

INTERDISCURSIVIDADES EN LA SERIE DETECTIVESCA DE GAY FLOWER: CINE Y LITERATURA

JOSÉ ISMAEL GUTIÉRREZ

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

Literatura criminal, humor, cine y erotismo confluyen en la serie detectivesca de Gay Flower que Pgarciá (seudónimo de José García Martínez-Calín) empezó a crear a mediados de la década del 70. El presente ensayo explora en algunos de los referentes icónicos, motivos ambientales y técnicas narrativas inspiradas en el cine que, por diversas vías, estos cuentos y novelas incorporan a la trama con el fin de homenajear y a la vez parodiar los tópicos de la ficción negra americana, así como el cine hollywoodiense de la época dorada. El resultado es un disparatado producto de entretenimiento que, impregnado de cultura popular, seduce por su carácter transgresor, pero también por su vocación metaliteraria, autorreferencial e interdiscursiva.

PALABRAS CLAVE:

Pgarciá, Gay Flower, ficción negra, cine, parodia.

Aspects of interdiscursivity in the “Gay Flower” detective series: cinema and literature

ABSTRACT:

Crime fiction, humour, cinema and eroticism merge in the «Gay Flower» detective series, which Pgarciá (pseudonym of José García Martínez-Calín) started to write in the mid-1970s. This essay explores some of the iconic references, ambient motifs and narrative techniques inspired by cinematic conventions, which are used in these short-stories and novels both to celebrate and to parody the classic themes of the US American noir fiction and Hollywood’s Golden Age films. The outcome is a ludicrous entertainment product that charms the reader with its transgressiveness but also with its metaliterary, self-referential and interdiscursive quality.

KEYWORDS:

Pgarciá, Gay Flower, noir fiction, cinema, parody.

A punto de abandonar el recinto en el que un fanático grupo de lesbianas solía reunirse para venerar a una descendiente de Safo, el narrador de *La venganza de Flower* (1997), de carácter autodiegético, concluye la secuencia del siguiente modo: “La dejé derrumbada en el ara, sacudida por el llanto. Podría haber sido la última escena de una película, con la cámara abriendo de su cuerpo convulso y ampliando hasta ver la estatua de Cleis y la amplia nave en plano general”¹. La comparación apunta a un tratamiento cinematográfico de la secuencia que no necesita de demasiadas explicaciones: a semejanza de la imagen filmada mediante un *travelling* de retroceso, el campo de visión en este punto de esta *nouvelle* de Pgarciá se

¹ Pgarciá, *La venganza de Flower*, Pozuelo de Alarcón (Madrid), Academia de Humor, 1997, p. 62.

ensancha progresivamente conforme el agente de la focalización (el detective Gay Flower, cuyos ojos asumen un papel análogo al del visor de una cámara de cine) se aleja de Azalea Moriarty, la doncella de Laura Lee Bugle, de la que es amante secreta, pero con la que el atípico héroe californiano acababa de experimentar un hiperorgasmo tan duradero que lo había dejado en un estado de *shock*. Así, el protagonista, tras detener su mirada en el cuerpo exangüe de la muchacha, desplaza luego el ángulo de observación a otras zonas de esa estancia interior, de la que nos ofrece una perspectiva más abarcadora.

En *El nombre es Flower* (1982), otra de las novelas de Pgaría, la misma voz narradora comprime los sucesos que siguieron a la detención y posterior enjuiciamiento de un importante gánster de Los Ángeles en unas pocas líneas que preludian el desenlace: “El resto se desarrolló a la velocidad de un filme rodado a menos imágenes”², con lo que se recurre en este caso a la táctica que la crítica estructuralista (Genette, Todorov) ha venido denominando *resumen* o *sumario*, cuyos efectos dinamizadores ha sabido rentabilizar en extremo tanto el relato literario como el discurso fílmico.

La venganza de Flower y *El nombre es Flower* son narraciones policíacas de corte humorístico que hunden sus raíces en las fórmulas más espurias del *pulp* norteamericano, nombre dado a una serie de colecciones populares que gozaron de enorme aceptación entre el público estadounidense entre 1920 y 1950. En los rebotes posteriores de esta categoría escritos en castellano por Pgaría varias décadas después, un investigador privado de los años 40, guapo, misógino empedernido y homosexual se ve atrapado en un reiterativo y barroquista círculo de sexo, muerte y envilecimiento moral; y en el transcurso de su trabajo, que él conduce con más impericia que agudeza, ha de enfrentarse a situaciones de las más absurdas y escabrosas. Según Gil Casado,

[...] los casos que investiga Flower entran en la categoría de lo macarrónico [...] se resuelven mediante el entretenimiento, lo que hace al detective caer en notables equivocaciones y malentendidos [...]. Las perogrulladas, gracias y desgracias [...] se distinguen por un marcado contraste entre lo mortalmente serio y lo humanamente ridículo que, no pocas veces, deviene en bufonada. Un crimen atroz se resuelve en una carcajada. No obstante, lo mejor de PGaría es su pronunciado conceptismo. Lo malo del caso es que el concepto popularizante puede degenerar en expresión chabacana³.

² Pgaría, *El nombre es Flower*, Barcelona, Editorial Planeta, 1982, p. 146.

³ Pablo Gil Casado, *La novela deshumanizada española (1958-1988)*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1990, pp. 292-93.

Ni siquiera el Dan Turner creado por Robert Leslie Bellem en 1934, “la vergüenza de su profesión”, según Jesús Palacios⁴, llega a tal grado de delirio. Espejo distorsionante de los paradigmas del género negro “modélico”, la saga floweriana, además de invertir las convenciones institucionalizadas por los principales maestros de esta tipología genérica –convenciones que el autor valenciano descodifica hasta límites que rozan lo inverosímil–, incorpora incontables formas de la cultura popular contemporánea generadas para el disfrute y el consumo masivos. Y una de esas fuentes que abastecen temática, icónica y técnicamente estos materiales de entretenimiento proviene del cine, un arte que, desde el expresionismo alemán, ha venido planeando en la configuración de la literatura policiaca y detectivesca. Las conexiones que la novela de detectives y las películas de idéntica filiación han establecido se visibilizan, por tanto, fecunda e ineludiblemente. ¿Quién puede discutir el trazado de avenidas por la que circulan a la par la narrativa policial –y empleamos aquí el calificativo “policial” en su acepción menos restringida– y el universo cinematográfico, con el que casi todo el mundo está familiarizado hoy en día? Desde argumentos, motivos y personajes que acabarían integrándose al imaginario colectivo –como la figura del sabueso solitario o las *femmes fatales* que arrastran a los protagonistas incautos hacia su perdición– hasta el predominio de ambientes turbios, nocturnos o pesimistas, o el efectismo de un lenguaje lacónico, cortante como el filo de una navaja, plagado de ironía y sarcasmo, son algunos de los *leitmotifs* de diversa índole que se infiltran en creaciones, lo mismo textuales que de naturaleza cinemática, homologadas por un inconfundible aire de familia. En *Flower, te necesito* (1998), el entrenador Roger Butler, en una trepidante huida de la policía, se interna en una funeraria llamada significativamente “El sueño eterno”. En una nota colocada por el “transcriptor” a pie de página se advierte de la coincidencia del nombre del establecimiento con el título del libro de Chandler sobre Philip Marlowe, pronto llevado al cine por Howard Hawks. Como se añade a continuación, “[d]ada la resonancia de ambos, no sería de extrañar que los propietarios de la funeraria donde se escondió Roger Butler hubieran tomado ese nombre para bautizar su negocio”⁵. Este ejemplo desopilante de intertextualidad se complementa con otras manifestaciones de diverso cuño, como la encarnada en la picante conversación que en *La cliente de Flower* (1999) mantienen de nuevo Azalea, esta vez alistada al servicio doméstico de Bromelia Junot, que en realidad es la madre biológica de la joven, y el personaje principal de la ficción mientras preparan la comida.

⁴ Jesús Palacios, “Hollywood Confidencial”, en Robert Leslie Belem, *Las estrellas mueren de noche y otros casos de Dan Turner, detective de Hollywood*, Madrid, Valdemar, 2011, p. 9.

⁵ Pgaría, *Flower, te necesito*, Pozuelo de Alarcón (Madrid), Academia de Humor, 1998, p. 58.

Conversación que reproduce casi al dedillo otro diálogo que interpretarían años antes Kevin Kline y Teri Hatcher en la película de Michael Hoffman *Soapdish* (*Escándalo en el plató*, 1991). Y no tardamos en percatarnos de este intento de fagocitación nada casual porque es el propio autor/transcriptor el que nos lo cuenta en un nuevo comentario a pie de página, donde además especifica que seguramente los guionistas del filme, que bajo ningún concepto podría ser posterior al relato de Pgaría, lo sustrajeron de las Memorias de nuestro detective. Con tales guiños irónicos a algunos productos del cine –un medio tan dado a la mitificación e imbuido de tics, “personajes tipo” y lugares reincidentes– se legitima el derecho de ciertos discursos a imbricarse transversalmente y a cruzar territorios heterogéneos para acabar instalados en un espacio común minado por la canibalización, el intercambio de códigos semióticos o la comparecencia de paralelismos supragenéricos⁶. Debemos anotar que, pese a que en sus albores –allá por la década del 30 del siglo pasado– fueron las películas de serie negra las que principalmente se mantenían cerca de los estereotipos establecidos por los novelistas de la *hard-boiled school* (tanto que algunas obras de los cabezas de la escuela norteamericana no tardaron en ser llevadas a la gran pantalla)⁷, con el paso del tiempo irrumpirá también la tendencia contraria,

⁶ Desde luego, los vasos comunicantes que conectan el cine negro con otros formatos artísticos no se agotan en los confines de la novela. Así como se ha querido buscar antecedentes lejanos de la narrativa negra en la tragedia griega antigua (Fereydoun Hoveyda, Pierre Boileau y Thomas Narcejac), de la misma manera algunos investigadores han encontrado también en las películas norteamericanas de mafiosos y ladrones una actualización de las sangrientas historias que nutrían piezas teatrales tales como *Edipo Rey* de Sófocles (Vid. Rafael del Moral, “Literatura y cine”, en Sara M. Saz [ed.], *Actas del XXXVIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*, Madrid, Ministerio de Ciencia y Tecnología/Dirección General de Universidades de la Comunidad Autónoma de Madrid/AEPE, 2004, p. 112).

⁷ Durante los años 30 y 40 fructificaron versiones cinematográficas del mejor *noir* literario. De 1930 es *Roadhouse Nights* (*Noches de contrabando*), basada en la novela de Dashiell Hammett *Cosecha roja* (1929). Un año después se llevaría a la gran pantalla la primera adaptación de *El halcón maltés* (1930), que contaría con dos versiones posteriores: una de 1936 (*Satan Met a Lady*) y otra, la más famosa de todas, de 1941, dirigida por John Huston. De 1934 es *The Thin Man* (*La cena de los acusados*) a partir de la novela *El hombre delgado* (1934) del mismo autor. En 1935 se estrena *Mister Dynamite*, versión filmica del cuento “On the Make”. En cambio, *The Glass Key* (*La llave de cristal*), de 1935, parte de la novela homónima publicada por Hammett cuatro años antes, la cual volvería a ser trasladada al cine en 1942. El paso de las obras de Raymond Chandler a la gran pantalla produjo menos frutos. Sin embargo, de la década del 40 destaquemos *Murder, My Sweet* (*Historia de un detective*, 1944), basada en la novela *Adiós, muñeca* (1940), además de *The Big Sleep* (*El sueño eterno*, 1946), a partir de una novela de igual título publicada en 1939, y *The Lady in the Lake* (*La dama del lago*, 1947), inspirada en una narración de 1943. En ese mismo año (1947) llega a las salas *The Brasher Doubloon*, adaptación de su novela *La ventana siniestra* (1942), mientras que para la versión filmica de *El largo adiós* (1953) habría que esperar unos veinte años. Fue precisamente Chandler, quien trabajó como guionista en Hollywood con escasa fortuna, el que firma la adaptación cinematográfica de una novela de James M. Cain, publicada en forma serial en 1936 en *Liberty Magazine*. El resultado fue la excelente *Double Indemnity* (*Perdición*, 1944), una obra maestra del género. Otras adaptaciones de obras de Cain al cine son *Mildred Pierce* (*Alma en suplicio*, 1945), *The Postman Always Rings Twice* (*El cartero siempre llama dos veces*, 1946), basada en su novela de 1934, y *Slightly Scarlet*

hasta el grado de que muchas de las historias en torno a las andanzas de un detective violento, individualista o que utiliza métodos poco ortodoxos van a reconocer la deuda contraída con el legado del séptimo arte, del que se alimentan a sus anchas. Que las obras de Pgaría acusan la huella de estas expresiones artísticas de los siglos XX y XXI se revela, por ejemplo, en el hecho de que cuando Humphrey Bogart recibe en su rostro la luz del salpicadero del coche de Flower, la nariz y un costado de la cara del actor quedan ensombrecidos “como en un fotograma de cine negro”⁸. Se trata de una de las primeras escenas de *Flower en El calzoncillo eterno* (1983), la novela de Pgaría que más impregnada está de cultura cinematográfica. Otro tanto sucede en *Flower, te necesito* cuando la mirada del personaje principal se cruza con un presunto detective con un “bigotito cinematográfico” del que se queda prendado⁹. Sin el menor género de duda, las implicaciones de estas transferencias son notorias para el conjunto de la saga, habida cuenta de que tales improntas y esos trasvases –de textos, asuntos, caracteres, atmósferas y otros ingredientes anexos– signados por la reciprocidad y el dialogismo transfonterizo, comunican entre sí no pocas de las modulaciones de la narrativa detectivesca tanto clásica como reciente, a la vez que estas mismas se alían a la órbita constitutiva de *thrillers* o películas de serie B y de misterio, a los que se aproximan desvergonzadamente hasta fundirse en un sólido abrazo. Conocer esos maridajes nos exige releer la cultura desde posiciones menos rígidas y con una perspectiva intermedial. Pensemos que si la novela negra, según Martín Cerezo, es en esencia transtextual por cuanto se aprovecha de sus predecesoras, levantando sus pilares sobre un terreno abonado por los modelos canónicos (los instituidos por Hammett, Chandler, Gardner, Thompson, Cain, MacDonald, etc.)¹⁰, ¿qué decir de aquellos exponentes de la cultura de masas conformados en nuestra “aldea global” a partir de otros vehículos marginales de expresión, de los que derivarían los relatos fílmicos con trasfondo criminológico u cualquier obra de cine en términos generales, asociados a la literatura por un extensivo halo de “interdiscursividad”? Y es en ese halo

(*Ligeramente escarlata*, 1956), adaptación de la novela *Ligeramente escarlata* o *El simulacro del amor* (1942). Un cuarto escritor de novela negra que sirvió de estímulo para la producción de muchos filmes del género rodados por esos años fue W. R. Burnett, cuya primera novela, *Little Caesar* (1929), fue llevada al cine en 1931, convirtiéndose en un éxito inmediato para la Warner Bros. Ya en las décadas del 40 y del 50 siete de sus obras fueron también adaptadas; entre las más conocidas están *High Sierra* (*El último refugio*, 1941), *This Gun for Hire* (1942) y *The Asphalt Jungle* (*La jungla de asfalto*, 1950).

⁸ Pgaría, *Flower en El calzoncillo eterno*, Barcelona, Editorial Planeta, 1983, p. 22.

⁹ Pgaría, *Flower, te necesito*, ed. cit., p. 28.

¹⁰ Iván Martín Cerezo, *Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006, p. 22.

comunitario, cercano a la *contaminatio* de la que hablaran los antiguos romanos en referencia a los textos escritos, en el que vale la pena explorar para dar con algunas de las claves que germinan a partir de semejantes simbiosis.

Término puesto de moda por Cesare Segre a partir de 1982 en sus estudios sobre la novela y la poesía, la interdiscursividad involucra un diálogo entre un texto literario y las obras pertenecientes a otras artes, aglutinando bajo un mismo paraguas todo un sistema de relaciones que afectan a distintos órdenes disciplinarios (discursos musicales, científicos, pictóricos, literarios, etcétera) sobre los que se sustenta un corpus considerable de la narrativa actual¹¹. La eficacia heurística de la noción que postulase el teórico italiano en la década del 80 –más elástica que el concepto de “intertextualidad” de Kristeva o el de “transtextualidad” de Genette, por cuanto estos últimos no exceden el ámbito de la actividad meramente escritural–¹², reside en la posibilidad no solo de expansionar los fenómenos intertextuales y transtextuales a todas las gamas del quehacer comunicativo humano, sino de permitir la identificación de un conglomerado versátil de productos semiológicos y creativos cuya herencia procedente del acervo universal resulta más que confirmada¹³.

Si damos por sentado que esos referentes muy pocas veces se restringen al enclave de lo verbal o literario, analizarlos críticamente habría de conllevar por fuerza la revisión de epistemes complejas con ramificaciones intermediales. En las líneas que siguen apuntaremos solo algunas de las estrategias interdiscursivas que las obras de Pgaría consagradas a Flower han utilizado para negociar con los predicamentos formales y conceptuales

¹¹ Más exactamente, Segre define la palabra como “las relaciones que cualquier texto oral o escrito mantiene con todos los enunciados o discursos registrados en la correspondiente cultura y ordenados cronológicamente” (cit. en Angelo Marchesse y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica crítica y terminología literaria*, Barcelona, Editorial Ariel, 1986, p. 218).

¹² Según Kristeva, “[t]odo se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otros textos” (Julia Kristeva, *Semiótica I*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1981, p. 190). En cambio, para Genette, la “transtextualidad” o “trascendencia textual del texto” es “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 9-10). El teórico francés enumera cinco tipos de relaciones transtextuales que cada obra posee: architextualidad, hipertextualidad, intertextualidad, metatextualidad y paratextualidad.

¹³ Otros teóricos, como el alemán Heinrich F. Plett, prefieren llamar a este aspecto “intermedialidad”, marbete que, lo mismo que el de interdiscursividad, contempla el *modus operandi* de formatos de comunicación desemejantes que se encuentran en algún punto dado de la creación para enriquecerse mutuamente (Vid. Heinrich F. Plett, “Intertextualities”, en Heinrich F. Plett [ed.], *Intertextuality*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1991, p. 20). Según indica Schröter, el vocablo “intermedialidad” podría haber sido utilizado por primera vez en 1983 por Aage A. Hansen-Löve, si bien “intermedia” aparecería ya en Samuel Taylor Coleridge desde 1812 (Vid. Jens Schröter, “Discourses and Models of Intermediality”, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. XIII, núm. 3, septiembre 2011, p. 2, <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1790&context=clcweb> (en línea; fecha de consulta: 10/07/2015)).

del cinematógrafo, especialmente del cine clásico hollywoodiense y, dentro de este, del policiaco. Aunque tales interacciones puedan evidenciarse tanto en el nivel discursivo como en el de la historia, por razones de espacio nos centraremos más en esta última esfera, donde múltiples vetas relacionadas con el contenido del séptimo arte emergen sintomáticamente para contribuir a la ideación ambiental y estructurante de las obras. Hemos de saber que a Pgaría, seudónimo de José García Martínez-Calín, los mecanismos de la ficción cinemática no le han sido indiferentes ni desconocidos. De los escasos datos que hemos podido recopilar de su biografía se desprende el entusiasmo que sintiera el escritor años atrás por la magia ligada a la proyección de imágenes en movimiento, al extremo de que llegó a colaborar durante la década del 70 en la redacción de unos cuantos guiones para algunas producciones nacionales, concretamente tres comedias y una cinta de ciencia ficción, si bien tales textos no aparecen firmados en solitario al haber sido escritos al alimón con otros guionistas¹⁴. De estas incursiones pudo haber adquirido Pgaría un acentuado sentido del ritmo narrativo, junto a la asimilación de unos diálogos vertiginosos, chispeantes, directos y sencillos.

Hecho este apunte sobre la cinefilia del escritor y sus coqueteos con la industria cinematográfica, pero en sus aspectos menos técnicos, se comprenderán algunas de las reminiscencias que del archivo elaborado por el cine han podido quedar impresas en sus relatos y novelas. En los textos de los que nos ocupamos lo fílmico hace acto de presencia ya sea a través de sugerentes símiles descriptivos, ya en instantes de marcada visualidad o encuadre expresionista, ya con la intervención estelar de cotizadas estrellas de la era de los grandes estudios. Pero, en primer término, es imposible obviar el ascendiente que ciertos títulos de películas han ejercido en las diferentes entregas de la serie. Este aporte se traduce en el jugueteo intelectual al que invitan, sin que ello presuponga obligatoriamente la coexistencia de nexos argumentales o de subgénero entre las obras puestas en relación. En cualquier caso, *Demasiados muertos para Flower* (1983) remite al *spaghetti western* que en España se denominó *Demasiados muertos para Tex* (1971), dirigido por Martín Celer, y *Gay Flower, detective muy privado* (1978) nos reenvía, a través de una cadena de asociaciones lingüísticas, a la película de Paul Bogart *Marlowe, detective muy privado* (1969), a su vez adaptación de la novela de Chandler *La hermana pequeña* (1949) y, más lejanamente quizás, a *Harper, investigador privado* (1966),

¹⁴ Coguionizó la película de ciencia ficción *La casa* (1974), de Angelino Fons, estrenada en 1976, así como las comedias *El padrino y sus ahijadas* (1973) de Fernando Merino, *Bienvenido, Mister Krif* (1974) de Tulio Demicheli y *Yo fui el Rey* (1974) de Rafael Romero Marchent.

otra cinta del género negro basada en la primera novela de Ross MacDonald titulada *El blanco móvil* (1949). Otros elementos paratextuales elegidos no por azar, rememoran, por el contrario, con mayor asiduidad el título de las novelas policíacas anglosajonas que nuestro autor pudo haber degustado¹⁵.

Pese a la nacionalidad del héroe, las obras que Pgarcía va desgranando a lo largo de más de dos décadas, destinadas a parodiar la narrativa negra tradicional gestada en los Estados Unidos a partir de la Gran Depresión, poseen un sello netamente hispano y, de hecho, las primeras son consecuencia de un periodo histórico concreto: el de la Transición democrática, marcada por la eclosión de revistas protoeróticas y el llamado cine de “des-tape”¹⁶. No en vano, los relatos de nuestro escritor vivieron durante los años del posfranquismo, entre 1978 y la primera mitad de los 80, su momento más álgido, sobre todo cuando la Editorial Planeta, conocida por sus potentes canales de distribución y de *marketing* a escala nacional, decide publicar cinco de las dieciséis entregas, además de la novela *Pero... ¿hubo alguna vez ochocientos mil puestos de trabajo?* (1984), protagonizada por un vástago de Flower, el violento superagente Beat Strong¹⁷. Para desgracia de Pgarcía, ese intervalo de respaldo coyuntural que le prestara la editorial barcelonesa, merced al cual contó con el reconocimiento de una parte de los lectores españoles, toca a su fin en 1985, a resultas de lo cual los siguientes volúmenes, más breves e impresos ya en un formato de menor calidad, los pasará a publicar una institución que Martínez García-Calín lleva presidiendo desde 1989: la Academia de Humor de Pozuelo de

¹⁵ El cuento “Encontrar un culpable” enlaza inequívocamente 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 mediante la que se trueca el título de la conocida obra de Chandler *Adiós, muñeca* (1940). *Flower siempre llama dos veces* (1995) remite a la conocida novela de James M. Cain *El cartero siempre llama dos veces* (1934), en tanto que *Flower en El 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*, en inglés *The Big Sleep*. Además, los títulos de las dos partes de que consta esta novela (“¿Acaso no matan a las ratas?” y “Vicios de Hollywood”) homenajean también dos novelas de Horace McCoy, *¿Acaso no matan a los caballos?* (1935) y *Luces de Hollywood* (1939), que es como se tradujo al español en 1977 la obra de McCoy *I Should Have Stayed Home*.

¹⁶ La lista completa de la serie está compuesta por *Gay Flower, detective muy privado*, *El nombre es Flower*, *Flower al aparato* (1982), *Demasiados muertos para Flower*, *Flower en El calzoncillo eterno*, *Flower en El tataranieto del “Coyote”* (1985), *El Método Flower* (1991), *Flower siempre llama dos veces*, *Flower, blanco y negro* (1996), *La leyenda de Fulwider & Trevillyan* (1996), *La venganza de Flower*, *Mi nombre es Flower* (1997), *Flower, te necesito*, *La cliente de Flower*, *Fulwider, Trevillyan & Moriarty, Ltd.* (1999) y *Flower, punto y final* (2002). En 2010 se publica, además, *Flower total*, volumen compilatorio que recoge tres relatos inéditos: “Flower cambia el paso”, “La secretaria de Flower” y “Los archivos de Flower”, título que evoca *The Archer Files* (2007), de MacDonald.

¹⁷ Evidentemente, detrás de este título se encuentra la novela de Enrique Jardiel Poncela *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* (1931).

Alarcón (Madrid). Claro que, desprovisto de un radio de divulgación ni de lejos comparable al implementado por Planeta, ahora el número de receptores efectivos de esos libros va a decrecer inevitablemente hasta quedar reducido a porcentajes inapreciables. Si a ello sumamos que, desde sus primeras apariciones, estas ficciones no se han vuelto a reeditar, resulta lógica la dificultad que supone toparnos en las librerías de hoy en día con algún ejemplar de las mismas.

Ya a partir de los tres relatos fundadores de la serie, aparecidos en 1976 y 1977 en la revista *Lui*¹⁸, se percibe la sintomática desestabilización de la impronta clásica del género novelesco detectivesco. Pero, contrariamente a lo que se pueda pensar, desde esa subversión articulada en clave humorística se pretende pergeñar un sentido homenaje a esos patrones literarios que aún siguen fascinándonos. Es cierto que su singular protagonista, en cuanto hilo conductor de la saga, traiciona de entrada la masculinidad estándar, hegemónica de la mayoría de los detectives de la época dorada. La rudeza, la perspicacia y, sobre todo, la heterosexualidad de un Race Williams, un Marlowe o un Sam Spade, por citar tres ejemplos, son valores que se trastocan en el carácter “ex-céntrico” del investigador Flower, así como en su accidentado itinerario. Porque Gaylor R. Flower, el “detective más guapo de Hollywood”¹⁹, como él mismo se autoproclama en más de una ocasión, se siente sustancialmente atraído por las personas de su mismo sexo, lo que lo convierte en el blanco perfecto de las injurias de las fuerzas del orden y de los prejuicios morales de la pacata sociedad de la época. Sin embargo, al igual que otros colegas suyos que sí permanecen acomodados en una heteronormatividad no conflictiva, Flower, a la vez que trata de solucionar los misteriosos homicidios en los que se ve envuelto, reflexiona multitud de veces sobre los abusos del poder, la vileza de la gente influyente y del podrido sistema capitalista en el que vive. Asimismo, diserta sobre las contrariedades que rodean al duro oficio que desempeña o sobre el peligro que acarrearán las mujeres. Paradójicamente, la condición sexual de Flower, incomprendida por la puritana y homófoba ciudadanía norteamericana de los años del macarthismo, no lo libra de sucumbir ante los deseos de unas cuantas damiselas hambrientas de sexo que se cruzan en su camino, pues hay que decir que las féminas que, bajo el menor pretexto, se aprovechan eróticamente de un varón tan irresistible como él se cuentan por decenas. Incluso alguna que otra, atraída por su proverbial galanura y sexapil, no duda en violarlo brutalmente: “No hay caso en el que trabaje en el que por lo menos una pindonga no se aproveche

¹⁸ Sus títulos de esos cuentos son “Orgía sexual en el invernadero de orquídeas y perejil”, “Manchas de sangre y moco en un cortañas chino” y “Mafia y travestismo con secuestro de testigo de cargo”.

¹⁹ Pgarcía, *Gay Flower, detective muy privado*, Madrid, SEDMAY ediciones, 1978, p. 68.

de servidor. Las rechazo. Les meto cortes de escalofrío. Pues no se desaniman y en cuando me descuido, hale, se amontonan. Es el tributo que tengo que pagar por ser tan guapo”²⁰. De todos modos, insistamos en que la heterodoxia inscrita en la identidad del héroe masculino, al igual que otros signos que señalan su “diferencia” frente al poder y el *statu quo* —su exquisita prestancia física, el lucimiento de una apariencia un tanto *queer* por los colores chillones de sus ropajes, su predisposición al travestismo cuando la naturaleza de los trabajos que le asignan lo requiere...— deriva hacia la materialización de una estampa vulnerable de detective, escasamente consolidada en los anales del firmamento *pulp* tradicional²¹.

Ni que decir tiene que, sin descartar otros presupuestos retóricos, la parodia deviene la piedra angular que ensambla todas las aventuras de la saga. En la medida en que el autor se sale de unos cauces isotópicos invariables, sin escatimar cualquier grieta para airear una actitud desmitificadora respecto a los códigos de la literatura criminal extranjera que fagocita y reinventa, se explotan las posibilidades cáusticas de las situaciones, además de las convenciones del cinematógrafo y los propios resortes de la novela negra americana y, en menor medida, de la británica, todos los cuales le servirán de contrapunto. El producto definitivo lo viene a constituir un escaparate de episodios inconexos con toques de humor surrealista y posmoderno, provistos de un aire *camp* muy ochentero, que enmarcan las ficciones en la senda del divertimento más intrascendente. Con dificultad,

²⁰ Pgaría, *Flower en El calzoncillo eterno*, ed. cit., p. 186.

²¹ Si bien usamos la palabra *pulp* como sinónimo de ficción *hard-boiled*, en realidad este es solo uno de los muchos géneros que compiten por esa denominación. El término *pulp* denota más específicamente un formato de encuadernación rústica, barato y de consumo popular, de revistas especializadas en narraciones e historietas de diferentes géneros de la literatura de ficción. Las publicaciones contenían argumentos simples con grabados e impresiones artísticas que ilustraban la narración, de manera similar a un cómic o una historieta. Dichas publicaciones aparecieron durante el primer tercio del siglo XX y su impresión continuará hasta finales de la década del 50. El *hard-boiled*, gracias a la pluma de talentosos escritores, alcanzó dignidad literaria. Como variante de la ficción policiaca, se consolida entre los años de 1929 y 1932 con la edición y publicación de la serie *pulp Black Mask* en la que colaboraron autores como Joseph T. Shaw, Hammett y Erle Stanley Gardner. La revista *Black Mask* se distinguió por incluir distintos escenarios de acción cargados de violencia en los que sobresalía la protagonización de un detective de carácter duro que enfrenta peligros y que recurre constantemente a la violencia para sortearlos. Por lo que se refiere a la novela-enigma (también llamada novela-problema), ostenta el hecho criminal como un juego para el intelecto en el que participan tanto el detective como los propios lectores. Sus orígenes se remontan a Edgar Allan Poe, siendo posteriormente desarrollada por Arthur Conan Doyle, Agatha Christie y otros en Inglaterra. Según Narcejac, esta tendencia no evolucionará de manera uniforme, sino que incluye tres líneas de desarrollo: a) la línea puramente racionalista (C. Auguste Dupin, Hércules Poirot): la razón será la única fuente de verdad; b) la línea más moralista (Jules Maigret, el Padre J. Brown, Miss Marple), donde a la razón se unen los conocimientos de la psicología de los personajes; y c) la línea más empírica (Sherlock Holmes, Perry Mason), donde la interpretación de los hechos se fundamenta en medios técnicos y conceptos científicos (Thomas Narcejac, *Una máquina de leer: la novela policiaca*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 22 y ss.).

y casi fortuitamente, Flower resuelve casi todos los casos en los que participa, porque, como él declara, “las soluciones brillantes son inventos de los guionistas de las películas”²² y él no se concibe a sí mismo como un personaje de ficción. A decir verdad, la propuesta de Pgarciá no va dirigida exclusivamente a deconstruir una obra narrativa de la categoría *noir* en particular, sino a socavar satíricamente las bases ideológicas de toda esa modalidad al completo. Representada de acuerdo con los intereses revisio-nistas de la posmodernidad, la parodia en las novelas de Pgarciá aparece doblemente codificada, en el sentido de que legitima y, simultáneamente, desarticula los textos de los que pretende mofarse²³. Las alusiones a la producción de intencionalidad policiaca y a las novelas-enigma que siguen las pautas abiertas por los relatos de Poe, Agatha Christie o Arthur Conan Doyle se aderezan con ilustrativas divagaciones sobre la literatura de esa corriente o con la irrupción ocasional de personalidades imaginarias veneradas por los seguidores de estas creaciones, las cuales son tratadas como si fuesen seres “reales”. También son continuas las ficcionalizaciones de nombres conocidos. En el Instituto de Salud Cósmica en el que se hospeda unos días en *Demasiados muertos para Flower*, dos de los residentes con los que se tropieza son los guionistas Chester Gould y el director de cine Edward Dmytryk, y en otras obras asoman casos de idéntica estirpe. Por cuanto vida y literatura se entremezclan, problematizando la condición de artefacto ficcional de las obras, se fortalece una concepción metaliteraria del texto sobre la base de su estatuto imaginario, lo que lo hace susceptible de interpretarse desde ángulos de representación y de estilo autorreferenciales. Es más, profundizando en esa metaliterariedad del material novelado, señalemos que, por expreso deseo del escritor y a partir de los 90, casi todas las tramas empezarán a girar alrededor de las pesquisas que nuestro detective realiza para esclarecer un enigma que lo inquieta: el porqué los más célebres investigadores de la historia policial desaparecieron un buen día (o desaparecerán) de la circulación sin que se tenga noticia alguna sobre su retirada profesional, su jubilación o su muerte.

No obstante, más allá de las injerencias de orden autotélico y metadis-cursivas hacia las que tiende la praxis narrativa de Pgarciá con vistas a desvelar el secreto que rodea a estas extrañas desapariciones —orientación que moviliza astutamente los dispositivos de la imaginación de los recep-tores potenciales habituados a los moldes de la rama textual en la que se encaraman y de algunos de sus subproductos—; más allá de la disidencia

²² Pgarciá, *Flower, te necesito*, ed. cit., 1998, p. 33.

²³ Véase esta idea de la parodia en Linda Hutcheon, “La política de la parodia posmoderna”, *Crite-rios*, julio 1993, p. 8, <http://www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf> (en línea; fecha de consulta: 10/07/2015).

sexual del personaje, tenemos los ya comentados signos de interdiscursividad que avecinan esta narrativa de lo bizarro en su versión detectivesca al fabuloso mundo del celuloide.

Uno de los indicios más destacables al respecto, aparte de los paratextos ya referidos, se concreta en la omnipresencia o en la simple mención de astros de la Meca del Cine de los años 40, e incluso de periodos anteriores, con la pretensión de localizar los hechos relatados en un tiempo y en un entorno sociocultural identificables para los destinatarios de estas peripecias. La perífrasis con que arranca *La cliente de Flower* ubica los episodios en el año en que se rodaron *Casablanca* y *Mrs. Miniver*, es decir, 1942. A tal efecto se introducen también individuos cuya historicidad en el modelo de mundo de la realidad efectiva está más que documentada. En *El nombre es Flower*, se dice de Jetro Prendehast, célebre matón atrapado en una emboscada por los representantes del orden por haber arrebatado el testículo de un hombre que iba a declarar en un juicio en su contra, que tenía su residencia en las afueras de Beverly Hills, en un lugar próximo a la mansión de Ramón Novarro, uno de los mayores *latin lovers*, junto a Rodolfo Valentino, del cine mudo. Se trata, por lo general, de gente de la farándula que, bien simplemente se menciona, o bien experimenta un desarrollo mayor en la intriga, llegando a interactuar con otros personajes que sí provienen totalmente de la inventiva autoral. Cuando se manifiestan en actitudes insólitas e inapropiadas, tales luminarias provocan una grata impresión de extrañamiento y comicidad. En la tercera sección de *El nombre es Flower*, el detective intenta desbaratar un diabólico plan urdido para liquidar a la comunidad gay de Los Ángeles con unos supositorios de esperma de ballena que contenían dosis letales de cocaína; procurando salvar así el pellejo del actor Gary Grant, que se había vuelto adicto a estos preparados farmacéuticos de forma cónica u ovoide, se codea con la élite del cine de entonces. En la búsqueda y captura de los culpables colabora con él Ginger Roger, especie de Dr. Watson con faldas, solo que, a diferencia de los modales caballerosos y asexuales del acompañante de Sherlock Holmes, la carismática actriz y pareja de baile de Fred Astaire pierde la compostura al utilizar todas sus artimañas para fornicar con un detective que le resulta atractivo, aunque se muestre insensible a los encantos femeninos. Detective gay que, en cambio, sí accederá con gusto a compartir una velada íntima con Gary Grant, que lo invita a su domicilio para agradecerle todas las molestias que se ha tomado para librarlo de una muerte segura. Por las páginas de la misma novela, además del protagonista masculino de *Sospecha* y de la Roger, desfilan también Marlene Dietrich, John Wayne, Hedy Lamarr, Bogart, Lauren Bacall, Katherine Hepburn o Spencer Tracy, todos clientes asiduos de un legendario club de Sunset Boulevard, de nombre

“Trocadero”, adonde solía acudir la flor y nata del espectáculo hollywoodiense. En *Flower, te necesito* el apartamento de Abe Cohen, el perfumista asesinado de un balazo en la cabeza, está tan atestado de personas, entre periodistas y policías, que “[p]arecía el camarote del transatlántico en la película de los Hermanos Marx”²⁴. Y en *Flower en El calzoncillo eterno*, con un asunto ambientado durante el rodaje de *El sueño eterno* de Hawks, el investigador se tropieza una madrugada cuando regresaba a su apartamento con un Bogart borracho, lacrimoso y desnudo de cintura para abajo, que lo contrata para que recupere un paquete que supuestamente contiene los calzoncillos que le habían hurtado. En sus funciones investigadoras se topa primero con el cadáver de un vulgar chantajista y luego recibe un golpe en la cabeza que lo deja fuera de combate; después una Lauren Bacall, que se halla en esos momentos rodando su tercera película, se le insinúa, pese a que ya había iniciado su relación sentimental con Bogard; una Dorothy Malone lo hunde en un baño de espuma y luego, ya medio ahogado, lo arrastra hasta su cama; un Howard Hawks, al citarlo para ponerle a prueba, lo confunde haciéndole creer que está interesado en que intervenga en el filme que dirige para la Warner; un Cole Porter envejecido, decadente y con debilidad por los mozos de buen ver, promete escribirle una melodía, y un Erroll Flynn algo miope, sin sospechar que es un hombre con atuendo de señora, intenta seducirlo.

A la imagen de algún actor o actriz fetiche se interpela cuando se trata de caracterizar a los distintos personajes narrativamente. Así, las mujeres lucen un corte de pelo idéntico al de Theda Bara, o tienen las facciones angulosas de Joan Crawford, o la cabellera de fuego como la de Rita Hayword, o visten “un traje de chaqueta de hombros anchos y rectos tipo Mary Astor”²⁵, o exhiben unas piernas largas al estilo de las de Cyd Charisse; en cambio, los hombres, menos agraciados quizás, lucen unos rasgos faciales similares a los de Edward Arnold, quien encarnó al detective Nero Wolfe en una cinta de 1936, *Meet Nero Wolfe (El astuto)*; o bien presentan un aspecto obeso que recuerda el de Eddie Constantine, quien diera vida en la pantalla al agente del FBI Lemmy Caution, cuando no muestran cierto parecido con Roscoe Arbuckle, el actor del cine silente que protagonizara en su día uno de los primeros “juicios-espectáculos” de Los Ángeles al ser acusado de violar y provocar la muerte a la actriz Virginia Rappe.

El propio Flower, urgido por la responsabilidad de culminar la misión que le encargan en *Flower, al aparato* (encontrar una prueba que desacredite la reputación intachable de la novia del rico heredero Adam Verschoyle), sale de su domicilio con un periódico agujereado en la mano

²⁴ Pgaría, *Flower, te necesito*, ed. cit., p. 24.

²⁵ Pgaría, *La cliente de Flower*, Pozuelo de Alarcón (Madrid), Academia de Humor, 1999, p. 30.

que le permitiría espiar sin ser visto, así como con un sombrero y una gabardina a lo Bogart, convencido ingenuamente de que con ese método tan chapucero, mil veces contemplado en el cine de espionaje, podrá engañar al personal. Por contraste, en *La cliente de Flower* nuestro sabueso, al recorrer el camino de losetas que lo llevaría hasta la casa que habita su propietaria, Bromelia Junot, se siente “como Judy Garland en busca del Mago de Oz”²⁶, en alusión a la película musical de 1939 en la que Dorothy Gale, la niña huérfana de Kansas, ha de transitar por el sendero de baldosas amarillas hasta donde reside la Bruja Mala del Oeste para destruirla.

Otra concomitancia fílmico-literaria recae en la configuración del *tempo*. Porque, en efecto, el ritmo de estos relatos –habitualmente rápido, con escenas con mucho nervio, concebidas a modo de tomas cinematográficas repletas de múltiples giros, cambios de localizaciones y movimientos sin respiro– reproduce el espíritu fuertemente cinético del *thriller* americano más genuino, pero igualmente entronca con los cánones de la novela policiaca más añeja, donde las cavilaciones del detective suelen acompañarse de un continuo ir y venir entre espacios y ambientes contrapuestos que estimula la afluencia de instantes rebosantes de tensiones, tiroteos, traslados espaciales o apresurados episodios de fugas y persecuciones, como la precipitada huida de un Flower disfrazado de la periodista Chou Chou LaVerne y de una sargento de policía negra de maciza musculatura, mientras los gorilas de Prendehast, montados en un vehículo y armados hasta las cejas, intentan darles caza a lo largo de seis páginas, o bien los cuatro intentos frustrados de secuestro de Azalea Moriarty en *La cliente de Flower*²⁷.

Martín Cerezo ha distinguido en la trayectoria del relato policiaco un estadio final en concordancia con la evolución sufrida por el proceso de investigación del detective. Es el que él denomina *fase dinámica* y que se caracteriza porque el héroe “ya no recurre a procesos intelectuales para resolver el caso que se le presenta, sino que principalmente debe moverse por el espacio novelesco para dar con la solución [...]. En este sentido, no tendrá ningún inconveniente en utilizar [...] cualquier método para recopilar información”, llegando a recurrir a la fuerza bruta si fuese necesario²⁸. Este estadio de movilidad imparables que atraviesa de un disparo el corazón de las tramas en la narrativa detectivesca moderna favoreciendo

²⁶ *Ibidem*, p. 8.

²⁷ “Con aquella velocidad y los bandazos que daba, apenas podía hacer otra cosa que agarrarme a la ventanilla para no salir despedido o estampado contra un poste o los vehículos que venían en sentido contrario. Por su parte Azalea seguía dando puñetazos y patadas al viejales, y un par de coches, un convertible y un Bentley venían detrás, acompañados por un motorista, seguramente tripulados por mirones que creían que aquello era un rodaje de Hollywood” (*Ibidem*, pp. 40-41).

²⁸ Iván Martín Cerezo, *op. cit.*, p. 74

el *modus operandi* de la acción halla su correlato en los productos o sub-productos populares que brinda el cine. Las historias sobre *Gay Flower*, como otros muchos relatos con un sustrato semejante, sacan partido de estos artilugios, ya que por lo general sus argumentos vienen animados por un impulso que se forja en la agilidad de las palabras, de las acciones que se desbordan por doquier, en el cúmulo de *gags* sorprendidos trufados de incisivos de enorme economía actancial y en la conducta hiperactiva de la mayoría de los personajes. Bien es cierto que, a causa de lo estrafalario de los incidentes que se relatan, o debido a su sentido de la realidad exagerado y a veces ilógico, detectamos un mayor acercamiento a la línea de películas de humor desternillante con trasfondo policiaco –tipo *The Naked Gun* (*Agárralo como puedas*, 1988)– que al paradigma más ortodoxo y elegante del cine negro tradicional. Y es que en toda la saga ideada por Pgaría a lo largo de algo más de veinte años impera, como hemos observado más arriba, el instrumento de la parodia a la manera descrita por la estudiosa Linda Hutcheon, es decir, como un pivote estructural a un tiempo irónico y crítico respecto al pasado literario y que, paradójicamente, hace que “ten-gamos conciencia tanto de los límites como de los poderes de la representación –en cualquier medio”²⁹. Pero esta peculiaridad que genera la irreverencia, esa alegre voluntad ridiculizadora del mundo novelado, de lo transgresivo e ingenioso de la representación, a través de lo episódico y de lo fragmentario, de lo hiperbólico de las fábulas y de lo sarcástico, también hace que la curiosidad de los lectores por saber qué va a suceder, por conocer el final, pase a un segundo plano.

En conclusión, dada la postura deconstructiva, desacomplejada de los autores contemporáneos ante los materiales ajenos que reutilizan –postura que en ocasiones desemboca en un alejamiento del muestrario serio o ingenuo de los hechos en beneficio de sus ingredientes más lúdicos–, nadie le puede negar a la saga de *Flower* el privilegio de haber revisitado antes que otras colecciones de aventuras policiales en la España posdictatorial instrucciones promovidas por la inagotable “Fábrica de Sueños” que simboliza el cine, a las que Pgaría desfamiliariza recreándolas desde un prisma desenfadado. De hecho, de exigiérsenos que asociemos estos textos a algún género en particular, serían la comedia cinematográfica más gamberra o, en todo caso, la ficción dramática en su versión más ligera las primeras modalidades que nos vendrían a la mente, junto a las películas de serie B. La batería de enredos, locuras y circunstancias hilarantes que se concitan en ellos así lo reafirma. En sintonía con semejante parafernalia, que reifica y socava a un tiempo la esencia del objeto parodiado –llámese relato o cine negro o de otros formatos–, asoma eventualmente entre los

²⁹ Linda Hutcheon, art. cit., p. 6.

pliegues de la ficción el simulacro nostálgico del Hollywood clásico y del cine en general como fenómeno. Espacio fronterizo y democratizador de la sociedad posmoderna de los últimos dos siglos, tan apegada a la imagen, saturada de iconos venerados y tácticas simuladoras, el cine invita a una reconsideración de los corpus textuales en que aparecen esos códigos referenciales insertos. Códigos que, en tanto en cuanto son desgajados de sus contextos primigenios, se desnaturalizan perdiendo así mucho de sus sentidos prefijados, todo lo cual subraya que la red de praxis institucionales que mediatiza el campo cada vez más descentrado de la literatura –en concreto, las praxis suscitadas dentro de lo que se conoce como *mass-media*– las novelas de Pgaría se encargan de reformularlas avalando insistentemente, por tanto, una correspondencia sin jerarquías, libre de dependencias absolutas, con esas otras formas de expresión mayoritarias que nos devuelven transformado, con el asesoramiento de la distancia irónica y de la traición narrativa, todo un homenaje *kitsch* al cinematógrafo y a la novela criminal que le sirven de soporte.