

NOVELA NEGRA O LA INOPERANCIA DE UNA CATEGORÍA

NOIR FICTION OR THE INEFFECTIVENESS OF A CATEGORY

Javier SÁNCHEZ ZAPATERO

Universidad de Salamanca

zapa@usal.es

Resumen: La reciente proliferación de textos adscritos al género “novela negra” pone en cuestión la pertinencia de esta categoría, dada la progresiva disolución de sus marcas temáticas, formales y pragmáticas más reconocibles. El caso español presenta variantes muy diversas que revelan la inoperancia del concepto.

Palabras clave: novela negra, relato policial, teoría de los géneros literarios.

Abstract: The recent proliferation of texts ascribed to the genre "noir fiction" calls into question the relevance of this category, given the progressive dissolution of its most recognizable thematic, formal and pragmatic brands. The Spanish case presents very diverse variants that reveal the ineffectiveness of the concept.

Keywords: noir fiction, police story, theory of literary genres.

No cabe duda de que la novela negra ocupa un lugar referencial en el campo literario español desde comienzos del siglo XXI. Así lo ponen de manifiesto su inclusión en los catálogos generalistas de las principales editoriales, respaldada por la concesión de premios de evidente repercusión mediática como el Nadal o el Planeta —que han recaído en los últimos años en novelas adscritas al género de autores como Lorenzo Silva, Víctor del Árbol, Dolores Redondo o Javier Cercas—, así como la proliferación de festivales y encuentros de difusión por todo el territorio nacional. Semejante situación, lejos de interpretarse como una excepción localista, ha de ser imbricada en un contexto universal, y particularmente europeo, en el que la novela negra ha crecido exponencialmente, tanto desde el punto de vista cuantitativo como cualitativo. Por un lado, cada vez son más los autores que cultivan el género, algo que también ha tenido impacto en el ámbito editorial español, en el que la traducción de obras foráneas ha sido constante durante las dos últimas décadas, permitiendo, por ejemplo, que literaturas tradicionalmente desconocidas en nuestro país como las nórdicas hayan incrementado su relevancia gracias al fenómeno del *nordic-noir*. Por otro, el aumento de escritores y títulos ha generado, como no podía ser de otro modo, una mayor diversidad, provocando que los resortes del género, férreamente codificados y manifestados en una reiteración de tópicos y estructuras narrativas, hayan ido poco a poco moldeándose para dar lugar a nuevas variantes y a ejemplos de hibridismo, especialmente fértiles gracias al diálogo con otras tipologías de literatura popular. Además, esta situación ha conllevado que un género narrativo habitualmente ignorado por la crítica académica como la novela negra haya ido poco a poco ganando espacio dentro del ámbito científico, con lo que la realización de tesis doctorales, la celebración de congresos universitarios o la publicación de monografías y publicaciones especializadas sea en la actualidad, si no frecuente, sí muchos menos excepcional de lo que era antaño.

Ahora bien, este nuevo panorama ha traído consigo la progresiva inoperatividad de la etiqueta «novela negra», provocada tanto por la proliferación de su uso, casi siempre con fines mercantilistas, por parte de la industria editorial como por la progresiva disolución de sus marcas temáticas, formales y pragmáticas más reconocibles. En cierto modo, cabría cuestionarse hoy, observando los estantes de novedades de las librerías, si todo lo que se presenta como novela negra realmente lo es, lo que genera de forma inmediata la pregunta de qué es o qué características habría de tener una narración que aspire a ser calificada como tal. Más allá de la necesidad de categorizar y establecer taxonomías claras que permitan acceder al conocimiento propio de la teoría literaria, bajo semejante interrogante subyace la reflexión de que, si los géneros literarios son, como defendían Wellek y Warren, una «institución social» (1974: 112) que permite el diálogo entre creadores y público al poder ser fácilmente identificados, la novela negra contemporánea parece estar perdiendo su validez como concepto definitorio y clasificador. A pesar de que, tal y como ha apuntado Pérez Bowie, durante prácticamente toda la teoría literaria del siglo XX «la concepción [del género] como entidad de carácter inmutable y precedero ha

dejado paso a la combinación coyuntural de rasgos formales, de existencia más o menos larga pero siempre fijable históricamente» (2006: 179), y, en consecuencia, ha de admitirse que el género es un concepto voluble y en permanente evolución, es necesario tener en cuenta que prescindir por completo del carácter descriptivo a la hora de catalogar las obras puede llevar a vaciar de contenido las etiquetas orientativas que sirven de mediación entre autores, lectores e industria cultural. En el caso concreto que nos ocupa, se corre el riesgo de que el género negro se convierta —si no lo ha hecho ya— en un «supergénero», una especie de cajón de sastre en el que se aglutinen todas las narraciones que, de forma superflua, presenten características análogas a las que se consideran definitivas, y que, por tanto, se pierdan tanto sus verdaderos elementos constitutivos como los criterios diferenciadores de la fecunda tipología que, dentro de sus parámetros, se ha ido desarrollando a lo largo del siglo XX.

Este problema, manifestado de forma evidente en la tosca identificación que en ocasiones se hace de la presencia de crimen o de una estructura investigadora como elementos consustanciales al género —como si la muerte violenta y la búsqueda de verdad no estuvieran presentes en la historia de la literatura desde prácticamente sus inicios— se intensifica además por el desorden terminológico que ha caracterizado su reflexión metaliteraria. Motivada tanto por la dispersión geográfica y cultural desde la que se ha realizado como por la necesidad de suplir el desinterés académico con ejercicios críticos impresionistas, esta situación ha conllevado que la confusión entre «novela policiaca» y «novela negra» continúe hoy vigente, y que en ocasiones se utilicen ambos términos como sinónimos cuando, pese a sus evidentes concomitancias, no lo son, puesto que el primero sirve para calificar las narraciones basadas en la resolución de un misterio a través de métodos racionales cuyo modelo implantó Edgar Allan Poe con *Los crímenes de calle Morgue* (*The Murders in the Rue Morgue*, 1841) y el segundo para referirse a la tradición que iniciaron escritores como Dashiell Hammett o Raymond Chandler en las décadas de 1920 y 1930. Pese a que el mismo Chandler advirtió de las relaciones entre ambas modalidades narrativas al denominarlas «novela de misterio clásica» y «novela de misterio realista» (1996), y a que es evidente que hay una relación evolutiva entre ambas —explicitada por los propios autores a través de referencias intertextuales y enmarcada en el ámbito de la serialidad propia de las narrativas populares—, las diferencias entre ambas tipologías son diversas, y pueden detectarse en la estructura narrativa —centrada en la mera resolución del enigma en el primer caso, mucho más compleja en el segundo—, la configuración del personaje investigador —que pasó de ser un epítome de la deducción racional que solucionaba con éxito los casos a los que tenía que enfrentarse a convertirse en un ser antiheroico y conflictivo, en constante desacuerdo con las normas de su sociedad— o la representación del mundo —que tornó de artificiosa a profundamente realista y crítica—.

Si nos centramos en el caso español, la imprecisión terminológica y la incapacidad para utilizar las taxonomías literarias con un valor realmente clarificador se acrecientan por varios motivos. En primer lugar, se ha de tener cuenta que el término «novela negra», calco lingüístico del francés procedente del color de las cubiertas de la colección *Série Noire* de la editorial Gallimard, se utiliza solo en España, puesto que ni siquiera en el ámbito hispanoamericano, proclive al uso de «policial», se ha popularizado. Esta indefinición no es excepcional, sino que viene a confirmar la evidencia de

que en prácticamente cada cultura existe una etiqueta catalogadora diferente, lo que supone un problema, porque cada una de ellas presenta matices distintos y acoge, en consecuencia, a tipologías narrativas diversas. De ahí que hablar de *giallo*, *polar*, *krimi*, *crime fiction*, *detective story*, neopolicial o novela negra no sea, en sentido estricto, exactamente lo mismo. Para complicar aún más la situación, los criterios que se han empleado para dividir las múltiples manifestaciones a través de las que se ha ido manifestado el género se han basado en diversos factores, oscilantes entre los históricos —que confrontan la novela negra clásica con las modalidades contemporáneas, por ejemplo—, los geográficos —muy usados en los últimos años, en los que se han popularizado categorías como la de novela mediterránea o la ya mencionada *nordic noir*—, los de personajes —se habla de novela detectivesca, novela de procedimiento policial o de novela criminal, en función de las características del protagonista en el que se focaliza la narración—, los pragmáticos —hay novela de misterio, de intriga o de suspense, cuya diferencia parece basarse, más que en elementos estrictamente textuales, en las reacciones experimentadas por el lector— e incluso los de género —durante los últimos tiempos, algunas corrientes críticas han defendido la existencia de una variante denominada *femicrime*, que acogería a novelas escritas y protagonizadas por mujeres—.

En segundo lugar, se ha de asumir también que la discusión conceptual sobre el género en España ha sido escasa. Aunque es cierto que existen estudios sobre la cuestión, y que desde la década de 1990 se cuenta con una notable bibliografía¹, lo cierto es que casi siempre se han privilegiado los enfoques históricos sobre los teóricos y que, además, muchas de las aportaciones se han realizado desde ámbitos más cercanos a la crítica cultural que a los estudios literarios, insistiendo más en las relaciones de la novela negra con el entorno histórico en el que surgió en Estados Unidos en el primer cuarto del siglo XX o con otras manifestaciones de la cultura de masas —y de forma especial con el cine— que en su propia definición ontológica. Este aparente desinterés se ha visto lastrado además por la escasa repercusión que, en líneas generales, han tenido los estudios procedentes del extranjero. De hecho, pese a que en las culturas anglosajonas y francesas existe una fecunda tradición investigadora sobre el tema, muy pocos han sido traducidos, lo que ha provocado que, aunque hayan sido puntualmente utilizados en el ámbito académico e intelectual, no hayan conseguido convertirse en los hitos de referencia del estado de la cuestión que deberían haber sido.

Además de exiguas, las tentativas definitivas ensayadas desde el ámbito hispánico han sido, en líneas generales, excesivamente panorámicas, contribuyendo con ello a la flexibilidad del concepto que trataban de delimitar. Semejante paradoja puede apreciarse, por ejemplo, en las reflexiones que sobre la cuestión han vertido autores como José F. Colmeiro, Javier Rodríguez Pequeño o Pedro Alonso y Josep Santamaría. Para los dos primeros, la novela negra puede ser identificada atendiendo de forma exclusiva a sus características narratológicas: si para Colmeiro se trata de una «narración cuyo hilo conductor es la investigación de un hecho criminal» (1994: 33), para Rodríguez Pequeño

¹ Sin ánimo de exhaustividad, entre los estudios pueden citarse los de Coma (1982 y 1987), Vázquez de Parga (1986 y 1993), Valles Calatrava (1991), Colmeiro (1994), Alonso y Santamaría (1997), Resina (1997), Martín Cerezo (2006), Sánchez Zapatero y Martín Escribà (2018) o Martín Escribà y Canal i Artigas (2019).

está «definida por una acción (crimen) y un proceso (investigación de crimen)» (2008: 143). Pese a que ambas definiciones resultan formalmente inapelables, y a que pueden detectarse en ellas ecos de la crítica internacional —en el segundo caso, por ejemplo, parece latir la dialéctica entre lo ausente y lo presente propia del género que sostenía Todorov (1974)—, su aplicación termina por resultar insatisfactoria precisamente por su ausencia de concreción, que provoca que sean muchas las narraciones susceptibles de ser definidas con ellas, y más en un contexto en el que, como ya advirtió Sanz Villanueva a finales del siglo XX, el uso «de la investigación o del esclarecimiento de una trama de intriga» para plantear el tema de las obras es tan frecuente en la narrativa española que podría definirse a «este procedimiento como una especie de característica de época» (1992: 251). La tercera definición, por su parte, plantea que la novela negra es un ejemplo de «literatura de alcance social (...) que aborda con realismo la cotidiana realidad criminal» (1997: 26), centrándose así en el modelo de representación y en la vocación pragmática de crítica y denuncia que ya propugnaron los escritores y teóricos Julian Symons y Bogomil N. Rainov, para quienes se trataba, respectivamente, de un «género que descubre la violencia que existe bajo la apariencia pacífica y normalizada de las sociedades» (1982: 18) y de un tipo de narración «en la que el delito no es tratado como un episodio o motivación, sino como tema básico» (1978: 34). Al igual que en el caso anterior, el hecho de sean todas las que estén —lo que puede resultar discutible, ya que la voluntad de cuestionar el mundo contemporáneo no parece una característica propia de todas las novelas a las que se les califica como negras— no implica ni mucho menos que estén todas las que son, puesto que, pese al repetido tópico sobre el carácter social de la novela negra, es evidente que el realismo crítico no es privativo de ella.

En tercer lugar, es innegable que las particularidades del desarrollo diacrónico de la novela negra española han afectado, y mucho, a su interpretación como modalidad narrativa. Por más que fueran apareciendo algunas muestras excepcionales, hasta el final de la dictadura franquista no se puede hablar de una verdadera tradición de novela negra en la literatura española. Para explicar su surgimiento —en el que autores como Manuel Vázquez Montalbán, Juan Madrid o Andreu Martín tuvieron una importancia primordial—, tradicionalmente se ha aludido a la desaparición de la censura, imprescindible para el cultivo de una narrativa eminentemente crítica que centraba su interés en los diversos modos a través de los que la violencia emergía en la sociedad, pero también para la introducción en el mercado editorial de autores internacionales hasta entonces prohibidos. No obstante, los condicionamientos que impuso el régimen a la creación no son suficientes para explicar el retraso con el que se implantó el género, sino que es necesario aludir también a las particularidades que han jalonado la historia española y, especialmente, a la anómala evolución de la periodización literaria, que provocó, entre otras cosas, que el Romanticismo fuera la estética dominante cuando en algunos países extranjeros ya se estaba escribiendo novela policiaca. De hecho, para Resina, tanto la novela policiaca como la negra han de ser consideradas sendos productos culturales coyunturales, deudores de un contexto muy concreto determinado por «estructuras socioeconómicas y políticas» (2004: 23) de las que España careció durante buena parte de los siglos XIX y XX.

Toda esta situación ha contribuido a agudizar la indefinición que parece afectar al concepto de novela negra en la actualidad, puesto que, si por un lado no existen en la historia literaria nacional referentes o modelos a los que aferrarse para definirlo, por otro se adopta un término que en muchas ocasiones se interpreta, más que como el modelo estructural y abstracto que ha de ser todo género, como un movimiento anclado al tiempo y al espacio de las décadas de 1920 y 1930 en Estados Unidos, configurado por autores como Hammett o Chandler y asociado a una imaginaria de espacios urbanos, conflictos violentos y, sobre todo, personajes. Detectives, gánsteres y mujeres fatales conforman su más tópica tríada de protagonistas, habitualmente presentada de una forma estereotípica que ejemplifican a la perfección los primeros, sometidos a un proceso de estandarización gracias al uso de elementos icónicos como el sombrero, la gabardina, el revólver o el cigarrillo y a su descripción a través de constantes como la soledad, la capacidad de seducción o el carácter antiheroico. Así, por ejemplo, para Javier Coma la novela negra es un tipo de narrativa esencialmente estadounidense que se desarrolló entre la década de 1920 y 1960, caracterizado por la «contemplación testimonial o crítica de la sociedad capitalista desde la perspectiva del fenómeno del crimen» (1982: 11), lo que cuestiona el uso de semejante terminología para aludir a una modalidad literaria practicada en España a finales del siglo XX.

Y en cuarto y último lugar, la progresiva inoperatividad de la categoría de novela negra procede de su propio crecimiento y de su camaleónica capacidad de adaptación y fusión, que ha conllevado una creciente diversidad. Circunscrito al ámbito de la novela española, esta heterogeneidad ha provocado que habitualmente aparezcan bajo el mismo membrete narraciones de autores aparentemente dispares como Lorenzo Silva, Domingo Villar, Eugenio Fuentes, Carlos Zanón o Alexis Ravelo, por citar cinco ejemplos significativos. Es cierto que habitualmente en las novelas de todos ellos hay una preocupación, más o menos evidente, por cuestionar el mundo contemporáneo a través del reflejo de la violencia que opera en la sociedad, una ruptura con el orden establecido que supone el inicio de la trama argumental y un deseo de interaccionar con el lector para hacerle partícipe de la intriga que sustenta la narración, pero también lo es que las diferencias que presentan sus obras desde los puntos de vista temáticos, formales y pragmáticos son tales que resulta complicado equipararlas y ubicarlas en la misma categoría sin que ello implique un ejercicio reduccionista. No en vano, con las trayectorias de los cinco autores podrían identificarse cinco categorías diferentes que, sin ánimo limitador, representan la diversidad de manifestaciones que se engloban bajo el manto de novela negra en la literatura española: la novela procedimental, la novela negra costumbrista, la novela negra humanista, la novela criminal y la novela de delincuentes.

La primera variante, tremendamente fértil en toda la narrativa europea contemporánea, tendría como principal rasgo distintivo el protagonismo de representantes de las fuerzas policiales. Lejos de ser una simple marca ornamental con la que caracterizar a los personajes, semejante característica condiciona la estructura narrativa de la novela al provocar, respondiendo a la verosimilitud que demanda la estética realista a la que se adscribe, que el proceso investigador sea presentado como una actividad coral que responde a una serie de rutinas totalmente determinadas, mostradas en ocasiones con un tono casi documental: permisos judiciales, colaboración entre varios departamentos, utilización

de medios técnicos, informes administrativos, etc. Aunque haya un personaje que destaque por encima de los demás —en caso de Silva, Rubén Bevilacqua—, el trabajo siempre se presenta como una empresa colectiva, sometida a las estipulaciones de la subordinación jerárquica y de la especialización individual, lo que provoca que las relaciones entre personajes se conviertan en un elemento fundamental en las tramas argumental. De ahí que junto a las pesquisas investigadoras, y al interés en el caso criminal que se ha de resolver, en este tipo de novelas importe también el aspecto humano, manifestado tanto en el ámbito profesional como en el entorno doméstico, provocando que la serialidad permita ir conociendo más detalles y, en consecuencia, observar su evolución como personajes.

Los recursos procedimentales y la importancia de la descripción de los personajes también están presentes en la obra de Domingo Villar, representante sin embargo de una modalidad de género negro a la que habría que calificar de costumbrista, también de gran trascendencia en Europa. Pese a estar sustentadas en la investigación criminal —presentada con ecos del enigma intelectual típico de la narrativa policiaca—, en sus novelas parece pesar más el retrato de tipos y ambientes que la mera pesquisa. No hay, pese a que su protagonista, Leo Caldas, es inspector de policía, detalladas descripciones de las rutinas profesionales, ni tampoco voluntad de reflexionar sobre la incardinación de los crímenes en el entorno social en el que se producen, con lo que el valor de crónica del presente del procedimental es mucho menos acusado. Más que proyectar una mirada crítica sobre el presente, al autor parece interesarle mostrar las formas de vida intrahistóricas de una zona geográfica, identificada en este caso con Galicia, cuyas costumbres, idiosincrasias y principales señas de identidad —concretadas en la gastronomía, el carácter, las tradiciones o la cultura popular— adquieren una relevancia que les lleva a ser mucho más que el mero telón de fondo sobre el que se producen las acciones de la trama argumental.

Frente a la concreción espacio-temporal de estas dos modalidades, las novelas negras humanistas de Eugenio Fuentes se presentan bajo cierta pretensión de universalidad al abordar conflictos personales marcados por las mezquindades que desde siempre han sacudido las relaciones humanas. En sus obras, de hecho, los actos criminales que se han de investigar no suelen estar provocados por asesinos en serie, ni por bandas de delincuentes, ni por ninguna de las formas típicas de criminalidad contemporánea, sino, más bien, por personajes convencionales que, en un momento determinado, se ven abocados al asesinato por odio, rencor, envidia, codicia o sed de venganza. Su preocupación por las debilidades humanas —que provoca que su personaje principal, Ricardo Cupido, mire con cierta compasión a todos los culpables a los que descubre, convencido de que cualquiera podría verse implicado en una situación análoga— determina el método investigador que vertebra la estructura narrativa, basado en el diálogo y en la descripción de personajes, y alejado, gracias a la condición de detective de su protagonista, de cualquier método sistemático de trabajo como los de las fuerzas policiales.

Las dos últimas modalidades que pueden distinguirse dentro de la amalgama de variantes del género negro español contemporánea, la novela criminal² y la de delincuentes, ponen de manifiesto la imposibilidad de identificar la novela negra con la presencia de personajes investigadores o con la utilización de estructuras argumentales basadas en la resolución de delitos. No en vano, en ambas la intriga no se genera por la falta de información sobre la identidad del responsable del acto criminal, o sobre el modo en que lo llevó a cabo, sino, más bien, sobre las razones que conducen a él. Así lo muestran, por ejemplo, las novelas de Carlos Zanón, protagonizadas por personajes alejados de los ámbitos de la delincuencia que terminan, sin embargo, enfrascados en ellos, bien por determinismo social, bien por la intrínseca penetración de la violencia en todos los ámbitos de la sociedad, evidenciando de ese modo una mirada crítica sobre el entorno circundante y una reflexión nihilista sobre la sociedad contemporánea. Frente al carácter aparentemente convencional de los personajes de la novela criminal, la novela de delincuentes, como su propio nombre indica y como puede comprobarse en algunas de las obras de Alexis Ravelo, expone las actividades, las rutinas, los argots y, en general, las formas de vida propias de quienes han hecho de la ilegalidad su forma de vida. Profundamente vinculadas con los ambientes marginales, pero mostrando al mismo tiempo su conexión con ciertas elites sociales y económicas, este tipo de novelas parecen responder al interés que tradicionalmente ha existido en la sociedad por conocer los entresijos de submundos delictivos habitualmente desconocidos pero profundamente atrayentes, como confirma su relación con antecedentes históricos como, en el caso español, las causas célebres o las novelas de bandoleros.

El establecimiento de estas cinco categorías —cuyos modelos y referentes no solo son perceptibles en la literatura universal, sino también en la ficción audiovisual, en la que han sido profusamente empleadas— no hace sino poner de manifiesto las dificultades de operatividad de la novela negra como concepto definitorio y aglutinador. Trascendiendo la complejidad estructural que provoca «la selvática floración de diversas formas» (Llovet, 1996: 14) inherente a todos los géneros narrativos, lo que evidencian estas divisiones es que no hay en la literatura española contemporánea ninguna variante narrativa que se amolde al modelo de novela negra que con mayor fuerza ha penetrado en el imaginario colectivo, aquella que configuraron Hammett y Chandler y que tradicionalmente ha sido definida como *hard-boiled novel*. Semejante ausencia, lógica si se tiene en cuenta que el universo al que remitían esas narraciones estaba totalmente apegado a un contexto histórico determinado —y así se manifiesta de forma evidente en la figura del investigador privado, prácticamente inexistente en la actualidad—, provoca que las expectativas lectoras a la hora de aproximarse al género se vean sistemáticamente incumplidas y que, en consecuencia, el concepto de novela termine por situarse en una zona difusa, a medio camino entre el género y el movimiento. La alusión a la dicotomía resulta espe-

² La utilización de la terminología de novela criminal, que se comenzó a emplear para referirse a la obra de autores estadounidenses como James M. Cain o Jim Thompson, resulta especialmente problemática en el caso español por el hecho de que, como han advertido Martín Escribà y Canal i Artigas, en la década de 1990 algunos «críticos y especialistas como Román Gubern, Salvador Vázquez de Parga o José R. Valles Calatrava propusieron [la etiqueta de] novela criminal» (2018: 22) para englobar a las diversas variantes de la novela negra, tal y como puede comprobarse en los títulos de las principales referencias de la bibliografía teórica hispánica de aquellos años.

cialmente pertinente, ya que manifiesta la tensión entre la concepción de los géneros como constructos mutables que, sin perder las características definitorias que les hacen reconocibles —y, por tanto, operativos—, son capaces de adaptarse a diversos contextos y circunstancias y la vinculación de la literatura con su entorno cultural, social, ideológico e histórico de creación. En el caso de la novela negra, ambas posiciones terminan por ser problemáticas: concebirla como un género plantea la dificultad de determinar sus características distintivas sin caer en la confusión que ha conllevado su heterogéneo crecimiento y su enorme capacidad de influencia sobre otras tradiciones narrativas, pero identificarla con un movimiento, además de relegar al manierismo a todas las muestras contemporáneas, provoca la inoperancia de su uso para aludir a la literatura actual.

Bibliografía

- ALONSO, P. y SANTAMARÍA, A. (eds.) (1997): *Antología del relato policial*. Barcelona: Vicens Vives.
- CHANDLER, R. (1996): *El simple arte de matar*. León: Universidad de León.
- COLMEIRO, J. F. (1994): *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos.
- COMA, J. (1982): *La novela negra. Historia de la aplicación del realismo crítico a la novela policiaca norteamericana*. Barcelona: El Viejo Topo.
- LLOVET, J. et alii (1996): *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel.
- MARTÍN CEREZO, I. (2006): *Poética del relato policial (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- MARTÍN ESCRIBÀ, A. y CANAL I ARTIGAS, J. (2019): *A quemarropa. La época clásica de la novela negra y policiaca*. Barcelona: Al Revés.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2006): «El cine negro y la teoría de los géneros», en A. MARTÍN ESCRIBÀ y J. SÁNCHEZ ZAPATERO (eds.), *Manuscrito criminal. Reflexiones sobre novela y cine negro*. Salamanca: Cervantes, pp. 179-190.
- RAINOV, B. (1978): *La novela negra*. La Habana: Arte y Literatura.
- RESINA, J. R., (1997): *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, J. (2008): *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Envida.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, J. y MARTÍN ESCRIBÀ, A. (2018): *Continuará... Series narrativas en el género negro y policiaco español*. Barcelona: Al Revés.
- SANZ VILLANUEVA, S. (1992): «La novela», en D. VILLANUEVA (ed.), *Los nuevos nombres: 1975-1990* (Francisco Rico [coord.]. *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 9). Barcelona: Editorial Crítica, pp. 249-284.
- SYMONS, J. (1982): *Historia del relato policial*. Barcelona: Bruguera.
- TODOROV, T. (1974): «Tipología de la novela policial», en *Fausto*, 4, pp. 63-77.
- VALLES CALATRAVA, J. R. (1991): *La novela criminal española*. Granada: Universidad de Granada.

VÁZQUEZ DE PARGA, S. (1986): *De la novela policiaca a la novela negra: los mitos de la novela criminal*. Barcelona: Plaza & Janés.

VÁZQUEZ DE PARGA, S. (1993): *La novela policiaca en España*. Barcelona: Ronsel.

WELLEK, R. y WARREN, A. (1974): *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.

TROPELIÁS