

EL DETECTIVE LUCAS BORSALINO: LA LITERATURA INFANTIL COMO INICIACIÓN AL UNIVERSO NARRATIVO DE JUAN MARSÉ

EL DETECTIVE LUCAS BORSALINO: CHILDREN'S
LITERATURE AS AN INTRODUCTION TO
JUAN MARSÉ'S NARRATIVE UNIVERSE

Resumen

Este artículo analiza el cuento ilustrado *El detective Lucas Borsalino* (2012), escrito por Juan Marsé e ilustrado por Roger Olmos. A través del estudio de sus elementos temáticos, narrativos y visuales, se pone de relieve la persistencia de núcleos centrales de la poética marseana —como la mirada infantil y el juego de la ficción— en un formato destinado a primeros lectores. Se examinan las conexiones entre este cuento y las *aventis* que articulan buena parte de su narrativa para adultos, así como el diálogo que establece con el género negro. Se establece, además, una lectura comparativa con el relato *Historia de detectives* y se destaca el papel del lector como detective activo ante un final abierto que prolonga la narración más allá del libro. En este sentido, el cuento cumple plenamente con el título de la colección «Mi primer...», funcionando como puerta de entrada a una forma de leer y narrar el mundo que, como en *Si te dicen que caí*, abraza la ambigüedad, la sospecha y la imaginación.

Palabras clave: Marsé; Literatura infantil; Álbum ilustrado; Género negro; Ficción detectivesca.

Abstract

This article analyzes the illustrated story *El detective Lucas Borsalino* (2012), written by Juan Marsé and illustrated by Roger Olmos. Through an examination of its thematic, narrative, and visual elements, it highlights the persistence of key aspects of Marsé's poetics—such as the child's gaze and the playful use of fiction—within a format aimed at early readers. The study explores the connections between this story and the *aventis* that structure much of his adult fiction, as well as its dialogue with the noir genre. A comparative reading with the short story *Historia de detectives* is also proposed, emphasizing the role of the reader as an active detective in the face of an open ending that extends the narrative beyond the book itself. In this sense, the story fully lives up to the title of the collection «Mi primer...», serving as an introduction to a way of reading and narrating the world that, as in *Si te dicen que caí*, embraces ambiguity, suspicion, and imagination.

Keywords: Marsé; Children's literature; Picturebook; Noir fiction; Detective fiction.

1. Introducción. Sobre la colección «Mi primer...»

Juan Marsé es, sin lugar a dudas, una de las voces más singulares de la narrativa española contemporánea. Su obra ha sido objeto de numerosos estudios críticos, centrados en la representación de la posguerra, la construcción de la memoria o la influencia del cine en su narrativa. Sin embargo, hay una parcela de su producción que ha pasado casi desapercibida: su incursión en la literatura infantil. Como recuerda la investigadora Viviane Alary (2017, p. 1), a diferencia de otros autores de su generación, como Ana María Matute, cuyo mundo narrativo para niños ha sido ampliamente reconocido y analizado, los textos infantiles de Marsé han permanecido en un discreto segundo plano, con escasas aproximaciones críticas, entre las que destaca el estudio de la propia Alary.

Este artículo se propone reivindicar uno de esos relatos infantiles —*El detective Lucas Borsalino* (2012)— no como una curiosidad editorial, sino como una pieza que dialoga con claves esenciales del universo literario marseano. Publicado por Alfaguara en la colección «Mi primer...», dirigida por Arturo Pérez-Reverte, e ilustrado por Roger Olmos, este breve cuento constituye una singular propuesta de iniciación literaria para lectores infantiles, incluida en una colección en la que cada ejemplar está firmado por un autor consagrado del canon hispánico. La colección, que cuenta con títulos de escritores como Mario Vargas Llosa, Almudena Grandes, Enrique Vila-Matas, Luis Mateo Díez, Javier Marías o Eduardo Mendoza, tiene como objetivo acercar la gran literatura a los primeros lectores, apelando también a la complicidad de los mediadores adultos.

Tal y como apunta el profesor José Domingo Dueñas, el libro-álbum ha adquirido una gran proyección a partir de la década de los noventa del siglo pasado, consolidándose como una forma editorial distintiva dentro del ámbito de la literatura infantil y juvenil. Su éxito radica no solo en la conjunción de lenguajes expresivos diferentes, sino también en su capacidad para dirigirse de forma simultánea a públicos diversos: al lector infantil, aún en proceso de alfabetización literaria e icónica, y al lector adulto, que actúa como mediador necesario y participe activo del acto de lectura. Como señala Dueñas, esta doble orientación hacia un «lector sin edad» favorece tanto la innovación estética como la experimentación formal, hasta el punto de que el libro-álbum —lejos de constituir un género «menor»— se ha revelado como uno de los espacios de mayor complejidad dentro de la literatura infantil contemporánea.

Por ello, resulta pertinente desarrollar con más detalle la noción de libro-álbum, definido por Emma Bosch como «arte visual de imágenes secuenciales fijas e impresas afianzado en la estructura de libro, cuya unidad es la página, la ilustración es primordial y el texto puede ser subyacente» (Bosch, 2007, p. 41). Tal y como apunta Marta Larragueta, se pueden identificar cuatro aspectos fundamentales en su desarrollo a lo largo del siglo XX: (a) el uso de formatos grandes y una especial atención a la materialidad del producto editorial; (b) el rol decisivo de las ilustraciones, que no solo acompañan, sino que construyen activamente el significado; (c) el establecimiento de la doble página como unidad de significado; y (d) la interrelación compleja entre texto e imagen, que genera múltiples niveles de lectura (Larragueta, 2021, p. 170).

El carácter híbrido del libro-álbum lo emparenta con otros géneros afines como el cómic o el libro ilustrado. Aunque todos comparten la interrelación entre código verbal y visual, existen diferencias relevantes. En el caso del cómic, la narración visual se organiza mediante viñetas, mientras que el libro-álbum se estructura a partir de la doble página como unidad compositiva. En comparación con el libro ilustrado tradicional —en el que las imágenes suelen ocupar un lugar subordinado respecto al texto—, el libro-álbum se concibe como un artefacto integral en el que todos los elementos —texto, imagen, diseño, paratextos— interactúan en una dinámica de *total design*, según la formulación de

Barbara Bader (1976, p. 1). Es decir, más allá del plano verbal y visual, intervienen otros factores como el formato, la tipografía, la textura del papel o los peritextos —portada, contraportada, guardas, etc.—, que también interpelan al lector y contribuyen activamente a la construcción semántica de este tipo de obras (Larragueta, 2021, p. 159).

Por todo ello, el libro-álbum se ha consolidado en las últimas décadas como una de las formas más innovadoras, complejas y estéticamente ricas de la literatura infantil. Su carácter fronterizo, su apertura a públicos diversos y su capacidad para integrar lenguajes múltiples lo convierten en un género clave para pensar las nuevas formas de lectura y de narración. Desde esta perspectiva, *El detective Lucas Borsalino* se inscribe plenamente en la lógica del libro-álbum contemporáneo, entendida como espacio de creación compartida, donde texto e imagen no solo coexisten, sino que se potencian mutuamente para generar una experiencia lectora multidimensional. La colaboración equitativa entre autor, ilustrador y editor refuerza, en definitiva, su carácter de «nuevo género editorial», en el que la configuración del sentido no depende únicamente del texto, sino también del diseño material del libro como objeto artístico (Dueñas, 2013, p. 2).

2. Mi primer Marsé

A primera vista, *El detective Lucas Borsalino* podría parecer un ejercicio de adaptación del autor a un nuevo registro narrativo. Sin embargo, una lectura atenta revela la persistencia de ciertos motivos que remiten directamente a su narrativa para adultos. En particular, este artículo examina el modo en que el cuento infantil recoge elementos del género negro —clave fundamental en novelas como *Un día volveré* (1982) o *El embrujo de Shanghai* (1993)—, adaptándolos a un formato y a un público muy distintos. A través de una puesta en escena detectivesca, Marsé logra reescribir, en clave lúdica, una parte de su imaginario narrativo, manteniéndose fiel a sus obsesiones temáticas y estilísticas, aun en un contexto tan alejado como el del álbum ilustrado infantil. Este trabajo indagará, por tanto, en los vasos comunicantes entre la obra infantil y la adulta del autor catalán. Se trata, en última instancia, de examinar cómo esta obra infantil funciona como un homenaje imaginativo al género negro y a la infancia entendida como un espacio privilegiado para la fabulación.

Esta continuidad temática y estilística no impide, sin embargo, que *El detective Lucas Borsalino* introduzca una novedad significativa en el corpus marseano: la renuncia a la visualidad. Resulta especialmente significativo que un autor como Marsé —cuya escritura ha sido caracterizada en numerosas ocasiones como «profundamente visual» (Mainer, 2002, p. 5)— ceda en esta obra la construcción de la dimensión icónica al ilustrador Roger Olmos, lo que puede entenderse como una renuncia consciente, no como pérdida, sino como acto de colaboración artística. En coherencia con la lógica del libro-álbum como espacio de creación compartida, esta renuncia permite que la imagen no funcione como simple acompañamiento, sino como instancia narrativa autónoma, capaz de expandir o matizar el texto. La aportación de Olmos, con su estilo inconfundible y una amplia trayectoria en el ámbito del álbum ilustrado, dota al relato de una dimensión visual rica en guiños expresivos, humorísticos y cinematográficos que refuerzan la imaginación narrativa del protagonista y dialogan creativamente con el universo de Marsé.

Desde esta perspectiva, puede ser pertinente revisar el cuento a la luz de las categorías que el narratólogo Seymour Chatman plantea respecto a la generación de imágenes mentales en la narración verbal, y que se lleva a cabo, al menos, de tres maneras: mediante el uso literal de calificativos; a través de la referencia a existentes cuyos parámetros están «estandarizados» por definición, es decir, que

llevan sus propios calificativos; y con el uso de la comparación. Añade, además, que, de forma no explícita, las imágenes también pueden ser insinuadas por otras imágenes (Chatman, 1990, p. 110). En este caso, tales recursos, habituales en la prosa marseana son en gran parte desplazados por una narratividad visual explícita que asume el ilustrador¹. De hecho, en el relato, el escritor apenas describe tres de los elementos que acompañan al protagonista: el sombrero tipo borsalino —que funciona como marca identitaria del detective—, el plumaje blanco y negro de la urraca, y el mapache con «su antifaz de ladrón profesional, su cola rayada y los mofletes llenos de comida» (Marsé, 2012, p. 24). Asimismo, reserva algunos adjetivos para objetos robados, como el «bikini plateado» o el «jamón envuelto en papel de plata», que apuntan más a lo evocativo que a lo descriptivo. La economía de calificativos revela, en definitiva, una estrategia de delegación de la iconicidad al plano visual, lo que refuerza el carácter dialógico del álbum y subraya la dimensión colaborativa de este ejercicio de reescritura lúdica del imaginario marseano.

3. Los protagonistas infantiles en la narrativa de Juan Marsé

La infancia y la adolescencia ocupan un lugar nuclear en la narrativa del escritor barcelonés, no solo como etapas vitales representadas, sino como verdaderos dispositivos desde los que se articula su universo literario. Los protagonistas adolescentes que pueblan sus novelas —como David Bartra en *Rabos de lagartija* (2000), Sarnita y los *trinxas*² en *Si te dicen que caí* (1973), Ringo en *Caligrafía de los sueños* (2011) o Daniel en *El embrujo de Shanghai*— no se limitan a ser observadores inocentes de la realidad, sino que son agentes activos en la construcción del relato, personajes en tránsito que oscilan entre la mitología de la inocencia y el trauma del desencanto. A través de ellos, Marsé explora los mecanismos mediante los cuales la subjetividad juvenil intenta dar sentido a una realidad hostil marcada por la posguerra, la miseria y la represión franquista.

En este contexto, la fabulación ocupa un lugar decisivo. Los adolescentes marseanos recurren a la ficción —especialmente al cine de género— como vía de escape, pero también como herramienta de interpretación del mundo adulto. En los barrios obreros de una Barcelona degradada moral y materialmente, los relatos fantásticos se convierten en una forma de supervivencia simbólica. Uno de los ejemplos más característicos de este proceso es la creación de *aventis*, relatos orales que circulan entre grupos de chicos del barrio, narrados en corro, y que combinan hechos reales, rumores y grandes dosis de ficción cinematográfica. En ellos se entremezclan el erotismo, la violencia y las situaciones límite propias del cine negro y de aventuras, sin que se puedan distinguir claramente los límites entre lo vivido y lo imaginado. Como apunta Nito / Sarnita, uno de los protagonistas de *Si te dicen que caí*, las *aventis* eran «un juego bonito y barato que sin duda propició la escasez de juguetes, pero que era también un reflejo de la memoria del desastre, un eco apagado del fragor de la batalla» (Marsé, 2016, p. 27). De hecho, en otro pasaje de la novela se dice: «Era como si ensayaran una función pero no, primero eran trozos de películas y lo demás inventado» (Marsé, 2016, p. 157), subrayando el carácter performativo e híbrido de estas narraciones. Son personajes con una capacidad mitificadora, capaces de convertir lo cotidiano en materia legendaria.

1 Para un análisis de los recursos empleados por Marsé en la construcción de la visualidad, puede consultarse Caamaño Guerrero, 2024.

2 *Trinxas* es la apócope del catalán *trinxeraire*. Se trata de «un adolescente desamparado que deambula por las calles» o «Una persona de clase baja, sin oficio ni beneficio» (Enciclopèdia Catalana, 1998).

Si en estas novelas el foco recae sobre adolescentes que fabulan para dotar de sentido a un entorno precario y opresivo, *El detective Lucas Borsalino* introduce un doble desplazamiento significativo: su protagonista es un niño que acaba de cumplir siete años y el texto se orienta explícitamente hacia un lector infantil. Este cambio de perspectiva no implica, sin embargo, una renuncia a los mecanismos de imaginación transformadora. Lucas comparte con los jóvenes *trinxas* la capacidad mitificadora, pues al recibir el sombrero de su abuelo —«que había pertenecido a gánsteres y detectives» (Marsé, 2012, p.2)—, asume una identidad ficcional que lo proyecta fuera de su realidad cotidiana. El sombrero funciona como catalizador de la imaginación narrativa del protagonista.

En lo referente al relato, el resultado es una reconfiguración estilística que, sin abandonar del todo los temas característicos del autor —la imaginación, el barrio, el misterio, el juego de identidades—, apuesta por una mirada más amable y lúdica. A pesar del cambio de destinatario, el niño lector —como los protagonistas infantiles y adolescentes de sus novelas— no es tratado con condescendencia, sino como un sujeto complejo, capaz de enfrentarse, mediante la ficción, a verdades difíciles de enunciar. Como indica el propio autor: «Cuando me pongo a escribir me planteo siempre lo mismo: hacerlo bien y terminar pronto, lo mismo para adultos que para niños. No me planteo por qué elijo ciertos temas y tampoco lo hice aquí. Yo escribo para niños inteligentes como escribo para adultos inteligentes» (Morales Fernández, 2014, párr. 3).

En definitiva, *El detective Lucas Borsalino* pone de manifiesto la coherencia entre la narrativa infantil y la adulta de Marsé en su manera de construir protagonistas jóvenes, siempre dotados de una imaginación fértil. Ya sean adolescentes marcados por la posguerra o niños que juegan a ser detectives, todos ellos comparten una misma capacidad fecunda para fabular, reinterpretar y dar sentido a su entorno. La imaginación, en este universo literario, no es una vía de escape menor, sino una herramienta vital para explorar la identidad, procesar la experiencia y transformar la realidad.

4. El juego de identidades: el disfraz como detonante narrativo

La obra de Marsé está atravesada por una constante exploración de la identidad y el desdoblamiento, una inquietud que hunde sus raíces tanto en su biografía personal como en su concepción de la ficción. Como ha señalado el propio autor, su condición de hijo adoptivo y la experiencia de una «dualidad familiar e incluso geográfica» fragmentadas (Giuliani, 2018, p. 3) alimentaron una sensibilidad narrativa atenta al juego de los espejos, las máscaras y las identidades. Este motivo recorre de forma insistente su narrativa: desde los personajes infantiles que se cubren con antifaces en *Si te dicen que caí* o *Ronda del Guinardó* (1984), y, sobre todo, el cuento «Colección particular» (2017) y *El amante bilingüe* (1990); hasta los adultos que enmascaran su pasado o adoptan identidades apócrifas en novelas como *La muchacha de las bragas de oro* (1978) o la ya citada *El amante bilingüe*.

El detective Lucas Borsalino se inscribe, desde una clave lúdica y entrañable, en la misma lógica de duplicidad identitaria que vertebra el relato autobiográfico «El niño del antifaz», incluido en *Colección particular* (2017). En ambos textos, el gesto de ponerse un objeto sobre el rostro o la cabeza —ya sea un sombrero demasiado grande o un antifaz recortado de una vieja cartera escolar— desencadena un proceso de transformación subjetiva en el que el niño se inviste de una nueva identidad heroica y marginal: detective, justiciero, hombre invisible.

En el caso de Lucas, en lugar del antifaz o la máscara, el elemento disparador es aquí un disfraz: un sombrero demasiado grande que Lucas recibe como regalo y que, al probárselo frente al

espejo, lo convierte imaginariamente en detective³. El espejo actúa como catalizador imaginario de la metamorfosis, como ocurría también en *El amante bilingüe*, donde Juan Marés construye la figura de Juan Faneca frente al reflejo. En el relato autobiográfico, el antifaz funciona como escudo simbólico frente a la autoridad represiva del colegio y como emblema de una alianza libertaria con el Capitán Blay. Ambos niños se ocultan tras una máscara —real o figurada— no para desaparecer, sino para afirmarse desde la ficción, desde una segunda identidad que les permite sortear la opresión adulta, burlar el poder y conquistar un espacio propio. En *El detective Lucas Borsalino*, esa necesidad de replegarse en la imaginación responde también a un entorno en el que la voz infantil es sistemáticamente desautorizada. La figura paterna le despacha sin miramientos —«Apártate, Lucas. Vete a jugar un rato a la pelota, anda» (Marsé, 2012, p. 5)— y la materna le ordena callar —«No te metas en los asuntos de los mayores» (Marsé, 2012, p. 9)—, configurando un contexto en el que el juego narrativo se erige como única vía de afirmación simbólica y resistencia.

Así pues, ese instante de transformación lúdica activa una segunda identidad, que se ve inmediatamente cristalizada en el cartel que cuelga en su puerta: «DETECTIVE LUCAS BORSALINO». Este juego de identificación infantil condensa de forma sintética varios de los grandes temas marseanos: la fabulación como forma de apropiación del mundo, la construcción de una segunda vida desde la ficción, y el uso de objetos simbólicos (el sombrero, el espejo, el cartel) como catalizadores de la narrativa. La ilustración de Roger Olmos refuerza visualmente este tránsito identitario, subrayando el contraste entre el cuerpo infantil del protagonista y el peso imaginario del rol que asume.

5. *El detective Lucas Borsalino* como «aventura cinematográfica»

Entre los múltiples vínculos que pueden establecerse entre la narrativa para adultos de Marsé y esta incursión en la literatura infantil, uno de los más sugerentes es la relectura de *El detective Lucas Borsalino* como una auténtica «aventura cinematográfica», similar a la representada en «Historia de detectives», relato incluido en *Teniente Bravo* (1987).

La obra del escritor puede entenderse como un proceso en el que el cine adquiere un papel cada vez más central, no solo como referencia temática, sino como modelo estructural de representación. A lo largo de su obra, Marsé pasa de utilizar imágenes estáticas de la memoria (los cromos), a explorar formas de ficción oral (las *aventis*), ensayar el juego activo de la ficción (la aventura cinematográfica) y, finalmente, integrar directamente los recursos narrativos del cine en forma de relato de corte cinematográfico y guion intercalado, hasta alcanzar una forma narrativa híbrida entre novela y cine⁴.

En sus primeras novelas —*Encerrados con un solo juguete* (1960), *Esta cara de la luna* (1962)—, los cromos aparecen como símbolos de la memoria estática, imágenes detenidas en el tiempo que evocan el pasado. Sin embargo, en *Últimas tardes con Teresa* (1966), estos cromos adquieren un nuevo dinamismo imaginativo en la mente de Manolo Reyes, el Pijoaparte, quien, influido por el cine clásico de aventuras, los transforma en escenas heroicas y románticas, en las que siempre asume el papel de salvador, rescatando a Teresa de distintos peligros —incendios, terremotos, etc.— siguiendo una lógica

3 El espejo desempeña un papel crucial en *El amante bilingüe* como dispositivo simbólico de desdoblamiento. es frente a él donde Juan Marés comienza a construir la identidad grotesca y delirante de Juan Faneca, su doble imaginario, catalizado también por el disfraz: «Se irguió de perfil frente al espejo del armario y cruzó la mirada con un tipo esquinado y vagamente peligroso, más alto y delgado que él, y con más autoridad» (Marsé, 1991, p. 72).

4 Un análisis más detallado del proceso narrativo que va desde los cromos hasta la hibridación entre novela y guion cinematográfico puede consultarse en Caamaño, 2024.

propia del melodrama cinematográfico. Los cromos dejan así de ser simples recuerdos visuales para convertirse en estructuras narrativas breves, inspiradas en los relatos cinematográficos.

Con *Si te dicen que caí*, Marsé introduce las célebres *aventis*—un dispositivo narrativo central en la obra del autor—, relatos orales compartidos entre niños de barrio que combinan rumores, invención y cine de género. Estas historias son confusas, fragmentarias, cargadas de erotismo, violencia y fantasía, y expresan una forma de evasión frente a la realidad traumática de la posguerra. Las *aventis* revelan una dimensión coral y ambigua del relato, donde los narradores no son fiables y el lector debe navegar entre distintas versiones de la «verdad».

En el cuento «Historia de detectives», Marsé ensaya una modalidad nueva: la «aventura cinematográfica». A diferencia de las *aventis* (que se cuentan), aquí el cine se vive directamente: un grupo de niños convierte su barrio en escenario en el que protagonizan una persecución inspirada en el cine negro. La ficción no se narra: se actúa y se experimenta como si se desarrollara dentro de una película. Esta modalidad representa un punto de inflexión en la narrativa de Marsé: el cine ya no solo influye en la memoria o en la imaginación narrativa, sino que estructura directamente la percepción de la realidad, fundiendo juego, representación y deseo.

Posteriormente, Marsé introduce relatos en los que los personajes (como Forcat en *El embrujo de Shanghai*) adoptan un punto de vista claramente cinematográfico. Sus narraciones funcionan como películas orales, con estructuras de guion, ambientación, escenas y diálogos propio del cine clásico de aventuras o de espionaje que buscan convertir al oyente en espectador. En «El fantasma del cine Roxy» —relato también incluido en *Teniente Bravo*— o *Esa puta tan distinguida* (2016), Marsé va un paso más allá al intercalar directamente fragmentos de guion cinematográfico en el cuerpo narrativo. Se produce una hibridez entre novela y cine, entre narrador y guionista, entre lector y espectador. El texto asume conscientemente su carácter de ficción en construcción, y se organiza como un simulacro filmico, cuestionando las fronteras entre lenguaje literario y cinematográfico.

Desde esta perspectiva, *El detective Lucas Borsalino* podría leerse como una versión infantil, lúdica y visualmente sofisticada de la «aventura cinematográfica» que Marsé ensaya en «Historia de detectives». Como los jóvenes *trinxas* de este relato, Lucas transforma su entorno cotidiano en un escenario de ficción inspirado en el cine negro, y adopta una identidad imaginaria —la del detective clásico— a partir de un elemento simbólico: el sombrero.

En ambos cuentos, el niño no se limita a narrar o escuchar una historia: vive la ficción como si se encontrara dentro de una película. En «Historia de detectives», esta apropiación es confusa, pues el lector descubre gradualmente que los personajes son niños que juegan a ser adultos. En *Lucas Borsalino*, el enfoque es más claro y amable, pero mantiene el mismo mecanismo narrativo. El juego deviene acción dramática, la ficción se representa físicamente, y el protagonista asume su nuevo rol con seriedad detectivesca y mirada crítica.

Ambos relatos comparten, además, una estructura simbólica: el disfraz (el sombrero en ambos casos) actúa como disparador narrativo, permitiendo al personaje acceder a una segunda identidad que lo capacita para leer el mundo de otra forma. Así, *Lucas Borsalino* no solo rinde homenaje al género negro, sino que reelabora en clave infantil una de las operaciones narrativas más complejas de Marsé: la construcción de una ficción encarnada, vivida, que transforma la experiencia en relato. La «aventura cinematográfica» no es un simple entretenimiento, sino una forma de conocimiento, un ensayo precoz de lectura crítica del mundo.

6. Relación con el género negro: novela, cine e ilustración

El detective Lucas Borsalino no solo introduce a los lectores infantiles en el universo narrativo del escritor barcelonés, sino que lo hace desde una clave intertextual y estética profundamente marcada por el género negro. Tanto en su estructura narrativa como en su ambientación visual, el cuento dialoga abiertamente con los códigos del policial clásico, heredero de la novela negra americana y del cine de Hollywood de los años treinta y cuarenta, una de las influencias más persistentes y confesadas del autor.

Marsé ha reconocido en múltiples ocasiones el peso decisivo de sus primeras lecturas —principalmente la novela policiaca y la del oeste— en la conformación de su universo literario:

Sobre todo leía, a los doce años, novela policiaca y del oeste. Todas las novelas de Raymond Chandler, Dashiell Hammett, las de Sherlock Holmes, y *Las aventuras del padre Brown*, de Chesterton. También pasó por mis manos la colección completa de *El Coyote* y muchas novelas del oeste; toda esa mitología que tenía mucho que ver con el cine (Marsé, 2009, párr. 1-3).

Además, como recuerda Javier Coma, esta inclinación por el género fue también alimentada por su entorno: «Durante un tiempo Ricardo [Muñoz Suay] le había calentado a Juan la cabeza con la novela negra y le había hecho leer un montón de obras del género» (Cuenca, 2015, p. 475).

Esta doble vía de influencia —literaria y cinematográfica— vertebraba también la configuración de *Lucas Borsalino*, que presenta al lector un universo paródico en cuyas ilustraciones confluyen detectives, gánsteres, víctimas y sospechosos adaptados al lector infantil.

Como ha señalado Chatman (1990, p. 95), siguiendo a Propp, todo relato se construye sobre un código genérico implícito que el lector reconoce y anticipa. En este caso, el cuento se acoge a la estructura básica del relato detectivesco: existe un delito (una serie de robos domésticos), un culpable, unas víctimas, y un joven detective —Lucas— que, más que investigar por iniciativa propia, se deja guiar por una sabionda urraca, que recuerda a las figuras auxiliares del género negro clásico y cuyas enseñanzas le empujan a observar con atención, pensar con lógica y aprender a actuar con astucia.

Este andamiaje no es nuevo en Marsé. Ya en *Si te dicen que caí* la influencia del género negro se vuelve estructural. El autor reconocía haber concebido la novela como una «investigación» al estilo policiaco: «El débil soporte anecdótico debía ser, pensé yo, parecido al esquema de la novela policiaca: la investigación, la busca y captura de esa mujer, vista con los ojos de los niños» (Cuenca, 2015, p. 383). Pero más allá de la mera estructura de investigación, la obra bebe de lo que Heredero y Santamarina denominan «dimensiones creativas» del cine negro: la iconográfica (decorados, objetos, vestuario), la narrativa (estructura, elipsis, articulación temporal), la dramática (arquetipicidad y funciones de los personajes, desarrollo de situaciones) y la visual (iluminación, fotografía, encuadres, fuera de campo, ángulos y movimientos de cámara, planificación, montaje interno y externo) (Heredero y Santamarina, 1996, pp. 20-21). En *Lucas Borsalino*, esta transposición intermedial encuentra una vía particularmente rica en la ilustración.

El propio nombre del protagonista es ya un guiño cinéfilo. «Borsalino» remite a la mítica marca de sombreros italiana Borsalino Giuseppe e Fratello S.p.A., asociada al cine de gánsteres y al detective clásico. Este sombrero icónico —inseparable de figuras como Humphrey Bogart, Alain Delon o Jean-Paul Belmondo— no solo da nombre al joven investigador, sino que se convierte en un motivo visual omnipresente a lo largo del álbum ilustrado. Desde la portada hasta las páginas interiores, el borsalino funciona como símbolo de la identidad detectivesca del protagonista, pero también como vehículo de imaginación. Destaca especialmente una ilustración en la que, sobre el ala del sombrero, se desarrolla

una insólita persecución policial. Esta imagen no ilustra literalmente el tono del relato, sino que encarna visualmente la desbordante imaginación del niño, capaz de transformar un simple accesorio en escenario de acción y aventura.

Este guiño se prolonga en las ilustraciones de Roger Olmos, donde aparecen elementos propios del imaginario *noir*: ruedas de reconocimiento, encuadres forzados, personajes envueltos en sombras y una atmósfera cargada, que remite al claroscuro expresionista del cine negro. Sin embargo, todos estos elementos se presentan resementizados desde una lógica grotesca, absurda y lúdica, en sintonía con el universo infantil del cuento. Asimismo, la elección tipográfica —según Alary (2017, p. 10), se trata de la fuente typefaces 2 Remington Noiseless, inspirada en las antiguas máquinas de escribir— refuerza la atmósfera policial. El resultado es un diálogo intermedial en el que la literatura, el cine y la ilustración se entrelazan para recrear, parodiar y expandir los códigos del género negro desde una perspectiva irónica y entrañable.

Como sostiene David Lewis (1999, p. 86), una vez ilustrado, ningún texto permanece inmune al poder transformador de la imagen: esta puede reinterpretar, enfatizar o incluso subvertir el texto. Así ocurre en *Lucas Borsalino*, donde las ilustraciones no se limitan a acompañar la historia, sino que la amplían con una imaginería perturbadora, grotesca y absurda, que dota al relato de una segunda capa de lectura. Un ejemplo especialmente significativo es la rueda de sospechosos que aparece en las guardas del álbum, que, como apunta Julio C. Varas García (2024, p. 22), uno de los pocos autores que se ha detenido a analizar este cuento, permite al niño lector participar activamente en la narración jugando a resolver la pregunta final: «¿Quién ha robado el bikini plateado de tu madre? ¿Eh?» (Marsé, 2012, p. 30).

7. Diálogo con «Historia de detectives»

El detective Lucas Borsalino no se limita a reproducir los tópicos del relato policial clásico, sino que establece con ellos un diálogo irónico y lúdico que interpela tanto al lector infantil como al adulto mediador. Lejos de utilizar el género como un simple marco argumental, Marsé lo convierte en un campo de experimentación narrativa donde se ponen en juego, como hemos dicho, el conocimiento, la sospecha, el razonamiento deductivo y, sobre todo, la ficción como herramienta crítica. Esta misma concepción del género puede rastrearse en «Historia de detectives», donde, como hemos visto, un grupo de niños del Guinardó se lanza a la aventura de seguir a una mujer del barrio imitando los códigos del cine negro.

El paralelismo entre ambos textos es revelador. En «Historia de detectives», Marsé juega con la ambigüedad desde las primeras líneas. El estilo, el registro lingüístico y la puesta en escena remiten directamente al cine negro: los personajes fuman, usan sombrero, hablan con frases cortantes y se mueven entre la lluvia y el fango, lo que lleva al lector a pensar que se trata de adultos. Solo más adelante se revela que los protagonistas son en realidad niños que han trasladado su universo cinematográfico al espacio cotidiano del barrio, transformando las calles del Guinardó en el decorado de una «aventura cinematográfica». La cita inicial del relato lo ilustra con claridad: «Tiré el cigarrillo, me calé el sombrero hasta la nariz y bajé del automóvil sin poder apartar los ojos de aquellas piernas largas, enlutadas por las medias y la lluvia» (Marsé, 2017, p. 27). Esa mimesis entre vida y ficción, entre juego y relato, es también el núcleo estructural de *El detective Lucas Borsalino*.

En ambos cuentos, el disfraz —el sombrero de ala ancha— actúa como detonante simbólico de la transformación identitaria. En *Lucas Borsalino*, el sombrero es un regalo que activa una nueva forma de ver el mundo; en «Historia de detectives», es parte de una escenografía prestada del cine,

que permite a los niños habitar otro rol y otra mirada. Pero lo más interesante no es solo el juego de identidades, sino el modo en que el autor plantea la figura del guía o mentor dentro de este proceso: en «Historia de detectives», el personaje de Marés encarna esa función orientadora, haciendo que sus compañeros piensen, cuestionen y lleguen a conclusiones: «Piensa un poco con el cerebelo, chaval», «¿Y tú, tienes alguna idea?», «Cualquiera se habría dado cuenta menos un novato como tú, David. Piénsalo» (Marsé, 2017, pp. 43-45). En *Lucas Borsalino*, ese papel lo desempeña la urraca, figura ambigua y sabia, que guía a Lucas en su aprendizaje detectivesco y lo forma en el arte de la sospecha. La amistad con la urraca —al igual que la de Amador con la rana Clotilde en otro relato infantil, *La fuga del Río Lobo* (1985)— forma parte de ese universo de lo posible en el que los animales hablan, colaboran en la investigación o se convierten en aliados frente a un mundo adulto desdibujado o incomprensible —en ambos relatos los padres ignoran a los niños—. Tanto la urraca como la rana fuerzan, además, a sus respectivos amigos a usar su inteligencia. La rana, por ejemplo, le dice a Amador tras la desaparición del Río Lobo: «¡Piensa, piensa, tú que tienes un gran cerebro [...] Estrújate la mollera!» (Marsé, 1996, p. 31); mientras que la urraca se lamenta ante la falta de juicio de Lucas: «Si de verdad quieres ser detective, primero tienes que aprender a pensar como un detective» (Marsé, 2012, p. 16). Lejos de ser meros recursos cómicos o fantásticos, estos compañeros animales encarnan una pedagogía alternativa que abre un espacio de libertad, juego y pensamiento propio.

Desde esta perspectiva, *El detective Lucas Borsalino* puede entenderse como una reescritura infantil de «Historia de detectives», con una diferencia de tono evidente —más ligero, más abiertamente lúdico—, pero con una misma estructura profunda: la apropiación del género negro como dispositivo de lectura del mundo. En ambos casos, Marsé explora el cruce entre ficción y experiencia, entre simulacro y verdad, haciendo del relato detectivesco una metáfora del propio acto de narrar.

8. Un caso abierto: el final como invitación a seguir imaginando

Uno de los elementos más destacados de *El detective Lucas Borsalino* es su final abierto, que rompe con la expectativa de cierre habitual en los relatos infantiles tradicionales y se alinea con la lógica del relato policial clásico: no todo se resuelve, no todo se dice. En lugar de ofrecer una conclusión definitiva, el cuento termina con una pregunta lanzada al aire por la urraca, cómplice e instructora del protagonista: «¿Quién ha robado el bikini plateado de tu madre? ¿Eh?» (Marsé, 2012, p. 30). Esta interrogación sin respuesta no solo deja sin resolver uno de los misterios planteados en la historia —el paradero del bikini plateado—, sino que invita directamente al lector a ocupar el lugar del detective. Es un movimiento estratégico que traslada la responsabilidad de la deducción al lector, transformando la lectura en una experiencia activa.

Desde esta perspectiva, el álbum se convierte en una herramienta para la formación de la competencia literaria: el lector infantil, como Lucas, debe aprender a observar, a deducir, a descartar culpables, a hacerse preguntas. El texto ofrece pistas —aunque no evidencias concluyentes— que permiten formular hipótesis: la urraca niega haber robado el bikini, aunque admite su afición por el reloj; el mapache se declara inocente y parece más interesado en objetos comestibles o basura, aunque finalmente devuelve parte de los objetos robados; el resto de personajes, deformados grotescamente por las ilustraciones de Olmos, no aportan información explícita, pero sus expresiones y gestos pueden alimentar la sospecha.

El final, por tanto, no es un fracaso de la investigación, sino una estrategia narrativa que emula la estructura del folletín detectivesco y que transforma al lector en parte activa del relato. La pregunta

final de la urraca funciona como un guiño metatextual: invita al lector a seguir imaginando, a continuar el juego. En este sentido, el cuento no termina: se prolonga en la mente del lector, que puede aceptar el misterio sin resolver o intentar resolverlo por su cuenta. En ambos casos, lo importante es el gesto interpretativo que se activa, la actitud detectivesca que ha aprendido junto a Lucas.

Este cierre también conecta con una idea central en la poética del prosista: la imaginación como una forma de enfrentarse a la realidad. Como en sus novelas mayores —donde los relatos se entrecruzan, los enigmas no se resuelven del todo y la verdad es siempre parcial—, aquí la historia se detiene sin cerrarse, dejando espacio para la ambigüedad y la duda. La infancia, como la literatura, es también ese territorio donde todo puede seguir ocurriendo, donde los casos nunca se cierran del todo y donde lo importante no es tanto saber la verdad como aprender a buscarla.

9. Conclusión

El detective Lucas Borsalino constituye una pieza singular dentro del corpus de Juan Marsé, no solo por tratarse de una de sus escasas incursiones en la literatura infantil, sino por la riqueza con que articula, en un formato breve e ilustrado, muchos de los motivos, estructuras y tonos característicos de su narrativa para adultos. El cuento dialoga activamente con las *aventis*, con el género negro clásico y con la idea de la infancia como espacio de formación simbólica y literaria.

A través del personaje de Lucas, el narrador catalán recupera la figura del niño-detective como proyección de sus propios deseos de infancia, pero también como heredero del imaginario cultural del cine y la novela negra que tanto marcaron su universo narrativo. El sombrero Borsalino, la tipografía tipo Remington, los interrogatorios, la lógica de la deducción y la presencia constante de la sospecha convierten el relato en una suerte de iniciación lúdica al pensamiento crítico. La presencia de la urraca, en tanto figura guía, refuerza esta dimensión pedagógica e irónica: se trata de aprender a mirar, a sospechar, a leer entre líneas.

El relato se apoya en las posibilidades expresivas del libro-álbum como género postmoderno, en el que el texto literario, la ilustración y el diseño editorial interactúan de forma activa para producir significados múltiples. Las ilustraciones de Roger Olmos, cargadas de ambigüedad, humor grotesco y expresividad cinematográfica, no solo acompañan el relato, sino que lo transforman, lo amplifican y a veces lo contradicen, enriqueciendo así la experiencia lectora tanto del niño como del adulto mediador.

Finalmente, el final abierto del cuento —centrado en el robo del bikini plateado que no llega a resolverse— se presenta como una invitación a seguir jugando, deduciendo e imaginando. Marsé no clausura el relato; lo prolonga en la mente del lector, fiel a una concepción de la literatura como ejercicio de interpretación inacabado. De este modo, *El detective Lucas Borsalino* no solo transmite una historia, sino una forma de leer: atenta, desconfiada, creativa. Y al hacerlo, devuelve a la infancia —como en toda su obra— un lugar central desde el que pensar el mundo y sus ficciones. Por todo ello, *El detective Lucas Borsalino* puede considerarse no solo un cuento infantil ilustrado, sino una reescritura en clave menor y lúdica del corazón mismo de la narrativa marseana: el acto de fabular como forma de mirar, de resistir y de habitar el mundo.

En definitiva, *El detective Lucas Borsalino* hace pleno honor al título de la colección que lo acoge: *Mi primer Marsé* no es únicamente una fórmula editorial, sino un verdadero umbral de entrada al universo del autor. El álbum se configura como un primer acercamiento a un modo de novelar que, como el propio Marsé sugiere en los versos machadianos que abren *Si te dicen que caí* («En los labios niños, las

canciones llevan / confusa la historia y clara la pena»), concibe el relato como espacio de ambigüedad. En la novela, el escritor no aspira a esclarecer los hechos, sino a reproducir el desconcierto de una época y a «sonambulizar al lector», como él mismo afirmaba, llevándolo a experimentar el mismo estado de incertidumbre, sospecha y fabulación que vivieron los protagonistas de la inmediata posguerra. *El detective Lucas Borsalino*, aun desde la ligereza del álbum ilustrado, hereda esa ambición: enseñar a leer entre líneas, a desconfiar de lo aparente, a interpretar un mundo en el que la verdad nunca se entrega de forma directa. Es, en definitiva, una primera lección de lectura marseana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alary, V. (2017). *Récits marseens pour l'enfance. Hispania (Belgique)*. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02419550>
- Bader, B. (1976). *American Picturebooks from Noah's Ark to the Beast Within*. Macmillan Publishing Co.
- Bosch, E. (2007). Hacia una definición de álbum. *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, (5), 25-46.
- Caamaño Guerrero, I. (2024). *Cinegrafías. La influencia de los modos de representación cinematográficos en la narrativa española del siglo XX* [Tesis doctoral, Universitat de Barcelona]. Dipòsit Digital de la Universitat de Barcelona. <https://hdl.handle.net/2445/216317>
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus.
- Cuenca, J. M. (2015). *Mientras llega la felicidad*. Editorial Anagrama.
- Dueñas, J. D. (2013). Contención expresiva y propuestas de fabulación: Grandes autores para primeros lectores. *Orillas: revista d'ispanística*, (2), 1-15. <https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/318>
- Enciclopèdia Catalana (1998). Trineraire. En *Gran Diccionari de la llengua catalana*. https://www.diccionari.cat/cerca/gran-diccionari-de-la-llengua-catalana?search_api_fulltext_cust=trineraire&search_api_fulltext_cust_1=&field_faceta_cerca_1=5065&show=title
- Giuliani, L. (2018). La memoria es una abeja que pica después de muerta. *Insula europea*, <http://www.insulaeuropea.eu/wp-content/uploads/2018/09/Entrevista-a-Juan-Marse%CC%81.pdf>
- Herederó, C. F. y Santamarina, A. (1996). *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Paidós.
- Larragueta, M. (2021). Orígenes y evolución del libro-álbum en Occidente. Una revisión entre el siglo XVII y el siglo XX. *Didáctica*, (33), 157-172.
- Lewis, D. (1999). La constructividad del texto: el libro-álbum y la metaficción. En M. F. Paz Castillo (Coord.). *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños* (pp. 77-88). Banco del Libro.
- Mainer, J.-C. (2002). Juan Marsé. Novelistas españoles del siglo XX (IV). *Boletín Informativo*, 3-10. Fundación Juan March. <https://cdnrepositorios.march.es/sites/default/files/images/node-53066-document.pdf>
- Marsé, J. (2009). El leopardo en las cumbres. Encuentro con Juan Marsé. *Revista Minerva*, (12). <https://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=347>
- Marsé, J. (1991). *El amante bilingüe*. Editorial Planeta.
- Marsé, J. (1996). *La fuga del Río Lobo*. Ilustraciones de Berta Marsé. Alfaguara.
- Marsé, J. (2012). *El detective Lucas Borsalino*. Ilustraciones de Roger Olmos. Alfaguara Infantil.
- Marsé, J. (2016). *Si te dicen que caí*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Marsé, J. (2017). *Colección particular*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Morales Fernández, C. (11 de mayo de 2014). «Un debut infantil para los grandes», *El País*. http://cultura.elpais.com/cultura/2014/05/10/actualidad/1399745290_854300.html
- Varas García, J. C. (2024). La formación de la competencia literaria y el álbum ilustrado. En Gala Pellicer, S. (Coord. y Ed.) (2024). *Álbum ilustrado: desarrollo del lenguaje y educación literaria en la primera infancia* (pp. 9-28). Dykinson. <https://www.dykinson.com/libros/album-ilustrado-desarrollo-del-lenguaje-y-educacion-literaria-en-la-primera-infancia/9791370060213/>