

ESTUDIO

La narrativa detectivesca

Tradicición y renovación

por Joel Franz Rosell*



TODOS LOS DETECTIVES SE LLAMAN FLANAGAN, ANAYA, 1997.

El relato de detectives infantil-juvenil ha sido o es todavía un género desprestigiado, a pesar de que, como ocurre en general con el conjunto de la LIJ contemporánea, hay obras que denotan claramente voluntad de renovación, de ir más allá, de romper moldes estilísticos o temáticos. Títulos como Filo entra en acción, Renco y el tesoro, la serie sobre Flanagan, por citar algunos, son ejemplos de esta

innovación que persigue el género, todavía muy lastrado por la tradición y por la comodidad de las fórmulas repetitivas en las que muchos creen que debe apoyarse. De todo ello habla Joel Franz Rosell en este artículo que quiere ser una primera aportación teórica y crítica a la narrativa detectivesca infantil-juvenil.

La narrativa policial suele considerarse como un género menor, trivial, de escasos valores estéticos y mediocre influencia en el espíritu humano.

Argumentos para tan severa valoración los suministra una parte numéricamente importante de los títulos publicados durante siglo y medio de historia oficial. Es incontestable que pocos géneros literarios son tan hábiles como la narrativa detectivesca para contentar al público con simples variaciones de sus componentes fundamentales, pero con ligereza olvidamos que en su momento tales elementos fueron conquistados a golpes de talento por auténticos creadores; de modo que esta vez los justos pagan doblemente la cuenta de los pecadores.

El lugar (común) del delito

Han sido muchos los intentos de definición, clasificación y hasta normaliza-

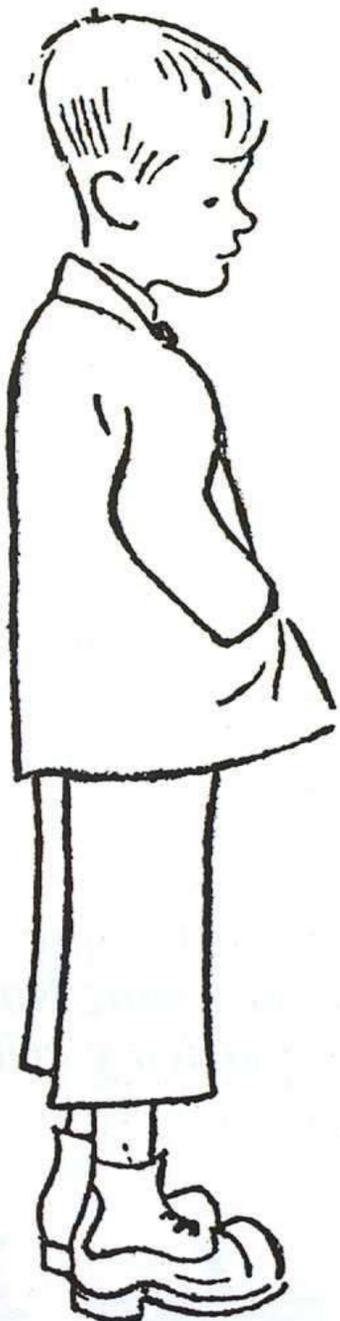
ción (algunos de ellos pintorescos) de la narrativa policial, pero voy a centrarme en la sencilla división de Tzvetan Todorov en novela de enigma, novela de suspense y novela negra (que no excluye la de espionaje o «novela política de aventuras», como prefiere llamarla el autor y teórico ruso Yulián Semiónov, pues para el ensayista francés la variación parece ser sólo temática y no estructural).

En definitiva, lo que modula la relación de la narrativa detectivesca con la literatura respetable no es la naturaleza del delito ni su forma de narrarlo, sino la actitud del autor frente a los cánones. La postura continuista ha ampliado y estabilizado la legibilidad del relato policial, mientras la contestataria le ha permitido enriquecerse y renovarse, aun a riesgo de poner a prueba la fidelidad de sus lectores más numerosos, que son esencialmente conservadores y adictos a alguna de sus variantes.

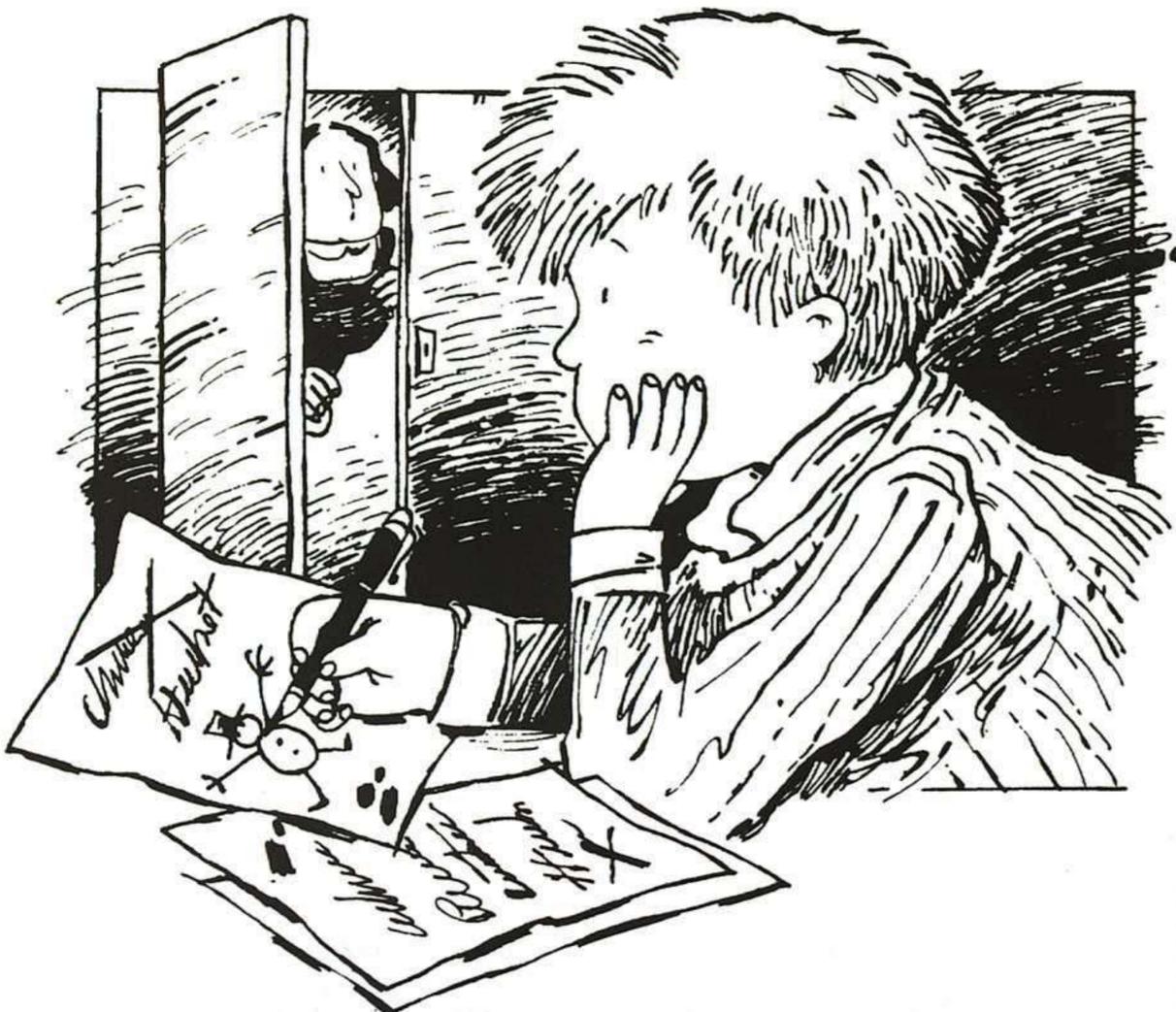
La narrativa detectivesca infanto-juvenil (formada más por novelas que por colecciones de cuentos) afronta estos mismos problemas, pero con un agra-

vante, pues a los ya mencionados criterios se añade el presumible irrespeto por parte del relato detectivesco del valor educativo que tradicionalmente se atribuye a los libros para chicos. Además, la narrativa detectivesca para público infantil-juvenil es injustamente reducida a su manifestación más visible: aquellas obras clónicas que vuelven al lugar del delito al multiplicarse en series de un mismo personaje (individual o colectivo).

Nunca es temprano, pues, para destacar que hay obras detectivescas infanto-juveniles que rompen los esquemas del género (*Filo entra en acción*, de Christine Nöstlinger, o *Renco y el tesoro*, de Emili Teixidor), series que no salen de un único molde estilístico, temático y compositivo (*Sin Macuto*, de Boileau y Narcejac) o que ponen a prueba los límites de la literatura infanto-juvenil (la serie Flanagan, de Andreu Martín y Jaime Ribera), y finalmente que no faltan obras que cuestionan tanto los esquemas de la detectivesca como los de la literatura infantil (serie A turma do Gordo, de João Carlos Marinho).



WALTER TRIER, EMILIO Y LOS DETECTIVES, JUVENTUD, 1973.



TINO GATAGÁN, FILO ENTRA EN ACCIÓN, ESPASACALPE, 1996.



JOSEP CORREAS, LOS CINCO EN LA ISLA DEL TESORO, JUVENTUD, 1981.



ANTONIO BORRELL, LOS 6 AMIGOS Y LAS VOCES DE LA NOCHE, TORAY, 1981.

La narrativa detectivesca infanto-juvenil aprovechó la relativa impunidad en que la confinó el menosprecio de la crítica para evitar los intentos normativos y clasificatorios experimentados por el género policial para adultos. Pero si la encontramos prácticamente virgen de teorización y crítica, no carece para nada de retórica aplicada.

El móvil no es inmóvil

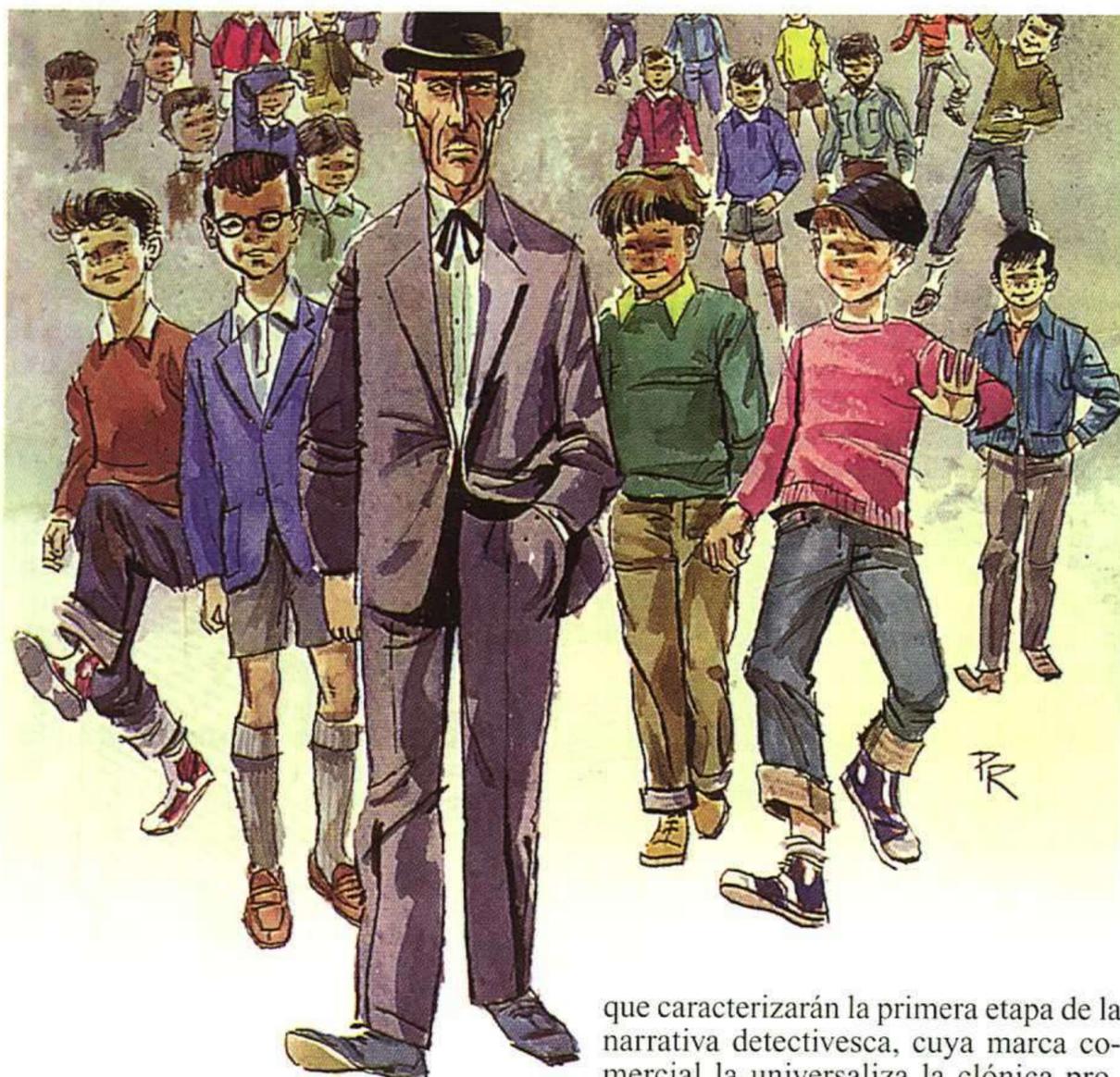
Todorov afirma que la obra policial se compone en realidad de dos relatos: el del crimen —ausente, pero real— y el del desentrañamiento de ese crimen —presente, pero desprovisto de significación en sí mismo—. En la detectivesca infanto-juvenil ocurre prácticamente lo contrario: el crimen es eludido, trivializado y hasta omitido (presuntamente para preservar de escenas brutales o poco

ejemplarizantes al joven lector); en otras palabras, el crimen se ve despojado de *significación*. El desentrañamiento del delito, entre tanto, rebasa el tejido de la trama para hacerse parábola de la victoria sobre la pasividad infantil y materialización del fortalecimiento moral, intelectual y físico del niño-adolescente, puesto que suele ser él quien protagoniza la historia.

En la narrativa detectivesca se narra, primero, la participación del protagonista, como testigo inconsciente o impotente, en la preparación y/o ejecución del delito (del que acaba por ser, de una manera u otra, víctima). Se detalla enseguida la actuación del chico en la solución del caso, ahora sí como investigador. En resumen, la detectivesca infanto-juvenil es predominantemente una novela de suspense con elementos de enigma o de novela negra, en las obras para la segunda etapa adolescente.

Son las singularidades psíquicas e intelectuales del chico y los preceptos educativos que suelen mediar entre él y los libros los responsables de que la narrativa detectivesca no sea otra cosa que una variante de la literatura de aventuras (una de las razones de la hegemonía de la novela sobre el cuento o, ¿por qué no?, el teatro).

En sus inicios el género no hizo sino continuar los caminos recorridos por la narrativa infantil hasta entonces. Nótese que en el período que va del primer relato criminal de Poe (1841) a los éxitos iniciales de Conan Doyle (1890-95), los chicos recibían los libros de Dumas, Dickens, Verne, Carroll, Malot, Spyri, Stevenson, Collodi, Amicis, Kipling y otros integrantes de la Edad de Oro de la novela infantil (porque se trata esencialmente de novelas; los cuentos policíacos infanto-juveniles son escasos y por lo general de menor valor, tanto desde el



WALTER TRIER, EMILIO Y LOS DETECTIVES, JUVENTUD, 1973.

punto de vista de la intriga como desde el punto de vista de las ambiciones estilísticas).

Se puede considerar como primera obra detectivesca para chicos a *Tom Sawyer detective* (1878), de Mark Twain; si bien este libro se encuentra más cerca del relato policial inductivo que de la literatura infantil de la época, cuyo ejemplo más a mano podría ser justamente *Las aventuras de Tom Sawyer* (1876). Habrá que esperar cincuenta años —aunque no quiero privarme de opinar que *La isla del tesoro* (1888), de Robert Louis Stevenson, es la más original e inolvidable novela detectivesca juvenil jamás escrita— para que el libro para chicos adopte/adapte convenientemente la narrativa policial.

Es el alemán Erich Kästner quien, al publicar *Emilio y los detectives* (1928), lanza plenamente el género. Este título y su discreto continuador, *Emilio y los tres mellizos* (1934), introducen los rasgos

que caracterizarán la primera etapa de la narrativa detectivesca, cuya marca comercial la universaliza la clónica producción de Enid Blyton (*Cinco, Siete Secretos* y otros *Misterios y Aventuras*), seguida por innovadores prudentes y prolíficos que recordamos más por la identidad de sus protagonistas que por los nombres de los autores: Teban Sven-ton, *Los Seis Compañeros*, *Los Tres Investigadores*...

Entre los anunciados rasgos sobresalen los siguientes:

— *Simplicidad argumental*. Carente de los laberintos lógicos de la novela de enigma y de las truculentas peripecias de la novela negra, tratase de un relato de acción, con atmósfera de suspense frecuentemente centrada en el sitio en que se desarrolla la aventura; con progresión básicamente lineal aunque no falten escenas discontinuadas para incrementar la tensión.

— *Omisión de escenas violentas, crudas y sórdidas*. Por esta vía se llega incluso a ocultar las verdaderas motivaciones sociales y psicológicas y las graves consecuencias del delito. Para lo-

grar la trivialización del crimen —que sólo interesa como motor de la aventura— se recurre a la simplificación, a la falsificación o al humor (elemento que, paradójicamente, reforzará la capacidad de penetración en la realidad que manifiesta el género en su segunda etapa).

— *Moralismo*. En principio, los transgresores son siempre castigados (por lo menos con el fracaso de sus maquinaciones), y, además, son adultos, lo que crea un orden sumamente grato al joven lector debido a la inversión de roles: en el relato es él quien auxilia, enseña, desenmascara y salva. En las obras de la vertiente paródica, el héroe es un adulto (el arquetípico detective privado), pero cuenta frecuentemente con colaboradores niños.

— *Didactismo*. Se manifiesta en el propio moralismo, implícito o explícito (en la descripción de los personajes, por ejemplo) y en la alta valoración del conocimiento, la curiosidad, el espíritu emprendedor y la honestidad. En todas las pandillas hay una jerarquía de la inteligencia, incluso si a veces se disimula tras el elogio a la capacidad física o de intuición de otros integrantes del grupo.

— *Clasismo*. Se transparenta en primer lugar en el hecho de que los protagonistas suelen pertenecer al mismo grupo social que la mayoría de los lectores de la época: la clase media, cuyos patrones de vida, conducta e incluso ideología son asumidos como referenciales, cuando no abiertamente celebrados. En Enid Blyton y seguidores es frecuente la presencia de un chico que, miembro de la pandilla o asociado, pertenece a clases desfavorecidas; éste, sumiso o rebelde, ratifica la ideología de la *clase dominante*. Pero hay obras en las que se invierten los términos y todos los méritos corresponden a muchachos humildes, que incluso son los protagonistas; es el caso de las dos novelas de Kästner y de la serie Óscar, de Carmen Kurtz.

— *Ambiente convencional*. El relato se desarrolla en tiempo y espacio cerrados, completamente convencionales, de modo que los héroes, aunque pasen por experiencias dramáticas, salen de la aventura tal como entraron; quedan listos para un nuevo episodio de la serie en el cual repetirán los mismos errores y demostrarán idénticas virtudes (el orden

en que se lean estos libros carece de importancia). La mayoría de las obras del período son evasivistas y aportan poco, fuera de un espacio lúdico al lector.

— *Predominio de la producción «occidental»*. En los primeros noventa años del género, se constata un casi completo dominio de la producción anglosajona y de otros países del norte de Europa. La primera española en atreverse a crear una serie detectivesca propia, Montserrat del Amo, modifica ligeramente en Los Blok el modelo Blyton e introduce un ambiente español reconocible y socializado; en cambio, Latinoamérica entra con ínfulas innovadoras y las primeras novelas brasileñas de los 60 ya son rompedoras en cuanto a clasismo, ambiente o recursos formales (Carlos Marigny, João Carlos Marinho).

Paréntesis en nombre del proletariado

Los artífices de la cultura del llamado «socialismo real» emprendieron pronto la adaptación de la narrativa detectivesca a la defensa y propaganda de su concepción del mundo. Las tramas políticas y el esquema del relato de contraespionaje fueron los más solicitados, pero sin menoscabar el delito común «contra la propiedad popular». La socialización de la lucha contra el crimen dio lugar a un cambio un tanto inesperado en la figura del protagonista: el héroe no podía ser el detective privado, héroe individual y a menudo asocial, tenía que ser un policía profesional, defensor consciente de los intereses del proletariado y del Estado popular. Adaptar la narrativa detectivesca socialista a las características de la literatura infantil implicó la irrupción de espesores proselitistas contrarios a la fluidez y el carácter lúdico indispensables al género.

Fuera de un puñado de traducciones realizadas en Cuba, poco he podido conocer de la narrativa detectivesca producida en el área soviética. Si en víspera de la Segunda Guerra Mundial, Arkadi Gaidar introduce elementos de suspense en la emblemática *Timur y su pandilla* y, dos décadas después, Anatoli Ribakov los combina con la historia de la organización infantil comunista

en su mal cuajada novela *La daga*; es *Una historia terribilísima*, de Anatoli Alexin, la obra que reúne trama sólida y recursos desautomatizadores en divertida clave satírica.

En la media docena de novelas detectivescas juveniles cubanas, publicadas a lo largo de la década del 80, se detecta tanto la influencia de la tópica policial criolla para adultos (de proselitismo populista) como la tradición blytoniana. Son novelas protagonizadas por niños, asistidos por policías oficiales y enfrentados a delincuentes que, por su parte, tienen como aliados a contrarrevolucionarios y agentes de la CIA. Todo ello es perceptible en las prototípicas *El misterio de las Cuevas del Pirata*, de Rodolfo Pérez Valero y *El secreto del colmillo colgante*, de Joel Franz Rosell, pero in-

cluso en *El enigma de los Esterlines*, obra en otros planos muy interesante, de Antonio Benítez Rojo.

¿Qué hay de nuevo en la encuesta?

Las dos etapas de la narrativa detectivesca no son, como podría suponerse, estrictamente consecutivas. Si bien es cierto que la mayoría de las obras publicadas hasta fines de los años 60 se rigen por los principios antes expuestos, no se puede deducir que toda obra publicada posteriormente presente los rasgos nuevos, ni tampoco que no hubiera desde los orígenes del género autores capaces de introducir elementos revolucionarios. Ya he mencionado lo excepcional de



JOSÉ CORREÁS, TEBAN SVENTON DETECTIVE PRIVADO, JUVENTUD, 1976.



ASUN BALZOLA, LAS AIES DE LA NIT, CRUJILA, 1993.



CARLOS MARÍA ÁLVAREZ, ÓSCAR ESPÍA ANÓNIMO, JUVENTUD, 1998.

Tom Sawyer detective en cuanto al realismo y crudeza del caso, o el clasismo invertido de *Emilio y los detectives*; igualmente podría citar la desautomatizadora ironía de Astrid Lindgren en *O á dos detectives* o la rigurosa ambientación histórica de *L'Affaire Caius*, de Henry Winterfeld.

La evolución de la narrativa detectivesca infanto-juvenil sigue la huella trazada por su similar para adultos en Estados Unidos, Gran Bretaña o Francia y, más tarde, en lugares con menos tradición como España o Iberoamérica. Pero mayor importancia aún tiene la evolución de la propia literatura infantil; esto último explica que no surja una novela negra juvenil en los años 30 y sí, en las últimas dos décadas, una novela detectivesca marcada por el realismo crítico y la sensibilidad posmoderna.

La aparición de esa parcela del mercado editorial llamada literatura para jóvenes adultos, de identidad estética cuestionable, ha permitido la redefinición y normalización de un lector menos discutible y sin embargo descuidado: ese

individuo diverso, complejo, dialéctico y contradictorio situado en la transición del niño al joven. Si la mayoría de las novelas detectivescas para jóvenes adultos me interesan poco (sólo son versiones más breves y aligeradas de la detectivesca para adultos), en cambio la nueva etapa de la narrativa detectivesca es en gran medida *adolescentil*, pues el enriquecimiento de tramas, personajes, ambiente y estilo se produce precisamente a expensas del adolescente, de su participación en la problemática sociedad que le ha tocado vivir y de la percepción que de ella tiene.

Aunque sería precipitado hacer generalizaciones, ya pueden notarse en esta segunda etapa de la narrativa detectivesca infanto-juvenil los siguientes rasgos:

—*Complejización argumental*. Mediante la introducción, como tema o subtema, de problemas tales como el tráfico y consumo de drogas, el lavado de dinero sucio, la prostitución, la inmigración ilegal, la desigualdad económica, la agresión al medio ambiente, etc. También se enriquece esta narrativa con ele-

mentos procedentes de la cultura y la tecnología: el teatro clásico, en *El crimen de la hipotenusa* (Emili Teixidor); el cine, en *Sombras blancas* (Manuel Quinto); la música pop, en *El asesinato del Sgt. Pepper's* (Jordi Sierra i Fabra); la creación literaria, en *El misterio de las letras perdidas* (Alicia Barberis); o la televisión y la informática, en *Devuélveme el anillo, pelo cepillo* (Enrique Páez).

—*Tratamiento estilístico y estructural más ambiciosos*. Estrechamente ligada a la conquista anterior, ésta permite a la nueva detectivesca infanto-juvenil diseños estructurales novedosos y ricos, rupturas del tiempo cronológico, interculturalismo e intertextualidad (Ulises Cabal usa con frecuencia esta última, al glosar obras literarias famosas, en coherencia con el oficio de librero de su detective; aunque sin la brillantez de A. Benítez Rojo, que en *El enigma de los Esterlines* revisita audazmente el clásico de la literatura cubana, *Espejo de paciencia*). Gran importancia tiene la desinstrumentalización del lenguaje, que favorece la utilización de una prosa

**FUNDACIÓN
BARTOLOMÉ
MARCH
SERVERA**

**VII PREMIO
DE NOVELA
BREVE
JUAN MARCH
CENCILLO**

**DOTACIÓN:
1.000.000 PTAS.**

*Convocatoria para
la recepción de originales
escritos en cualquiera
de las dos lenguas oficiales
de la Comunidad Autónoma
de las Islas Baleares
cuya extensión
no sea mayor de los ciento
diez folios ni menor de
los setenta y cinco.*

Deberán remitirse
tres copias antes
del 31 de marzo de 1999.
El jurado emitirá su
decisión el primer
jueves del mes de agosto.

*El VI Premio de Novela Breve
Juan March Cencillo fue para
Mariano Villegas Vidal por su obra
Una gesta primaria.
Editada por Bitzoc.*

Fundación Bartolomé March Servera.
Calle Conquistador, nº 13
Tel. (971) 72 28 29
Fax (971) 72 58 03
Palma de Mallorca 07001

abundante en elementos coloquiales, jergales y metafóricos. *O caneco de prata*, de J.C. Marinho, es el ejemplo extremo, sin desmerecer los felices hallazgos de Andreu Martín y Jaume Ribera.

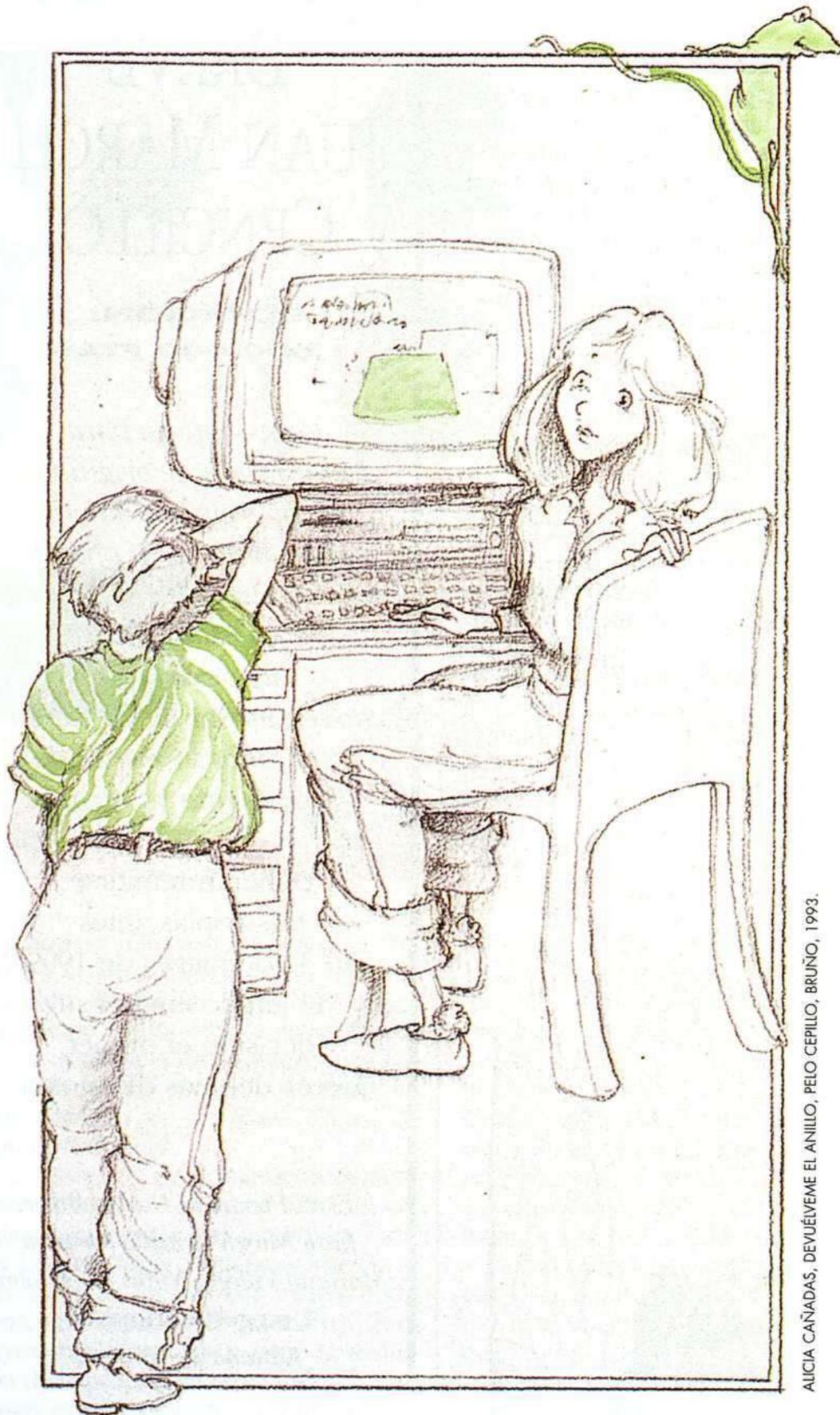
— *Diferenciación en el tratamiento del héroe.* En España, como en otros países occidentales, se observa una clara diferenciación en dos tipos de obras: las que tienen protagonistas de la edad aproximada de sus lectores y las que utilizan héroes adultos. Una y otra tendencia pueden presentar sus personajes tratados de manera idealizante, realista o paródica. El primer tratamiento suele aplicarse a los personajes infantiles (generalmente integrados en pandillas), pero éstos vienen haciéndose raros al tiempo que la novela de detectives se dirige cada vez más a chicos mayores. El tipo realista corresponde a personajes adolescentes y jóvenes (entre otras razones porque se busca la identificación entre protagonista y destinatario). El trata-

miento paródico, por razones obvias, se aplica a protagonistas adultos, que resultan caricaturas de los distintos tipos de detective famoso: el sesudo impasible (Holmes), el genial ridículo (Poirot) o el cínico arruinado (Marlowe). Hasta ahora no he descubierto ningún ejemplo del tipo Miss Marple, pues lo cierto es que la literatura detectivesca es bastante machista y se dota raramente de protagonistas femeninos de cualquier clase. En la producción española, a las chicas se les reservan papeles de víctima, testigo o compañera del héroe (notable excepción es *El cartero siempre llama mil veces*, de Martín & Ribera, o la colección *La Senda de los Elefantes*, de Daniel Múgica).

— *Incremento de lo fantástico, lo mágico y lo maravilloso.* Especialmente en las obras para niños, donde los detectives pueden ser animales sobre todo del tipo «holmesiano» (*Don caracol detective*, de J.F. Viso) y los casos se apoyan en situaciones fantásticas y/o ambientes



AGUSTÍ ASENSIO, DON CARACOL DETECTIVE, BRUÑO, 1994.



AUCIA CAÑADAS, DEVUÉLVEME EL ANILLO, PELO CEPILLO, BRUNO, 1993.

imaginarios (*Un museo siniestro*, de Miguel Ángel Mendo, o *El habitante de la nada*, de Joles Sennell), pero que no plantean problemáticas propias o próximas al mundo infantil.

— *El humor, la parodia, la exageración, la ironía y otros recursos.* Están más presentes que nunca y sirven ahora menos para suavizar o disimular los as-

pectos espinosos de una historia criminal que para incrementar la profundización en ellos y diversificar el disfrute del lector, como hace el indiscutible maestro brasileño João Carlos Marinho en todas sus obras o Fernando Lalana, en *Galindo ha desaparecido*. Muchos autores españoles han llegado a convertir estos recursos en centro de sus li-

bros, reduciendo lo policial a un vano pretexto argumental o estructural (*El inspector Tigrili*, de Braulio Llamero, o *Los detectives López y Baldosillo*, de Pedro Soria), sin embargo, el resultado es bastante decepcionante.

— *Pérdida de moralismo y didacticismo.* Ni los protagonistas son, en adelante, los defensores del orden, ni éste se restablece necesariamente al final de cada obra. Los transgresores no son forzosamente castigados y las autoridades (policiales y jurídicas inclusive) pueden estar corrompidas. El clásico policía ineficiente de Conan Doyle (decididamente tonto en Enid Blyton) puede perder su única virtud: la honradez. Los héroes no defienden la legalidad, sino una forma que puede ser muy personal y polémica de justicia. Así es en *Filo entra en acción* (Nöstlinger), *L'argent du mouton* (Michel J. Naudy) o en *No pidas sardina fuera de temporada* (Martin & Ribera). Las situaciones crudas, sórdidas y violentas que antes se evitaban reflejan problemas que, nos guste o no, afectan a niños y adolescentes; desde la problemática de *la calle* hasta el enfoque crítico del ambiente familiar y escolar.

— *Tiempo y ambiente redimensionados.* En esta etapa de la narrativa detectivesca, tiempo y espacio dejan de ser convencionales y estereotipados. Abundan elementos reales y hasta naturalistas, costumbristas o históricos. El tiempo rebasa además la función de marco cronológico de la acción y colabora en la conformación de la personalidad del héroe, incluso en las series. Paralelamente, el ambiente ya no es puro escenario, exótico o excepcional, especialmente concebido para encuadrar la trama. La mayoría de las obras actuales transcurren en una gran ciudad, frecuentemente representada con toda la subjetividad vivencial del autor. El colegio, que antes sólo servía como propiciador de las vacaciones en que ocurría la aventura, ha logrado adquirir un papel central en las novelas como las ya citadas de Nöstlinger, Martín & Ribera, y J.C. Marinho.

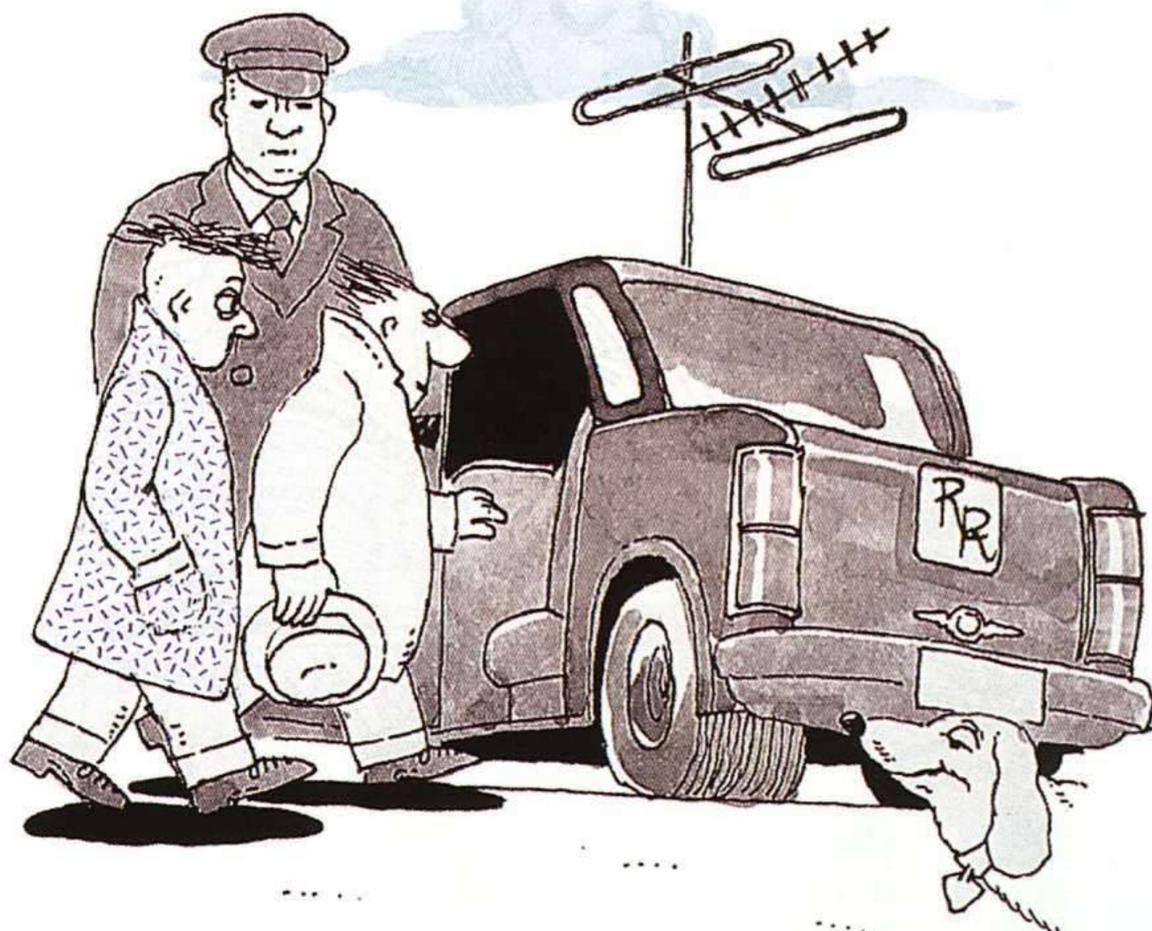
Conclusiones del caso

Las fuentes de la novela detectivesca son cada vez más eclécticas; tanto la li-

teratura infanto-juvenil, como la narrativa policial para adultos acogen sin reparos la ciencia-ficción, la novela histórica, la psicológica o la social, e incluso el cuento de hadas. Esos cruces han dado resultados tan excelentes como los ya clásicos *La caja de las delicias* (John Masefield) y *Pan Tau* (Eta Hofman), o *El misterio de la mujer automática* (Joan Manuel Gisbert). La narrativa detectivesca ha incorporado también géneros de los suburbios de la literatura como los libros de información (haciendo de la trama policial apenas un pretexto para la transmisión o el entrenamiento de conocimientos, como en la serie *Los Casos de Newton Balas*, de Eduardo Averbuj), y las obras del tipo *Construye tu aventura* o *El libro donde tú eres el héroe* no hacen sino llevar a sus últimas consecuencias la novela-juego inventada por Ellery Queen.

El relato detectivesco infanto-juvenil implica en sí mismo un problema que resultaría insoluble sin la buena voluntad (complicidad para ser exacto) de sus lectores. La condición de niño o adolescente es irreconciliable (francamente increíble en el caso de las series) con el oficio de detective. Lo anterior explica, en parte, el hecho de que las manifestaciones veristas del género sean cada vez con más frecuencia relatos de testigos participantes que de encuesta policial, así como la tendencia a encontrar protagonistas que, en lugar de superdotados, son chicos comunes que afrontan, con más coraje y suerte que dotes excepcionales, situaciones que pueden perfectamente darse en la realidad.

Otro problema radica en que los jóvenes héroes no pueden compartir el enigma con los adultos que los acompañan en la historia, porque éstos les robarían el protagonismo. A fin de no contrariar la característica lealtad de los detectives adolescentes (un valor que interesadamente los adultos seguimos queriendo inculcar a nuestros menores), el autor debe arreglárselas para quitar de en medio a los progenitores de papel, convenciendo así a los de carne y hueso de que sus libros no inculcan en los menores peligrosas conductas independientes y emprendedoras. Así, muchas de las criticadas situaciones inverosímiles de la narrativa detectivesca son deliberadas y



JOSÉ LUIS TELLERÍA, OTRA VEZ LOS DETECTIVES LÓPEZ Y BALDOSILLO, EDELVIVES, 1994.

cumplen la función de desalentar en los jóvenes lectores cualquier iniciativa de imitar a sus paladines de ficción.

La narrativa detectivesca infanto-juvenil comienza apenas a ser debidamente valorada. La mejor prueba es el hecho de que lo detectivesco sirva frecuentemente de pretexto para obras con ambiciones bien diferentes. Pocas han conquistado, como *Emilio y los detectives*, aplauso universal. El consenso en torno a la clásica creación de Kästner y el persistente paradigma de las blytonianas (pese a todos sus defectos y carácter obsoleto) subrayan paradójicamente lo inmerecido del menosprecio largamente sufrido por este género que revela, en el combate singular entre tradición y renovación, la vitalidad y las búsquedas que caracterizan al conjunto de la literatura infantil contemporánea. ■

*Joel Franz Rosell es crítico y escritor cubano.

Bibliografía

- Alexin, Anatoli, *Una historia terriblísima*, La Habana: Gente Nueva, 1979.
- Averbuj, Eduardo, *El robo de la antorcha olímpica*, Barcelona: Timun Mas, 1968 (serie *Los Casos de Newton Balas*).
- Barberis, Alicia, *El misterio de las letras perdidas*, Barcelona: Edebé, 1996.
- Benítez Rojo, Antonio, *El enigma de los Esterlines*, La Habana: Gente Nueva, 1980.
- Blyton, Enid, *Los cinco y el tesoro de la isla*, Barcelona: Juventud, 1968 (serie *Los Cinco*).
- Boileau y Narcejac, *En la boca del lobo*, Barcelona: Pirene, 1987 (serie *Sin Macuto en Acción*).
- Bonzon, Paul Jacques, *Los seis amigos en la Gruta Marzal*, Barcelona: Torray, 1981 (serie *Los Seis Amigos*).



TINO GATAGÁN, FILO ENTRA EN ACCIÓN, ESPASA-CALPE, 1996.

Cabal, Ulises, *El misterio del teatro del crimen*, Zaragoza: Edelvives, 1993.
 De Balboa, Silvestre, *Espejo de paciencia* [1604], La Habana: Universidad Central de las Villas, 1960.
 Del Amo, Montserrat, *Alarma en el tren*, Barcelona: Juventud, 1973 (serie Los Blok).
 Desrosiers, Silvie, *Le mystère du Lac Carré*, Montréal: La Courte Echelle, 1988.
 Gaidar, Arkadi, *Timur y su pandilla*, La Habana: Gente Nueva, 1974.
 Gisbert, Joan Manuel, *El misterio de la mujer autómatas*, Madrid: SM, 1991.
 Hitchcock, Alfred, *El misterio del fantasma verde*, Barcelona: Juventud, 1975 (serie Los Tres Investigadores).

Hofman, Ota, *Pan Tau I*, Madrid: Alfaguara, 1980.
 Holmberg, Ake, *Teban Sventon detective privado*, Barcelona: Juventud, 1968 (serie Teban Sventon).
 Kästner, Erich, *Emilio y los detectives*, Barcelona: Juventud, 1968.
 Kurtz, Carmen, *Óscar, espía atómico*, Barcelona: Juventud, 1963.
 Lalana, Fernando, *Galindo ha desaparecido*, Copenhague: Kaleidoscope, 1996.
 Lindgren, Astrid, *O As dos detetives*, Río de Janeiro: Edições de Ouro, 1974. (Título original: *Masterdetektiven Blomkvist*.)
 Llamero, Braulio, *El inspector Tigrili*, Madrid: Bruño, 1991.

Marinho, João Carlos, *O gênio do crime*, Sao Paulo: Obelisco, 1969.
 — *O caneco de prata*, Sao Paulo: Obelisco, 1971 (serie A Turma do Gordo).
 Martin, Andreu, y Ribera, Jaume, *No pidas sardina fuera de temporada*, Barcelona: Alfaguara, 1989.
 — *Todos los detectives se llaman Flanagan*, Madrid: Anaya, 1991.
 — *El cartero siempre llama mil veces*, Madrid: Anaya, 1991.
 Masefield, John, *La caja de las delicias*, Madrid: Altea, 1986.
 Mendo, Miguel Ángel, *Un museo siniestro*, Madrid: SM, 1992.
 Mugica, Daniel, *Ana y el recaudador de aguas*, Madrid: Anaya, 1995 (serie La Senda de los Elefantes).
 Naudy, Michel J., *L'argent du mouton*, París: Syros, 1988.
 Nöstlinger, Christine, *Filo entra en acción*, Madrid: Espasa-Calpe, 1983.
 Páez, Enrique, *Devuélveme el anillo, pelo cepillo*, Madrid: Bruño, 1992.
 Pérez Valero, Rodolfo, *El misterio de las Cuevas del Pirata*, La Habana: Gente Nueva, 1981.
 Quinto, Manuel, *Sombras blancas*, Barcelona: Edebé, 1996.
 Ribakov, Anatoli, *La daga*, La Habana: Gente Nueva, 1984.
 Rosell, Joel Franz, *El secreto del colmillo colgante*, La Habana: Gente Nueva, 1983.
 Senell, Joles, *El habitante de la nada*, Madrid: SM, 1989.
 Sierra i Fabra, Jordi, *El asesinato del Sgt. Pepper's*, Barcelona: Edebé, 1994.
 Soria, Pedro, *Otra vez los detectives López y Baldosillo*, Zaragoza: Edelvives, 1994.
 Teixidor, Emili, *Las alas de la noche*, Madrid: SM, 1982.
 — *El crimen de la hipotenusa*, Madrid: SM, 1992.
 Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose*, París: Editions du Seuil, 1971.
 Twain, Mark, *Tom Sawyer detective*, Madrid: Espasa Calpe, 1980.
 Viso, José Francisco, *Don caracol detective*, Madrid: Bruño, 1991.
 Wilson, Eric, *Pesadilla en Vancouver*, Madrid: SM, 1982.
 Winterfeld, Henry, *L'affaire Caius*, París: Librairie Hachette, 1973.