

Transgenericidad y cultura del desencanto: el neopolicial iberoamericano

Paula García Talaván (Université de Paris Sorbonne. Paris IV)

Género híbrido y en continua transformación, tal y como ha demostrado Jacques Dubois (Dubois 1992: 49-51), la novela policial no ha dejado de renovarse en su más de siglo y medio de existencia. Desde la aparición de los primeros textos de Edgar Allan Poe —considerado por la crítica como el gran iniciador de este tipo de narrativa—¹ hasta la actualidad, este género literario ha ido tomando elementos de otros géneros —entre los que se cuentan la novela de aventuras, la picaresca española, la presentación autobiográfica, el costumbrismo, el cuento popular, la novela gótica, la novela fantástica—; o de otros géneros extraliterarios —como el cine o el reportaje periodístico—, y ha experimentado con distintos patrones formales y diferentes tipos de problemáticas hasta constituir un universo específico caracterizado por su tendencia a la modificación constante².

Una de las claves de su resistencia es su capacidad para adaptarse a las necesidades de cada sociedad en cada momento histórico. Como explica Dubois, el género policial es el producto de una época en la que se alían modernismo y espíritu de fin de siglo, y que posteriormente “se développe en concordance avec l'évolution de contenus et valeurs ordonnés en visions du monde. De ce point de vue, même le travail sur la solution de l'énigme, avec tout ce qu'il peut présenter d'artificiel, de circonscrit et de naïf, est loin de manquer de sens. Il exprime des choix, donc des positions” (Dubois 1992: 107).³ Por su parte, Yves Reuter asegura que “les rôles en appellent à une morale, à une philosophie sociale [et] chaque grand détective porte avec lui une conception du monde” (Reuter 1989: 180)⁴. Partiendo de las aseveraciones de estos dos autores, es fácil entender que el aumento de la

¹ Así lo afirma, entre muchos otros, Dubois (Dubois 1992: 7).

² Partiendo de este hecho, se ha de reconocer, no obstante, que la novela policial mantiene cierto conservadurismo formal, de acuerdo con Joan Ramón Resina, “en el sentido de conservación de la forma, [...] [el cual] no sólo facilita su reconocimiento entre la multiplicidad de discursos narrativos, sino que además confiere valor de ritual a la lectura” (Resina 1997: 19). Es decir, siempre habrá un elemento formal que nos permita relacionar el texto con el género policial.

³ [se desarrolla en concordancia con la evolución de los contenidos y de los valores dispuestos en visiones del mundo. Desde este punto de vista, incluso el trabajo sobre la solución del enigma, con todo lo que este puede presentar de artificial, limitado e ingenuo, está lejos de carecer de sentido. Expresa elecciones; por tanto, expresa posiciones]. La traducción es mía.

⁴ [los roles apelan a una moral, a una filosofía social [y] cada gran detective es portador de una concepción del mundo]. La traducción es mía.

producción y del consumo de este tipo de novela, sobre todo a partir del surgimiento de la versión realista del *hard-boiled*, haya estado ligado a momentos de crisis sociales, económicas y políticas y que ésta haya sido vehículo de la expresión del desencanto que arraiga en las sociedades en esos periodos.

En la actualidad y en una nueva versión muy adecuada a los tiempos posmodernos, la novela policial goza de un éxito generalizado, como demuestran la creciente nómina de autores que se consagran a la producción del género —en algunos casos, con dedicación casi exclusiva—, el alto índice de ventas, el amplio catálogo de oferta editorial, el surgimiento de nuevas y numerosas colecciones especializadas e, incluso, de bibliotecas y de librerías dedicadas exclusivamente al género policial¹. Además, hoy recibe el reconocimiento de la crítica como género literario independiente y es objeto de simposios, conferencias, artículos y tesis doctorales.

Concretamente en los países de América Latina y de la Península Ibérica, esta es una de las manifestaciones más interesantes en la narrativa de los últimos años ya que, de la mano de escritores de reconocido prestigio, está proporcionando ejemplos de gran calidad y con evidentes rasgos comunes a uno y otro lado del Atlántico. Nos referimos a la novela neopolicial iberoamericana². A continuación, veremos qué autores —y en qué países— coinciden en practicar esta clase de narración; luego, intentaremos determinar las posibles causas de tales rasgos comunes y, por último, pasaremos a analizar en qué consisten dichas coincidencias.

Lo más curioso en el proceso de evolución de este tipo de novela en estos países es que, hacia finales de los años sesenta y principios de los setenta, varios autores, sin tener comunicación entre ellos, comienzan a escribir simultáneamente relatos de carácter criminal en lengua española y portuguesa, tomando como modelo a los autores de la novela negra norteamericana y alejándose así del viejo modelo de la novela de enigma. Para Leonardo Padura Fuentes, este hecho se explica teniendo en cuenta “[las]

¹ Así, por ejemplo, desde 1984 se mantienen abiertas al público las puertas de la BILIPO (Bibliothèque des Littératures Policières), ubicada desde 1994 en el 48-50 de la Rue du Cardinal Lemoine de París; y, desde 2003, podemos encontrar en la red el catálogo y las informaciones de la librería virtual “Negra y criminal”, <<http://www.ngraycriminal.com/>>.

² Respecto a la terminología, hemos de aclarar que Paco Ignacio Taibo II habla de “neopolicial” ya en 1990, en su entrevista con Juan Domingo Argüelles (Argüelles 1990: 14). Por el título de la publicación, parece claro que los creadores de la “Revista de neopolicial iberoamericano *Crimen y castigo*”, de la que se conoció un solo número en 1995, tuvieron en cuenta las similitudes entre las novelas que se escribían en América Latina y en la Península Ibérica a la hora de delimitar el campo geográfico de producción de las obras que iban a estudiar y publicar. No obstante, es el escritor cubano Leonardo Padura Fuentes, que se contaba entre los creadores de *Crimen y castigo*, quien generaliza la utilización del enunciado “neopolicial iberoamericano” en 1999, gracias a su artículo: “Modernidad y

propias necesidades expresivas y hasta sociales de los escritores” (Padura 2003:12), las cuales conectan directamente con las transformaciones sociales que se producen en esa época en cada uno de sus países de origen. Aunque las obras narrativas de estos autores, entre los que Padura destaca a Rafael Bernal en México y a Ignacio Cárdenas Acuña en Cuba, son todavía algo miméticas y paródicas, en ellas comienza a observarse ya un cambio en el ambiente citadino y en el tratamiento de la violencia, que va haciéndose cada vez más explícita y más cruda.

No obstante, es a lo largo de la década de los setenta cuando escritores como Manuel Vázquez Montalbán en España, Rubem Fonseca en Brasil, Paco Ignacio Taibo II y Rafael Ramírez Heredia en México, Osvaldo Soriano en Argentina y Daniel Chavarría, Justo Vasco y Luis Rogelio Nogueras en Cuba irán perfilando las líneas de lo que será la novela neopolicial. Esta alcanzará su mayoría de edad en los años ochenta y llegará hasta la actualidad con una abultada nómina de autores entre los que se cuentan Andreu Martín y Juan Madrid en España; Rolo Díez, Miriam Laurini y Juan Hernández Luna en México; Mempo Giardinelli, Juan Sasturain, Guillermo Saccomanno, Ricardo Piglia y Miguel Bonasso en Argentina; Patricia Melo en Brasil; Ramón Díaz Eterovic en Chile y Leonardo Padura Fuentes, Amir Valle, José Latour y Lorenzo Lunar en Cuba¹.

Pensando en qué circunstancia específica podrían haber compartido todos estos autores para optar por el mismo género literario en el mismo momento histórico, cabe notar, como han hecho algunos críticos (Padura 1999: 50), que muchos de ellos son reconocidos hombres de izquierda que, incluso, militan o han militado en distintos partidos políticos de esta tendencia, como es el caso Taibo II, de Montalbán, de Soriano o de Madrid. Dicho esto, es necesario precisar que la experiencia que verdaderamente los une es la de haber creído en un cambio social que jamás ha llegado a producirse. Esto es, son escritores que, entre mediados de la década de los setenta y principios de los años ochenta, albergaron grandes esperanzas de mejora política, social y económica que, al resultar posteriormente frustradas, se transformaron en un sentimiento de profundo desencanto, perfectamente reflejado en sus textos.

postmodernidad: la novela policial en Iberoamérica” (Padura 1999: 37-50).

¹ Esta lista no pretende ser exhaustiva; podrían nombrarse otros escritores de estos y de otros países latinoamericanos donde la producción de novela neopolicial no es tan abundante. Respecto a los países de la Península Ibérica, en el caso de Portugal, son muy pocos los representantes de esta modalidad literaria en la actualidad. Sin embargo, hay que tener en cuenta que en la década de los ochenta se percibe un cambio en este tipo de narrativa, gracias a escritores como Henrique Nicolau, Modesto Navarro, Ana Teresa Pereira, Maria do Céu Carvalho y Miguel Miranda que empiezan a situar la acción en Portugal y a presentar personajes y temas propiamente portugueses, al igual que ocurre en España en esos años.

En Latinoamérica, la revolución cubana de 1959 supuso una inyección de optimismo y de fe respecto al posible cambio para todos los países de este territorio; no obstante, el sangriento final del movimiento estudiantil mexicano de 1968 y la multiplicación de los golpes de Estado y las dictaduras militares por todo el continente —en 1964 en Brasil, en 1973 en Chile, en 1976 en Argentina—, así como la represión cultural y sexual vivida en Cuba durante los años setenta minaron la fe y el optimismo y “tiñeron de negro” las obras de los escritores de novela policial. Los escritores españoles citados más arriba vivieron los años de la dictadura franquista y, con la llegada de la transición en 1975, vislumbraron transformaciones sociales que, una vez asentada la democracia, se manifestaron olvidadas o traicionadas¹.

Lo que ocurre en España, que puede hacerse extensible a los países del otro lado del Atlántico, es que con la caída del totalitarismo, como señala Joan Ramón Resina:

La destrucción simbólica de los grandes tabúes del régimen hizo creer por poco tiempo en la disipación de todas las resistencias. Son breves años de euforia. Esta impresión era errónea y no tardó en comprobarse su utopismo. La decepción al constatar la persistencia de límites a las libertades y la coincidencia del cambio político con la crisis económica engendran cinismo hacia la misma transición, alimentando una paradójica nostalgia (Resina 1997: 63).

Más tarde, la caída del muro de Berlín o, lo que es lo mismo, la desaparición del socialismo en Europa del Este y la desintegración de la Unión Soviética harán sentir, en palabras de José F. Colmeiro, “[una] aparente falta de viabilidad de las políticas de izquierdas como verdadera alternativa de poder” (Colmeiro 1994: 217), lo que agudizará el sentimiento de desencanto entre estos escritores. Si bien es cierto que no son ellos los primeros en la historia de la literatura que imprimen en sus obras este sentimiento, sí es con ellos con quienes, por primera vez, tal y como explica Jorge Fornet refiriéndose a los escritores cubanos, “[este desencanto] no está relacionado tanto con un estado de ánimo como con un cambio de perspectiva al historiar el proceso de la Revolución” (Fornet 2003: 11)²,

¹ Del mismo modo, a la caída de la dictadura en Portugal en 1974, le siguió, como explica el escritor portugués Modesto Navarro, “uma realidade bem triste [...] de corrupção e destruição de sectores importantes da nossa economia que levaram a enriquecimentos súbitos, até de gente colocada a alto nível, nas alavancas do poder”, “una realidad muy triste [...] de corrupción y destrucción de importantes sectores de nuestra economía que llevaron al enriquecimiento repentino, incluso de gente colocada a alto nivel, en las palancas del poder” (Nordeste 2011).

² Jorge Fornet habla de “los narradores del desencanto” para referirse a los escritores

en el caso cubano, o de su respectiva evolución político-social, en el caso de los demás países.

En la misma década de los ochenta, estos escritores comienzan a tener una mayor comunicación entre ellos a pesar de la distancia geográfica que los separa, inauguran la Asociación Internacional de Escritores Policiacos¹, toman conciencia de grupo y de estar creando tendencia y se concentran en la producción de esta modalidad literaria, tal y como afirma Padura, con la siguiente certeza:

La certeza de que se trataba de una propuesta estética que había asumido, más que un compromiso formal con las viejas escuelas, un reto ideoestético, pues se proponía mostrar los lados más oscuros de unas sociedades perdidas en un recodo del camino que va del subdesarrollo a la posmodernidad —o en términos más actuales, a la globalización—, y en las que en la violencia cotidiana, el crimen de estado, la represión, la corrupción judicial y policial, el tráfico y consumo de drogas, la existencia de unos bajos fondos cada vez más extensos y profundos, marcaban el carácter de unas ciudades dominadas por la inseguridad civil y en las que la figura del policía estaba muy lejos de simbolizar la existencia de un orden —o cuando menos, de un orden aceptable— (Padura 2003: 14).

Parece claro, entonces, que los escritores de novela neopolicial adoptan este género literario con una clara intención crítica². Por esta razón, sus textos muestran una tendencia a la verosimilitud y a la revisión histórica. Esto es, sus novelas presentan en común el interés por la revisión crítica de las historias oficiales y por el reflejo de la realidad plural, diversa, caótica y violenta que se vive en las ciudades de sus respectivos países. Con este ejercicio de revisión del pasado, los escritores pretenden destacar los problemas de sus sociedades actuales y, al mismo tiempo, cuestionar el discurso del poder.

Teniendo en cuenta lo dicho hasta ahora, hay que señalar que ni todos los países sufren la misma situación ni todos los escritores siguen las mismas pautas. Precisamente, la diversidad en el tratamiento de los temas y de las distintas estrategias narrativas es una de las características de esta prosa cubanos, que, en los años noventa, rompen completamente con la tradición de la novela policial revolucionaria, impulsada por el régimen, y comienzan a contar la historia oficial desde un nuevo punto de vista mucho más crítico, resueltos a destapar las insuficiencias del sistema.

¹ La AIEP fue fundada en La Habana en 1986 por Paco Ignacio Taibo II, Julian Semionov, Rodolfo Pérez Valero, Alberto Molina, Daniel Chavarría, Jiri Prochazka y Rafael Ramírez Heredia.

² Respecto a esta afirmación, Padura sostiene que el ejercicio de crítica social es tal vez la característica central de este tipo de literatura (Padura 1999: 50).

destructora de normas y de clichés. Por ejemplo, hablando de violencia, nada tiene que ver la violencia desbordada que se vive en México D.F. con la que se da en Madrid y, aún menos, con la existente en La Habana, más cercana al estado de crispación constante que a la acción criminal. Así, dentro de la gran variedad de matices que presentan los escritores de neopolicial, unos, como Taibo II, Fonseca, Eterovic o Madrid se aproximan más a una representación más dura y más violenta de la realidad; y otros, como Vázquez Montalbán o Padura, incluyen menos tiros en las calles de la ciudad y se concentran en la narración de lo que podríamos llamar la aguda crónica de un tiempo concreto —en este caso, la de las sociedades española y cubana de las últimas décadas—, observado desde un nuevo punto de vista, y en la expresión de la nostalgia del pasado.

A pesar de las posibles y enriquecedoras diferencias, los rasgos comunes que encontramos en las novelas de estos autores, siguiendo las características propuestas por Padura para caracterizar la novela neopolicial, son: en primer lugar, “una disminución de la importancia del enigma como elemento dramático fundamental” (Epple 1995: 60), el cual, si existe, es simplemente como pretexto para conducir la trama; lo importante ahora es la crítica social y la denuncia de la crueldad de la vida urbana. En segundo lugar, “una preferencia por ambientes marginales para el desarrollo de las historias y la significación dramática” (Epple 1995: 60). El escenario más corriente es la gran ciudad y, dentro de ella, suele reflejarse el movimiento de los barrios más problemáticos y de la periferia, donde los casos de violencia y de marginalidad son más graves y evidentes. Además, en estas novelas se da la palabra a los personajes antes marginados tanto en el ámbito social como en el literario; por ello, ahora podemos escuchar la voz de los miembros de las clases más bajas, incluso de los pertenecientes al hampa, y, en muchas ocasiones, el peso de la narración recae no sobre la figura habitual del investigador sino sobre la figura del delincuente o de la víctima.

En tercer lugar, estos autores acuden a “determinadas formas de la cultura popular, incorporándolas a la creación literaria, como es el caso del comic” (Epple 1995: 60), de la canción y del programa televisivo o radiofónico, entre otros muchos. Esto da pie a la combinación de distintos discursos procedentes de los medios de comunicación en masa, como el reportaje periodístico, el documental turístico o la propaganda publicitaria, con otros discursos técnicos como el urbanístico, el criminológico, el político o el gastronómico. En cuarto lugar, emplean “un lenguaje fundamentalmente literario pero a la vez desembozado e irreverente: un lenguaje que trata de expresar las vivencias de la vida cotidiana” (Epple 1995: 60). Esto es, intentan hacer una caracterización lingüística del lugar incluyendo numerosas voces y modos de habla, especialmente del registro coloquial,

pero también incluyen los lenguajes particulares de distintos grupos sociales como, por ejemplo, el propio de los artistas, el de la policía o el de la burguesía. En quinto lugar, en todas las novelas se descubre, “como característica importante, la renuncia a crear grandes héroes” (Epple 1995: 60). Tomando como punto de partida la dureza de los personajes de la novela negra norteamericana, el nuevo tipo de investigador posee una compleja psicología, no siempre resuelve el misterio —cuestión obligatoria en el modelo clásico— y, cuando lo hace, deja otras muchas interrogantes sin resolver, lo que le convierte en un antihéroe, la mayoría de las veces, consciente de sus limitaciones; suele ser un tipo solitario que se rige por un código personal de comportamiento, que no siempre actúa de acuerdo con los procedimientos legales, que utiliza un lenguaje coloquial, que se introduce en los bajos fondos y que a veces paga físicamente su osadía. Además, como los personajes del *hard-boiled*, suele tener una visión negativa de la ciudad, como un lugar sucio y viejo en el que la corrupción campa a sus anchas. Puesto que su función principal es actuar como filtro de la observación de la realidad que hacen los escritores de los que venimos hablando, se dota al personaje de una voz crítica y de una postura escéptica y desencantada frente al mundo contemporáneo. Pero en la novela neopolicial, se da un paso más allá y sucede que el investigador puede ser representante de una minoría social, ser remplazado como protagonista, como ya hemos dicho, o incluso su voz puede perder importancia entre el gran número de voces marginales representadas en la narración. Esto sucede porque, con la intención de aproximarse a la diversidad del mundo actual, la función del elemento ordenador de la historia deja de ser exclusiva de este personaje (Padura 2003: 20).

A estas características comunes debemos añadir los rasgos estudiados por Colmeiro, ya que, en mayor o menor medida, son visibles en la narrativa de todos y cada uno de los escritores de novela neopolicial. Nos referimos a:

La repetida utilización de la técnica del costumbrismo (descriptivo o introspectivo), la importante presencia del humor (en sus variantes de parodia, ironía, humor negro o campechano) y [...] el continuo juego y experimentación con los cánones del género a partir de la complicidad con el lector así como las múltiples referencias metaficcionales sobre el propio género policiaco desde el mismo texto novelístico (Colmeiro 1994: 265).

Efectivamente, estos escritores están interesados en reflejar el estado de la ciudad y de su ambiente, para lo cual recurren a la descripción física pero también a la mirada hacia el interior de los personajes y del espacio mismo. Además, la revisión o reescritura que hacen de la historia oficial

de sus países está fuertemente marcada por la ironía, como debe hacerse, según Umberto Eco, en estos tiempos posmodernos (Eco 1987: 74)¹. Al mismo tiempo, estos escritores hacen una revisión del género, cuestionando sus normas clásicas, ampliando sus fronteras y reactualizándolo al ponerlo en contacto con intereses y preocupaciones del presente. Asimismo, sus novelas están llenas de reflexiones sobre su propia condición genérica y de referencias intertextuales, gracias a lo cual se logra poner en discusión las voces autorizadas del pasado con las del presente.

Como hemos visto, la práctica de la novela neopolicial es un ejercicio complejo que comprende la revisión del pasado, el análisis social del presente y la destrucción y reformulación de principios y formas; y este tipo de ejercicio sólo podía desarrollarse en tiempos de plena posmodernidad, cuando, desde el punto de vista literario, se inicia la revisión de los grandes relatos del pasado y se opta por el reflejo de una realidad plural y diversa. En este contexto, el mundo académico comienza a reivindicar la cultura de masas y reconoce el valor de algunos géneros considerados menores hasta el momento, como es el caso de la narrativa policial.

Esta reivindicación coincide con una coyuntura social favorable para la promoción editorial de este tipo de novela, que incluye, según Resina: “la definitiva disolución de la autarquía por el ingreso en la sociedad de consumo y la adaptación del Estado autoritario al sistema representativo” (Resina 1997: 218)². Gracias a la nueva situación, se elide la censura, que nunca antes habría permitido tratar ciertos ambientes y ciertos temas con sentido crítico como la delincuencia, la droga, la prostitución o la corrupción política; crece el número de estudiantes universitarios; aumenta el número de lectores instruidos y se produce una apertura cultural hacia el exterior, terminando así con el aislamiento al que estuvieron condenados durante años estos países³.

En resumen, a un mismo tiempo, y aprovechando las circunstancias socio-culturales adecuadas, varios escritores de habla hispana y portuguesa, a uno y otro lado del Atlántico, toman el género policial para transformarlo y utilizarlo como instrumento de análisis de la realidad que viven. En sus obras, incluyen espacios, situaciones y personajes propios del país del

¹ Como sostiene Eco, “la respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse —su destrucción conduce al silencio—, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad” (Eco 1987: 74).

² Los cambios que se producen en este momento histórico son profundos y numerosos: por ejemplo, en México se legalizan los partidos de izquierda (1977); en Chile comienzan las protestas contra el gobierno de Pinochet y contra su política económica (1983), en Cuba comienza una década de aparente mejora económica (1980), y en España, Portugal, Argentina y Brasil se vuelve a la democracia, en 1970, 1975, 1983 y 1985 respectivamente.

³ Para un análisis más extenso de los cambios producidos véase: (Colmeiro 1994: 166).

que escriben, mostrando su lado más decadente. Los protagonistas de sus novelas, representantes de un ideal frustrado, están todos afectados por un profundo desencanto frente a lo que pudo ser y no es hoy, como no parece que vaya a poder ser en un futuro cercano.

Hasta hoy, no han dejado de aparecer nuevos ejemplos de novela neopolicial, hecho que nos obliga a replantearnos las reglas del género una y otra vez. En todas las obras se descubren los problemas de unas sociedades que, en el camino hacia la justicia social, han ido perdiendo principios y valores sociales y humanos para, finalmente, seguir siendo unas sociedades inestables, donde las desigualdades sociales no sólo no han desaparecido sino que continúan acentuándose y donde la clase política miente con descarado decoro, sin inmutarse ante la pérdida de confianza de una buena parte de la ciudadanía. Por estas razones, por la cantidad de escándalos que se destapan a diario en estos países (material no falta), pero sobre todo por la vocación literaria de estos escritores y por la devoción de un lector desengañado, nos atrevemos a augurar un futuro prometedor para este tipo de narrativa dura, directa y sin tapujos que, perfectamente conectada con las inquietudes del presente, se abre paso, con fuerza, en fronteras cada vez más lejanas.

Bibliografía

Argüelles, Juan Domingo. “Entrevista con Paco Ignacio Taibo II. El policiaco mexicano: un género hecho con un autor y terquedad”. En *Tierra adentro*, 49 (1990): 13-15.

Colmeiro, José F. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos, 1994.

Dubois, Jacques. *Le roman policier ou la modernité*. Paris: Nathan, 1992.

Eco, Umberto. “Apostillas”. En *El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen, 1987.

Epple, Juan Armando. “Entrevista. Leonardo Padura Fuentes” En *Hispanamérica*, 24.71 (1995): 49-66.

Fornet, Jorge. “La narrativa cubana: entre la utopía y el desencanto” En *Hispanamérica*, 32.95 (2003): 3-20.

Nordeste, Jordal. “Entrevista a Modesto Navarro” En *Diario de Tras Os Montes*, marzo, 2011. En <<http://www.diariodetrasmontes.com/reportagem/index.php?id=42>>.

Padura Fuentes, Leonardo. “Modernidad y postmodernidad: la novela policial en Iberoamérica”. En *Hispanamérica*, 84 (1999): 37-50.

—. “Miedo y violencia: la literatura policial en Iberoamérica” En *Variaciones en negro. Relatos policiales iberoamericanos* (López Coll, Lucía ed.). Madrid: Plaza Mayor (2003): 9-21.

Resina, Joan Ramón. *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos, 1997.

Reuter, Yves (dr.). *Le roman policier et ses personnages*. Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1989.