

DUES ADAPTACIONS NO DECLARADES D'ES  
VESSA UNA SANG FÀCIL: ÉS PERILLÓS FER-SE  
ESPERAR, DE JOSEP MARIA ESPINÀS I *DISTRITO*  
QUINTO, DE JULIO COLL\*

ÀLEX MARTÍN ESCRIBA

(Universitat de Salamanca)

1 *ES VESSA UNA SANG FÀCIL DE MANUEL DE PEDROLO*

L'any 1954 es publicava *Es vessa una sang fàcil* de Manuel de Pedrolo, una novel·la experimentalista amb uns lligams literaris molt propers a la narrativa negra nord-americana. Amb el subtítol de «Fet divers», la seva publicació suposava un excel·lent tret de sortida per al gènere negre a Catalunya durant la dècada dels cinquanta. En una entrevista realitzada per Jordi Coca, Manuel de Pedrolo la va definir com una «novel·la tough» perquè en les seves paraules «Em va atreure la possibilitat d'introduir un teixit policíac, [...] però que expliqués els personatges en termes al capdall psicològics» (Coca 1991: 42).

Encara que no ha estat encasellada de forma unànime pels crítics i estudiosos com a novel·la negra, podem afirmar que respon a aquesta mena de fer; això sí, amb un estil propi i un rebuig dels tòpics que després es consolidarien dins de la narrativa de «lladres i serenos», com comentava Maria Aurèlia Capmany (1989: 20-22) en parlar de la seva narrativa. Malgrat la ja esmentada difícil relació que l'escriptor va mantenir amb la censura,<sup>1</sup> *Es vessa una sang fàcil* va ser una de les seves primeres novel·les a publicar-se, tot i que l'havia acabat d'escriure feia un parell d'anys, concretament durant el mes de febrer de 1952. En aquest sentit, *La Vanguardia* puntuava aquell mateix any que «el joven novelista guarda, inéditos, cerca de veinte volúmenes» i Maria Ginés (1997: 127-134) ho explicava amb més detall en un article dedicat a la vida de l'escriptor.

\* Aquest article s'inscriu a l'activitat investigadora del projecte FFI2011-26511 de la «Dirección General de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España».

<sup>1</sup> Per saber-ne més de la relació entre la censura i Manuel de Pedrolo podeu consultar els diferents articles d'Anna Maria Moreno Bedmar.

*Es vessa una sang fàcil* és una narració de traïcions i venjances amb assassins, pallisses i robatoris. La trama presentada explica la història d'uns delinqüents comuns amb noms ben extravagants —Nero, Blasi, Joan, Trencat i What— que decideixen atracar un banc per fer una bona fortuna. Després de l'èxit i la facilitat de l'operació —en la qual s'enduen més d'un milió i mig de pessetes— decideixen sortir cada un pel seu compte per no aixecar sospites i reunir-se unes hores després al barri del Putxet. La sorpresa arriba quan tots s'hi presenten menys en Joan, que és l'encarregat de portar els diners. Després d'una agònica espera, la resta d'atracadors decideix començar les investigacions per trobar el traïdor que s'ha endut el botí. La novel·la es caracteritza pel seu realisme i versemblança, que si per una banda mostra influències de William Faulkner en l'estil i la manera d'escriure, per una altra no se'n pot negar la similitud argumental amb la novel·la *The Asphalt Jungle* (1949) de W. R. Burnett. Rafael Tasis ja sospitava aquestes relacions:

«En la narració d'aquell atracament i de la fugida dels lladres, amb la traïció de l'un i la topada que ha d'eliminar-lo junt amb el seu perseguidor, hi havia el realisme implacable de les millors 'tough novels' americanes, la lliçó de Faulkner, l'objectivitat impassible d'un narrador que descriu fets i converses sense entrar en l'esperit dels seus personatges —o, almenys, deixant que aquest esperit es manifesti gràcies al món interior» (Tasis 1957: 12).

Efectivament, Pedrolo pren com a nucli argumental una sublínia de la *crook story*, dins de les anomenades *hold-ups*, un tipus de novel·les que es caracteritzava per narrar-se des del punt de vista dels malfactors, tots ells sempre reunits per una causa comuna com és aconseguir una important quantitat de diners. El text es presenta com una narració completa, sense indicadors de capítols ni parts que la divideixin. Potser aquesta absència de parts ve donada per la intenció d'agilitzar —si hi cap una mica més— la versemblança i les accions de la novel·la.

Pel que fa a l'ambientació històrica, va ser publicada durant la dècada dels cinquanta; per tant, a la Barcelona de la postguerra, amb una descripció molt fidedigna del context històric: desenvolupament industrial, el poder latent de determinades organitzacions obreres i els conflictes i tensions de classe, per aplicar una determinada forma narrativa que estava assolint un cert èxit als Estats Units. Ens trobem, doncs, davant d'una ciutat i una situació complexa des de tots els punts de vista, ja que era la Barcelona de l'afusellament dels anarquistes, la vaga de tramvies, les persecucions i les repressions policials. Fet i fet, Pedrolo comença a mostrar les desigualtats socials i els contrastos entre els barris barcelonins, mostrant un gran interès pel món de l'urbs i la societat que l'envolta. En una entrevista feta per Jaume Fuster, Pedrolo respon:

«Jaume Fuster: T'agrada viure a la ciutat?

Manuel de Pedrolo: La gran ciutat m'atreu i em repel·leix alhora. La trobo deshumanitzada o, més aviat, deshumanitzadora. Potser també això forma part de la seva fascinació...[...] Caminar s'ha convertit en un acte sospitos!» (Jaume Fuster 1984: 5).

Dins d'aquest realisme urbà Pedrolo reflecteix els mitjans de transport a la ciutat — xarxes ferroviàries, automòbils i, en gran part, tramvies —, que és una manera més de mostrar com viu la societat durant aquests anys i de veure l'avenç de les grans ciutats i la seva industrialització, com ens explica Jordi Castellanos (1997: 182) en la societat barcelonina de l'època:

«En un dels seus vessants, és potenciat pels sectors feixistes de la burgesia catalana, en un esforç per reivindicar la tradició industrial barcelonina davant dels vencedors de la guerra i, doncs, per intentar de corregir la política de càstig que el règim dictatorial, era la immediata postguerra, havia previst per a l'economia catalana».

Per tal d'evidenciar-ho, si cal una mica més, Pedrolo també ens situa l'acció a Girona, tot mostrant l'ambient de la ciutat en un país endarrerit. És per aquests motius que es planteja la solució de fugir cap a l'estranger, en aquest cas a França, lloc de multitud d'exiliats que van escapar del càstig del règim. Enfront del Nord alliberador, Barcelona representava durant aquells anys la ciutat del Congrés de l'Eucaristia, dels afusellaments, de les vagues, de les morts d'infants, del control i la feina fosca de la brigada políticossocial.

Pel que fa a l'estructura discursiva, Pedrolo alterna la narració lineal en tercera persona amb intervencions en cursiva dels atracadors a través de monòlegs interiors. Així, els esdeveniments tràgics es viuen en primera persona i les pallisses i persecucions són més reals per al lector. Aquest enfocament plural de diversos personatges li serveix a Pedrolo per reflectir una violència forassenyada i unes persecucions frenètiques al llarg de la novel·la. En aquest sentit, crítics com Julio Manegat afirmaven que:

«Pedrolo, partiendo de un hecho sólidamente construido, la abre en abanico para llevarnos al encuentro de las consecuencias de este hecho en cada uno de los protagonistas que lo viven. La técnica de este procedimiento nos recuerda no sólo al gran escritor Simenon, sino también ciertos aspectos de la moderna novelística norteamericana. Existe una línea central segura, estudiada segundo a segundo, y, al margen de ella, provocada por ella, por ella conducida, está la línea personal de cada uno de los que, directa o indirectamente han intervenido en el hecho motor; el atraco, en Barcelona, a un banco. Hasta aquí es todo absolutamente normal. Luego se ofrece al lector un nuevo interés; uno de los atracadores huye con el dinero robado y los demás se convierten en policías del compañero evadido; los que han de ser perseguidos, persiguen. La novela entonces entra en una acción directa, viva, escrupulosa. Toda la técnica de Pedrolo se vierte en estas páginas» (Manegat 1954: 36).

Efectivament, cal valorar dins la novel·la el canvi de perspectiva, ja que es comença a adoptar el model nord-americà a la narrativa de «lladres i sere-

nos», cada vegada més propera a l'estil d'autors com Dashiell Hammett o James M. Cain que no pas als escriptors europeus. Aquestes innovacions tècniques les destaca Isidor Cònsul:

«d'aquesta novel·la en concret, cal destriar-ne l'agilitat narrativa, la construcció contrabalançada i fins una punta d'ingenuïtat pairalista que li dona, però, un encant i una força particulars» (Cònsul 1987: 85).

Comptat i debatut, cal dir que la novel·la *Es vessa una sang fàcil* va suposar un trencament dels motlles preestablerts i va introduir a casa nostra una nova manera d'enfocar la narrativa de «lladres i serenos», que després seria continuada per nombrosos escriptors. La novel·la va rebre crítiques interessants, com aquesta signada sota les inicials J.M.C., que assenyalava sobre la novel·la:

«bien construida, utilizando un contrapunto monótono y por lo mismo eficaz. 'Es vessa una sang fàcil' se lee con atención a que obliga su argumento de acción rápida y dinamismo creciente cuando camina hacia su final. Este es a la vez original y ejemplar. Todo ello no es poco para una novela policíaca. Aunque ésta, una vez leída, no nos interese tanto por sí misma como por las posibilidades que su autor revela. De Manuel de Pedrolo, después de esta tentativa en un género menor, esperamos la obra grande que nos permita confirmarle como uno de los jóvenes pilares sobre los que habrá de apoyarse el renacimiento de la novela en catalán» (J.M.C. 1955: 17).

També Josep Maria Espinàs escrivia a *Destino* que:

«nos parece absolutamente meritorio que una novela breve y escrita sin otra pretensión que la de novelar, nos dé la seguridad de que en Pedrolo existe un escritor de auténtica categoría. Y nos parece absurdo que tenga que dar la cara al público con esta obra, sugestiva pero no menor, y permanezcan inéditas sus novelas mayores. *Es vessa una sang fàcil* parecerá a muchos un relato fácil, irrelevante. Con un poco de atención y honradez crítica, la conclusión se desprende sin esfuerzo: sólo se puede escribir este libro aparentemente sencillo, redondo y expresivamente contenido —exceptuemos quizá la escena que se inicia en la página 29, demasiado larga— cuando el autor no es un aficionado sino un novelista con oficio y criterio» (Espinàs 1954: 23).

Els reculls crítics i les posteriors adaptacions —encara que no declarades— ens mostren quina va ser l'acceptació de la novel·la. Tot i incloure-la en una categoria menor, considerada per la seva senzillesa, l'escrit suposava un assaig pel que fa a l'intent de popularitzar aquesta mena de narrativa entre els lectors catalans. D'aquí que allò que realment valorem, pel moment en què es va publicar, sigui el seu caràcter pioner en el panorama de postguerra i com finalment va tenir la seva repercussió més enllà de valoracions literàries, com veurem a continuació.

## 2 UNA PRIMERA ADAPTACIÓ NO DECLARADA (TEATRAL): *ÉS PERILLÓS FER-SE ESPERAR* (1958), DE JOSEP MARIA ESPINÀS

Tota aquesta trama va inspirar Josep Maria Espinàs —que coneixia molt bé la novel·la ja que l'havia ressenyat a la revista *Destino*— per adaptar-la. Tot això va donar com a resultat l'obra teatral *És perillós fer-se esperar*, publicada per l'editorial Nereida. L'obra es va estrenar amb una sessió única el 20 de gener de 1958 al teatre Romea. Com deia Antoni Bernal a l'hora de fer el retrat de l'autor:

«La seva producció teatral comença amb *És perillós fer-se esperar* obra que planteja un problema ple d'humanitat amb atractiu modern i que, en ésser estrenada, fou rebuda amb grans elogis per la crítica i el públic».

Del punt de partida i de l'argument no se'n poden obviar les evidències, encara que hi ha algunes variacions sobre el text original de Manuel de Pedrolo. En aquest cas seran quatre —i no pas cinc— els personatges protagonistes: Andreu, Jeroni, Joan i El Bleda, a més de l'aparició de dues dones còmplices, la Marta i la Tina. Tot i que coincideix el nom del desaparegut Joan, els motius pels quals ho fa són ben diferents. Val a dir que l'adaptació d'Espinàs introdueix un personatge nou com el senyor Vinyes, que completa la nòmina de protagonistes.

A partir d'aquí la trama difereix, ja que com diem el causant de les sospites no és la desaparició i fugida del personatge amb els diners —que en aquest cas roman a casa dels atracadors— sinó l'agonia de creure que el desaparegut ha fugit i els ha delatat a la policia. La seva desaparició provoca tota una sèrie de sospites sobre ell; tots els personatges comencen a explicar diversos punts foscos de l'inculpat —que si és amic d'un policia, que si està acusat d'assassinar el seu germà, i diversos assumptes tèrbols— i provoquen així la desesperació i l'angoixa de tots els membres reunits en quatre parets fins a tal punt que els personatges arriben a pensar que tot és un parany per tal de ser detinguts:

«Bleda. Heu de tenir en compte que no ha estat de sort. Ha rebut aquest avís en el moment més inoportú. Imagineu-vos que tot hagués anat com havia d'anar, i en Joan estigués ara aquí. Ningú no hauria sospitat de ningú. Estaríeu menjant alegrement això (Pels sandvitxos), que ni heu tocat, i en Joan ens donaria cops a l'esquena, no sabríem res del que ara sabem... Jo hauria perdut ja cent duros al pòquer... que hauries guanyat tu. (A Jeroni). Tot seria alegre, fàcil, segur. Llavors haurien trucat a la porta. Una carta. 'Bueno'. Per l'Andreu. 'Bueno'. No hauríem ni girat el cap. Podia rebre les cartes que volgués. El dia catorze hauria anat a la vista, l'indult, i... No, no hauríem sabut mai, ni antecedents, ni històries! (Pausa). És una altra jugada d'en Joan, que segueix ferint-nos a distància. Cada cosa, cada minut, és un testimoni contra nosaltres» (Espinàs 1959: 44).

Ja a les acaballes —concretament al tercer acte— assistim a l'arribada d'en Joan —que no entén res quan veu l'actitud dels seus companys— i a

l'enfrontament dels personatges, que mantenen amb ell —en paraules del mateix Espinàs— una actitud glacial:

«Joan (irritat). — Va, exploteu d'una vegada, què diable ha passat! No esperava que us agenolléssiu davant meu, però sí que algú em donaria un cop a l'espatlla i diríeu: Molt bé, Joan, Ets un tipus ferm!» (Espinàs 1959: 50).

De la mateixa manera que a l'obra de Pedrolo, el desenllaç torna a ser ben fatalista amb la mort d'en Joan a mans de l'Andreu, quan aquest creu que està a punt de descobrir la seva relació amb la Tina. A diferència de la novel·la de Pedrolo, les localitzacions i els successos tenen lloc a l'interior de la casa i no pas fora, com ocorria a la novel·la amb persecucions frenètiques i traspassaments de fronteres.

L'obra fou dirigida per Esteve Polls i entre el repartiment d'actors cal destacar la participació de Francesc Valls, M<sup>a</sup>. Assumpció Fors, Núria Huerva, Carles Morera, Armand Muriel, Narcís Ribas i Rafael Anglada. L'obra estava dividida en tres actes i com escrivia el mateix autor «transcorria en una ampla habitació-living».

«A la dreta, porta que dóna en un corredor que duu a la porta del pis. A l'esquerra, porta que dóna a les habitacions més íntimes de la casa. Al fons, gran finestra, que deixa veure les cases de l'altra banda del carrer. Mobles moderns, colors clars de parets i cortines. Tocant a la finestra, sofà i butaques. En algun lloc d'aquest fons un tel·lèfon. A primer terme, a la dreta, dues butaques i una llibrerietta. Primer terme, a l'esquerra, una tauleta de joc amb dues o tres cadires. En un racó, potser al fons, begudes i una ràdio» (Espinàs 1959: 8).

### 3 UNA SEGONA ADAPTACIÓ NO DECLARADA (CINEMATOGRÀFICA): *DISTRITO QUINTO* (1958), DE JULIO COLL

Encara que tots els estudis de cinema encerten en declarar que aquesta adaptació cinematogràfica està inspirada en l'obra teatral de Josep Maria Espinàs, ningú pot negar que, de retruc, és una clara adaptació de les arrels d'*Es vessa una sang fàcil* de Manuel de Pedrolo. Ja ho advertia Maurici Serrahima (1954: 415-416) quan afirmava que l'obra de Pedrolo tenia «una clara ascendència cinematogràfica, i no sols en els temes, sinó fins i tot en els procediments». Tampoc no anava gens desencaminat Rafael Tasis (1957: 12) quan escrivia a la revista *Quart Creixent* que aquesta novel·la estava «clarament influïda per la novel·la americana i d'una manera tallant visual amb escenes d'una violència poc comuna. No seria gens estrany que la suggestió cinematogràfica del llibre induís la seva adaptació al film». No es pot negar que aquest tipus de temàtica va tenir un destacat influx a la narrativa i al cinema espanyol de l'època, com anotava Ramon Espelt:

«Al cantó dels delinqüents cal destacar el seguit de pel·lícules que segueixen el model de *La jungla de asfalto* o *Atraco perfecto*: un grup organitzat que es proposa fer un

atracament, però surt malament per un motiu imprevist que fa de detonant de la tensió entre els components que els duu a enfrontar-se entre ells; la policia és un element en off i la seva presència, inevitable però postrema, la converteix en protagonista secundari de la trama» (Espelt 1998: 48).

Poc errades anaven totes aquelles declaracions, ja que el 22 de gener de 1958 —només dos dies després de l'estrena de l'obra teatral<sup>2</sup>— s'estrenava als cinemes Astoria i Cristina de Barcelona<sup>3</sup> la pel·lícula *Distrito Quinto*, dirigida pel director gironí Julio Coll —que també va exercir durant diversos anys de crític teatral amb Espinàs—, que es va mantenir durant dues setmanes en cartellera. Val a dir que la pel·lícula no va tenir gaire èxit ni de recaptació ni d'espectadors. Segons les dades de l'ICAA, *Distrito Quinto* la van veure 7.394 espectadors i va obtenir una recaptació de 2.791€.

Dels actors cal esmentar-ne Alberto Closas interpretant el paper del protagonista Juan, seguit del grup d'atracadors, entre els quals hem de destacar un jove Arturo Fernández (Gerardo), Jesús Colomer (David *el bobo*), Carlos Mendy (Andrés), Pedro de Córdoba (Miguel) i les dues dones, Linda Chacón (Tina) i la catalana Montserrat Salvador (Marta). Tot el film anava acompanyat d'una banda sonora de jazz, interpretada per Xavier Montsalvatge. En una ocasió el director s'hi declarava un seguidor fidel quan deia que «Voy a veladas de 'jazz' siempre que puedo y allí paso las noches. ¡Es emocionante escuchar esta música de intelectuales, de hombres de color y de adolescentes!» (De Abajo 2001: 72).

El títol de l'adaptació cinematogràfica ja feia referència a l'antic barri xinès —on tan sols s'hi mostren un parell de plans, situats concretament al carrer Nou de la Rambla— i tot i que la majoria de l'acció es desenvolupava dins d'un apartament. Precisament aquest era un dels mèrits més considerats del film. Sebastià Gasch afirmava que «teniendo en cuenta las cuatro paredes de la vivienda en la que se desarrolla en su totalidad la acción de la cinta, la empresa ha tenido esta vez un éxito completo que, creo yo, no podrá ser superado ni siquiera igualado». Més aviat, el títol feia al·lusió al reflex d'una sèrie de personatges del lumpen i de la necessitat de com es veuen abocats a robar per tal de poder acomplir els seus somnis, impossibles de realitzar sense cometre un robatori. Tots són personatges sense horitzons ni expectatives; homes corrents que pertanyen a un escalafó social baix i marginal: un ballarí frustrat, un enllustrador, un poeta que no pot publicar els seus versos i el somni de construir un futur en condicions d'altres personatges són els principals motius que els condueixen a cometre l'atracament. Com afirmava Elena Medina:

<sup>2</sup> Resulta anecdòtic que les dues versions sortissin d'una manera tan paral·lela, ja que tant Coll com Espinàs es coneixien i, fins i tot, havien col·laborat plegats a la revista *Destino*.

<sup>3</sup> A Madrid es va estrenar alguns mesos després, concretament el 16 de juny d'aquell mateix any.

«Pero además servirá para que cada uno de ellos reconozca sus propios fracasos; se quiere dar una explicación social del delito mostrando a unos personajes marginales a pesar suyo; tienen una procedencia variada, bailarín, limpiabotas..., todos querían triunfar de una manera honesta, pero el fracaso los conduce hacia el delito, en el que finalmente volverán a fracasar ya que serán detenidos; son pues unos personajes sin esperanza» (Medina 2000: 397).

La trama argumental torna a ser l'atràcament a un banc i el retrobament de tots els membres en un apartament. La pel·lícula comença amb una citació aclaridora: «Las barreras más fuertes que colocó Dios entre el hombre y el crimen son la conciencia y la religión». A partir d'aquí es pot veure com els quatre fugitius pugen junts —un d'ells va ferit— al pis on es desenvolupa gairebé tota l'acció. Fet i fet, l'adaptació cinematogràfica és una barreja de les dues versions anteriors, que les pren com a punt de partida: de la novel·la de Pedrolo cal anotar que tornen a ser cinc els personatges que cometen el robatori i que el protagonista Juan no apareix al lloc de la reunió i té al seu poder tot el botí de l'atràcament. A més a més, a mesura que avança el film un dels personatges assegura que l'absent té un passaport i que vol fugir del país, de la mateixa manera que succeeix a la novel·la, on sempre hi ha intenció de traspasar les fronteres. De l'adaptació teatral d'Espinàs, en canvi, en queda ben reflectida la caracterització dels personatges dins d'un espai tancat i les contínues acusacions que se li fan al protagonista al voltant d'un assassinat i d'altres aspectes corruptes. El mateix director explicava de la pel·lícula que havia volgut que fos «española por los cuatro costados».

El final difereix de les dues versions, ja que la desconfiança mostrada per tots els personatges a causa del retard del protagonista, farà que Andrés, un dels atracadors, truqui a la policia confessant la identitat del desaparegut. Un cop fet això, apareix Juan, que s'ha passat tot el temps amagant-se de la policia, que aconsegueix retenir-los a tots perquè els declarin culpables del robatori (García Valentín: 1957).

Si la novel·la original i l'adaptació teatral es preocupen més de la situació dels personatges després d'haver comès el robatori, la versió cinematogràfica s'entreté més a analitzar la traïció mitjançant quatre *flashbacks*, ja que aquests permeten conèixer el passat enigmàtic que envolta el protagonista —l'arribada d'un personatge estrany que obre la porta sense trucar al timbre, la seva misogínia, el seu passat ocult—. Aquests fets provoquen que els personatges se sentin encara més profundament desconcertats per la seva absència i desconfiïn a mesura que avança la història. Aquesta narració, constitueix un veritable clima psicològic i social en el qual resulten anecdòtiques algunes escenes, com comenta Francisco Sánchez Barba:

«Notas anecdóticas serán los primeros planos del titular de El Caso (número 254) donde se consigna su característica de Semanario de Sucesos y también el precio (dos



pesetas) y, tal vez, el acento catalán de Marta o esa curiosa asociación del 'cine negro' especialmente barcelonés entre el flamenco: guitarristas, bailarines, 'tablaos' y la delincuencia (en el Presidio el experto en cajas fuertes)» (Sánchez Barba 2007: 327).

La majoria de les crítiques que va rebre la pel·lícula assenyalaven la dificultat de rodar un film com aquest. Tal com apuntava José Maria Latorre:

«Julio Coll, (futuro explorador del *Distrito Quinto* barcelonés), testimoniaban, aunque sólo fuera por el hecho de su mera existencia, que el crimen y la delincuencia también pertenecían a la realidad española». Malgrat tot, més endavant deia que «hay que hacer notar también algunos intentos aislados, aunque fallidos, por conseguir un cine policíaco de 'qualité': el crucigrama ¿Crimen imposible? Ideado por César Ardavin y, especialmente, el *Distrito Quinto* (1957) de Julio Coll» (Latorre 1981: 27).

Per tant, dues adaptacions no declarades que mostren quin va ser el grau d'implicació i d'èxit d'una novel·la que avui trencaria motlles entre els lectors del gènere negre i policíac a casa nostra.

#### REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- CAPMANY, M. A. (1989): «Manuel de Pedrolo, sempre per conèixer». *Urc*, vol. 2, p. 20-22.
- CASTELLANOS, J. (1997): *Literatura, vides, ciutats*. Barcelona, Edicions 62.
- COCA, J. (1991): *Pedrolo, perillós?, Converses amb Manuel de Pedrolo*. Barcelona, La Magrana.
- CÒNSUL, I. (1987): «Es vessa una sang fàcil». *Serra d'Or*, vol. 331, p. 85.
- DE ABAJO, J. J. (2001): *Los thrillers españoles (El cine español policíaco desde los años 40 hasta los años 90)*, vol.1. Valladolid, Fancy Ediciones.
- ESPELT, R. (1998): *Ficció criminal a Barcelona*. Barcelona, Laertes.
- ESPINÀS, J. M. (1954): «Es vessa una sang fàcil». *Destino*, vol. 884, p. 23.
- ESPINÀS, J. M. (1959): *És perillós fer-se esperar*. Barcelona, Nereida.
- FUSTER, J. (1984): «Pedrolo». *Avui, Cultura*, 16 de desembre, p. 5.
- GARCÍA, V. (1957): «Noticiero barcelonés». *Primer Plano*, vol. 884, 22 de setembre.
- LATORRE, J. M. (1981): «Cine policíaco español». *Gimlet*, vol. 7, p. 72.
- GINÉS, M. (1997): «Manuel de Pedrolo: alguns aspectes de la seva vida». *Assaig de teatre*, vols. 7-9, p. 127-134.
- MANEGAT, J. (1954): «Es vessa una sang fàcil, por Manuel de Pedrolo». *El Noticiero Universal*, 22 de junio, p. 36.
- MEDINA, E. (2000): *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*. Barcelona, Laertes.
- PEDROLO, M. (1954): *Es vessa una sang fàcil*. Barcelona, Albertí editores.
- REDACCIÓN (1954): «Es vessa una sang fàcil». *La Vanguardia*, 7 de julio, p. 9.
- J.M.C. (1955): «Es vessa una sang fàcil por Manuel de Pedrolo». *Revista*, vol. 34, p. 17.
- SÁNCHEZ BARBA, F. (2007): *Brumas del franquismo*. Barcelona, Universitat de Barcelona.
- SERRAHIMA, M. (1954): «Novel·la i cinema». *Pont Blau*, vol. 26, p. 415-416.
- TASIS, R. (1957): «L'obra narrativa de Manuel de Pedrolo». *Quart Creixent*, vol. 3, p. 10-17.

