

La novela policíaca: ficción detectivesca y “hard-boiled”. El modelo norteamericano como transgresor de la norma inglesa.

Roberto Bartual Moreno

VARIEDAD DE TÉRMINOS PARA DEFINIR LA NOVELA POLICÍACA

“Hay treinta y dos maneras de contar una historia y yo las he usado todas”, solía decir el novelista norteamericano Jim Thompson [Polito, Robert: 1996, 125]. “Pero sólo hay una trama: las cosas no son lo que parecen”¹.

Dicha afirmación podría resumir el principio básico del género policíaco. Nos encontramos primero con el suceso de un crimen aparentemente inexplicable o, por el contrario, de explicación aparentemente obvia. Más tarde, hace acto de entrada un detective (Philip Marlowe), un policía (Maigret), o cualquier investigador no necesariamente provisto de licencia (Auguste Dupin), pero sí de la inteligencia necesaria para descubrir al culpable. La tarea del investigador consiste en retirar el velo de Maya que cubre la realidad del crimen y averiguar el nombre del asesino, sus motivos, la forma en que el crimen ha sido cometido. Y así, la supuesta inocencia de un personaje se torna en culpabilidad.

Las claves de la literatura policíaca parecen fáciles de identificar, sin embargo son pocos los escritos teóricos que hayan intentado dar una definición clara del género. Así ocurre en los clásicos *The Simple Art of Murder* de Raymond Chandler, y *Una máquina de leer la novela policíaca* de Thomas Narcejac, escritos donde se teoriza sobre el género asumiendo que los términos “literatura policíaca” o “novela detectivesca” son lo suficientemente claros por sí mismos como para no ser necesario explicarlos en profundidad. Es aquí, precisamente, donde surge la principal dificultad a la hora de definir el género, ya que no parece haber un término fijo para referirse a él. Si bien la escuela francesa, con Narcejac como representante, prefiere el uso de “literatura policíaca”; los ingleses, con Agatha Christie y Arthur Conan Doyle como modelos, se

¹ La traducción del original es del propio autor del artículo, así como la del resto de textos en inglés referenciados en la bibliografía.

decantan por el término “detective fiction” (ficción detectivesca); mientras que los norteamericanos suelen utilizar la etiqueta de “crime fiction” (ficción criminal) o, para caracterizar el estilo particular de Dashiell Hammett y sus seguidores, “hard-boiled” (denominación intraducible que hace referencia a los *varios hervores* que tienen sus duros protagonistas). Para complicar más las cosas, a esta lista de denominaciones se le une la de “novela negra”, término que vino a ser acuñado a raíz de la creación por parte de la editorial Gallimard de una línea de novelas policíacas a la que llamó “Série Noire”, debido al color de su cubierta.

Este último término, “novela negra”, es quizá, de todos los anteriores, el que tiene un uso más equivoco, ya que con frecuencia ha sido aplicado a obras, como la de Edgar Allan Poe y la de Agatha Christie, que tan poco en común tienen con el tipo de literatura que publicaba Gallimard. Así es el caso del artículo de Cristián Brito, *El género negro: su gestación anglosajona y colonización hispánica*, donde se confunden los adjetivos “negro” y “policíaco” obviando el hecho de que una de las características más importantes del género negro es el contenido de crítica social y política implícito en la descripción de los sórdidos ambientes en los que transcurren estas novelas². Contenido no siempre presente en la novela policíaca y, en cualquier caso, totalmente ausente en la obra de Christie. Según Rodríguez Pequeño las obras policíacas de género negro “son obras más vivas, más reales porque introducen elementos sociales y psicológicos” [Rodríguez Pequeño, Francisco J.: 1994, 33].

Por otro lado, la denominación de “hard-boiled” queda reservada también a un subgrupo de narraciones policíacas que surgieron a raíz de la revista norteamericana *Black Mask*, siguiendo el modelo creado por Carroll John Daly para su detective Race Williams. Narración en primera persona, lenguaje duro, uso de argot callejero, cinismo profundo en el carácter de un detective protagonista que está *de vuelta de todo*, pérdida de importancia del proceso de identificación del culpable, y unos rasgos estoicos y, a veces, nihilistas en la filosofía vital del detective, son las características básicas de este tipo de relatos cortos y novelas de autores como el propio Daly, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Ross McDonald, Fredric Brown, Chester Himes, Cornell Woolrich o Jim Thompson, muchos de los cuales eran publicados por la editorial Gallimard en su Série Noire, lo cual acerca el término “hard-

² El término novela negra empezó a cobrar especial relevancia a partir del año 68. Cineastas involucrados en los movimientos obreros y estudiantiles del mayo parisino, como Jean-Luc Godard o François Truffaut, pusieron de relieve el interés social y político de estas novelas, como prueban sus adaptaciones de Donald Westlake (*Made in U.S.A.*, Jean-Luc Godard, 1967) y David Goodis (*Dispara al pianista*). Precisamente el autor que nos ocupa, Jim Thompson, era uno de los favoritos del público francés y fue elegido por Gallimard para ser editado, con su novela *1280 Almas*, en el número 1000 de la Série Noire, aunque su adaptación cinematográfica tendría que esperar hasta mediados de los ochenta con Bertrand Tavernier como director (*Coup de Torchon*).

boiled” a lo que concebimos como “novela negra”.

En cuanto al resto de términos que hemos citado, se puede decir que “literatura policíaca”, “crime fiction” y “detective fiction” resultan más o menos sinónimos y las características del género al que se refieren, al contrario que ocurre en el “hard boiled”, están basadas en el proceso de detección del culpable de un crimen. La *Enciclopedia Británica* ofrece una definición clara de “detective fiction”.

Tipo de literatura popular que versa sobre la investigación, paso a paso, y la subsecuente resolución de un crimen, generalmente un asesinato.

Los elementos tradicionales de la ficción detectivesca son: (1) el aparente crimen perfecto; (2) el sospechoso falsamente acusado; (3) la intervención de una fuerza policial incompetente; (4) los superiores poderes de observación de un detective.

[Enciclopedia Británica Online: 2006]

Queda así definida la novela policíaca como una novela *de detección*, en la cual un personaje, policía o detective, sigue un proceso racional mediante el cual consigue la resolución del caso. Habitualmente se considera (Brito, Christian: 2006) a Edgar Allan Poe como padre de este género con sus relatos *Los asesinatos de la calle Morgue* (1841), *El misterio de Marie Roget* (1842) y *La carta robada* (1849). En ellos, el detective aficionado Auguste Dupin emplea un proceso deductivo que le lleva desde lo particular (las pruebas) a lo general (la hipótesis sobre la identidad del asesino o la localización de la famosa carta robada). De este modo, Dupin es capaz de resolver un crimen sin necesidad siquiera de moverse de su habitación o de visitar la escena del delito. La novela policíaca nace, pues, como un mero puzzle literario. Este modelo será retomado por Arthur Conan Doyle para construir las aventuras de Sherlock Holmes quien, en aras de una mayor diversidad de escenarios, convierte a su detective en un personaje más sociable y un poco más dado a las excursiones que Dupin (aunque ciertamente cínico y, probablemente, drogadicto).

En ambos casos, así como en el de su continuadora Agatha Christie, el elemento indispensable que caracteriza al género policíaco o detectivesco es la existencia de un misterio irresoluble: un puzzle al que le falta una pieza que únicamente un proceso deductivo podrá colocar de nuevo en su sitio.

Esta regla fundamental del género policíaco será transgredida por el subgénero norteamericano del “hard-boiled” y será el punto de partida para las innovaciones formales de escrito-

res como Jim Thompson, Raymond Chandler o Dashiell Hammett. El objeto de este artículo es describir el modo en que se subvierten los códigos británicos de la ficción detectivesca, en parte debido al peculiar sistema de publicación y distribución norteamericano, en parte debido a las preocupaciones surgidas a raíz de la Gran Depresión, dando lugar a una literatura que se aparta de una intención puramente evasiva para dar rienda suelta a una profunda preocupación social y a una voluntad experimental.

LA TRANSGRESIÓN DE LA NORMA: EL CASO DE LA NOVELA “HARD-BOILED”

Raymond Chandler comenzaba su influyente ensayo, *The Simple Art of Murder* (1950), con la siguiente afirmación: “Los escritores ingleses son los mejores escritores aburridos del mundo” (Chandler, Raymond: 1950, 23)

Lejos de ser un comentario banal o vengativo, Chandler utilizaba su habitual ironía cínicamente naif para echar en cara a los escritores policíacos ingleses, con esa frase lapidaria y falsamente inocente digna de Philip Marlowe, los subterfugios de los que constantemente se valían autores como Agatha Christie, A.A. Milne o Arthur Conan Doyle para engañar al lector de modo que éste pudiera seguir la lógica del detective sin permitirle ver la solución del caso hasta su resolución final.

[Estas historias] no reportan, intelectualmente, ninguna satisfacción como problemas de lógica y tampoco reportan, artísticamente, ninguna satisfacción como ficción.

[Chandler, Raymond: 1950, 24]

Lo que Chandler criticaba principalmente de obras como *Asesinato en el Orient Express*, *El misterio de la casa roja*, o *Estudio en Escarlata*, era que la lógica de los misterios que en ellas se presentaban ignoraban los más simples hechos de la realidad detectivesca. Para Chandler la novela detectivesca británica presentaba ficciones puramente fantásticas y sin ninguna conexión con el mundo real. Ejemplo de esto era el London Detection Club³ con sus “asesinatos perfumados con el aroma de capullos de magnolia” [Chandler, Raymond: 1950, 24], o, refiriéndose a Agatha Christie, Erin Smith,

³ Organización fundada en 1928 en la que se integraron algunos de los más influyentes escritores británicos de novela detectivesca, entre ellos Dorothy Ngaio Marsh, Patricia Wentworth, Gladis Mitchell o la propia Agatha Christie. Según Erin A. Smith «el club formulaba reglas sobre lo que debía y lo que no debía hacerse en el género de misterio. Los miembros del club y sus discípulos norteamericanos compartían la opinión de que era un error de forma depender de la coincidencia, la intuición o las corazonadas en lugar de depender exclusivamente de la razón; que uno nunca debería escamotear pistas al lector; y que se debería practicar una considerable moderación a la hora de utilizar bandas criminales, conspiraciones, fantasmas, hipnosis, chinos (sic), lunáticos y gemelos malvados. Al tomar el juramento del club, los miembros también se comprometían a respetar las normas lingüísticas del “*inglés del Rey*”» [Smith, Erin: 2000, 40]

siguiendo la línea de Chandler hablaba también de

[...] sus solteronas metomentodo, viejos aristócratas asesinándose los unos a los otros con métodos eminentemente civilizados y groseramente improbables, y estúpidos policías de Scotland Yard a los que les lleva 300 páginas resolver un caso que la policía de Los Angeles hubiera finiquitado en media hora.

[Smith, Erin: 2000, 37]

En cambio, Chandler citaba a Dashiell Hammett como paradigma de la literatura policíaca norteamericana. Según Chandler:

Hammett devolvió el crimen a la clase de gente que suele cometerlo por razones reales y no sólo para proporcionarle al escritor un cadáver; y, que además, lo cometen con los medios disponibles al alcance de la mano: nada de pistolas de duelo, curare o peces tropicales.

[Chandler, Raymond: 1950, 27]

Justamente Hammett incorporaba a sus historias el elemento del que, en general, carecían las novelas británicas: la realidad. Por supuesto, sus novelas violan todos los códigos de género prohibidos por el London Detection Club. Smith pone los siguientes ejemplos

Las ciudades en las que transcurren *Cosecha roja* y *La llave de cristal* están gobernadas por mafias locales; el detective Sam Spade confía con frecuencia en la intuición femenina de su secretaria en *El balcón maltés*.

[Smith, Erin: 2000, 40]

Hammett sabía mejor que nadie que todo aquello que los escritores británicos intentaban evitar como clichés, en verdad formaba parte de la realidad del auténtico crimen. Él mismo había trabajado como detective para la agencia Pinkerton, principalmente como topo infiltrado en organizaciones sindicales con el fin de dismantelar huelgas, pero también encargado de casos de robo que no sólo llegó a resolver satisfactoriamente sino que, gracias a ellos, su nombre adquirió cierta popularidad en las páginas de sucesos⁴.

En suma, Chandler caracterizaba la novela policíaca norteamericana por una naturaleza más violenta, sucia y cercana a la realidad que la británica y que, a partir de la publicación de los

⁴ La edición del 10 de Marzo de 1921 del *The San Francisco Call* incluyó un artículo cuyo titular rezaba: “Hammett Traps Gem Holdup Suspects” (Hammett atrapa a los sospechosos de un robo de joyas). En dicho artículo se narra el seguimiento que Hammett, trabajando entonces para la Pinkerton, hizo de los ladrones de una tienda de joyas de St. Paul, California. El artículo menciona además que «el robo en “Shapiro” no fue el único caso en el que el trabajo de Dashiell Hammett jugó un importante papel en la detención de criminales por parte de la justicia. Los casos de *The California Street Cable Railroad* y el de la cisterna de *Sonora* son otros dos ejemplos» (Hammett, Dashiell: 1990, 2-3). Aunque la noticia es fidedigna es necesario puntualizar que la citada publicación *The San Francisco Call* pertenecía al grupo editorial de William Randolph Hearst, que había contratado a Hammett para guionizar una tira de cómic llamada *Agente Secreto X-9*. El artículo reseñado no evita un cierto tono publicitario invitando al lector a seguir la historieta de Hammett cuya publicación se iniciaba en el mismo San Francisco Call a partir del lunes siguiente.

primeros relatos de Hammett, Erle Stanley Gardner, Carroll John Daly o el propio Chandler en revistas “pulp” como *Black Mask*, *Detective Story* o *Dime Detective*, recibirían la denominación genérica de “hard-boiled”.

Para entender los códigos de género que utiliza esta vertiente de la novela policíaca es necesario primero analizar el papel que el escritor popular jugaba dentro de las revistas de “papel de pulpa” y la posición que ocupaban éstas dentro del mercado literario.

EL ESCRITOR “HARD-BOILED” O CUANDO EL MERCADO AFECTA EL ESTILO LITERARIO

Las características del género “hard-boiled” se derivan en buena medida de la línea editorial impuesta por las revistas norteamericanas que publicaban relatos policíacos a principios de los años 20, las llamadas “pulp magazines” por el papel amarillento y de baja calidad (elaborado a base de pulpa) que utilizaban. Dicha línea editorial estaba condicionada por el tipo de lector al que iban dirigidas. Harold Hersey, editor de este tipo de revistas, afirmaba que la mayoría de los lectores eran probablemente “trabajadores de fábrica, soldados, marineros, mineros, estibadores, rancheros y otros trabajadores manuales” [Hersey, Harold: 1937, 7-9]. Por su parte, Erin Smith nos facilita una interesante lista en la que se especifica, a modo de eslogan, el tipo de lectores al que iba dirigida cada revista: “*Detective Story* se dirigía a «hombres con todo tipo de rumbo vital»; *Top-Notch* iba encaminada a «el joven trabajador y voluntarioso»” [Smith, Erin: 2000, 27]. La revista fundadora del género, *Black Mask*, era aún más explícita si cabe a la hora de definir a su lector tipo: desde 1927, en portada y bajo el título, comenzó a aparecer la leyenda *The He-Man's Magazine* (La revista de los hombres de verdad) [Smith, Erin: 2000, 28].

Más allá de los marcados rasgos machistas de los que, en su superficie, hace gala el género (la frecuente presencia de una mujer fatal que responde fetichistamente al canon de belleza femenina marcado por los “pin-ups” de las revistas masculinas, el regodeo con que las escenas de violencia son descritas y las lacónicas réplicas misóginas que los detectives solían regalar a los personajes femeninos⁵) destaca sobremanera la obsesiva preocupación de los escritores de “hard-boiled” por las condi-

⁵ En cuanto a este tipo de réplicas Chandler fue, indiscutiblemente, el mejor estilista; hasta el punto de llegar a la autoparodia. Desde su primera novela, *El sueño eterno*, Chandler dejó clara la opinión que a su protagonista, Philip Marlowe, le merecían las mujeres. A la observación que le hace la protagonista al comienzo de la novela (“No me gustan sus modales, señor Marlowe”) éste le responde: “No importa, muñeca. No están en venta”. Chandler repetiría esta salida de tono con idénticas palabras en otras de sus novelas, entre ellas, *La mujer del lago*.

ciones laborales de sus protagonistas. El protagonista sin nombre de *Cosecha Roja* no elige cualquier tipo de trabajo y se cuida mucho a la hora de elegir a su jefe; Philip Marlowe, con frecuencia, evita canjear en el banco el cheque entregado por sus patrones antes de comenzar el caso: sólo los cobra cuando tiene la evidencia de que el trabajo no le planteará conflictos éticos. Por su lado, el operativo de la Continental de Hammett resume su ética laboral, en el relato *El saqueo de Couffignal*, con la siguiente explicación que da al rechazar un intento de soborno:

Soy detective porque resulta que me gusta mi trabajo. Me da un salario decente, aunque podría encontrar trabajos que me dieran más. [...] He rechazado unos veinticinco o treinta mil dólares de ganancia honesta porque me gusta ser detective, me gusta el trabajo. Y que te guste el trabajo hace que quieras realizarlo tan bien como puedas. De otro modo, no tendría sentido. Esa es la situación en la que me encuentro. No conozco otra cosa, no disfruto otra cosa, no quiero conocer ni disfrutar otra cosa. Puedes poner eso en una balanza contra cualquier suma de dinero. [Hammett, Dashiell: 1981, 95-96]

Este tipo de ética, en el arquetípico detective de “hard-boiled”, parece ir dirigida a controlar las condiciones de trabajo impuestas por el mercado (resulta interesante notar que la obsesión por la ética profesional resulta especialmente neurótica en ciertos escritores particularmente preocupados por producir una obra personal -Chandler, Hammett, Fredric Brown-dentro de un sector editorial altamente encorsetado). En suma, Philip Marlowe, Sam Spade, el operativo de la Continental son jefes de sí mismos. O al menos intentan serlo. Acaso sus rasgos de independencia fueran especialmente valorados por ese tipo de lector proletario, cualificado pero recién salido de la Gran Depresión, que a finales de los veinte y principios de los treinta, se enfrentaba a las amenazas del trabajo en cadena. Siguiendo esta línea de argumentación, Erin Smith interpreta el género “hard-boiled” como una alegoría social del control laboral del trabajador en el contexto del Taylorismo:

Los detectives adictos al trabajo que llenaban las páginas de *Black Mask* en el periodo de entreguerras tenían mucho que ver con los cambios en la estructura de trabajo que se produjeron en las primeras décadas del siglo veinte. El sistema científico de gestión introducido por Frederick

Winslow Taylor ponía en cuestión las nociones que los trabajadores tenían acerca de su hombría, habilidad y autonomía en el trabajo. La impugnación de dichas nociones era sentida con mayor agudeza por los trabajadores cualificados, que eran en gran número de origen nativo o inmigrantes tempranos de la Europa del norte y del oeste. La novela pulp policíaca estaba relacionada con la renegociación de las identidades de clase y género de estos hombres.

[Smith, Erin: 2000, 80]

Si bien el mercado laboral y sus condiciones de trabajo, como hemos visto, tenía una importante influencia tanto en el contenido como en el estilo de estas narraciones “hard-boiled” que intentaban reflejar el mundo de los marginados por la Gran Depresión, también otra clase bien distinta de mercado influyó en el estilo de los escritores norteamericanos de novela policial: el mercado editorial. Por un lado, las propias características de las publicaciones de papel de pulpa, concebidas para ser leídas y luego tiradas, promovían una idea de autoría muy diferente al modelo más liberal de autor que caracteriza a otros círculos más *literarios*. Frank Gruber afirma que “a los escritores de pulp se les pagaba de uno a cinco centavos por palabra” [1967, 23]. No era de extrañar que estos estuvieran menos preocupados por el aspecto estilístico de su producción que por la extensión de esta misma. “[los escritores de pulp] solían generar una media de 3000 a 5000 palabras por día, aunque las estrellas llegaban a hacer hasta el doble de esa cifra”, dice Gruber [1967, 23]. La condición del escritor de “hard-boiled” tenía, en efecto, bastantes concomitancias con la del trabajador en la cadena de montaje. Los casos de Fredric Brown, con una media de tres novelas policíacas al año, o el de Jim Thompson, con una producción de veinte novelas en su período más prolífico (de 1949 a 1964), eran la regla general. No es de extrañar que, dada la necesidad de someterse a este sistema de pago por palabra para poder subsistir, la experimentación formal quedara relegada, en la mayoría de los casos, a un segundo plano. Para poder mantener un elevado ritmo de producción literaria que les permitiera vivir de su trabajo, el escritor de “hard-boiled” se veía limitado, en la mayor parte de los casos, a seguir estrictamente los códigos del género (códigos, a pesar de todos, distintos a los del policíaco).

Sin embargo, cuando encontramos excepciones de experimentación formal en el “hard-boiled”, éstas destacan con una inusitada fuerza y efectividad quizá debidas a su excepcional-

dad en el seno de un mercado editorial tan apegado a una fórmula literaria. Raymond Chandler, por ejemplo, en *El largo adiós*, narra una escena de sexo sin ningún tipo de descripción, narración o acotación, haciendo uso únicamente de las líneas de diálogo de los amantes, marcando con el ritmo de sus réplicas y contrarréplicas el momento del coito en el que se encuentran. El caso de Chandler es excepcional pues, dada su reputación y su doble trabajo como guionista en Hollywood, pudo limitar su producción a ocho novelas (la última de ellas, *Poodle Springs*, inacabada) y dar lugar a un depurado estilo literario. Sin embargo, otros escritores que no tuvieron la fortuna de poder trabajar con un ritmo tan relajado como el de Chandler, también dieron lugar a una obra con aspiraciones formales similares a lo que el mundo académico ha considerado “alta literatura”. El caso más patente es el de Jim Thompson, quien en el último capítulo de *Una mujer endiablada* usa una voz en primera persona que habla desde dos realidades temporales diferentes (a imagen del primer capítulo de *El ruido y la furia* de Faulkner), o cuya obra más celebrada, *1280 almas*, hace uso de un narrador no fiable que arrastra al lector a su mundo de subjetividad ética: un tipo de narrador usado por algunos modernistas europeos como Robert Walser y que, en el ámbito de la literatura norteamericana, sólo J. D. Salinger en *El guardián entre el centeno* volvería a utilizar con tanta efectividad como Thompson.

A lo largo de este artículo hemos querido delimitar el uso de ciertos términos que se suelen aplicar de una manera vaga y un tanto confusa para referirnos a la literatura basada en el crimen y en su detección. Hemos visto también como dentro de este tipo de literatura se pueden distinguir dos subgéneros más bien contrapuestos: uno más apegado a las normas clásicas del policíaco inglés, y otro al que hemos denominado “hard-boiled”, de mucha popularidad en Estados Unidos. Cuando se estudia un género literario en raras ocasiones se presta atención suficiente a los condicionantes sociales y culturales que lo originan y que determinan sus características. En el caso del “hard-boiled” estos condicionantes tienen una fuerza especial debido al momento histórico en el que aparecen. Una fuerte crisis económica unida al auge de la prensa y los medios de publicación paralelos a ésta, son factores decisivos (aunque no

los únicos) para explicar cómo es posible que un género tan escindido de la realidad como es el policíaco, se convierta bajo la pluma de algunos escritores norteamericanos no sólo en una suerte de estilizado ejemplo de realismo social, sino también un punto de partida para la experimentación. El ejemplo del “hard-boiled” prueba que unas determinadas condiciones económicas pueden originar un fuerte sistema de códigos literarios para un género, pero que, a su vez, esas mismas condiciones que animan a considerar al escritor como un mero trabajador, llevan en su seno la semilla de la verdadera creación literaria: el poso de insatisfacción por lo ya dado, por lo homogéneo, que incita a transgredir las fórmulas pre-existentes y a escribir de forma que, aunque pueda haber solamente “treinta y dos maneras de contar una historia”, las palabras hagan ver que “las cosas no son lo que parecen”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brito, Cristián: “El género negro: su gestación anglosajona y colonización hispánica”, en http://www.critica.cl/html/c_brito_09.htm

- Chandler, Raymond (1950): *The Simple Art of Murder*, Houghton Mifflin, Nueva York

- Enciclopedia Británica Online: en <http://www.britannica.com>

- Gruber, Frank (1967): *The Pulp Jungle*, Sherbourne, Los Ángeles.

- Hammett, Dashiell et al. (1981): *Detective privado: antología de Black Mask Magazine*, Bruquera, Barcelona.

- Hammett, Dashiell y Raymond, Alex (1990): *Agente secreto X-9 (Secret Agent X-9)*, Eseeve, Madrid.

- Hersey, Harold (1937): *Pulpwood Editor: The Fabulous World of Thriller Magazines Revealed by a Veteran Editor and Publisher*, Stokes, Nueva York.

- Polito, Robert (1996): *Savage Art: A Biography of Jim Thompson*, Vintage, Nueva York.

- Rodríguez Pequeño, Francisco J. (1994): *Cómo leer a Umberto Eco*, Júcar, Madrid.

- Smith, Erin A. (2000): *Hard-Boiled: Working Class Readers and Pulp Magazines*, Temple University Press, Filadelfia.

