

DEL PASTICHE A LA TRANSFICCIONALIDAD: REESCRITURAS DE SHERLOCK HOLMES EN ESPAÑA¹

Javier SÁNCHEZ ZAPATERO

Universidad de Salamanca

zapa@usal.es

1 Sherlock Holmes, un mito literario

A pesar de contar ya con más de ciento veinticinco años de antigüedad —su primera narración, la novela *Estudio en Escarlata* (*A Study in Scarlet*), data de 1887—, Sherlock Holmes es un personaje plenamente actual. Su vigencia, comparable a la de otros mitos literarios como Drácula, no solo se demuestra por la continua reedición y traducción de las obras que protagoniza, sino también y sobre todo por su innegable influjo en las creaciones artísticas contemporáneas, el imparable crecimiento del corpus de adaptaciones a otros medios como el cine, la televisión, el cómic o los videojuegos, y las cada vez más recurrentes prácticas transmediales que le convierten en protagonista de nuevas ficciones.

La capacidad del personaje de traspasar los límites de su creación original es perceptible desde sus propios orígenes. El primer texto apócrifo en el que apareció Sherlock Holmes está fechado en 1891, cuando solo se habían publicado dos de sus novelas y algunos cuentos. Se trata del anónimo «Una tarde con Sherlock Holmes» («My Evening with Sherlock Holmes», 1891), que apareció en el periódico *The Speaker* y que, en cierto modo, responde con exactitud a la definición de Vicente Luis Mora de transficcionalidad, entendida como el proceso que «tiene lugar cuando un autor toma un personaje de otro y lo desarrolla en una ficción de nuevo cuño» (2014: 20). Lejos de ser único, el texto inició una fructífera tendencia en la que también participaron emblemáticos escritores de la época como James M. Barrie —autor de «La aventura de los dos colaboradores» («The Adventure of The Two Collaborators», 1892) y «El difunto Sherlock Holmes» («The Late Sherlock Holmes», 1893)— o Mark Twain —responsable de la parodia *Sherlock Holmes en Hope Canyon* (*A Double Barrelled Detective Story*, 1902)—, y que pronto trascendió los ámbitos de la creación literaria y la cultura anglosajona, como evidencian hechos como la aparición en 1900 de *Sherlock Holmes Baffled*, un

¹ Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación «Transescritura, transmedialidad y transficcionalidad: relaciones entre cine, literatura y nuevos medios II» (FFI2014-55958-C2-1-P), concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

cortometraje realizado en Estados Unidos que no adaptaba ninguna historia de Conan Doyle, sino que simplemente utilizaba como protagonista a su personaje, o la popularidad que durante los primeros años del siglo XX tuvieron en Alemania las novelas de Sherlock Holmes escritas por Kurt Matull, sin más relación con las originales que el nombre y las características del personaje, así como el hecho de estar vehiculadas por una intriga detectivesca.

La creación de pastiches se vio estimulada por la decisión de Conan Doyle de no publicar ninguna historia entre 1893 y 1901. Hastiado por el éxito del personaje y deseoso de desarrollar su carrera como novelista histórico, el escritor intentó dar fin al ciclo de aventuras holmesianas con «El problema final» («The Final Problem», 1893), que terminaba con la caída al vacío por un precipicio del detective tras una pelea con su archienemigo, el profesor Moriarty. A pesar de que pocos años después haría «resucitar» al personaje², durante los años en los que sus historias originales desaparecieron se estimuló enormemente la aparición de imitaciones, cuya recurrencia llenó el vacío que el denominado «gran hiato» dejó en el público, tan deseoso de seguir leyendo aventuras del detective como decepcionado por su ausencia. No en vano, fue en esta época cuando se acuñó el término de «canon» para referirse a las creaciones originales de Conan Doyle³, distinguiéndolas así de aquellas que, a pesar de incluir los mismos personajes, espacios y características, no habían sido compuestas por él.

De esta forma, el mito holmesiano comenzó a desarrollarse «sin limitación autorial alguna» (Balló y Pérez, 2004: 24) por todo tipo de soportes y gracias a aportaciones de autores provenientes de diversas culturas, épocas y tradiciones. Para explicar las razones de esta expansión se ha de aludir, además de a las ya mencionadas demandas de los lectores, que ansiaban constantemente nuevas historias a un ritmo que Conan Doyle no era capaz de satisfacer, y al atractivo del personaje, a las propias características de la serie narrativa, tanto en lo que se refiere a la estereotipación de su estructura como a la ausencia de límites que permitan clausurar su diégesis. De hecho, como han apuntado Balló y Pérez (2004: 24), «el universo biográfico de Sherlock Holmes es de una elasticidad tal que admite siempre una aventura más, un episodio nuevo en su investigación» debido a la ausencia de un final explícito, a la ambigüedad temporal —a pesar de que el tiempo diegético de los relatos y novelas abarca desde 1877 hasta 1917, las obras parecen situarse en un presente continuo, típico de la narrativa serial, en el que las huellas del paso del tiempo se perciben por la inclusión de referencias

² El primer «retorno» editorial del personaje se produjo en 1901, con la publicación de *El perro de los Baskerville* (*The Hound of the Baskervilles*), cuya historia transcurre en un tiempo diegético anterior al de «El problema final» y, por tanto, a la supuesta muerte del personaje. En 1903 apareció «La casa vacía», ya situada en un tiempo posterior, en el que se justifica la ausencia de Holmes explicando que, después de salir ileso del accidente por el que se le creyó muerto, decidió no volver a Londres y viajar por el mundo dedicado, entre otras cosas, a desarticular la banda criminal liderada por Moriarty.

³ El denominado «canon holmesiano» está formado cuatro novelas —*Estudio en Escarlata*, *El signo de los cuatro* (*The Sign of the Four*, 1890), *El sabueso de los Baskerville* y *El valle del terror* (*The Valley of Fear*, 1914-1915)— y 56 relatos, compilados en *Las aventuras de Sherlock Holmes* (*The Adventures of Sherlock Holmes*, 1891-1892), *Las memorias de Sherlock Holmes* (*The Memoirs of Sherlock Holmes*, 1892-1893), *El regreso de Sherlock Holmes* (*The Return of Sherlock Holmes*, 1903-1904), *Su última reverencia* (*His Last Bow*, 1908-1913) y *El archivo de Sherlock Holmes* (*The Case-Book of Sherlock Holmes*, 1921-1927). Muchos de los relatos, y también las novelas *El perro de los Baskerville* y *El valle del terror*, fueron publicados originalmente en las páginas de *The Strand Magazine*.

cronológicas explícitas, y no por la transformación de los personajes y espacios— y a la ausencia de datos personales y biográficos del protagonista⁴.

Partiendo de la teoría de Genette (1989), en un trabajo precedente (Sánchez Zapatero, 2015) se intentó clasificar el inmenso, y prácticamente inabarcable, corpus de prácticas reescriturales creadas a partir de los textos originales de Conan Doyle, dividiéndolo en tres grandes grupos: intertextos, adaptaciones y transficciones. En el primer caso, la presencia del universo holmesiano se manifiesta en otras creaciones a través de referencias o guiños —caso de, por ejemplo, la serie televisiva *House* o la novela de Umberto Eco *El nombre de la rosa* (*Il nome della rosa*, 1980)—; en el segundo, a través de la transposición de las historias del canon a otros medios como el teatro, el cine o el cómic⁵; y en el tercero, a través de la creación de obras originales que «apelan a su vinculación con una tradición, pero no con una obra en particular [...], sino con un personaje ya instalado en la enciclopedia cultural del imaginario colectivo» (Gil González, 2012: 17). Este último grupo, cuya fertilidad se ha incrementado en los últimos años gracias al fenómeno de la *fanfiction* —Philip K. Jones (2014) ha cifrado en más de un millar el número de obras incluidas en él, pertenecientes a un corpus intermedial, universal e intercultural que se ha ido configurando desde finales del siglo XIX hasta la actualidad— destaca por expandir el universo diegético creado por Conan Doyle gracias a la existencia de obras de nueva creación que «se presentan como continuación de otra obra anterior [...] y tienen en común el intento de narrar lo no dicho, la historia no contada» (Pardo, 2010: 46). *Grosso modo*, semejante crecimiento —al que Genette se refirió como «falsificación» (1989: 43), término matizado por Pardo en su reformulación de la teoría genettiana como «simulación» (2010: 46) al que también valdría referirse sencillamente como «continuación»— puede realizarse de cuatro formas diferentes: analéptica —conocida popularmente como «precuela» y caracterizada por relatar una historia anterior, desde el punto de vista del tiempo de la diegésis, a la narración de la que procede, tal y como sucede, por ejemplo, en el filme *El secreto de la pirámide* (*Young Sherlock Holmes*, 1985), que muestra las andanzas de dos adolescentes Holmes y Watson en el Londres de 1870—; proléptica —denomina «secuela» y basada en la narración de una historia situada en una temporalidad posterior al fin del texto original en el que se basa, como ocurre en la novela *Un sencillo truco mental* (*A Slight Trick of the Mind*, 2005), de Mith Cullin, que presenta a Holmes anciano en 1947, con 93 años y unas capacidades mentales y memorísticas cada vez más disminuidas a causa de la edad—; paraléptica —que desarrolla tramas secundarias, como hacen los *spin-offs* protagonizados por personajes secundarios del canon como Moriarty, Watson, Mrs. Hudson o los Irregulares de Baker Street—; y elíptica —especialmente fecunda, al permitir la expansión del universo holmesiano a través de la introducción de nuevos personajes ficticios, reales o procedentes de otras tradiciones literarias; de la ubicación del protagonista

⁴ En varios textos, de hecho, Watson se refiere al «misterio que rodeaba [a Holmes]» (Doyle, 2009: 77), del que apenas se tienen detalles relativos a su vida antes de ejercer como detective amateur o a sus asuntos personales.

⁵ A pesar de que, según Colmeiro, «hacia 1909 eran ya corrientes las versiones dramáticas de las aventuras de Sherlock Holmes llevadas al teatro» (1994: 98), el desarrollo de la industria cinematográfica durante la segunda mitad del siglo XX ha provocado que el mayor corpus sea el de las adaptaciones fílmicas: se calcula que existen alrededor de doscientas (Barnes, 2011).

en nuevos contextos temporales o espaciales; de la modificación de algunas de las características formales recurrentes en los textos de Conan Doyle; de la mera imitación apócrifa de las historias originales, etc.—.

Lejos de ser baladí, la existencia de adaptaciones y de textos protagonizados por Sherlock Holmes pero no escritos por su creador desde finales del siglo XX resulta de gran relevancia, puesto que su existencia ha contribuido a la configuración del personaje en el imaginario colectivo a lo largo de los años. Piénsese, en ese sentido, en la influencia de las obras teatrales del autor e intérprete estadounidense William Gillette, quien fijó en la imagen estereotípica del personaje algunos elementos que no aparecían en su caracterización original. Fue, por ejemplo, responsable de sustituir la pipa recta que aparecía en los dibujos de Sidney Paget que ilustraban los relatos por una curva, para que los espectadores pudieran ver sin problemas la gestualidad de su rostro durante las representaciones, de incluir la característica gorra de cazador o de incorporar la frase «Elemental, mi querido Watson» («This is elementary, my dear Watson»), que jamás aparece en el canon holmesiano. Otras muestras de la amalgama de relaciones textuales originales, adaptativas y reescriturales que han marcado la evolución del personaje pueden verse en el hecho de que, tal y como ha asegurado José F. Colmeiro, «en países como Estados Unidos, Francia y España el auténtico éxito de Sherlock Holmes parece haberse producido precisamente en el teatro» (1994: 98), y no en la difusión de las narraciones de Conan Doyle o en ejemplos puntuales como los representados por la película de Billy Wilder *La vida privada de Sherlock Holmes* (*The Private Life of Sherlock Holmes*, 1970) o la serie de filmes dirigidos por Guy Ritchie a principios del siglo XXI: mientras que la primera es una adaptación de una novela homónima de Michael Hardwick y no de un texto procedente del canon holmesiano, los segundos, basados en guiones originales que se limitan a incluir algunos guiños a los textos de Conan Doyle y punto de partida para diversas adaptaciones de cómic, videojuegos y televisión —especialmente representativa resulta en este sentido una serie rusa homónima producida en 2013 que imita la puesta en escena de tintes góticos, tenebrismo y estética *steampunk* de las películas—, adoptan su peculiar aspecto formal gracias a la influencia de las ilustraciones del personaje realizadas por John Watkiss. Se confirma así cómo Sherlock Holmes ha ido evolucionando gracias a una tendencia retroalimentadora intermedial que ha hecho que el detective, sin dejar de ser un personaje literario, se haya convertido en un material indefinidamente modificable capaz de adaptarse al cine, la televisión, el cómic o los videojuegos gracias a las aportaciones de muy diversos creadores. Tal y como ha señalado Palacios Martín, ha sido «rebautizado, homenajeado, transformado, parodiado y, en ocasiones, profanado, propiciando de esta forma el surgimiento de los apócrifos y las reescrituras» (2015: 623) en todo tipo de épocas, culturas, medios y soportes. Este continuo crecimiento no solo demuestra el valor icónico de un personaje que ya se ha despegado de las concreciones culturales que condicionaron su configuración para convertirse en un referente universal, sino también la continua y recíproca influencia de los diferentes soportes narrativos, que ha convertido la cultura contemporánea en «una circulación indefinida de ficciones que se reescriben, se reelaboran y se desarrollan simultáneamente en diversas direcciones no siempre convergentes hasta el punto de que una ficción es cada vez menos un texto, un

filme, un cómic para ser un poco de todo esto y cada vez de manera más inextricable» (Saint-Gelais *apud* Pérez Bowie, 2008: 167).

2. Sherlock Holmes en España

La introducción del canon holmesiano en España se produjo después de poco más de una década de su aparición en el Reino Unido. En concreto, recientes trabajos de Alberto López Aroca (2014: 57-59) han concluido que la primera traducción se publicó en mayo de 1900. Según las pesquisas llevadas a cabo por este investigador, el número 16 de la revista barcelonesa *Mar y Tierra* incluyó entre sus páginas el relato «El Gloria Scott»⁶, bajo el membrete «De las memorias de un policía» y sin ninguna referencia ni a su autor ni al responsable de la traducción —aunque sí al ilustrador, que plagiaba descaradamente los dibujos originales de Sidney Paget y firmaba como V. B.—. En la entradilla que acompañaba al cuento se explicitaba que procedía «de las memorias de Sherlock Holmes» y se definía al personaje como «el famoso policía inglés». A esta primera traducción pronto se unieron otras, hasta el punto de que se puede afirmar que en la primera década del siglo XX «el canon sherlockiano entró en España de forma masiva» (López Aroca, 2014: 73) a través, fundamentalmente, de las colecciones «La Novela Ilustrada» (editorial Española y Americana) —dirigida por Vicente Blasco Ibáñez y con traducciones de José Francés⁷— y «La Novela Policiaca», de la Biblioteca *El Imparcial* —editada por el diario homónimo—, y de los folletines que algunas publicaciones de la época, como *El Imparcial*, *Nuevo Mundo*, *Noticiero Bilbaíno* o *La Patria de Cervantes*, incluían entre sus páginas. La rápida penetración de las aventuras del detective en el mercado editorial nacional evidencia que su éxito fue «inmediato y prácticamente coetáneo con la fiebre holmesiana extendida por el resto de Europa» (Colmeiro, 1994: 97). Aunque la difusión de las historias de Conan Doyle coincidió en el tiempo con las de otros autores de novela policiaca anglosajones y franceses, como Edgar Allan Poe, Wilkie Collins o Emile Gaboriau, su reconocimiento entre los lectores fue mayor, tal y como parecen sugerir datos como las constantes reediciones, los continuos estrenos de adaptaciones teatrales, el hecho de que entre 1908 y 1909 aparecieran las primeras traducciones al catalán, el lanzamiento de un sello de Correos con la efigie del personaje o la recurrente atención de la que fue objeto por parte de los medios de comunicación y de algunos reseñistas de la época.

Una de las autoras que más atraída se sintió por las historias de Conan Doyle fue Emilia Pardo Bazán, cuya actitud, «más allá de la moda pasajera popular [...], deja entrever una preocupación más amplia por la criminalidad en todos los aspectos sociales y psicológicos» (Colmeiro, 1994: 106-107). No en vano, para Vázquez de Parga la autora gallega, «conocedora de la más reciente narrativa británica», fue pionera al «tratar el crimen en serio o, mejor dicho, considerar seriamente la novela

⁶ El relato no fue la primera traducción al español de las aventuras de Sherlock Holmes, que ya habían aparecido en Argentina —en concreto, entre marzo de 1898 y abril de 1899 se publicaron en *La Nación* de Buenos Aires la novela *El signo de los cuatro* y los relatos «La mancha de sangre» y «La liga de los pelirrojos»—.

⁷ Francés fue también autor de una novela policiaca, *El misterio del Kursaal* (1911), en la que «trató de aunar el enigma policiaco con el espíritu del relato erótico» (Vázquez de Parga, 1993: 40), convirtiéndose así en unos de los pioneros del género en la literatura española.

policiaca» (1993: 37) en un momento en el que las elites literarias acostumbraban a denostar al género por considerarlo un producto de escasa calidad literaria dirigido a las clases populares. Semejante interés es perceptible en su labor como crítica y comentarista literaria. Desde las páginas de *La Ilustración Artística*, Pardo Bazán escribió numerosos artículos en los que, además de dar fe de la popularidad de la que gozaba en España Sherlock Holmes —al que en 1909 llegó a definir como «archifamoso polizonte de ficción»—, analizaba sus principales características como personaje de ficción y, por extensión, las virtudes y defectos literarios de las historias que protagonizaba. En general, la autora valoró positivamente la habilidad de Conan Doyle para crear un protagonista capaz de actualizar y situar en el contexto de la época finisecular una figura estereotípica de dimensiones universales como la del caballero andante —«los folletines policíacos son novelas de caballerías»; «los detectives son completamente caballerescos [...]: ¿quién más enderezador de entuertos y más defensor de princesas Micomiconas que Sherlock Holmes» (*apud* Colmeiro, 1994: 109)—, pero, en consonancia con otros críticos de la época, reprochó el encorsetamiento formal, la superficialidad y falta de autenticidad de sus narraciones, de las que llegó a escribir que producían «impresión de falsedad»: «en las novelas de Conan Doyle el fondo, los tipos, los personajes, las decoraciones [...] son genuinos y castizos de Albión y, sin embargo, al acabar de leer, no ha penetrado en nosotros ni un átomo del sentido íntimo del alma inglesa» (*apud* Colmeiro, 1994: 112). Más allá del contenido de sus juicios, la importancia de las aportaciones teóricas de Pardo Bazán reside, por un lado, en su contribución a la difusión del canon holmesiano a través del análisis literario y, por otro, en la influencia que la lectura y el estudio de las obras de Conan Doyle —y de otros pioneros del género— tuvieron en su propia producción, entre la que se cuentan varios relatos —«La gota de sangre», «La cana» o «Nube de paso», entre otros— que calcan las estructuras narrativas de la novela policiaca.

El valor imitativo de las narraciones de Pardo Bazán es también perceptible en otros autores de la época como el ya mencionado José Francés, José María Martín de Eugenio, Abelardo Fernández Arias o Alfonso Vidal y Planas, representantes de una incipiente tradición de novela policiaca en lengua española que no era más «que una traslación de las novelas detectivescas inglesas» (Vázquez de Parga, 1993: 39). Para todos ellos, las aventuras protagonizadas por Sherlock Holmes supusieron una influencia y un estímulo creativo. Para entender el modo en el que las obras de Conan Doyle subyacen a las narraciones de los autores españoles hay que aludir, además de a la presencia de motivos, estructuras, personajes y temas análogos a los utilizados por el autor inglés, al hecho de que, en un sentido amplio, todo género narrativo implica una labor reescritural al necesitar, por un lado, un vínculo architextual con la tradición previa sobre la que se constituye a través de la utilización de una serie de recursos temáticos y formales fácilmente identificables —en este caso, un esquema narrativo que tiene como punto de partida una intriga criminal y que se desarrolla a partir de las pesquisas llevadas a cabo por un investigador que utiliza el método deductivo-racional, protagonistas dotados de una capacidad racional superior a la del resto de la sociedad y caracterizados por cierta excentricidad, tópicos como el del «misterio de la habitación cerrada», etc.— y, por otro, una relación intertextual basada en la evocación explícita o implícita de referentes —observable, por ejemplo, en el caso de

Pardo Bazán, que alude en «La gota de sangre» a las «lecciones de los maestros [detectives] de Inglaterra» (2001: 143)—.

El valor hipotextual de las obras de Conan Doyle también es perceptible en *¿Quién disparó?* (1909), novela paródica escrita por Joaquín Belda. El influjo de Sherlock Holmes se deja ver fundamentalmente en la configuración de su protagonista, Agapito «Gapy» Bermúdez, un detective amateur residente en las afueras de Madrid que «en sus ratos de ocio tocaba la guitarra en vez del violín, salpicaba su conversación con expresiones netamente anglosajonas» (Vázquez de Parga, 1993: 43) y que, al igual que el mítico detective con Watson, se hacía acompañar de un ayudante —en este caso, un trasunto del propio Belda— que, a la postre, se terminaba convirtiendo en el narrador de sus aventuras. Repleta de juegos de palabras, insinuaciones procaces y rasgos de humor absurdo, la novela, que se presentaba con el subtítulo de «Husmeos y pesquisas de Gapy Bermúdez», ponía de manifiesto la familiaridad que el público español tenía con el género policiaco al basar gran parte de su valor cómico en la subversión de sus convenciones más reconocibles.

2. 1. Primeros pastiches

La recepción de las aventuras de Sherlock Holmes en España no siempre implicó la difusión de los textos escritos por Conan Doyle, provocando así que la popularidad del personaje se asentase también en el éxito de las adaptaciones teatrales. Las versiones escénicas fueron frecuentes durante las primeras décadas del siglo XX cuando «los teatros [...] estaban, literalmente, tomados por Sherlock Holmes: había diversas adaptaciones escénicas de obras extranjeras que ocupaban la oferta teatral» (López Aroca, 2014: 152). En las carteleras coincidían adaptaciones de las narraciones originales del canon como *La tragedia de los Baskerville* (1915), de Gonzalo Jover y Enrique Arroyo, con obras que ya no se basaban directamente en lo escrito por Conan Doyle, sino en alguna de sus traducciones o versiones. Así, en 1908 fueron estrenadas en Barcelona y Madrid sendas versiones del *Sherlock Holmes* de William Gillette: una en catalán, traducida por Salvador Vilaregut, y otra en castellano, por Manuel Melgarejo (López Aroca, 2014: 152). La presencia de estas obras en los teatros no hace sino confirmar la condición de fenómeno de masas de la época de la adaptación de Gillette, que llegó a ser representada más de un millar de veces, permaneciendo más de tres décadas girando por todo el mundo, y fue incluso la base del guion una película estadounidense de 1916.

Ahora bien, junto a las adaptaciones —traducidas u originales de autores españoles que se basaban en textos del canon— fue frecuente la presencia de versiones teatrales apócrifas. No en vano, según López Aroca (2014: 155), el primer pastiche holmesiano de la literatura española no fue un texto narrativo, sino dramático: *Holmes y Raffles, fantasía melodramática en cinco cuadros*, una zarzuela de Emilio de Castillo y Gonzalo Jover estrenada en 1908 que tuvo su continuación en *La garra de Holmes*. Ejemplo de práctica transmedial que expande el universo diegético original a través de una continuación elíptica, la obra no se basa en ninguna de las historias del canon, del que solo toma la configuración de su protagonista y algunos detalles ambientales. Tal y como indica su título, la otra

fuente de la que parte la obra son las historias del ladrón de guante blanco A. J. Raffles, escritas por el autor británico E. W. Hornung —cuñado, curiosamente, de Conan Doyle—. Relacionadas desde su gestación con las aventuras de Holmes —puesto que, en cierto modo y al igual que ocurre con otros personajes como Arsenio Lupin o Fantomas, «su protagonista es descendiente directo del Doctor Moriarty, el archicriminal enemigo del detective» (Colmeiro, 1994: 100)—, las narraciones de Raffles gozaron de bastante éxito en España. Vázquez de Parga, de hecho, ha llegado a decir que, junto al propio Holmes y al detective *hard-boiled* de origen estadounidense Nick Carter, ocupó la «cima de la popularidad en los cuadernos policíacos españoles del primer tercio de siglo» (1993: 32), llegando a ser también objeto de versiones apócrifas⁸.

La zarzuela de Castillo y Jover no fue la única obra que unió a los dos personajes, que también compartieron protagonismo en *La captura de Raffles o el triunfo de Holmes* (1908) y *Nadie más fuerte que Sherlock Holmes* (1908), de Luis Millá y Guillermo X. Roura. Junto a la buena aceptación que los dos personajes parecían tener entre el público español, para explicar la existencia de estos pastiches hay que hacer referencia a la habitualidad con la que se ha interrelacionado al detective con protagonistas procedentes de diversas obras ficcionales. Popularmente conocida como *cross-over*, esta variante reescritural se basa en la presencia de referencias intertextuales, por cuanto consigue su autonomía semántica a través de la presencia explícita de referentes —personajes, fundamentalmente— procedentes de otras ficcionales. A pesar de que en muchas ocasiones ha tenido un carácter estrictamente literario —perceptible, además de en las ya mencionadas versiones teatrales apócrifas, en la narración de Maurice Leblanc *Arsenio Lupin contra Herlock Sholmes* (*Arsenio Lupin vs. Herlock Sholmes*, 1908)⁹ o en novelas que a lo largo de la historia han tenido como co-protagonistas a Fu Manchú, Drácula o el Dr. Jeckyll¹⁰—, esta tendencia ha sido especialmente desarrollada en el mundo del cómic, en el que Holmes ha compartido páginas con todo tipo de superhéroes.

La pieza dramática *El traficante de cadáveres* (1908), de José Salvador Bonet, evidencia también la amalgama de relaciones textuales que jalonaron tanto la configuración del personaje de Sherlock Holmes en la tradición cultural española como su imbricación en el imaginario colectivo, puesto que la imitación de la que parte no tiene como referencia y punto de partida ningún original de Conan Doyle, sino una obra apócrifa. De hecho, tal y como ha señalado López Aroca, no se puede «considerar un pastiche original, pues en realidad se trata de una adaptación escénica (no precisamente legales) de una de las novelas de Kurt Matull (tampoco demasiado legales)» (2014: 156)¹¹. Publicadas en España

⁸ Entre las novelas populares que publicaba la editorial Sopena a principios de siglo hubo al menos dos series que utilizaban al personaje, modificando ligeramente su nombre: «Lord Lister, conocido por Raffles el rey de los ladrones» y «Últimos episodios de John C. Raffles» (Vázquez de Parga, 1993: 31).

⁹ La obra fue la fuente sobre la que se inspiraron Heraclio S. Viteri y Enrique Grimau de Mauro para escribir la pieza dramática *La aguja hueca* (*Lupin y Holmes*), estrenada en los teatros madrileños en 1912.

¹⁰ Respectivamente, *Sherlock Holmes contra Fu Manchú* (*Ten Years beyond Baker Street*, 1914) —de Cay Van Ash—, *Sherlock Holmes vs. Drácula* (*The Adventures of the Sanguinary Count*, 1978) y *Sherlock Holmes & Dr. Jekyll* (1979) —ambas de Loren D. Estleman—.

¹¹ Para complicar aún más la enrevesada red de influencias y trasvases que acompaña al texto, en 1916 se estrenó *El vendedor de cadáveres o El timo a la «Gresham»* (1916), de M. S. Sucarrats, que, para López Aroca, «no es tan solo otra adaptación de la novela alemana, sino que, tras cotejarla con la obra de José Salvador Bonet, podemos decir con total

en la ya mencionada colección «La Novela Ilustrada», las obras de Matull no adaptaban ni se basaban en ninguna historia del canon, sino que simplemente utilizaban sus personajes y los situaban en una intriga policiaca totalmente ajena al universo creado por Conan Doyle. También en las colecciones de novelas populares aparecieron algunas apócrifos, como «Memorias íntimas del rey de los detectives» o «Memorias íntimas de Sherlock Holmes», que realmente utilizaban como fuente al personaje de Matull que, a pesar de compartir nombre y ocupación, «nada conservaba de la auténtica personalidad del insigne detective» (Vázquez de Parga, 1993: 31). La relevancia de estas imitaciones fue tal que en 1915 un artículo de la revista estadounidense *The Bookman*, presumiblemente escrito por Arthur Maurice Barlett, aseguraba que en las librerías españolas existían «tras cubiertas de llamativos colores, a un Señor Sherlock Holmes de apariencia y conducta ibérica, que es el héroe de una serie infinita de aventuras, cuyos muchos títulos serían suficientes para desconcertar y asombrar a sir Arthur Conan Doyle» (*apud* López Aroca, 2014: 149).

Por encima del impacto generado en las carteleras teatrales y en las colecciones de novelas populares de la época, la importancia que el personaje fue adquiriendo en la literatura española queda puesta de manifiesto a través de fenómenos como la creación de prácticas transficcionales paródicas como las de Josep Asmarats, compuestas en verso, o las de Salvador Bonavía. A diferencia del ya mencionado caso de Joaquín Belda, en estos ejemplos las historias originales del canon holmesiano no limitaban su presencia a la de la mera referencia intertextual, sino que aportaban sus principales personajes y espacios a las nuevas creaciones. En esta tendencia han de situarse las narraciones que a lo largo de 1928 fue publicando en diversas revistas Enrique Jardiel Poncela, recopiladas en el volumen *Novísimas aventuras de Sherlock Holmes* (1930) y base sobre la que desarrolló la novela corta *Los 38 asesinatos y medio del castillo de Hull* (1936) —originalmente publicada como *Los 38 asesinatos y medios del castillo de Rock*—. Al igual que en *¿Quién disparó?*, con la que comparte varios elementos formales y temáticos, la obra expande el universo creado por Conan Doyle a través de la narración de una nueva aventura protagonizada por el detective pero no narrada por Watson, sino por un personaje identificado nominalmente con el propio Jardiel Poncela que comienza el relato asegurando que «en la primavera de 1925 había ido a Londres a que me plancharan un sombrero flexible» (Jardiel Poncela, 2007: 17) y que, tras conocer a Sherlock Holmes gracias a un encuentro casual en un banco de Hyde Park, decide convertirse en su ayudante y, como tal, acompañarle a Escocia para investigar la extraña sucesión de crímenes que se está produciendo en un castillo. *Grosso modo*, la novela reproduce la estructura recurrente de las historias del canon: después del preámbulo inicial —utilizado en este caso para mostrar primero el contacto entre Holmes y Jardiel, pero también, como solía ser habitual, para mostrar las extraordinarias capacidades de deducción del protagonista—, se suceden el encargo de caso tras un encuentro con el cliente —el padre de una de las víctimas, asesinada con un cuchillo de postre— en las estancias de Baker Street, el desplazamiento al lugar de los hechos para investigar y la resolución final. A pesar de su fidelidad a este esquema narrativo, *Los 38 asesinatos y medio del*

certeza se trata de un plagio descarado y flagrante, pues Sucarrats fusila acotaciones, diálogos e incluso la misma estructura de la obra» (2014: 159).

castillo de Hull subvierte el modelo original del que parte debido al tono paródico con el que afronta la imitación, que convierte la historia en una sucesión de conversaciones absurdas y malentendidos lingüísticos —cualquier frase que aparece en inglés en el texto se traduce como «el tiempo es oro»— en la que Sherlock Holmes, carente de su habitual e impresionante capacidad deductiva, resuelve los misterios a través de ridículas conexiones mentales —«He deducido que se llama usted Enrique porque usa usted calcetines grises» (Jardiel Poncela, 2008: 23)— y se presenta como una caricatura burlesca e hiperbólica que deforma sus rasgos más representativos¹².

2. 2. Transficciones contemporáneas

Pese a que las últimas historias protagonizadas por Sherlock Holmes fueron publicadas en 1927, la sombra del detective sobre la cultura contemporánea jamás ha dejado de estar presente. A las continuas prácticas reescriturales llevadas a cabo en el cine —algunas tan representativas como la serie de películas interpretada entre 1939 y 1946 por Basil Rathbone y Nigel Bruce¹³ o la adaptación de *El sabueso de los Baskerville* que realizó la emblemática productora de filmes de terror Hammer— y, en menor medida, la televisión se han sumado, sobre todo en los últimos años del siglo XX y primeros del XXI, obras que a través de diversos medios, cómic y videojuegos incluidos, han tratado de ampliar los límites del universo ficcional creado por Conan Doyle a través de diversas estrategias expansivas. De ese modo, Sherlock Holmes ha dejado de ser únicamente un investigador de extraordinarias capacidades de deducción racional instalado en el Londres de la época victoriana para ser también un personaje capaz de compartir aventuras con otros seres imaginarios —Fu Manchú, Drácula, Superman, etc.— y reales —Houdini, Marx, Freud, Chaplin, etc.—; de trascender su concreción espacio-temporal para situarse en diferentes lugares del mundo y diversas épocas; de ubicarse en todo tipo de ficciones, superando las convenciones del género policiaco del que partía para protagonizar historias de ciencia ficción, fantasía, terror... Asimismo, la imagen prototípica del detective, presentado en el canon como un hombre maduro para quien la reflexión prevalece sobre la acción, ha sido complementada por versiones que presentan a Holmes como niño o anciano —e incluso animalizado, teniendo que resolver casos en un zoológico o en un mundo de dibujos animados antropomorfos—, que lo convierten en

¹² «Para aquel hombre lo criminal era un acicate; lo misterioso, un revulsivo, lo sangriento, un estímulo, lo canallesco, un excitante y lo infame, un paraíso artificial. Comúnmente, Sherlock era serio, grave, melancólico y, lo diré de una vez: más aburrido que un drama rural. Vivía siempre solo, levantándose de un sillón para tumbarse en otro; chupeteando su pipa de madera de Cardiff; tocando el violín, lo suficientemente mal para que, al oírle tocar el violín, nadie creyera que estaba tocando el violín; inyectándose morfina en cantidad bastante para tirar de bruces un caballo, y permaneciendo a veces días y días encerrado en casa sin hablar, sin comer y sin dormir, en esa especie de letargo de los caimanes de las islas Marquesas, cuando se hallan haciendo la digestión de un misionero holandés» (Jardiel Poncela, 2007: 29).

¹³ De las catorce películas, ocho fueron adaptaciones de obras del canon —siete se basaban en un único texto, mientras que *Sherlock Holmes y el caso de la mujer araña* (*The Spider Woman*, 1944) tomaba elementos de varios— y una de la obra teatral de William Gilette, mientras que las otras cinco partieron de guiones originales que utilizaban personajes y escenarios típicos del mundo holmesiano. La serie incorporó como gran novedad la actualización de los textos literarios, que conllevó que, a partir de la tercera película las historias no se ambientasen en el Londres victoriano, sino en la misma época en la que fueron realizadas. Dado el contexto bélico de los primeros años de la década de 1940, los filmes situaron al personaje en el contexto de la II Guerra Mundial y se dotaron de un tono propagandístico dirigido a concienciar al público de la necesidad de implicarse en la lucha contra los nazis.

secundario de narraciones protagonizadas por Watson, Moriarty o Miss Hudson, o que lo muestran como un dinámico héroe de aventuras¹⁴. Semejante vigencia parece tener dos explicaciones. Por un lado, el carácter esquemático del personaje —que, en cierto modo, puede reducirse a la consideración de mero recurso técnico que permite a Conan Doyle resolver los enigmas misteriosos que planteaba en sus historias—, así como la ausencia de datos que sobre su vida hay en las historias del canon, le dotan de un carácter maleable que hace que pueda ser imbricado en muy diversas narraciones, independientemente de sus características, de sus temáticas y del medio en el que sean relatadas. Por otro, en todo el mundo hay rastros del indudable atractivo que despierta Sherlock Holmes, que, para Umberto Eco (1988: 233), responde al hecho de ser visto por sus lectores como «la más alta realización de un poder natural [...]: la inteligencia silogística y el simple espíritu de observación», y para Alonso y Santamaría (1997: 11) «reside en su inmunidad frente a las debilidades y pasiones del hombre corriente, como el superhombre preconizado por Nietzsche».

La vigencia del personaje se ha mantenido durante los últimos años, estimulada por las continuas reediciones y traducciones que ha conllevado la liberación de los derechos de autor de Conan Doyle —fallecido en 1930—; por la creación de una oceánica red de páginas especializadas, blogs y foros en Internet alrededor de la que se han aglutinado sus seguidores¹⁵; y por el éxito cosechado por algunas de sus reescrituras contemporáneas. En concreto, han ayudado a su masiva popularidad la serie televisiva británica *Sherlock* y las dos películas dirigidas por Guy Ritchie —*Sherlock Holmes* (2009) y *Sherlock Holmes: Juego de sombras* (*Sherlock Holmes. A Game of Shadows*, 2011)—. Mientras que la primera se basa en textos originales del canon¹⁶, pero actualizados al siglo XX en que se ambienta —lo que provoca que, por ejemplo, que el detective utilice ordenador y teléfono móvil, o que los iconos del Londres por el que pasea sean las luces de neón de Picadilly Circus y la gran noria London Eye—, las segundas parten de guiones originales que, a pesar de incluir referencias y guiños a los textos de Conan Doyle, presentan al detective como un héroe de acción provocador e irónico inmerso en una sucesión de peleas, tiroteos, carreras y explosiones, lo que las sitúa más cerca de las convenciones del cine de aventuras que de las del policíaco.

En consonancia con lo sucedido en el resto del mundo, donde la vigencia del personaje no ha perdido ni un ápice a pesar del paso de los años, en España las historias de Sherlock Holmes han continuado siendo objeto de adaptaciones y revisiones. En el exhaustivo trabajo de Alberto López Aroca (2014: 181-251) aparece un listado de todos los apócrifos de Holmes en español. De su cotejo

¹⁴ Para ver un listado de las transficciones holmesianas, véase Ridgway y Green (2003) —centrado en la cultura anglosajona y poco actualizado, dada su fecha de composición—, López Aroca (2014) —limitado al ámbito hispánico— y Sánchez Zapatero (2015) —ordenado por categorías—.

¹⁵ Entre otras muchas, destacan *Sherlockian. The web portal about the Great Detective* (<http://www.sherlockian.net/>), The Arthur Conan Doyle Encyclopedia (<https://www.arthur-conan-doyle.com>) Sherlock Holmes Fan (<http://www.sherlockholmes-fan.com/>) o, en el ámbito hispánico, *La web de Sherlock Holmes en español* (<http://www.sherlock-holmes.es>) o Círculo Holmes (<http://www.circuloholmes.org.es/>). Entre la ingente información que aparece en todas ellas casi siempre se incluye un listado de adaptaciones, pastiches y transficciones.

¹⁶ Tal y como ha señalado Palacios Martín (2015: 625), la serie presenta una «estructura de mosaico», ya que «emplea como eje de cada uno de los capítulos un relato o novela, que se combina con infinidad de elementos y escenas extraídos de otras historias del canon, así como de ideas totalmente originales de los guionistas».

pueden obtenerse dos conclusiones: la primera, que Argentina es, junto a España, el país de habla hispana en el que más frecuentemente se utilizó al personaje de Conan Doyle como protagonista de nuevas narraciones; la segunda, que junto a la eclosión vivida en las primeras décadas del siglo XX, cuando las historias originales del canon comenzaron a introducirse en España provocando la inmediata imitación de muchos autores, son los últimos años los más fértiles en cuanto a la creación de transicciones. Más allá de la ya mencionada relevancia adquirida por el personaje en el siglo XXI, para entender este interés contemporáneo ha de aludirse a la peculiar evolución de la novela policiaca en la literatura española, que provocó que hasta la década de 1970 no existiera una auténtica tradición autóctona. Las cortapisas impuestas por el régimen franquista al género, unidas al hecho de que apenas hubiera referentes nacionales anteriores —salvo excepciones como las de Pardo Bazán—, motivaron este anómalo y tardío desarrollo, causante de que «hasta hace muy poco tiempo la novela policiaca [en España] estuviera reducida a la categoría de un género ínfimo» (Colmeiro, 1994: 15) y de que, en consecuencia, resultase complicado utilizar a un personaje como Holmes para convertirlo en protagonista de una nueva narración autónoma e independiente. Pese a todo, en algunos de los escasos intentos de crear novela policiaca que se llevaron a cabo durante la dictadura subyacen como hipotexto algunos elementos del canon holmesiano, como sucede en la serie de narraciones escrita por Francisco García Pavón, cuya pareja protagonista, formada por el guardia municipal Plinio y el veterinario Don Lotario, debe mucho a la de Holmes y Watson.

El tratamiento contemporáneo de la figura del detective, así como del universo del que forma parte, tendría como principal seña de identidad su carácter intermedial, que ha conllevado que la continuación de las historias de Conan Doyle no solo tengan lugar en las páginas de novelas y cuentos, o en las representaciones teatrales, sino también en los cómics y el medio audiovisual. *Grosso modo*, la expansión transiccional se ha llevado a cabo de dos formas, oscilantes entre la mera imitación de los textos originales y la voluntad transformadora y, en ocasiones, subversiva. Esa dualidad se observa de forma gráfica en *Los irregulares* (2015), un antología de *spin-offs* protagonizados por el grupo de chicos que colaboraba con el detective en sus investigaciones, en la que autores como Elia Barceló, Ángel Olgoso, Carmen Moreno o Kike Ferrari se aproximan al universo holmesiano desde heterogéneos y diferentes puntos de vista.

En el primer caso, ejemplo de simulación elíptica según la terminología de Genette, el crecimiento del mundo holmesiano se produce gracias a las aportaciones de autores dedicados a «rellenar vacíos y silencios» (Pardo García, 2010: 46) del canon original. Es el caso, por ejemplo, del cuento de Santiago R. Santerbás «La aventura del quinteto inacabado», incluido en *Pickwick, Alicia y Holmes al otro lado del espejo: tres pastiches victorianos* (1996). Desde el propio título se pone de manifiesto el carácter imitativo del relato, que respeta las principales características estilísticas de los textos de Conan Doyle y presenta a Holmes resolviendo un misterio en París durante los años del «gran hiato». También entraría en este grupo *Fortunas y adversidades de Sherlock Holmes* (2007), de Carlos Pujol, colección de dieciséis relatos protagonizados por el detective, en los que «se aprecia un afán desmitificador en torno a la figura de Sherlock Holmes, [...] mostrando al hombre que se esconde tras

el mito» (Palacios Martín, 2014: 347). En consecuencia, el personaje, a pesar de mantener su extrema inteligencia, su misantropía y su excentricidad, muestra aristas nunca vistas en las historias del canon como la nostalgia, la preocupación existencial o la erudición literaria. Otros de los autores que han utilizado al personaje en la literatura española reciente serían Javier Casis, José Goás Jul, Juan Ramón Biedma o Jerónimo Tristante. En las aportaciones de estos dos últimos Holmes aparece de forma tangencial, limitado a la categoría de secundario en *Tus magníficos ojos vengativos cuando todo ha pasado* (2014), en la que Biedma recrea el lado más tenebroso del Londres victoriano, y a la de colaborador del protagonista habitual de las ficciones históricas de Tristante, desplazado al Reino Unido para resolver un caso, en *Víctor Ros y el gran robo del oro español* (2015).

En el ámbito audiovisual sería ejemplo de este tipo de narraciones que relatan misterios análogos a los que Holmes tuvo que resolver en las historias del canon *Holmes & Watson: Madrid Days* (2012). La película de José Luis Garci se muestra respetuosa con algunos de los más distintivos elementos del universo holmesiano original —la adscripción al género policiaco y la consiguiente estructuración de la narración alrededor de la resolución de un misterio, la caracterización de los personajes, la ambientación en el mismo tiempo histórico, etc.—, pero incluye una serie de sustanciales cambios basados en la modificación de elementos diegéticos referidos, fundamentalmente, a la ubicación espacial, ya que la acción del film transcurre en Madrid. Lejos de ser un simple cambio de escenario, la utilización de la capital de España como marco de las aventuras implica la sustitución de algunos de los más representativos rasgos culturales del Londres victoriano por otros vinculados con la idiosincrasia y las costumbres españolas de la época, como la tauromaquia o la gastronomía —en concreto, aparecen el cocido y los churros como elementos típicos de la dieta madrileña¹⁷. Junto a personajes ficticios de nueva creación y a otros procedentes del canon, como Irene Adler, en la película aparecen trasuntos de seres reales, como el escritor Benito Pérez Galdós o el compositor Isaac Albéniz. La inclusión del primero no es nada baladí, puesto que, además de ser coherente con el interés que el autor canario siempre mostró por los crímenes y los casos misteriosos —germen, por ejemplo, de *El crimen de la calle Fuencarral* (2003)— y de ayudar a componer de forma verosímil el fresco histórico del Madrid finisecular, está en plena consonancia con la estética y el aspecto formal del filme, que en cierto modo evoca la recreación costumbrista y realista que de la capital aparece en muchas de sus novelas.

La película, que mantiene las principales características del cine de Garci —ritmo lento, clasicismo formal, extensos diálogos...—, tiene como punto de partida el desplazamiento de Holmes y Watson a Madrid para investigar una serie de crímenes que se asemejan a los atribuidos a Jack el Destripador. De este modo, *Holmes & Watson: Madrid Days* se incluye dentro del numeroso grupo de transficciones en las que el detective ha compartido protagonismo con el misterioso criminal

¹⁷ Análogo procedimiento subyace a la novela *O xangô de Baker Street* (1995) —de la que existe una versión cinematográfica homónima—, o a la película *Sherlock Holmes en Caracas* (1991), que sitúan al personaje, respectivamente, en Brasil y Venezuela. También en la serie de televisión *Elementary* (2012) hay un cambio geográfico —se sustituye el Reino Unido por Estados Unidos—, complementado por un procedimiento de actualización temporal que sitúa las historias en el presente y por la transformación del personaje de Watson, convertido en mujer.

londinense. El hecho de situarse entre lo histórico y lo legendario, la coincidencia temporal y espacial con las aventuras creadas por Conan Doyle y el enigma que rodea a su identidad han provocado que en numerosas ocasiones se haya fantaseado con la unión de ambos personajes, relatando el reto que para el investigador hubiera supuesto atrapar al famoso asesino en serie, en novelas como *Estudio de Terror* (*A Study in Terror*, 1966) —novelización de una película de 1965—, *La última aventura de Sherlock Holmes* (*The Last Sherlock Holmes Story*, 1979), *The Whitechapel Horrors* (1992) o *Duelo en el infierno: Sherlock Holmes contra Jack el Destripador* (*Duel en enfer: Sherlock Holmes contre Jack l'Éventreur*, 2008).

El segundo grupo de creaciones a través de las que se ha tratado de expandir el universo holmesiano en la cultura española incluye, más allá de cambios referidos a los personajes, el espacio o el tiempo, transformaciones pragmáticas que afectan al tratamiento y los principales tópicos temáticos y formales de las historias. A diferencia de los ejemplos vistos hasta ahora que, a grandes rasgos, podrían considerarse como meras imitaciones de los textos originales de Conan Doyle, hacia los que muestran un respeto casi reverencial que les lleva a adoptar sus principales características y a incluir solo ligeras modificaciones, novelas como las de Rodolfo Martínez, Alberto López Aroca —autores ambos de sendas series narrativas dedicadas al personaje¹⁸— o Rafael Marín, o cómics como el de Sergio Colomino y Jordi Colomé presentan al personaje en universos diegéticos muy alejados de los del canon. Marín es autor de una novela —*Elemental, querido Chaplin* (2005)— de marcado carácter metaficcional en la que Holmes ha de representarse a sí mismo en una obra de teatro junto al joven Chaplin, que aparece como personaje y narrador, y tanto Martínez como López Aroca introducen en sus narraciones elementos sobrenaturales, distinguiéndose así de la verosimilitud y el realismo que caracteriza al canon. Así, por ejemplo, el argumento de varias de las novelas de Martínez se basa en la búsqueda de un libro con poderes mágicos cuya existencia es aceptada sin reparos por el detective, mientras que *Sherlock Holmes y los zombis de Camford*, de López Aroca, pone de manifiesto desde su propio título su vinculación con la narrativa fantástica. Aunque los argumentos de las obras son deudores de los esquemas clásicos del género policiaco, ambos autores introducen referencias y elementos que remiten a otras modalidades narrativas como la ciencia ficción o el terror, como sucede en la serie de Martínez con la presencia de Lovecraft como personaje¹⁹. Ahora bien, pese a los cambios introducidos, los dos autores demuestran ser grandes conocedores de la literatura de Conan Doyle y de todo el universo holmesiano. Mientras que López Aroca utiliza un estilo que, en cierto modo, recuerda al del autor británico e incluye diversos guiños que a las historias protagonizadas por el detective, Martínez llega a utilizar el procedimiento del manuscrito encontrado en *Sherlock Holmes y*

¹⁸ La serie de Martínez, titulada genéricamente *Los archivos perdidos de Sherlock Holmes*, incluye las novelas *Sherlock Holmes y la sabiduría de los muertos* (1996), que abordaremos en profundidad más adelante; *Sherlock Holmes y las huellas del poeta* (2005); *Sherlock Holmes y la boca del infierno* (2007) y *Sherlock Holmes y el heredero de nadie* (2008). López Aroca, por su parte, es autor de *Sherlock Holmes y los zombis de Camford* (2011) y de numerosos textos inspirados en el universo creado por Conan Doyle, como *Sherlock Holmes y lo «Oútré»* (2007) o *Sherlock Holmes en Rancho Drácula* (2008), que incluye un relato cuyo narrador es el inspector Lestrade.

¹⁹ No es la única mención literaria que incluye la obra, que además de numerosos guiños a las historias de Conan Doyle y a otros autores clásicos, contiene, curiosamente, referencias a la novela de Marín *Elemental, querido Chaplin*.

la sabiduría de los muertos para justificar que su novela no es más que la continuación de un texto originalmente escrito por Watson. Asimismo, en *Sherlock Holmes y las huellas del poeta* demuestra su conocimiento del canon al presentar al personaje en la Guerra Civil española —se trataría, por lo tanto, de una continuación proléptica y elíptica, puesto que muestra a un Holmes envejecido que ha sobrevivido a Watson en un nuevo contexto espacio temporal en el que aparecen personajes procedentes de otras ficciones como el Rick de *Casablanca*— desempeñando labores para el gobierno británico, tal y como sucedía en «Su última reverencia», uno de los relatos escritos por Conan Doyle durante la I Guerra Mundial, en el que se relataba su colaboración con el Servicio Secreto para desbaratar una acción de espionaje alemán, y en las últimas películas de la serie protagonizada por Basil Rathbone y Nigel Bruce, que, como ya ha sido mencionado, tienen un marcado cariz propagandístico al haberse realizado en el contexto de la II Guerra Mundial.

También *Sherlock Holmes y la conspiración de Barcelona* tiene como punto de partida el traslado del detective a España, enviado en misión secreta por el gobierno del Reino Unido para localizar una nave submarina. Camuflado bajo una falsa identidad, Holmes se traslada en 1893, coincidiendo con su desaparición tras la caída por las cataratas del Reichenbach, y comienza sus pesquisas, que le llevarán a entrar en contacto con el bullente activismo anarquista de la época y con una sociedad secreta vinculada con el legado de su archienemigo, el profesor Moriarty. De ese modo, el cómic une historia y ficción, puesto que si por un lado reproduce con verismo la importancia del movimiento obrero y el ambiente de confrontación social que vivía Barcelona en la época —gráficamente expuesto con la recreación del atentado popularmente conocido como «la Bomba del Liceo», del que se hace testigo al propio Holmes—, por otro se ajusta a lo señalado en el canon, ocupándose así de cubrir algunos de los espacios vacíos dejados por el «gran hiato». Repleta de referencias intertextuales que van desde la narrativa histórica de Eduardo Mendoza hasta la estética de la versión fílmica de *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971) de Stanley Kubrick, la obra no solo parte del canon original de Canon Doyle, sino que, en su revisión y continuación del personaje, toma elementos procedentes de algunas de sus más famosas reinterpretaciones, como las que convierten al personaje en un héroe de aventuras —en el cómic salta, corre, se pelea e interviene en numerosas escenas de acción— o la serie de películas interpretadas por Rathbone, de quien el protagonista adopta sus principales rasgos físicos.

3. Sherlock Holmes, una historia sin final

Tal y como se ha expuesto en las páginas precedentes, la de Sherlock Holmes es una historia que no parece vislumbrar su final. El hecho de permanecer en esa especie de limbo temporal en el que residen los personajes seriales y, sobre todo, el atractivo que despierta y la condición de héroes de masas universal que jamás le ha abandonado han provocado que siempre haya algún creador dispuesto a contar una más de sus aventuras. De ese modo, la imagen fundacional del detective se ha convertido en una presencia continua e indeleble, pero al mismo tiempo cambiante y adaptable, en el imaginario

colectivo de la cultura contemporánea, siendo protagonista de una constante mutación que le ha llevado a pasar de ser un símbolo del racionalismo y del contexto victoriano en que fue creado a convertirse en un icono de masas, víctima en ocasiones de la banalización y la mercantilización que afecta a todo fenómeno global en la actualidad. De ahí que su configuración ya no sea la que fijó Conan Doyle en las narraciones publicadas entre 1887 y 1927, sino, más bien, la que se ha ido creando a través del crisol de aportaciones intermedias que le han ido enriqueciendo y matizando a lo largo del tiempo, evidenciando con ello la creación de una estructura reticular repleta de continuos y mutuos trasvases en la que la literatura ya no ocupa el lugar central y que demuestra de forma ejemplar que, como decía Barthes, «el texto es un tejido proveniente de los mil focos de la cultura».

Esa constante y recíproca capacidad de influencia puede observarse en el desarrollo del personaje de Sherlock Holmes en España. Desde su introducción a través de las primeras traducciones hasta las prácticas transficcionales realizadas en los últimos años se puede observar cómo los textos originales han competido con las adaptaciones, las imitaciones y las continuaciones a la hora de nutrir las ficciones de los creadores españoles, provocando así que el canon holmesiano comparta su papel de hipotexto referencial con intertextos, adaptaciones y transficciones a la hora de crear una «fecunda y compleja tradición textual [...] que incluye películas o series de televisión, cómics, videojuegos y, de regreso al origen, nuevas novelas derivadas, amén de diversos reciclajes más o menos narrativos» (Gil González, 2012: 28). Semejante flujo interactivo no solo pone de manifiesto la tendencia, plenamente contemporánea, de los diferentes soportes de la ficción a retroalimentarse, sino también y sobre todo la condición mítica adquirida por el personaje —paradigmáticamente expuesta en el hecho de que es mucho más conocido que su creador—, convertido en uno de los más fecundos e inspiradores mitos literarios de la historia.

Bibliografía

- ALONSO, Pedro - SANTAMARÍA, José (1997): *Antología del relato policial*. Barcelona, Vicens Vives.
- BALLÓ, Jordi - PÉREZ, Xavier (2004): *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*. Barcelona, Anagrama.
- BARNES, Alan (2011): *Sherlock Holmes on Screen. The Complete Film and Tv History*. Londres, Titan Books.
- BARTHES, Roland (1984): *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós.
- COLMEIRO, José F. (1994): *La novela policiaca en España. Teoría e historia crítica*. Barcelona, Anthropos.
- GRAY, John (2012): «The enduring appeal of Sherlock Holmes», *BBC News Magazine*, en <http://www.bbc.com/news/magazine-19268563> (última consulta, 10-8-2016).
- ECO, Umberto (1988): *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Tusquets.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.

- GIL GONZÁLEZ, Antonio (2012): *+Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (2007): *Los 38 asesinatos y medio del castillo de Hull*. Madrid, Rey Lear.
- JONES, Philip K. (2013): *The Database of Sherlockian Pastiches, Parodies and Related Fiction*, en <http://www.sherlock-holmes.es/database.php> (última consulta, 15-6-2016).
- LÓPEZ AROCA, Alberto (2014): *Sherlock Holmes en España*. Albacete, Academia de Mitología Creativa Jules Verne.
- MORA, Vicente Luis (2014): «Acercamiento al problema terminológico de la narrativa transmedia», *Caracteres*, 3/1, pp. 11-41.
- PALACIOS MARTÍN, Ángela (2014): «El mito de Sherlock Holmes en la literatura española. Los casos de Rodolfo Martínez y Carlos Pujol», *Amaltea. Revista de Mitocrítica*, 6, pp. 343-365.
- (2015): «De la pipa a los parches de nicotina: Sherlock, la (re)actualización del mito», en Javier SÁNCHEZ ZAPATERO y Àlex MARTÍN ESCRIBÀ, eds., *El género eterno: novela y cine negro*. A Coruña, Andavira, pp. 621-628.
- PARDO BAZÁN, Emilia (2001): *La gota de sangre y otros cuentos policíacos*. Madrid, Anaya.
- PARDO GARCÍA, Pedro Javier (2010): «Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de *The Turn of the Screw*)», en José Antonio PÉREZ BOWIE, ed., *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios sobre la adaptación*. Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 45-102.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2008): *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- RIDGWAY, P. y GREEN, J. (2003): *The Alternative Sherlock Holmes: Pastiches, Parodies and Copies*. Farnham, Asghate.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2015): «Las múltiples caras de Sherlock Holmes: reescrituras literarias y audiovisuales», en José Antonio PÉREZ BOWIE y Pedro Javier PARDO, eds., *Transescrituras audiovisuales*. Madrid, Sial Pigmalión, pp. 127-155.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador (1993): *La novela policíaca en España*. Barcelona, Ronsel.