

# ***A timba abierta* o el caso del virus informático**

Antonio Garrido Domínguez  
Universidad Complutense de Madrid  
[agardo@filol.ucm.es](mailto:agardo@filol.ucm.es)

Citation recommandée : Garrido Domínguez, Antonio. "*A timba abierta* o el caso del virus informático ". *Les Ateliers du SAL* 7 (2015) : 15-26.

Larga es a estas alturas la trayectoria de la novela policial y muchos los avatares sufridos a lo largo de su ya dilatada historia. Quizá uno de los fenómenos más llamativos sea el de los cambios que ha ido experimentando su consideración por parte de la denominada "gran literatura", que ha pasado de la indiferencia o menosprecio a valorar positivamente sus producciones. Con relativa frecuencia se olvida que su primer cultivador moderno es nada menos de Edgar A. Poe, a quien siguen muchos nombres con méritos suficientes para formar parte –al menos, alguna de sus obras– del canon literario. Afortunadamente, la situación ha ido cambiando hasta el punto de atraer a su causa a escritores prestigiosos como J.J. Borges, Bioy Casares, Paul Auster, Cortázar, Muñoz Molina... Si algo caracteriza a la novela policial es que ha funcionado como un banco de pruebas para la gran novela por varias razones, pero fundamentalmente por una: su exigencia de que no solo hay que saber contar una historia sino que ha de ser interesante para el lector. Pero, al igual que el género policial ha influido en el relato literario, la escritura narrativa en general –y, específicamente, la característica de la novela policíaca– se ha dejado seducir con mucha frecuencia por el lenguaje y las maneras de contar del séptimo arte. Y la verdad es que dicho influjo –después de tanto cine exhibido en las salas de cine convencionales o en las pantallas de los televisores y otros dispositivos– no ha sido realmente en vano. También cuenta –especialmente, para los narradores de los últimos treinta o cuarenta años– la seducción ejercida sobre la Posmodernidad por la imagen y el mundo de internet. Así, pues, hablar a estas alturas del influjo del cine sobre la literatura –y específicamente, sobre la novela policial– puede parecer una obviedad pero no lo es tanto cuando lo que se pretende es demostrar cómo se revela dicho influjo en su estructura, personajes, ritmo narrativo, etc.

Lo que me interesa, por consiguiente, a partir de este momento, es poner de manifiesto algunas novedades compositivas y, sobre todo, probar hasta qué punto el cine ha condicionado la estructura y la escritura de la novela de Óscar Urrea, *A timba abierta*, publicada en 2008 por Salto de Página y traducida muy pronto, al igual que otras novelas suyas, al alemán. La obra quedó, por lo demás, en segundo lugar en la XXIII edición del Festival du Premier Roman de Chambéry-Savoie y en 2009 fue también finalista del Memorial Silverio Cañada que concede la Semana Negra de Gijón a la mejor primera novela policial escrita en español. Una novela relativamente corta y ajustada en gran medida a las convenciones establecidas.

Como reza un viejo principio formalista, la literatura –y, específicamente, los géneros– ha de renovarse de cuando en cuando para seguir concitando el interés del público y, en definitiva, seguir subsistiendo. Lo que persigue la evolución literaria, según Iuri Tinianov (1924), es oxigenar, renovar un sistema caduco por repetir caminos trillados y, en definitiva, seguir interesando al lector. Es el fenómeno que Victor Sklovski (1917) denomina *extrañamiento* (del lector) que implica tanto una percepción diferente del objeto como una renovación de los procedimientos expresivos, lo que recuerda, por cierto, la afirmación de Friedrich Schlegel (1800) de que "el hombre es una mirada creadora" (232) así como las propuestas más recientes formuladas en el ámbito del constructivismo y la hermenéutica: Nelson Goodman (1978), Jérôme Bruner (1986) o Paul Ricoeur (1986). Otro formalista, Boris Tomachevski (1928), insiste, por su parte, en la importancia de los elementos populares para la renovación de los géneros cultos y, sobre todo, en el importantísimo papel de la parodia en todo proceso renovador. A algo parecido se refiere Iuri Lotman (1978) con su doble concepto: "estética de la identidad" *versus* "estética de la oposición" (354-357). Algo de todo ello –especialmente, la importancia del humor y algunas singularidades compositivas– puede rastrearse en la mencionada novela de Óscar Urrea.

Para empezar, es preciso señalar que en *A timba abierta* el verdadero delito no se consuma hasta las postrimerías de la narración, aunque pulula por toda ella camuflado tras el equívoco respecto de la identidad de Pandora (supuestamente una joven italiana, a la que todos –especialmente, el Botines y Nadia– quieren encontrar por razones aparentemente afectivo-sentimentales). El proceso de búsqueda alimenta la intriga en cuya resolución están todos interesados en diverso grado: lo que se esconde tras dicho nombre es en realidad un troyano, un potente virus, con el que se pretende atentar contra una importante institución europea. El resorte de la investigación no es, por tanto, el crimen inicial sino, eso se descubre mucho después, el robo del virus a la mafia italiana, que desplaza algunos hombres a Madrid para neutralizar a quien se ha atrevido a interferir en los negocios de la *Cosa Nostra*. La pericia informática perturba en este caso el normal desenvolvimiento de la delincuencia financiera, hecho que ha de verse sin duda como un tributo a la actualidad y a la creciente importancia de lo virtual en nuestras vidas.

Otro rasgo es que la labor investigadora recae en este caso sobre dos personas inevitablemente enfrentadas, como manda la tradición: una, Julio Cabria, un detective privado culto y poco

amante de la violencia innecesaria, y, en segundo lugar, el inspector Gregorio Meléndez, un tipo duro y directo, dos personajes cuya relación va mucho más allá de lo estrictamente profesional, ya que el agente de la ley está a punto de casarse con la exmujer del detective. Entre las aficiones de Cabria –que cuida poco tanto la alimentación como el aliño personal– figuran su sorprendente interés por la literatura española de la Ilustración (52-53, 71, 135), el cine y las timbas de cartas en que se juega dinero de verdad. El narrador externo no se detiene en su descripción física o psicológica sino que prefiere apoyarse en una presentación de carácter conductista: la acción arranca con el personaje situado en la azotea de su edificio a punto de lanzarse al vacío. Con Meléndez ocurre justamente lo contrario; disfruta de una presentación en la que rebosa la ironía:

Nunca nadie había visto al agente Meléndez sin chaleco o con prisa, y muy pocos dejar de sonreír, costumbre en la que había alcanzado matices no al alcance de todo los rostros: era su gestualidad afable, elegante y traicionera, y siempre en armonía con la voz modulada, con un deje suave y rasposo de vino urbano, fino y bien fermentado, pero de taninos envenenados. [...] su figura canija y canalla oscilaba de la comisaría de Leganitos al bar con la soltura de un orangután que pasa de una liana a otra liana. Erguido en sus trajes azules o morados se aplicaba a pisotear las colillas que veía encendidas en el suelo con sus zapatos color hueso, y ofrecía sin que se lo pidieran fuego de su mechero de plata (16).

En ese mundo, que tiene como epicentro la madrileña plaza de Tirso de Molina, Cabria se relaciona con otros personajes de menor nivel pero importantes: César, el camarero del bar El Portón, aficionado a la poesía y a las adolescentes de un colegio vecino, el Vitriolo, un personaje estafalario pero el mejor informado de la zona, el informático anarquista Alfonso y su hermana Nadia, el Botines y sus guardaespaldas, los mafiosos italianos, el comisario Subirats... El narrador se detiene especialmente en el Vitriolo y su capacidad para escucharlo todo:

[...] cadencioso, cojo, agazapado sobre sí mismo, exhibiendo una enorme camisa con pájaros multicolores, cogida la rubia coleta tiesa y grasienta como una pequeña antena, adheridos a los poros de las piernas los pantalones de pitillo con el cinturón por encima del ombligo y vulgares las chanclas de goma, huidiza la mirada que se arrastraba lánguida y ausente por el suelo [...]. Se sabía que no había oreja más fina ni tímpano más afinado que los del Vitriolo, capaz de oír caer una lentilla en una moqueta mullida, de leer los labios, de escuchar varias conversaciones a un tiempo sin perder comba ni sentido en ninguna de ellas, de recuperar frases

de años atrás, con fecha y atribución, a veces en idiomas que él mismo no entendía (61).

Interesante es a todas luces la presentación de Alfonso, el informático y verdadero gurú del anarquismo del Madrid que se despeña desde Tirso de Molina hacia Lavapiés o se expande hacia el Rastro, cuyas arengas tratan de enardecer a los adeptos con la promesa de un futuro inmediato y liberador desde los epílogos o cierres de no pocos capítulos de la novela (pp. 28-30, 44, 50-51, 67, 94). Esas arengas rompen drásticamente en términos genéricos, discursivos e incluso tipográficamente con el entorno narrativo y, solo muy cerca del final, el lector comprende quién es el orador, cuáles son sus objetivos y, sobre todo, cuál es su encaje en la historia narrada. Esos islotes incorporan el discurso ideológico y constituyen la mejor justificación para la gran empresa que va a acometer: el comienzo de una nueva era gracias al poder de la informática. En cambio, los mafiosos y el Botines responden a la mejor tradición de la novela negra, sobre todo, el segundo, que cuenta –y aquí comienzan las influencias del cine sobre esta novela– con un homónimo riguroso en *Con faldas y a lo loco*, la película de Willy Wilder. Interesante es también el personaje del hermano cura de Julio Cabria, con el que se comunica únicamente a través del confesionario de su iglesia; es él quien suele facilitarle información muy valiosa para sus casos a cambio de una bolsita con una sustancia blanca en su interior, que le hace llegar a través de la rejilla de confesionario.

La existencia de un doble investigador condiciona de alguna manera la estructura de la narración favoreciendo la alternancia en la distribución del material: aunque es el detective Julio Cabria quien absorbe un mayor protagonismo, las indagaciones en paralelo del agente Gregorio Meléndez obligan al narrador a prestarle cierta atención de vez en cuando. La historia consta de una sola secuencia que abarca los siguientes momentos: denuncia de la desaparición de Pandora-investigación-revelación de la verdad-desenlace. El proceso narrativo discurre entre dos situaciones paralelas que afectan a Cabria –su estancia en la terraza del edificio donde vive a punto de lanzarse o ser lanzado al vacío–, lo que dota al relato de una especie de marco que abre y cierra la narración de manera idéntica. El protagonista está presente, como corresponde, en todos los momentos vitales de la narración, mientras el policía Meléndez se ve privado de la gloria final porque es herido en la refriega con los italianos y no puede participar en la resolución definitiva del caso.

La denuncia por separado de la desaparición de Pandora por parte del Botines y Nadia constituye el resorte de la investigación porque despierta las sospechas de Cabria de que hay algo extraño en la identidad de la persona buscada. Lo único cierto es que han muerto tres hombres de la banda del primero y ha desaparecido el hermano de la segunda, lo que parece tener alguna relación con la presencia en el centro de Madrid de un grupo de extranjeros. Las sospechas comienzan a confirmarse en el capítulo octavo cuando el Vitriolo es apresado por los mafiosos y logra zafarse de ellos (es ahí donde se dice que "uno de los matones era clavado, clavadito, a aquel entrañable matón de película") (75). El violento interrogatorio del Vitriolo no da resultado puesto que, en un momento determinado, Meléndez resbala, cae y se golpea la cabeza contra el suelo, perdiendo el conocimiento. Cuando vuelve en sí, Cabria lo hace partícipe del plan que han ideado: aunque sometido a una discreta vigilancia, dejarán que el Vitriolo se pasee solo por el barrio para ver si los italianos muerden el anzuelo y se dejan ver. El plan no da mucho de sí porque la presa desaparece sin que se perciba la presencia de sus captores. El capítulo XII terminará siendo importante de cara al desenlace: Cabria va al piso de Nadia en la calle Jesús y María 21, que es donde terminarán convergiendo todos los hilos de la historia. En el recorrido por la casa, que está en la cuarta planta del edificio, Nadia –verdadera Beatrice del detective en este proceso en busca del responsable último de la situación– le muestra el cuarto de Alfonso, una dependencia muy informatizada y decorada con la efigie de los grandes mentores de la acracia internacional: Durruti, Bakunin y Kropotkin. En el XIII una llamada telefónica despierta al comisario Subirats en plena madrugada, quien, antes de salir de casa, le comenta a su gato Fu Manchú: "Por fin, hemos cogido a Pandora" (18). Nada más lejos de la verdad porque el comisario es apresado por los mafiosos cuando intenta entrar en el piso de Jesús y María 21. La resolución arranca en realidad en el capítulo XV, cuando Cabria y Meléndez intuyen, por exclusión, que puede que el cine Alba, donde se exhiben películas porno, oculte algo importante en su interior. Así es y allí sorprenden a los que retienen al Vitriolo después de un incierto recorrido por las entrañas del viejo edificio; Meléndez los liquida uno a uno, pero recibe un disparo que lo inutiliza para continuar investigando. El Vitriolo informa ahora del domicilio de Alfonso, algo que Cabria ya conoce; allí se dirige y, después de neutralizar a los italianos, mantiene una conversación con el hermano de Nadia en la que este le revela quién es Pandora: un potentísimo virus inventado por la mafia

italiana y "capturado" por él. Y lo que se propone es nada menos que provocar el bloqueo inmediato de la gran banca europea; Cabria se lo impide destrozando a balazos la pantalla e inutilizando el ordenador (141-147). La historia remata, como se ha dicho, igual que había comenzado: con el detective en la terraza de su edificio a punto de ser lanzado al vacío por el Botines y sus matones supuestamente por no haber cumplido con su parte del trato. Lo salva la intervención providencial del Vitriolo.

La secuencia narrativa abarca, pues, quince capítulos y un epílogo, dentro de los cuales la verdadera unidad es la escena; su número oscila de una a cuatro por capítulo, siendo lo más común dos o tres. También es relativamente frecuente que la escena final de un capítulo se prolongue en la primera del siguiente: así ocurre en los capítulos I, V, XI, XII, XV y XVI (en el XIV, la escena segunda interrumpe la anterior, que continúa una vez finalizada esta; se trata, en realidad, de un recurso para dejar constancia de las actividades en paralelo del comisario Subirats y de Cabria). A ellas hay que sumar, las cinco intervenciones –arengas, fundamentalmente, o fragmentos narrativos– dedicadas al anarquista. Es un procedimiento muy eficaz de cara al interés narrativo y a la caracterización del personaje de Alfonso. Valga como ejemplo el texto que sigue (en cursiva en el original):

*Por tanto, lancemos aquí y ahora la vieja consigna anarquista de la abolición de la propiedad privada –aspiración por supuesto legítima para construir la igualdad entre los seres humanos– que ha de ser alcanzada en nuestras sociedades gracias a los avances informáticos y a la capacidad de movimiento de las personas, por el que no solo se abandonará el infame y miserable concepto de terruño al que siempre se ha querido mantener sujeto al individuo (llámese pueblo, ciudad o nación), sino que además la misma célula básica que garantiza el sometimiento, esto es, la familia, se verá felizmente aniquilada [...] (50).*

Como ya se insinuó, *A timba abierta* se acoge a un medio de presentación de los hechos consustancial al género policial, el conductismo, que se manifiesta en el interés por la acción –más que por sus motivaciones o resortes– y en la importancia del diálogo en el plano discursivo (algo, por cierto, muy propio del cine). En efecto, si se exceptúa el caso de Julio Cabria –y, en una proporción mucho menor, Meléndez– el interés por el mundo interior de los personajes es muy bajo o inexistente. Eso no impide que el narrador se asome de vez en cuando a la



conciencia de los personajes protagonistas para reflejar sus estados de ánimo a través incluso de una voz interior:

Las palabras de Subirats, envueltas en una nube de humo, entraron por una oreja de Meléndez y salieron por la otra antes de dispersarse pacíficamente: en mitad del camino tuvieron tiempo de encontrarse con sus homónimas confinadas en un amargo monólogo interior: Sí, hace quince años que fue lo de la *Operación Jaula* y el crimen de la calle Velázquez: mis dos últimos grandes servicios. También fue el año que enviudé, lo sabes bien, hijo de perra: bajé mis humos, perdí el olfato y si no acabé en la López Ibor fue porque yo mismo me até con las esposas a la vieja caldera, en el sótano de mi casa de Galapagar, hasta que salí del pozo (16).

Lo más habitual es que el narrador se parapete tras la tercera persona o cambie a la primera para facilitar, como acaba de verse, el afloramiento de la voz interior del personaje; en el primer caso, no es infrecuente que se apropie de la perspectiva de cualquiera de los protagonistas y haga llegar al lector la narración de los hechos o sensaciones desde su peculiar punto de vista (24, 26-27...). También pueden apreciarse construcciones en estilo indirecto libre, estilo directo narrativizado (69) y monólogo interior.

En cuanto al influjo del cine, habría que distinguir su presencia genérica en cuanto lenguaje dotado de una gran capacidad narrativa –no debe olvidarse que la edad de oro de la novela negra norteamericana discurre en paralelo al verdadero despertar del séptimo arte– de la influencia específica ejercida en determinados casos o sobre aspectos muy concretos. En primer lugar, habría que comenzar reseñando el claro influjo del Expresionismo alemán en una de sus versiones más tardías: específicamente, la que proclama el gusto por lo grotesco o la deformación y la intensificación del claroscuro. En la novela de Urra, las escenas clave –tanto la paliza que recibe Cabria por sus deudas de juego como la correspondiente a la búsqueda de los italianos por la entrañas del cine Alba y también el desenlace en Jesús y María 21– tienen lugar durante la noche. A ello hay que sumar la afición del detective al cine: en un momento determinado se alude a que va a ver una película y se queda dormido (26-27) y en otro se comparan los cines de antes con los de ahora en cuanto al comportamiento de los espectadores (119-120). Tampoco debe olvidarse la mención de la película *El bueno, el feo y el malo* (112) para referirse a la puesta en marcha del plan con el fin de hacer salir a los italianos de su escondite y, específicamente, a sus integrantes: Cabria,



Meléndez y el Vitriolo. También lo es la escena en que este logra escaparse de los mafiosos en el momento en que estaban a punto de zurrarle. El sigilo y las precauciones que adoptan tanto cuando entran en el cine como al saltar Cabria desde el balcón del vecino para introducirse, sin ser visto, en Jesús y María 21 responden también a la plasticidad y ritmo propios del cine (136-139) y lo mismo cabe decir de la intervención del Vitriolo en la escena final en el momento en que, pistola en mano, salva a Cabria de ser arrojado al vacío por los hombres del Botines (152-153). Está además el propio Botines que, como se dijo, tiene un paralelo exacto en un personaje de película.

Pero quizá donde más apreciable resulta el influjo del cine es en la estructura y diálogos de la novela. Para empezar, su presencia resulta bastante manifiesta en el arranque de la narración con el comienzo *in medias res*, esto es, con el detective protagonista en la terraza del edificio donde vive a punto de arrojar al vacío. También lo es el ya mencionado recurso –destinado sin duda, como en las series televisivas y la novela por entregas, a potenciar la intriga– de interrumpir la escena al final de un capítulo para continuarla en el siguiente. Con todo, son los diálogos los que mejor se adaptan a las exigencias del lenguaje cinematográfico. La mayoría son cortos, incisivos y trufados de una fina ironía. Los de Meléndez sirven, por lo general, para atemorizar y obtener información por esta vía; es lo que ocurre en los que mantiene con Julio Cabria, el Vitriolo o el hombre que asiste a una proyección de cine porno cuando él y el detective van tras el paradero de los italianos (34-35, 53-60, 91-92, 120-121, 131-133...). En cambio, los de Julio Cabria son más variados: hay comicidad en algunos de los que sostiene con los hombres del Botines (22-24, 36-37), cortante el primero con Nadia y más directo y cordial el segundo (36-40, 105-107), irónico en los que mantiene con Meléndez (53-60, 85-87), agresivo con el Botines (77-83), sagaz el que tiene con Alfonso en la escena fundamental desde el punto de vista de la resolución del misterio de Pandora.

Directo es por el tono y el léxico el de los matones con Cabria. Los diálogos parecen formar parte, por su carácter ligero y directo, del guion de una película y presentan una doble función: informativa, en primer término, y, siempre, caracterizadora respecto del personaje que se expresa:

Nadia servía un café humeante y espeso, igual que su voz, sin duda, pensó Cabria: cálida voz en un rostro frío como la sección de congelados de un supermercado.

-El problema es que mi hermano no aparece. ¿Quiere azúcar?

- No, gracias. ¿Desde cuándo?
- Desde hace diez días. Nunca ha faltado tanto. ¿Leche?
- Una gota, gracias. Fría, vale. Sin embargo, no avisa a la policía.
- Tiene treinta años. Y no le gusta dar explicaciones (105).

El hibridismo y la polifonía y, en menor medida, la intertextualidad constituyen rasgos destacados del discurso de la novela de Urra. El primero se observa sobre todo en los géneros empleados –narración, descripción, diálogo, discurso expositivo–, y los procedimientos de reproducción –estilo directo, estilo indirecto libre, monólogo interior, estilo directo narrativizado (148,151,153-154...)– mientras la polifonía hace inevitablemente acto de aparición cuando los diferentes grupos sociales entran en contacto: representantes de la ley, detectives, delincuencia organizada, gente del pueblo con los rasgos lingüísticos de su región de origen, el discurso anarquista, etc. Referencias intertextuales explícitas son sin duda las de Jorge Guillén (148) e implícitas las de Valle-Inclán. En cuanto al lenguaje figurado, la personificación desempeña también un papel relativamente importante: "[...] su apartamento lo vio entrar a las seis de la mañana [...]" (27), "Cargados de razón, los adoquines de la acera de los impares de la calle Doctor Cortezo le reclaman" (15). Lo mismo cabe decir de la metáfora y la comparación: "[...] el tosco cajón donde caen los cantos certeros como caen los años en la sucia tripa del Tiempo" (92), etc. Todo ello pone de manifiesto que el autor busca algo más que contar una historia al uso, esto es, adentrarse en el universo del arte. Poco hay que decir del tiempo porque el elemento verdaderamente importante es el espacio: especialmente, la ya mencionada plaza de Tirso de Molina y alrededores, verdadero epicentro de la acción narrativa, y, en su interior, los bares –lugares de encuentro y revelación de secretos y donde hacen planes tanto los delincuentes como los representantes de la ley–, además del despacho de Cabria –a él acuden los interesados en el paradero de Pandora– y Jesús y María 21, donde coinciden al final la mayoría de los personajes y se produce el desenlace de la historia. Otro rasgo destacado es el humor y la ironía que jalonan la narración y delatan la distancia del narrador respecto de la historia:

*Mierda, mierdita, mierda, mierda de mi corazoón*, canturreaba Meléndez cambiándole la letra a la copla maldiciendo de la mañana soleada, del tráfico de Madrid y del día en que nació. El café con el churro de mala muerte que había desayunado en compañía del comisario Subirats le daba vueltas en el estómago como las daba su coche alrededor de la atribulada plaza de Tirso de Molina: sin rumbo, sin sentido, con náusea. Y para completar su estúpida

manía circular, en su cabeza giraban como en un grotesco carrusel conceptos tales como jubilación anticipada, boda sin alegría, vejez sin consuelo (84).

En suma, puede muy bien afirmarse, a modo de conclusión, que la novela policial sigue nutriéndose de esos resurgires periódicos, aparentemente sin importancia, que, de cuando en cuando, se producen y mediante los cuales incorpora novedades a través de las que consigue mantener la atención del receptor. Siempre a caballo entre el estereotipo y la innovación, este género novelesco ha permitido hacer experimentos de los que luego se ha beneficiado la gran novela en aspectos tan sensibles como los tipos de narrador y el punto de vista, las personas gramaticales en que se apoya su voz, la construcción de la trama al servicio del interés narrativo, una enorme galería de personajes que representan a todos los estratos sociales, los mecanismos temporales, la importancia del espacio y su valor simbólico en determinados casos y un ritmo narrativo difícilmente igualable. Como se dijo anteriormente, la novela policíaca ha sido sin duda un verdadero laboratorio para la experimentación de técnicas novedosas. Pero ha sido incuestionablemente mucho más y, en sus mejores versiones –y no son tan escasas– la novela policíaca se ha hecho merecedora, como quedó apuntado, de un mejor trato por parte de los que velan por la integridad del canon literario. Un menor desdén hacia los géneros que vienen “de abajo” y el uso de criterios menos restrictivos permitirían la inclusión en su interior al menos de los mejores ejemplos. Y esto no sería bueno solamente para la novela policíaca. Un ejemplo inmejorable de lo dicho es la obra de Óscar Urra que acabo de analizar.

## Bibliografía

- Bruner, Jerome. *Realidad mental y mundos posibles* (1986). Barcelona: Gedisa, 2004.
- Colmeiro, J.F. *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Garrido Domínguez, Antonio. "M. Puig: Cine y literatura en *El beso de la mujer araña*". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 29 (2000): 75-102.
- \_\_\_\_\_. "La trama de la novela policíaca y el gusto por la complicación". *La Nueva Literatura Hispánica* 4 (2000): 115-144.
- Goodman, Nelson. *Maneras de hacer mundos* (1978). Madrid: Visor, 1990.
- Lotman, Iuri. *La estructura del texto artístico* (1970). Madrid: Istmo, 1978.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva* (1975). Madrid: Ediciones Europa, 1980.
- Pérez Bowie, José Antonio. *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad, 2008.
- Schlegel, Friedrich. *Ideas* (1800). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Ed. Javier Arnaldo. Madrid: Tecnos, 1987. 232-235.
- Sklovski, Victor. "El arte como artificio" (1917). Roman Jakobson *et al. Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1965). Comp. T. Todorov. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970. 55-70.
- Tinianov, Iuri. "El hecho literario" (1924). *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*. Ed. Emil Volek. Madrid: Fundamentos, 1992. 205-225.
- Tomachevski, Boris. "Los géneros literarios". *Teoría de la literatura* (1928). Madrid: Akal, 1982. 211-215.
- Valles Calatrava, José. *La novela criminal española*. Granada: Universidad, 1991.
- Vázquez de Parga, S. *La novela policíaca española*. Barcelona: Ronsel, 1993.