado algunas entregas de la serie consagrada a Gay Flower, su creación más emblemática, admite que "no pueden considerarse obras de arte y (que) tampoco ofrecen conclusiones de gran profundidad filosófica"; a su juicio, son meras "curiosidades literarias" –aunque no exentas de valor sociológico e histórico– que, desde una perspectiva heterodoxa desprovista de pragmatismo, parodian sistemáticamente las modalidades más "duras" de la llamada en inglés *tough guys fiction* o *hard-boiled fiction* (2002, p. 63). No en vano Valles Calatrava, otro de los especialistas, califica esta saga de "novela negra humorística" (1991, p 124), etiqueta hasta cierto punto oximorónica habida cuenta del escepticismo que impera entre algunos puristas del género respecto a la posibilidad de que el discurso detectivesco propiamente dicho y el desbordamiento de la risa en sus múltiples faces puedan coexistir en el mismo texto sin que aspectos presuntamente esenciales de este formato (suspense, atmósfera de realismo, mensaje de denuncia social...) se vean perjudicados. Una responsabilidad de la que habría que exonerar a la ironía y al talante cínico por tratarse de registros que, desde la época de Marlowe o Sam Spade, instruyen la personalidad de muchos de los héroes que popularizó el *pulp* estadounidense en su versión policiaca.

Para Gil Casado, la narrativa de Pgaría, que no oculta unos referentes textuales bien localizables, esboza en su cotejo con la realidad una situacionalidad tan imprecisa que bastaría con cambiar algunos nombres de lugares para reinsertar las acciones que se van encadenando página tras página en cualquier otra parte del mundo; en otras palabras, aunque las historias de estas novelas transcurran en una ciudad del sur de los Estados Unidos, el autor parece tener un conocimiento superficial tanto de los escenarios que evoca como de otros detalles de la época a la que pertenecen (los años 40 del siglo pasado). Prueba de ello es la abundancia de anacronismos de todo tipo (de objetos, precios, hábitos, etc.); los homicidios que se relatan, aderezados de ingredientes "macarrónicos", se saldan con una carcajada, y al adaptar al castellano palabras de procedencia inglesa, se aprecia también en muchos de esos usos lingüísticos una falta de lógica irrefutable. De otra parte, pese a que se intercalen observaciones críticas sobre el medio en que se ambientan, tales alegatos se revelan demasiado universales e indefinidos como para que puedan relacionarse con un núcleo vivencial específico (1999, pp. 290-91, 293). A la larga esto provocaría ese desinterés por la literatura de detectives de Pgaría que hemos apuntado, un

emborronamiento que refleja el modo azaroso, y a veces despiadado, con que opera la historia cultural a la hora de decidir, a partir de criterios frecuentemente impredecibles, qué producciones merecen pasar a la posterioridad y qué otras quedarse en el camino. Las imparables mutaciones en el gusto estético o en la sensibilidad del público, la valoración subjetiva de que unas cuantas propuestas han influido mejor que otras en el avance de una escuela o en el desarrollo de una temática o una estructura particular son algunos de los factores que subyacen a este proceso de selección. Es posible igualmente que el estatus de humorista del escritor valenciano, inseparable de su quehacer, no lo haya favorecido demasiado. El dato de que muchos de los títulos de la serie, específicamente los cuentos y novelas cortas *Flower siempre llama dos veces* (1995), *Flower, blanco y negro* (1996), *La leyenda de Fulwider & Trevillyan* (1996), *La venganza de Flower* (1997), *Mi nombre es Flower* (1997), *Flower, te necesito* (1998), *La cliente de Flower* (1999), *Fulwider, Trevillyan & Moriarty, Ltd.* (1999) y *Flower, punto y final* (2002), fueran editados por la Academia de Humor de Pozuelo de Alarcón (Madrid), institución que García Martínez preside desde 1989, tal vez justifique en parte su desplazamiento del canon narrativo policiaco. Pero no menos cierto es que entre 1982 y 1985 otras editoriales de mayor difusión como Planeta, en cuyo catálogo figuran volúmenes de las más disímiles orientaciones, sacaron a la luz media docena de estas obras: *El nombre es Flower* (1982), *Flower al aparato* (1982), *Demasiados muertos para Flower* (1983), *Flower en El calzoncillo eterno* (1983), *Pero... ¿hubo alguna vez ochocientos mil puestos de trabajo?* (1984) y *Flower en El tataranieto del "Coyote"* (1985), además de *El políticón* (1972), colección de greguerías y viñetas, y la novela *Memorias de Franco* (1984).

Curtido en la prensa periódica de sesgo humorístico, García Martínez debuta como columnista en el diario *Las Provincias* en 1953, dos años antes de su ingreso en el semanario *Don José*, fundado en 1955. Después intervendría en *La Codorniz* de Álvaro de Laiglesia, de la que acabará siendo redactor hasta que la abandona en 1973 por desavenencias con la línea editorial marcada por su director para volcarse en la fundación, un año más tarde, de *El Cocodrilo Leopoldo* y, posteriormente, junto con José Ilario, de la revista *Interviú*. Asimismo, en 1990 inaugura *La Golondriz*, que sobrevive en la actualidad en formato digital. A lo largo de este itinerario el escritor se dedicaría tanto a la redacción de guiones cinematográficos, radiofónicos y televisivos (trabaja para Radio 3 y colabora en TVE en una veintena de programas) como al cultivo del periodismo satírico. Porque denominador común de toda su prolífica actividad mediática es el humorismo en su dimensión más paródica, un rasgo que extrapola sin cortapisas a las ficciones sobre Gay Flower.

El mismo uso del seudónimo en sus narraciones de corte policiaco y en otros libros de diferente calado –*El libro de los muertazos* (1965), *Los chistes de Franco* (1977), *Los chistes de Tejero* (1981), *Los chistes del divorcio* (1981), *Memorias de la Finca Roja* (1995)...– se asocia habitualmente a la praxis del humor, tanto en su expresión gráfica como escritural¹. Para su elección, García Martínez se inspira en un personaje ficticio recurrente en las novelas de otro escritor emparentado a este recurso: el británico P. G. Wodehouse, autor de *Psmith en la ciudad* (1910), *Psmith, periodista* (1915) y *Dejádselo a Psmith* (1923), solo que García Martínez, desdoblándose en un *alter ego* creado a partir de la letra inicial del nombre de pila de este elegante inglés educado en Eton, de pasmosa verborrea y amante del *cricket* y el primero de sus apellidos, decide españolizar su rúbrica.

Sin embargo, no es preciso trascender el orbe de la literatura criminal para enmarcar el origen de la seudonimia. Recordemos que, durante las últimas décadas del franquismo, y aun en los primeros años de la democracia, en España diversos escritores, ligados o no a la novela policiaca, difundieron también sus obras bajo un sobrenombre, normalmente de reminiscencias anglosajonas, debido a que la mayoría de las publicaciones de esta categoría eran traducciones de escritores extranjeros y a que el público lector, muy habituado ya al cine y a relatos de misterio o en los que corría la sangre, prefería apellidos exóticos que en cierto modo le recordasen la impronta foránea de los modelos populares en los que se basaban. Tanto es así que incluso las tramas de estas obras solían localizarse en otras latitudes, institucionalizándose una tendencia que, con algunos matices en los que no entraremos, subsistirá en las creaciones de P. García.

Al recordar la génesis de la saga, cuenta el autor en el prólogo de *El Método Flower* (1991) que la idea le vino a la mente en 1975 coincidiendo con tres hechos determinantes: 1) la lectura del cuento de Woody Allen “La puta de Mensa” –cuyo tono subversivo le servirá de coartada para modelar el acento irreverente de sus propias historias–²; 2) el resurgimiento de la novela negra española durante las postrimerías de la dictadura, y 3) la aparición por esos mismos años de revistas

¹ Son muchos los profesionales del humor que se han ocultado detrás de un seudónimo. Entre los españoles mencionemos a Folchi (Manuel González Martí), Ops y El Roto (Andrés Rábago García), Falette (Rafael Castellano de la Puente), Gin (Jorge Ginés), Heliófilo (Félix Lorenzo), Ivá (Ramón Tosas Fuentes), Ja (Jordi Amorós), Kalikatres (Ángel Menéndez Menéndez) o Forges (Antonio Fraguas de Pablo), entre otros.

² Incluido en *Sin plumas* (1975), el relato de Allen constituye también una parodia del género policiaco: el detective privado Kaiser Lupowitz (protagonista de este y de otro cuento, “El gran jefe”) se ve envuelto en una investigación que tiene por objetivo resolver un caso sobre “prostitución intelectual” que le encarga un trabajador, quien, insatisfecho de su esposa, acudía a jóvenes muchachas para mantener profundas conversaciones sobre literatura a cambio de dinero.

protoeróticas. En una de ellas (la llamada *Fleshmen*) habrían visto la luz estas narraciones de no ser por el repentino cese de dicha publicación antes de que el primero de los cuentos llegara siquiera a escribirse. Este revés hizo que el proyecto se frustrara antes de que pudiese cuajar. No obstante, dos años después se le ofrecería la oportunidad de retomarlo, cuando *Lui*, otra emergente revista de "destape" femenino mucho más atrevida en materia sexual, consideró oportuna la inserción en sus páginas de los relatos protagonizados y narrados en primera persona por Flower. En esta publicación mensual se imprimieron los dos primeros, en los que ya se perfilaban las principales acompañantes del detective: Azalea Moriarty –la doncella superseductora–, la albina sargento de Homicidios Betty Jo Trevillyan, de la policía de Los Ángeles, y Marion Fulwider, su hercúlea ayudante negra. Posteriormente, la versión española de *Playboy* daría a conocer un tercero y, un poco más adelante, en 1978 concretamente, sale de la imprenta la primera novela larga bajo el título de *Gay Flower, detective muy privado*, dentro de la colección "Club del crimen" de Sedmay ediciones (Cfr. Pgaría, 1991, pp. 9-10).

ABRIENDO NUEVOS CAUCES

El estilo rápido y conciso, el dinamismo de las peripecias, la voz autodiegética del narrador en la línea chandleriana, la soledad del protagonista, que en sus pesquisas saca a relucir los trapos sucios de las clases adineradas, su misoginia insobornable, la ubicación de los hechos en una ciudad litoral de California, la violencia explícita mezclada con el sexo y la crítica a los males sociales contemporáneos aproximan la hechura de estas producciones a las de los maestros consuetudinarios de la novela negra de los años 30 y 40. Sin embargo, similitudes aparte, Pgaría se afana también en desmantelar una a una las pautas establecidas por sus predecesores, objetivo que consigue a través de una vis cómica que entra en ebullición reiteradamente y con la que sella el anclaje diegético de un universo hipersaturado de incontables momentos de diversión y delirio. A fin de constatar esta vuelta de tuerca a los mimbres tradicionales con los que trabaja, y que impregna desde las reflexiones del narrador hasta los diálogos o los apuntes sobre la reacción de los personajes a situaciones inesperadas, nos detendremos únicamente en dos ejemplos aislados, ambos pertenecientes a la mencionada novela de 1978. En *Gay Flower, detective muy privado* uno de los encargos que le hacen al detective consiste en vigilar a la díscola hija del coronel Huston Orrin Stradivarius, Berenice. Sus indagaciones lo llevan a varios enclaves, entre ellos un tugurio en el que la ve entrar

en compañía de Eddie Fatty Morningstar, un orondo matón con el que intimaba la hermosa muchacha. En principio sospecha Flower que el local escondía un fumadero de opio. Pero se equivocaba; era algo más "sofisticado" que eso: se trataba de un hurgadero de narices que frecuentaba la gente de desahogada posición económica para satisfacer, libre de miradas indiscretas, uno de esos vergonzantes placeres que las normativas cívicas de comportamiento social tenían prohibidas. La situación le sirve de excusa a Flower para sopesar la utilidad de esta clase de recintos:

El sacarse mocos de la nariz puede ser más enervante que un trago de láudano o un pinchado de heroína, y mucho menos peligroso. Como la sociedad puritana repudia tal deporte y no se puede practicar sino que a uno le afeen la conducta, el ingenio del hampa había llevado a la instalación del hurgadero chino, donde quien tuviese los dólares suficientes contaba con la garantía de sacarse los mocos durante el tiempo que le diera la gana sin riesgo de ser molestado, y la seguridad de encontrar compañeros de vicio con los que compartir las extracciones. (Pgarcía, 1978, p 116)

De esta manera, Pgarcía hace algo a primera vista inverosímil: convierte un gesto banal, aunque repulsivo para muchos, en una actividad clandestina envuelta en una aureola de ilegalidad equiparable a las que se desarrollan en aquellos espacios que, por su asociación con el mundo cerrado de la delincuencia (burdeles, bares, garitos...), estigmatiza la novela negra canónica.

Por otra parte, a poco que nos internemos en algunas de estas obras, a las que por su atmósfera de desenfado resulta imposible leer con circunspección, captamos el erotismo que impregna cada una de sus páginas, erotismo que es marca de la literatura detectivesca o, al menos, de un sector importante de ella. Pero incluso en pasajes de este cariz la jocosidad desbordante compromete el alto voltaje de esas instancias erotizantes en las que los personajes exploran su lado más salvaje y amoral. Al fin y al cabo, el humor es una táctica para enfrentarse a los tabúes, y eso lo podemos ver en una secuencia de las más esperpénticas: la referida a las inclinaciones incestuosas de Clyde Stradivarius. Un día él y su hermana Berenice, de la que está encaprichado, llegan algo bebidos a la empresa familiar después de una velada en un antro nocturno. Clyde trata de abrazarla, pero la chica no se lo pone fácil. Primero le pide una copa. Después de brindar, él se desabrocha los pantalones, la abraza con frenesí e intenta besarla. Berenice se zafa de nuevo. Sin perder la compostura ni el buen semblante, la chica le exige que, si quiere penetrarla, ha de hacer lo que ella le solicite. Es tal el estado de excitación de su hermano que este

asiente sin vacilar a sus requerimientos, iniciándose a partir de entonces varias *performances* caricaturescas bajo la dirección de la hija del multimillonario coronel. En principio, Berenice insta a Clyde a que se desnude y a que baile la danza de los siete velos:

El caballero se puso a canturrear y a danzar como una Salomé calva, envuelto en la capa femenina. Correteaba acá y allá descubriendo ora un hombro, ora una rodilla. Por último la arrojó a un rincón exhibiéndose en pelota, con los brazos extendidos, como un artista. La Stradivarius aplaudió la representación, carcajeándose (...). (Pgarcía, 1978, p 107)

Acto seguido, tras esa breve actuación con la que se entretiene la joven, esta se deja besar y el hombre hunde su rostro en el vientre de su hermana. Otro de los papeles que se ve forzado a interpretar es el de la ranita y luego el de la gallinita. Solo así accede ella a despojarse del sujetador que el mismo Clyde le había regalado unos días antes. Posteriormente le pide que imite al burrito y después, antes del revolcón que nunca llega, lo obliga a hacer el payaso. Justamente como un payaso debió de sentirse Clyde cuando Berenice, que estaba más lúcida de lo que se creía, aprovecha que su patético enamorado daba volteretas una y otra vez con la cabeza en el suelo y jaleaba, para apoderarse de sus ropas, salir a toda prisa de la habitación dejándolo encerrado con llave. Desde el interior de un armario de la oficina, un Flower boquiabierto observa de principio a fin el desenvolvimiento de esta escandalosa comedia de tintes grotescos; momento que aprovecha para condenar las relajadas costumbres de los miembros de los estamentos más privilegiados de la sociedad. En las novelas de Pgarcía lo "anómalo", lo "perverso" y lo *queer* constituyen la norma: incesto, sadomasoquismo, homosexualidad, travestismo, fetichismo y otros casos de parafilias sexuales o de naturaleza bizarra, trufados con arrebatos de humor a granel, se entrelazan para hacer las delicias del lector menos prejuicioso. Se trata no tanto de impactar a las conciencias puritanas como de trastocar con hilaridad los códigos de la literatura negra, a la par que las conductas "políticamente correctas", deseo al que responde también la recurrencia de estrategias intertextuales, metatextuales e hipertextuales (por usar los términos de Genette³) que colocan las ficciones de Pgarcía en un tejido más vasto de proporciones escriturales reconocibles. Por ejemplo, la clienta para la que trabaja en el primero de los casos lo visita por recomendación expresa nada menos que del mismísimo Philip Marlowe, a cuyo creador, Raymond

³ Dichas tácticas son bastante usuales en el género negro, ya que, como precisa Martín Cerezo, este "se alimenta de sí mismo, se hace sobre sus propios elementos" (2006, p. 22).

Chandler, dedica su obra. Aparecen también intercaladas referencias a la Agencia Continental, famosa en los volúmenes de Dashiell Hammett *Cosecha roja* (1929), *La maldición de los Dain* (1929) y *El agente de la Continental* (1945), empresa de detectives en la que Pgaría –en un alarde de “sincretismo ficcional”, si se nos permite la palabra– pone a trabajar a un jovencísimo Lew Archer, el héroe de las novelas de Ross MacDonald, a quien se le encomienda primero que siga de cerca los movimientos del esposo de Tatiana Connally, la ninfómana vampiresa que lo había contratado con pérfidas intenciones, y después, en *Flower al aparato*, que vigile a la organista Gertrude Verschoyle, de nombre artístico Beryl Barnes, insaciable cazadora de fortunas. Con esta técnica intertextual quedan ensamblados en una misma entrega dos ingredientes independientes que provienen de dos obras de otros tantos autores del *hard-boiled*, los cuales logran imbricarse, por mediación del narrador, a una tercera creación (la del propio escritor valenciano), que de ese modo deja al descubierto las posibilidades metaficcionales de sus engranajes internos. En la primera novela se cita literalmente a Charlie Chan, el detective estadounidense de origen chino creado por Earl Derr Biggers: “las murallas de piedra se derrumbaban”; “... y la luz penetraba a través de las numerosas brechas” (Pgaría, 1978, p. 177⁴) y en otros títulos se nombran o aparecen de refilón otros investigadores privados: Robin Bishop, Jack LeVine, Nero Wolfe... Igualmente entra aquí en escena Azalea Moriarty que, según sabremos en obras posteriores, es biznieta del profesor Moriarty, el famoso enemigo de Sherlock Holmes. En definitiva, nutridos de estos mecanismos de citación o de homenajes formulados en clave burlesca que posibilitan un diálogo con una tradición textual archiconocida están todos los volúmenes de la saga, en los cuales además desfilan personajes tanto reales (Humphrey Bogart, Ginger Roger, Lauren Bacall...) como imaginarios (Simon Templar, Perry Mason o Max Thursday).

En una posición narratológica semejante se ubican algunos de los paratextos escogidos cuyos enunciados más de una vez derivan de los escritos de distintos autores del firmamento policiaco; autores que Pgaría, diluyendo las fronteras entre vida y literatura, llama intencionadamente “biógrafos”, como si los entes de sus novelas y de las de otros escritores fueran seres de carne y hueso. El cuento “Encontrar un culpable” enlaza así con la novela *Encontrar una víctima* (1954) de Ross MacDonald, y *El nombre es Flower*, con una colección de relatos del mismo creador (*El nombre es Archer*, 1955). El relato “Adiós, muñeco” es una inversión genérica con la que se hace un guiño a la obra de Chandler *Adiós, muñeca* (1940). *Flower en El*

⁴ Ambas frases se corresponden con los títulos de los capítulos 21 y 22, respectivamente, de *La casa sin llaves* (1925) de Biggers.

calzoncillo eterno (*The big slip*) vendría a ser una especie de traducción fonético-festiva de la novela del mismo escritor, la titulada *El sueño eterno* (1939), en inglés *The Big Sleep*⁵. Y *Flower siempre llama dos veces* remite a la conocida novela de James M. Cain *El cartero siempre llama dos veces* (1934). Entre paródicas y reverenciales, estas indicaciones paratextuales que ornamentan las carátulas de las obras involucran toda suerte de producciones artísticas, inclusive ficciones cinematográficas, y no necesariamente del género negro. Así, *Demasiados muertos para Flower* hereda su nombre del *spaghetti western* de Martin Celer, que en España se llamó *Demasiados muertos para Tex* (1971), mientras que *Gay Flower, detective muy privado* recibe su título de la película dirigida en 1969 por Paul Bogart y que en nuestro país se llamó *Marlowe, detective muy privado*, a su vez adaptación fílmica de la novela de Chandler *La hermana pequeña* (1949).

A otro nivel de la interdiscursividad atañen los mensajes intercalados a pie de página y destinados a los consumidores de literatura criminal, sobre todo a partir de 1982, cuando, mediante esporádicos artefactos paratextuales que hacen aclaraciones hilarantes o dan información erudita sobre la procedencia autoral de los detectives literarios mencionados en las distintas entregas de la serie, se potencia el carácter irónico y autorreflexivo de estos relatos.

UN DETECTIVE “DIFERENTE”

No menos importante a lo hasta ahora señalado es la intencionalidad satírica que rezuma el tratamiento conferido a la orientación sexual del protagonista, condición que pone al personaje en más de un aprieto en los numerosos momentos en que se ve asediado por alguna damisela calenturienta. Su nombre (Gay Rose Flower) sugiere ya de por sí que no le atraen las personas del sexo opuesto. La palabra “Gay”, impregnada de un doble sentido, denota a la vez el diminutivo de su nombre de pila (Gaylor) y la opción sexual del personaje. Su segundo nombre (Rose) va encaminado en la misma dirección, intensificando más, si cabe, el efecto *queer* de un retrato donde se recortan principalmente la afectación o unos modales y gustos exquisitos que se apartan de los del detective más estereotípico, así como una marcada inclinación a la ambigüedad y al transformismo vestimentario que disuelve la

⁵ Los títulos de las dos partes de que se compone esta novela (“¿Acaso no matan a las ratas?” y “Vicios de Hollywood”) homenajean también dos obras de Horace McCoy, *¿Acaso no matan a los caballos?* (1935) y *Luces de Hollywood* (1939), título de la traducción española que se hizo en 1977 de la novela *I Should Have Stayed Home*.

polaridad masculino/femenino. En *Flower al aparato* desvela el investigador el porqué de ese nombre:

Mamá siempre deseó una niña, y cuando papá la dejó en estado de buena esperanza, pensó que nacería una chica a la que llamaría Rose. Bordó todos los pañales con las iniciales R. F. Luego, cuando miró entre mis piernecitas superó la desilusión. En lugar de deshacer la tarea añadió una G. delante de la R. Rose fue el segundo nombre con el que se me inscribió en el registro, y como a una Rose me trató mientras pudo. (Pgarcía, 1982, p 53)

En cuanto a la palabra "Flower" ('flor'), ya sea en su función de nombre, ya como apellido, se ha ligado tradicionalmente al mundo de la homosexualidad. Rodríguez González ha traído a colación el empleo de determinados apelativos, tanto en español como en inglés, relacionados con el ámbito floral, por lo que tiene de bello y vistoso: *floras, manflora, manflorita, manflor, daisy, daffodil, pansy...* son algunos de ellos. En inglés al homosexual o mariquita se le denomina corrientemente *flower* (2009, p. 245).

Según Markowitz, muchas obras de misterios gays y lesbianos despliegan un amplio abanico de efectos paródicos, sátiras, farsas, *screwball comedies*, sensibilidad *camp* y jugueteos (2004, p. 18). A partir del análisis pormenorizado de ejemplos literarios anglosajones, concluye la crítica que este humor puede ser de diversa consideración:

Puede ser cruel o suave, sutil o exagerado, extravagante o bufonesco. Puede ser pura diversión, un comentario social, expresarse solamente por medio de ocurrencias, o puede ser un elemento de la trama. Puede aparecer como fogonazos intermitentes en una historia que es básicamente seria, ser un hilo que atraviesa un libro o el alma de una novela o una serie entera. (2004, p. 18; la traducción es nuestra)

En la serie que nos ocupa se dan todas estas condiciones y muchas otras que se sustentan en la identidad sexual del personaje principal. Desde el principio de *Gay Flower, detective muy privado* vemos a nuestro protagonista fumando un cigarrillo turco en su despacho, llevando unos pantalones de color frambuesa –cromatismo que constituye un elemento potencialmente revelador de su orientación sexual– y leyendo un libro de Oscar Wilde, escritor conocido tanto por su labor dramatúrgica y el proceso judicial que lo hizo célebre en la Inglaterra victoriana a raíz de sus devaneos eróticos

con efebos como por su dandismo. Lo mismo que este, Flower es también una *rara avis* en el contexto detectivesco actual; es una especie de dandi, gay y algo exhibicionista, asemejándose en muchos aspectos a lo que hoy en día llamamos metrosexual. En *Gay Flower, detective muy privado*, después de una mala noche, se repone en un centro de belleza, en el que disfruta de un relajante baño turco “para desinfectar los poros espirituales que dejan los espectáculos de corrupción de gente de dinero con protagonista femenino” (Pgarcía, 1978, p. 113). Ahí se somete también a una manicura y a un tratamiento facial que lo rejuvenece.

Esta imagen de detective elegante, colorista, muy preocupado por su apariencia externa, se refuerza con otros detalles de carácter verbal que evidencian rasgos sintomáticos de su personalidad “diferente”, como las expresiones que utiliza de vez en cuando para dirigirse a otros varones de su agrado (“querido”, “monada”...), o sus valoraciones sobre la ropa femenina propias de un especialista en la materia, junto a algunos calificativos de connotaciones misóginas que parodian el supuesto y estereotipado odio de los homosexuales hacia las mujeres.

Y es que Pgarcía, por muy rompedor que quiera parecer con los tabúes enquistados en la sociedad, reproduce muchos de los lugares comunes que siguieron pesando sobre la homosexualidad durante el periodo de la Transición política, sobre todo la actitud de afeminamiento que se atribuye a sus agentes o la predilección de estos por determinados matices y tonalidades, unido todo ello a la inclinación hacia ciertos *hobbies* considerados impropios de hombres. En *Demasiados muertos para Flower* el protagonista cuenta que, entre trabajo y trabajo, ocupa las horas muertas en su oficina de Sausalito Arms o en la quietud de su domicilio haciendo ganchillo. También tiene dotes culinarias y es todo un experto en la limpieza del hogar, tema al que dedica largas parrafadas. Sin embargo, a pesar de que la parodia de estos textos, según algún estudioso, recae, más que en la novela negra americana, de la que García Martínez se revela un gran conocedor, en lo absurdo de las situaciones o de las deducciones detectivescas o en la propia condición de Flower (Valles Calatrava, 1991, p. 125), lo cierto es que la representación de la identidad sexual del “detective más guapo de Hollywood”, como al mismo investigador le gusta autoproclamarse, cuenta entre sus méritos el de fisurar la configuración del sabueso prototípico en cuanto exponente irrefutable de una masculinidad inequívoca, homogénea y sin perfiles identitarios sospechosos; esa masculinidad que Tim Carrigan, Bob Connell y John Lee bautizaron como *hegemónica* (1985, p. 552), que es la que han perpetuado hasta la saciedad las imágenes legadas por esta forma de literatura popular. La masculinidad

hegemónica es un ideal o un juego de normas sociales prescriptivas, simbólicamente representadas, una parte crucial de la textura de muchas actividades rutinarias sociales mundanas y disciplinarias dentro del patriarcado. Este ideal ha sido el responsable, por ejemplo, de que históricamente a la mujer se la haya marginado en casi todos los ámbitos o del rechazo de aquellas formas subordinadas de masculinidad.

Por su idiosincrasia *otra*, Flower se sitúa en las antípodas de la masculinidad estándar, la que pertenece a una ideología que privilegia a algunos y acarrea desprecio a aquellos que no cumplen las condiciones establecidas. La noción de masculinidad hegemónica se asigna incondicionalmente al poder, ya que quien se lleva una ventaja de las características masculinas es anexado siempre a ella. Algunas señales que permiten comprender la hegemonía son: 1) el uso de la persuasión, más que el uso de la violencia física, aunque esta no esté descartada; 2) la división del trabajo entre mujeres y hombres, pero igualmente los trabajos que desempeñan los hombres de forma diferencial, esto es, parecería que hay trabajos más masculinos que otros, y 3) la implicación del Estado, que penaliza y promueve manifestaciones específicas de "masculinidad", por ejemplo, criminalizando la homosexualidad y promoviendo beneficios para quienes viven bajo el orden heterosexual.

A tenor de lo expuesto, ¿qué requisitos habría de poseer una persona de nacionalidad norteamericana, como la de Flower, para inscribirse en este grupo no criminalizado? Al discutir el problema social del estigma, Goffman plantea como un ejemplo la idea de lo que puede ser considerado como un "hombre" en la sociedad estadounidense:

(...) en Estados Unidos el único hombre que no tiene que avergonzarse de nada es un joven casado, padre de familia, blanco, urbano, norteamericano, heterosexual, protestante, que recibió educación superior, tiene un buen empleo, aspecto, peso y altura adecuados y un reciente triunfo en los deportes. Todo norteamericano tiende a mirar el mundo desde esta perspectiva, y este es uno de los sentidos en que puede hablarse de un sistema de valores comunes en Estados Unidos. (1998, p. 150)

Si damos por válida esta descripción, comprobamos que Flower no encaja en tales parámetros. Excepto por el color de su piel y su innegable atractivo físico, por lo demás se distancia a pasos agigantados de las condiciones que harían de él un sujeto respetado y respetable en su entorno. No está casado ni es padre de familia; sureño

de nacimiento, tiene su campo de operaciones principal en Los Ángeles; no parece profesar religión alguna; tampoco destaca en ningún deporte. En cuanto a su oficio, no solo no está bien reconocido socialmente, sino que, salvo por algún golpe de suerte aislado, no le da sino para vivir con lo justo. No duda en travestirse de mujer si el asunto que investiga lo requiere: de fémina se disfraza en *Gay Flower, detective muy privado* para colarse en el llamado Templo de Cleis, una organización de mujeres que rinden tributo al amor sáfico; en *El nombre es Flower* se hace pasar por la periodista Chou Chou LaVerne para conseguir que el mafioso Jetro Prendehast, mujeriego consumado, lo reciba en su casa y así poder arrebatarle el testículo que le había sustraído a Dave Brotherton, quien iba a testificar en su contra en un juicio que se celebraría poco después; y lo mismo sucede en *Flower en El calzoncillo eterno*, donde se transfigura de nuevo en la guapísima reportera LaVerne para entrevistarse en la intimidad con el actor Errol Flynn. Ni tan siquiera brilla Flower por su perspicacia; de hecho, sus capacidades de observación frecuentemente se ven cuestionadas cuando extrae deducciones absurdas, erráticas y sin una base lo suficientemente sólida respecto al problema en que está inmerso. Si alguna vez sale victorioso de su empresa, es por casualidad. Solo hay que ver cómo en *Gay Flower, detective muy privado* acusa sucesivamente a Arthur Haste, el chófer de Berenice, a Kristine Kleinman, la enfermera de su padre, y a Azalea, la camarera, de haber atentado contra la vida de Clyde Stradivarius, sin tener pruebas objetivas de la culpabilidad de cada uno de ellos. Obra así únicamente para sonsacarle información a la gente de la que sospecha y por ver si el hipotético delincuente cae en la trampa y se decide a reconocer su fechoría. Cuando deshace todo el embrollo –si es que consigue hacerlo– suele ser ya demasiado tarde.

Uno de los marcadores del detective clásico del *hard-boiled* norteamericano es la bebida. Pues bien, Flower, aunque no le hace ascos al alcohol, sustituye el ácido sabor del güisqui escocés o americano por el aroma más dulzón del pepermín. Al igual que algún que otro colega suyo, a la hora de actuar le repugna la violencia, si bien matiza que, por exigencias de su profesión, puede llegar a ser peligroso. Empero, de la teoría a la práctica hay un buen trecho, ya que, más habitual que fructifiquen sus habilidades para noquear a sus adversarios, es que acabe él magullado, y no solo por las palizas que le propinan diferentes ejemplares de varones rotundos, sino también mujeres de complexión atlética como las vigilantes negras de Teóphilus Warren Connally. Para el ego de cualquier hombre heterosexual y que ejerza de detective, una experiencia de este calibre ha de suponer un duro golpe.

Volviendo a las inclinaciones íntimas del personaje, en las novelas que analizamos las aventuras que mantiene Flower con diversos hombres no defraudan las expectativas que previamente habíamos puesto en él: en *El nombre es Flower* se acuesta con el bello Hillary Strong, el chófer de su amigo Roscoe N. Cordon, magnate de la más poderosa industria de preservativos de California; en *Flower al aparato* con Adam Verschoyle, al que consigue introducir en el mundillo de la homosexualidad de Los Ángeles liberándolo de paso de su enfermiza dependencia de una mujer a la que estaba vinculado por un amor infectado de sadomasoquismo; en *Demasiados muertos para Flower* retoza con Tommy Carlson, un muchacho con rostro de querubín que se había fugado de la casa materna, y luego con el fornido Donny Meyer, etc., etc. Hasta el actor Gary Grant figura entre sus conquistas. O, más insólito todavía, un tataranieta del legendario "Coyote", que en la privacidad del lecho amoroso revela su condición de transexual. Debido a que casi todos mueren asesinados o en un violento accidente, cuando no le engañan o dejan de interesarle, dichos contactos no se transforman nunca en relaciones sentimentales serias y duraderas. Las novelas incurren en otro estereotipo: la promiscuidad del homosexual o su imposibilidad para mantener relaciones amorosas estables. En algunos casos la incursión sexual no llega a completarse, deviniendo un intento fallido, una elucubración platónica instigada por una mente deseante, una seducción del tacto o de la mirada, pues la mala suerte que casi nunca falta acude a desbaratar la continuidad o el desenlace de esas tórridas escenas. En *Gay Flower, detective muy privado*, después de que Teo Connally le confiesa que sus "orgías" con las empleadas de su negocio eran una tapadera para ocultar sus verdaderos impulsos sexuales y de ese modo evitar que su mujer lo demandase por homosexual y se quedara con todos sus bienes, se le declara al detective, despojándose inmediatamente después de su ropa e iniciando un ronroneo que, sin embargo, no desemboca en sexo pleno:

(...) me arrancó los calzoncillos:

-¡Teo! -gemí-. ¡Qué estoy de servicio!

-¡Ni servicio, ni leches! -rugió el adonis.

Me echó la zancadilla cuando me levantaba, haciendo que cayera sobre manos y rodillas.

-¡Como papá con Tatiana la primera vez, pero en bonito! -volvió a rugir, saltándome a caballo.

El peso de Teo me venció, aplastándome contra el suelo cubierto de hojas mustias. La boca se me llenó de perejil. Teo me presionó por detrás y vi mil lucecitas. (Pgarcía, 1978, p. 67)

Tales lucecitas no son producto de la imaginación de Flower; son los *flashes* que salen una y otra vez de la cámara fotográfica del teniente Schwimmer de la Brigada contra el Vicio, que, en compañía de Mistress Connally, irrumpe en el invernadero en el que se habían dado cita ambos personajes.

En otras ocasiones se ahuyentan las tentaciones de la carne apelando a un inquebrantable sentido del deber. Y no faltan episodios en que la libido del detective se desinfla cuando se halla a solas ante el objeto de sus deseos, como le ocurre en su encuentro con un imponente negro en *El nombre es Flower*.

Paradójicamente, no menos asiduas y mucho más desinhibidas que los escauceos homosexuales son los que protagoniza con diversas mujeres que siempre asumen el rol de acosadoras. La primera que asalta –sexualmente hablando– a Flower es la esposa de Teo Connally, Tatiana, que lo “desflora” sin contemplaciones, mientras la pobre víctima permanece inmovilizada en la cama, sin poder hacer nada para librarse de ella⁶. Una segunda vez lo viola mientras está inconsciente después de atizarle en la cabeza con un florero por haberlo confundido con un amenazante desconocido, pero en una tercera ocasión es él quien la embiste para “purificarse”, dice, o tal vez para vengarse de todo lo que anteriormente le había hecho, circunstancia que resulta difícil de concebir en alguien que asegura profesar un desprecio congénito hacia el sexo contrario. Tan inverosímil como este es otro lance heterosexual incluido al final de *Demasiados muertos para Flower* en el que el detective posee a la sargento Trevillyan, por mucho que se pretenda justificar dicho suceso como una especie de revancha por la humillación que la mujer policía le había hecho pasar previamente en un oscuro callejón de Pacific Point. Otro de los asedios femeninos reseñables es el de la hombruna Fulwider, aficionada al culturismo, que en *El nombre es Flower* y en *Flower en El calzoncillo eterno* se erotiza de tal manera cuando lo ve disfrazado con prendas femeninas para trabajar en dos casos especiales que no puede evitar sodomizarlo brutalmente. La confusión de géneros en estas historias es más que notoria: por su corpulencia, por las ropas varoniles que lleva puestas, Fulwider semeja un sujeto morfológicamente casi viril en oposición a Flower

⁶ Este tipo de situaciones incómodas con algunas de sus clientas es la tónica general en casi todas las entregas de la serie.

que, al aparecer travestido, asume una estampa feminizada. A la vez que el género, en este apareamiento se invierten también los roles sexuales: el papel activo de ella contrasta con la pasividad de él⁷.

Caso aparte lo representa Azalea Moriarty, de la que emana un inexplicable magnetismo del que no puede sustraerse ni alguien tan poco mujeriego como nuestro investigador privado. Aunque, como luego se descubrirá, la camarera mantenía una relación lésbica con la joven señora para la que trabajaba, Berenice, eso no le impedirá seducir a Flower con los insinuantes movimientos de sus caderas y su enorme trasero, si bien su "orgullo gay" y, sobre todo, su desengaño tras conocer los crímenes cometidos por la doncella con su vagina –crímenes que la hacen merecedora del apodo del "Vampiro seminal de Pasadena" porque dejaba sin una gota de esperma a los hombres con los que se acostaba– harán que el *affaire* no prospere⁸. Excepto en la ocasión en que se ve implicada la descendiente del profesor Moriarty, o cuando el protagonista masculino busca saldar cuentas pendientes o aprovecharse de su irresistible encanto varonil, se eluden los contactos furtivos con las personas del sexo femenino, pero, según parece, el exceso de feromonas que lleva inscrito Flower en sus genes lo sentencia a acabar de continuo entre las garras de alguna *femme fatale* de tomo y lomo, que, con fines turbios, despliega un repertorio de lúbricas artimañas para llevarlo a su redil de sexo y perdición. Lo que queda claro es que la gran incidencia de escenas de fornicaciones entre hombre y mujer y, muy en particular el carácter explícito y el detallismo descriptivo de las mismas, junto con la presentación de alguna que otra de lesbianismo –como las que acontecen en el Templo de Cleis–, nos llevan a pensar que los relatos de Pgaría estaban concebidos preferentemente para el disfrute de un público heterosexual masculino, ávido de sensaciones fuertes parangonables a las que suscitaban por esa misma época de rebeldía las revistas y el cine de "destape"⁹.

⁷ Hay que aclarar que Flower ve a Fulwider como una especie de hombre o un sujeto híbrido, mitad hombre, mitad mujer. La fascinación que le produce deriva de dos componentes: la virilidad que suscita su magnífica musculatura unida a la dureza del oficio que profesa y el potencial erótico que los blancos atribuyen a la raza negra.

⁸ Fruto de alguno de estos deslices nacerá un hijo varón que, ya de mayor, será la contrafigura de su padre, interviniendo como protagonista de la novela *Pero... ¿hubo alguna vez ochocientos mil puestos de trabajo?*, aunque en *La cliente de Flower* se habla también de la existencia de una niña con nombre de planta exótica: Afelandra.

⁹ Las múltiples películas –y no solo pornográficas– que contienen escenas de sexo lésbico confirman el morbo voyeurista que despierta en muchos varones heterosexuales la visión de dos mujeres que se dan placer recíprocamente. En España, tras la dura censura impuesta durante la dictadura de Franco, se desata una corriente de permisividad en las costumbres que adquiere unas dimensiones políticas. A raíz de la abolición de la censura cinematográfica en noviembre de 1977, se crea la clasificación "S" para determinadas películas de contenido sexual. Al mismo tiempo, aparece una multitud de revistas eróticas, como la versión española de *Playboy* en 1977, o erótico-políticas (*Interviú* irrumpe en mayo de 1976). La literatura se sube al mismo carro.

Por otro lado, si Mike Hammer, Michael Shayne, Spade, Perry Mason y otros investigadores disponen de secretarias que trabajan para ellos, Flower recurre a un secretario escocés que viste la típica falda masculina característica de su lugar de nacimiento:

Los investigadores privados con ingresos suficientes para abonar un sueldo tienen lindas secretarias. Yo prefiero secretario, que las chavalas me producen alergia, oigan. En cuanto secretario es más lindo que muchas lindas secretarias, se lo aseguro. Posee tipo grácil, menudo y equilibrado, con cintura de junco y bonitas caderas dibujadas por su falda escocesa, que el joven O'Malley tiene gusto bárbaro para vestir y siempre usa la faldita típica de su país. Como cualquier secretario que se precie, en cuanto le queda un rato libre lo aprovecha manicurándose (...). Una joyita, eso es lo que es. (Pgarcía, 1983, p. 35)

Por su folclórica indumentaria, sus ademanes y costumbres, como la de cortarse las uñas en el lugar de trabajo, la figura del secretario de Flower está provista de una entidad que roza lo femenino.

Acerca de su talante misógino, hay que decir que este se articula discursivamente. Sobre la mujer en general Flower no tiene formada una opinión muy positiva, llegando a apuntarse que su homosexualidad proviene de una decisión tomada para escapar de la esclavitud femenina y de los severos dictados de la sociedad patriarcal:

(Flower) Descubrió asimismo que de la Mujer lo único que recibía eran putas. Sucedió con las niñas de su infancia. Ocurrió con las jóvenes de su adolescencia. Es que no fallaba. Por eso Flower, en plan de interpretación economicista de la existencia, escogió al Hombre para luchar contra el miedo a la Soledad. De esta forma garantizaba su independencia y su libertad.

La Sociedad acusó el golpe. Le tildó de "gay", le llamó afeminado, le llamó invertido. Y cosas peores. Fue un combate largo, duro, sin cuartel. (Pgarcía, 1978, p. 159-60)

Insultos como "marica", "sarasa", "invertido" y otros están prestos a salir de labios de policías, gánsteres de medio pelo, mujeres despechadas o de dudosa moral y de gamberros que ensucian las calles ciudadanas. No hay que perder de vista que es a través del ultraje, de la agresión verbal que moldea la relación con los demás y con el mundo, cómo el homosexual toma conciencia de su estigmatizada alteridad (Cfr. Eribon, 2001, pp. 30-1). Así, con los párrafos anteriores, en los que el narrador,

abandonando momentáneamente la primera persona relatora, lamenta la hostilidad padecida por aquellos hombres cuyo comportamiento sexual no se ciñe a los esquemas heteronormativos, el texto se distancia del campo de lo frívolo en el que permanece aferrado por lo general para asumir cierto timbre más grave de denuncia. La homofobia domina todas las esferas. El caso más extremo de mentalidad homófoba lo encontramos en *Flower en El tataranieto del "Coyote"*, donde un colectivo de matones a sueldo conocido como la "Banda de la Calavera" traza el maquiavélico plan de eliminar a todos los gais de la ciudad.

Aun cuando en la mayoría de países occidentales, y en las mismas páginas de la narrativa detectivesca actual, la diversidad sexual haya dejado de proveer a las personas o a los entes ficcionales de esa aureola de malditismo que tenían antaño – son numerosas las novelas, sobre todo de procedencia anglosajona, que cuentan con un detective homosexual¹⁰, por el tiempo en que la serie de Flower empieza a circular (a mediados de la década del 70), y mucho más durante la década en que se ambientan las historias (los años 40 en la ciudad de Los Ángeles), las llamadas sexualidades alternativas, subordinadas o, según Foucault, "periféricas" (2002, p. 53) continúan generando ansiedad. Rubin refiere que, desde finales de los 40 hasta principios de los 60, las comunidades eróticas cuyas actividades daban la espalda al sueño americano de la posguerra "fueron objeto de intensa persecución. Los homosexuales fueron, junto con los comunistas, objeto de las purgas y caza de brujas" en todos los estados de Norteamérica (s. f., p. 5). El incidente antes aludido de la detención de Connally y de nuestro protagonista al ser pillados *in fraganti* solo se explica si lo localizamos en un periodo de represión moral que evalúa la homosexualidad como un acto delictivo que ha de sancionarse con una multa o con penas de cárcel. Y la cruzada inmisericorde que planifica la "Banda de la Calavera" contra los homosexuales de Los Ángeles o Jumbo Fenweather, el alcalde de Los Ángeles, en *El nombre es Flower* confirma la crueldad con la que son tratados los integrantes de esta minoría sexual discriminada. Formas de extorsión, como los chantajes, están también a la orden del día para hostigar a los gais norteamericanos. A una de estas presiones es sometido Adam Verschoyle por unas fotografías comprometedoras en las que aparece junto a Flower. No obstante, la presencia de interdicciones en lo que a las sexualidades alternativas se refiere en los Estados Unidos de esa década oscura presidida por el macarthismo y el miedo a parecer sospechosamente diferente del resto de ciudadanos "normales", un pánico solo

¹⁰ Las escritas por Joseph Hansen, Mark Richard Zubro, Richard Stevenson o Michael Nava son un buen ejemplo.

igualable al temor de ser acusado de comunista, no niegan la existencia de una subcultura homosexual que tímidamente emerge en las noches de las áreas metropolitanas. Bares de encuentros homosexuales debía de haberlos, aunque semiclandestinos. En uno de ellos al que acuden tipos físicamente pintorescos que hacen arrumacos en la penumbra o se contonean pegados en la sala de baile se interna Flower para tomar una copa. Las fuerzas del orden público hacen la vista gorda con ese club llamado "Dorian Gray" (de nuevo una referencia a Wilde) gracias a que su propietario, un tal Slim Hensch, los soborna con generosas sumas de dinero. Igualmente, hace visitas esporádicas a una sauna gay regentada por un personaje de nombre Jimmy Hill.

En lo relativo a España, país con un historial de machismo no menos contundente, pero donde la sexualidad por la época en que arranca la saga de Flower empieza a liberarse de sus grilletes, ha de pasar todavía mucho tiempo antes de que las instituciones políticas se decidan a reconocerles a los colectivos de gays y lesbianas algunos de los derechos civiles que habían comenzado a demandar a partir de la muerte del dictador. Naturalmente, comparadas con las de los españoles de la Transición, las circunstancias de nuestro detective han de ser, *a priori*, más precarias: instalado en una sociedad puritana al término de la II Guerra Mundial, la discreción es la única estrategia de resistencia con la que cuenta si no desea sufrir atropellos por ostentar unas preferencias sexuales que la mayoría de los americanos considera indecentes, enfermizas, delictivas, además de un revulsivo contra la identidad nacional, construida sobre principios viriles y androcéntricos.

CONCLUSIONES

En resumen, leída en el siglo XXI, la serie completa de Flower produce una impresión paradójica. Por un lado, es evidente que, pese al aroma de gracejo intrascendente que desprenden estas historias, el conjunto contribuye a flexibilizar temática y estilísticamente los límites de modalidades novelísticas inscritas en formatos más ortodoxos a las que se les imprime una dimensión transtextual, irreverente y abiertamente posmoderna que desestabiliza los modelos estándar del canon policial, los cuales han girado originariamente en torno a la infracción de la justicia, la radiografía de la corrupción y de la criminalidad de las sociedades modernas, así como la detención de los malhechores. Sin abandonar estas premisas, Pgaría, que no se conforma con imitar servilmente la corriente estadounidense del *hard-boiled*, a la que, por otra parte, rinde homenaje, da un paso hacia adelante al

subrayar los aspectos humorísticos del contenido –aspectos que en España venía rentabilizando ya desde mucho antes la variante de la novela-enigma (Cfr. Martínez Arnaldos, 2012)– para ponerlos al servicio de unas acciones que evolucionan absurdamente en un marco y un tiempo alejados de los conocidos por los españoles de a pie, pero sin renunciar a los mensajes de denuncia. Con tal planteamiento, y a través de unos incisivos burlescos hechos por el narrador autobiográfico o a través de la cadena de *gags* y la apuesta por un modelo de virilidad conformada al margen de los patrones sexuales convencionales, los relatos sobre este investigador privado de los años dorados de la novela negra, californiano y gay, que principia textualmente sus andanzas cuando España empieza a adquirir un estatus de modernidad económica, política y social, homologado en Europa, y a recuperar una fisonomía democrática, remueven no pocos paradigmas inherentes a la caracterización masculinista del héroe detectivesco clásico. A esta transgresión de proyección antihegemónica se suman, esta vez en el plano discursivo, las posibilidades metaficcionales del texto promovidas por la canibalización de muchos de los tópicos instaurados por la literatura y el cine policiaco internacional, preferentemente norteamericano, donde recursos como la sátira, la hipérbole o la extravagancia de los caracteres o de los mismos hechos relatados solo se pueden concebir en términos de subversión.

Sin embargo, en contrapartida a ese espíritu dialógico, desestabilizador que atraviesa los textos de P. García, se documenta también la pervivencia de ciertas prácticas asociadas a la novela policiaca española escrita durante el largo paréntesis franquista, y que incluso se mantendrán vigentes con posterioridad en algunas colecciones de literatura destinadas al consumo masivo. Entre estas prácticas que denotarían una continuidad con el pasado inmediato podemos citar, por un lado, el empleo del seudónimo para firmar las obras en vez de recurrirse al nombre legal del autor; por otro, el diseño de unos conflictos argumentales sin incardinación alguna con el panorama social de nuestro país, y, en tercer lugar, la omnipresencia de un erotismo que por fin se atreve a salir de la trastienda, solo que está encaminado a satisfacer prioritariamente a un lector masculino heterosexual dejando a un lado las fantasías de aquellas comunidades sexualmente disidentes que, a partir de 1975, lucharán por visibilizarse.

BIBLIOGRAFÍA

- Carrigan, T., Connell, B. & Lee, J. (1985). Toward a New Sociology of Masculinity, *Theory and Society*, 14 (5), 551-604.
- Eribon, D. (2001). *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Trad. Jaime Zulaika. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Foucault, M. (2002). *Historia de la sexualidad 1: la voluntad de saber*. Trad. Ulises Guiñazú. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina. 3 vols.
- Gil Casado, P. (1990). *La novela deshumanizada española (1958-1988)*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Goffman, E. (1998). *Estigma: la identidad deteriorada*. Trad. Leonor Guinsberg. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Markowitz, J. A. (2004). *The gay detective novel: Lesbian and gay Main characters and themes in mystery fiction*. Jefferson, NC: McFarland & Company.
- Martín Cerezo, I. (2006). *Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Martínez Arnaldos, M. (2012). La novela policiaca de humor española como estrategia paródica (1900-1936), *Tonos Digital*, 23. Recuperado el 30 Abril 2015 de http://www.um.es/tonosdigital/znum23/secciones/estudios-17-la_novela_policiaca_de_humor_espanola.htm.
- Pérez, G. J. (2002). *Ortodoxia y heterodoxia de la novela policiaca hispana: variaciones sobre el género negro*. Newark: Juan de la Cuesta.
- Pgarcía. (1978). *Gay Flower, detective muy privado*. Madrid: Sedmay Ediciones.
- _____. (1982). *Flower al aparato*. Barcelona: Editorial Planeta.
- _____. (1983). *Flower en El calzoncillo eterno*. Barcelona: Editorial Planeta.
- _____ (1991). *El Método Flower*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- Rodríguez González, F. (2009). El estereotipo femenino en la caracterización gay. En A. M. Vígara Tauste (Dir.), *De igualdad y diferencias: diez estudios de género* (pp. 231-282). Madrid: Huerga y Fierro Editores.
- Rubin, G. (s. f.). Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad, *Cholonautas*, 1-59. Recuperado el 7 de Enero de 2016 de <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Rubin%20G.pdf>.
- Valles Calatrava, J. R. (1991). *La novela criminal española*. Granada: Universidad de Granada.