



---

**Universidad de Valladolid**

**Grado en Español: Lengua y Literatura**

TRABAJO DE FIN DE GRADO

SEGUNDA CONVOCATORIA. JULIO DE 2021

***EL ARTE DE CONTAR HISTORIAS.***

***SHERLOCK HOLMES COMO EJEMPLO DE  
TRANSMEDIALIDAD***

Ana VICENTE ROJAS

TUTOR ACADÉMICO: Alfonso MARTÍN JIMÉNEZ



## ÍNDICE

I.	Introducción.....	6
II.	Estado de la cuestión .....	7
1.	La intertextualidad y la hipertextualidad .....	7
2.	La transficcionalidad y la transmedialidad.....	8
2.1.	Manifestaciones transficcionales intramediales.....	9
2.2.	Clasificación de narrativas .....	11
3.	La intertextualidad literaria: la adaptación .....	12
III.	El canon holmesiano: el hipotexto.....	13
1.	La productividad del hipotexto .....	13
2.	Novela: <i>Estudio en escarlata</i> (1887).....	15
2.1.	Acción.....	17
2.2.	Personajes .....	20
2.3.	Espacio.....	27
3.	Características canónicas .....	30
4.	Elementos hipertextuales considerados canónicos .....	31
IV.	Estudio de casos transmedia .....	32
1.	Medio comicográfico.....	33
2.	Medio televisivo .....	42
3.	Medio cinematográfico .....	48
4.	Medio videolúdico .....	55
V.	Conclusiones.....	58
	Bibliografía.....	60

«Las cosas que se dicen en la literatura son siempre las mismas.  
Lo importante es la forma en que se dicen.»

Jorge Luis Borges (1899-1986)

## RESUMEN

Sherlock Holmes es uno de los personajes de ficción más reconocidos, cuya fama se extiende tanto temporal como espacialmente. Así, el universo ficcional en el que se desarrolla su historia ha trascendido la frontera literaria original para alcanzar otros medios comunicativos, tales como el cómic, la televisión, el cine y el videojuego.

Este trabajo pretende un acercamiento a esta figura y a su atractivo, desarrollado no solo por su autor canónico, Sir Arthur Conan Doyle, sino también a través de los numerosos casos de productos *apócrifos*. Estos *hipertextos* se hacen eco del continuo afán reescritural, expansionista y transformador con el que ha sido abordado Sherlock Holmes a través del tiempo y de los formatos.

## ABSTRACT

Sherlock Holmes is one of the most recognizable fictional characters, whose fame extends both in time and space. Thus, the fictional universe in which his story develops has transcended the original literary barrier to reach other media, such as comics, television, cinema and video games.

This paper aims to approach this iconic figure and his appeal, developed not only by Sir Arthur Conan Doyle, but also through the numerous examples of *apocryphal* products. The *hypertexts* echo the continuous reinterpretations and the expansionist and transforming eagerness with which Sherlock Holmes has been approached through time and formats.

## PALABRAS CLAVE

Sherlock Holmes, transmedialidad, intertextualidad, universo diegético, hipertextualidad.

## KEY WORDS

Sherlock Holmes, transmediality, intertextuality, diegetic universe, hypertextuality.

## I. Introducción

Desde prácticamente sus inicios, la raza humana, a través de toda clase de manifestaciones artísticas y culturales, y comenzando por la técnica plástica, ha pretendido transmitir historias, acontecimientos o emociones para dejar como heredad, con, posiblemente, una aspiración de trascendencia.

Así, es comprensible que, en este deseo de relatar, las técnicas (o *ars*) que se utilizan con este fin, se adapten al paso del tiempo y a las consecuentes innovaciones introducidas. Se dirige hacia este asunto el punto fundamental de nuestro trabajo: la manera en la que las diferentes *bellas artes* funcionan como medios comunicativos o técnicas divulgativas de una historia, utilizando un mismo relato para apreciar las características propias de cada uno y las diferencias que las enriquecen.

Sherlock Holmes constituye un personaje «recursivo y transmedial», que se ha utilizado desde sus inicios para dar vida y protagonizar «un inmenso y heterogéneo corpus» (Sánchez y Fernández 2020, 49), conformado no solo por las obras pertenecientes al canon oficial sino también por todos aquellos relatos derivados o inspirados por este mismo universo ficcional. En este estudio analizaremos el mundo diegético holmesiano, tanto como fuente de inspiración como un relato transmedial único, que supera las fronteras de su género literario original para llegar y conquistar otras formas de narrar.

## II. Estado de la cuestión

A pesar de que el uso terminológico resulta algo conflictivo según la bibliografía que se consulte, se intentará realizar una determinación aproximada sobre los conceptos y el léxico especializado en torno al asunto que nos ocupa.

### 1. La intertextualidad y la hipertextualidad

Es innegable la importancia que tiene la tradición artístico-cultural como influencia originaria de otras obras o composiciones, por lo que resulta de gran interés estudiar de qué modo estas influencias cobran forma o se ven alteradas en una nueva manifestación, para poder comprender las maneras en las que los textos influyen unos en otros. En el caso que aquí nos ocupa, partiremos del concepto de *influencia* en este sentido filológico, para superarlo a través de nuevos estudios, que dieron sentido y acotaron términos útiles para nuestro trabajo.

Así, la noción de *intertextualidad* es desarrollada por Julia Kristeva en base al concepto primario de *dialogismo*, que delimitó Mijaíl Bajtin (1979) acerca de las correspondencias entre discursos que pareciera establecían algún tipo de *diálogo* entre sí, «de tal forma que los enunciados dependen unos de otros» (Centro Virtual Cervantes, s.f.), dentro de una correspondencia mutua en la cual se pueden incluir fenómenos como la cita (explícita o implícita), la parodia, la ironía, o el diálogo interior. Sin embargo, Kristeva (1967) va un paso más allá, acuñando el término de *intertextualidad* para delimitar «la idea de que cada texto forma una intersección de superficies textuales» (Pérez Bowie 2008, 151). Esta concepción de las relaciones textuales tiene en consideración las confluencias de otros escritos en una obra concreta, de forma que las *relaciones intertextuales*, aunque comúnmente poseen un carácter referencial, constituyen todas aquellas conexiones que se establecen entre diferentes textos o discursos, ya sean orales o escritos, contemporáneos o históricos, o bien vinculados explícita o implícitamente.

En este sentido, Robert Stam (1999) opta por el término *transtextualidad* (para referirse a «todo lo que pone a un texto en relación manifiesta o secreta con otros textos» (Pérez Bowie 2008, 159), englobando de esta manera la intertextualidad (cuya aplicación restringe a las formas de plagio, cita y alusión) junto a otros fenómenos conexos.

Sin embargo, Gérard Genette se refiere a la *intertextualidad* como un tipo de relación transtextual, «entendida como aparición real del texto en el texto, con diversos ejemplos de la cita, la alusión y el calco» (Genette 1989); y, según el semiólogo polaco Michal Glowinski (1994), como una categoría muy próxima al concepto genettiano de *hipertextualidad*, que suelen encontrarse de forma conjunta, pues es «entendida básicamente como la transferencia de una estructura general a otra» (Genette 1989), tal y como ocurre en el *Ulises* (1922), de James Joyce, y la *Odisea* (siglo VIII a. C.), de Homero. Dentro de estas relaciones hipertextuales, Genette diferencia dos categorías establecidas en cuestión de su funcionalidad: el texto primario y original, al que denomina *hipotexto*, y el *hipertexto*, el texto derivado de este precedente, al que modifica o transforma de alguna manera.

Por otra parte, resulta de igual importancia diferenciar entre el carácter *intramedial* o el ámbito *intermedial* de estas relaciones intertextuales, pues el primer tipo hace referencia a exponentes de un mismo medio (en el caso que nos ocupa, la literatura generalmente), mientras que el carácter *intermedial* alude a muestras pertenecientes a varios medios o soportes diferentes (tales como el literario, el audiovisual, el videolúdico o el comicográfico).

## 2. La transficcionalidad y la transmedialidad

El primero en abordar la noción de la *transficcionalidad* es el profesor Richard Saint-Gelais (1999), que mediante este término refiere al mecanismo de expansión narrativa que permite ampliar una ficción o relato. Este fenómeno posee un carácter inherentemente expansivo y apócrifo, puesto que se centra en la posibilidad de ampliación de un texto a través de la adición de datos e historias que se pueden incluir dentro de las indeterminaciones propias que en sí contiene todo relato, fundamentalmente cuando este procedimiento es llevado a cabo por autores distintos al original. A través de este medio se abren nuevas posibilidades de exploración diegética que apuntan hacia la exhaustividad de la narrativa, alejándose y tratando de superar a su vez el mero afán adaptativo.

Ejemplos claros de conjuntos transficcionales son todos aquellos procesos reescriturales que toman a Sherlock Holmes como personaje, no tanto aquellos que meramente lo mencionan. E, igualmente, estos procedimientos se pueden aplicar (y se



aplican, como ya veremos) al conjunto ficcional que constituye el mundo diegético holmesiano. Asimismo, para hablar de estas relaciones transtextuales que dan lugar a hipertextos, utilizaremos, en oposición a los relatos escritos originalmente por Sir Arthur Conan Doyle (*canónicos*, por lo tanto), el término *apócrifos*.

### 2.1. Manifestaciones transficcionales intramediales

Sherlock Holmes resulta una fuente de inspiración inconmensurable para obras transficcionales, de tal forma que se llegan a cifrar más de un millar de estas (Ridgway y Green, 2015), entre las cuales podemos encontrar obras de carácter estrictamente intramedial que, dentro del medio literario, desarrollan historias apócrifas protagonizadas por el personaje. En esta expansión de una misma historia se desarrollan nuevas ficciones en el mismo medio, empleando personajes, escenarios o argumentos ya tratados por Sir Arthur Conan Doyle en novelas o relatos anteriores. Estas manifestaciones se corresponden con el calificativo de *pastiches*, pues toman las características propias del canon holmesiano (tanto diegéticas como estructurales) para combinarlas y dar origen a una obra que sea presumiblemente canónica, aunque constituya un hipertexto.

Así se pueden tomar ejemplos tan antiguos como las obras originales, pues autores contemporáneos de Doyle publicaron obras como *Novísimas aventuras de Sherlock Holmes* (1928), de Enrique Jardiel Poncela. Sir James Matthew Barrie escribió tres pastiches centrados en el famoso detective: *My Evening with Sherlock Holmes* (1891), *La aventura de los dos colaboradores* (*The Adventure of the Two Collaborators*, 1893) y *The Late Sherlock Holmes* (1893) (Barquin 2020). Y, a su vez, Mark Twain también publicó una historia protagonizada por Sherlock Holmes en *Una historia de detectives de doble cañón* (*A Double Barrelled Detective Story*, 1902).

Entre los casos más recientes, tenemos el relato *Estudio en esmeralda* (*A Study in Emerald*, 2003), de Neil Gaiman, en el que «se produce una profunda reescritura de la primera aparición literaria de Sherlock Holmes (en *Estudio en escarlata*, en 1847)» (Sánchez y Fernández 2020, 58), identificando el hipotexto con un texto concreto, en lugar del conjunto canónico. Otro ejemplo lo encontramos en el relato corto de Stephen King, *El caso del doctor* (*The Doctor's Case*, 1987), en el que Watson narra un caso de homicidio al que se enfrentó y resolvió antes de conocer a Sherlock Holmes. Asimismo, también hallamos novelas contemporáneas como *Mr. Holmes* (*A Slight Trick of the Mind*,

2005, que también ha dado lugar a su adaptación cinematográfica homónima de 2015), de Mitch Cullin, o aquellas que forman parte de la saga juvenil *El joven Moriarty* (2013-2016), de Sofia Rhei (Sánchez y Fernández 2020, 44).

Otro tipo de transficciones son los *fanfiction* o *fanfic*, un fenómeno que se puede definir como la producción de obras literarias ficcionales derivadas de un texto original o inspiradas en una persona famosa como punto de partida, con un claro componente fan o *fandom*, tanto en el origen como en la divulgación de estos relatos. En concreto, en el dominio [fanfiction.net](http://fanfiction.net) se cuentan más de 37000 relatos de este tipo.

El concepto de transficcionalidad supera a la idea de la intertextualidad al constituirse como un fenómeno intermedial («intertextual e intermediático» [Pérez Bowie 2008, 167]), incluyendo, precisamente, todos los soportes o vehículos mediáticos a través de los cuales se puede transmitir una ficción, una narrativa o un relato.

Este término expresa la importancia que han adquirido en este siglo la interconexión entre los diversos medios como vehículos narrativos, constatable también en el gran número de adaptaciones cinematográficas que se han realizado sobre originales literarios, sobre todo en lo que a narrativa se refiere, con ejemplos como *El señor de los anillos* (*The Lord of the Rings*, de J. R. R. Tolkien, publicada en 1954 y adaptada en una trilogía entre 2001 y 2003) o *Los juegos del hambre* (*The hunger games*, tetralogía de Suzanne Collins, 2008-2010, y películas de 2012-2015).

Algunos ejemplos los constituirían casos de elementos seriales (ya sean de novelas, películas o en formato televisivo) que son protagonizados por un mismo personaje, o también los universos desarrollados de forma conjunta o paralela por varios autores, de forma que este fenómeno ha adquirido una consistencia intermedial que permite, por ejemplo, la construcción de enclaves turísticos en torno a escenarios ficticios (como la dirección en la que viven Sherlock Holmes y John H. Watson: 221B Baker Street).

La *transmedialidad* se circunscribe dentro de este contorno intermedial o interartístico (referente no solo a diferentes plataformas o soportes comunicativos, sino también aludiendo al carácter artístico de estos), como una nueva aportación sobre las distintas formas que puede adoptar una narrativa. El trasvase entre formatos es propio y representativo de la transmedialidad, cuyas narrativas se adaptan a las características estructurales y a las necesidades expresivas propias de cada medio, valiéndose de estos

para transmitir un relato. Por consiguiente, una narrativa absolutamente transmedial «requiere el acceso a todas para leer el entero tejido argumental» (Mora 2012). En cambio, María Yáñez diferencia la transmedialidad del fenómeno «*cross-media*», haciendo referencia a la forma de distribución o medio de difusión del relato, de manera que «lo *cross-media* sería el modelo general o categórico y lo transmedial una posibilidad creativa de utilizarlo» (Mora 2012).

## 2.2. Clasificación de narrativas

Se puede realizar una clasificación de las narrativas transmediales atendiendo a la terminología que Genette plantea en su obra *Palimpsestos* (1989) y que contemplan Javier Sánchez y María Fernández (Sánchez y Fernández 2020, 45-46) para hablar de distintas relaciones textuales intermediales.

### – Analépticas.

Esta operación, comúnmente conocida como *precuela*, implica una expansión temporal mediante «la indagación en el pasado» (Sánchez y Fernández 2020, 45), centrando el hipertexto en un tiempo anterior a aquel en el que se desarrolla el hipotexto, con acontecimientos precedentes a los que tienen lugar en el relato inicial (como en *El secreto de la pirámide* o *Young Sherlock Holmes*, de 1985).

### – Prolépticas.

Este mecanismo, también llamado *secuela*, dilata el espacio temporal de la diégesis original al igual que las narrativas analépticas, aunque a través de la proyección futura del relato (como en *Mr. Holmes*, de 2015), narrando en el hipertexto las consecuencias que tuvieron lugar tras los sucesos propios del hipotexto.

### – Paralépticas.

Las narrativas paralépticas se centran en desarrollar tramas consideradas secundarias en la acción principal del hipotexto, tal y como ocurre en los denominados *spin-offs*, una aplicación de la transvalorización de Genette que consiste en «la utilización de un personaje secundario de un relato como protagonista del hipertexto» (Cascajosa 2006), un procedimiento muy habitual en la televisión estadounidense de este siglo. Por consiguiente, estas narrativas se ocupan de narrar relatos relativos a personajes secundarios, como los irregulares de Baker Street en *Los Irregulares (The Irregulars)*, 2021), a los que se les concede una relevancia de la que carecían en la obra canónica.

– Elípticas.

Los procesos expansivos elípticos superan en número al de resto de operaciones transmediales, pues son aquellos que «permiten alterar las dimensiones espacio-temporales del universo [diegético]» (Sánchez y Fernández 2020, 46), lo que hace posible que estos relatos o personajes se sitúen en contextos diferentes a los periodos históricos en los que tienen lugar las narraciones originales (como *Sherlock*, de 2010-2017), así como su emplazamiento en escenarios distintos (como *Elementary*, de 2012-2019), la introducción de personajes completamente nuevos (con *Enola Holmes*, de 2020, como ejemplo) o la inserción de personajes propios del universo diegético de otro hipotexto. Este último mecanismo se conoce popularmente como *crossover*, «que dentro de las categorías de Genette coincide con la *contaminación*» (García Bustamante 2013, 112). Entre estas operaciones también se encuentran aquellas narrativas que se alejan de las características propias del género policíaco al que pertenece el hipotexto, alterando la manera en la que se presenta y aborda el relato, tal y como hace *House* (2004-2012).

### 3. La intertextualidad literaria: la adaptación

Para tratar de forma adecuada las diferentes manifestaciones transmediales que se pueden encontrar, se ahondará en esta cuestión a través del estudio de los distintos casos en el apartado correspondiente.

No obstante, la manifestación transmedial más importante y extendida la constituyen las adaptaciones cinematográficas de obras literarias, que por su valor transmedial requieren un apartado propio. Estos fenómenos se pueden considerar hipertextos derivados de un hipotexto precursor, obtenidos a través de operaciones de «selección, concreción, actualización y amplificación, que se podrían considerar como diferentes lecturas hipertextuales desencadenadas por un hipotexto idéntico» (Pérez Bowie 2008, 160).

### III. El canon holmesiano: el hipotexto

Resulta un hecho indiscutible que Sherlock Holmes es el detective ficticio más conocido y extendido popularmente, tanto en el espacio, como en el tiempo, desde su primera aparición en 1887 como personaje protagonista en la publicación de la novela *Estudio en escarlata*, que inició una serie de publicaciones que culminaron en un corpus original conformado por un total de cuatro novelas y cincuenta y seis relatos ubicados entre 1887 y 1927.

Como todo elemento sociocultural, tanto el personaje como las narraciones que protagoniza son fruto de su contexto contemporáneo específico y representante (o por lo menos reflejo) de los valores de su época: un periodo «identificado históricamente con el final de la época victoriana y culturalmente con el auge del racionalismo determinista» (Sánchez y Fernández 2020, 42). A pesar de estas circunstancias que dan lugar a su origen, Sherlock Holmes ha adquirido un carácter universal y se ha erigido como un icono o mito propio de la cultura popular, lo que le permite traspasar sus límites canónicos para adentrarse en narrativas ajenas, o apropiarse de otras de las que podría no formar parte.

#### 1. La productividad del hipotexto

El universo holmesiano abarca más allá de las historias escritas por Sir Arthur Conan Doyle, expandiéndose a través de las manifestaciones (no solo literarias) realizadas desde sus inicios por otros muchos autores, entre los cuales se incluyen escritores como James Barrie, Mark Twain, Enrique Jardiel Poncela o novelistas más actuales como Neil Gaiman. Por causa de estas narraciones apócrifas que popularizaron el empleo del personaje, nace la necesaria delimitación de los elementos canónicos holmesianos, para poder diferenciar aquellas características que forman parte del corpus original de aquellos otros aspectos que se han incluido en la concepción popular como canónicos (aunque de forma errónea) a través del extenso corpus restante.

Por otra parte, el autor pretendió terminar la serie narrativa que tanta fama le otorgó para dedicarse a escribir novela histórica, lo que supuso el conocido *gran hiato* (el lapso temporal y narrativo entre la aparente muerte y el regreso del detective), que a su vez conllevó una pausa en el ritmo de publicación de relatos, hasta que Conan Doyle se vio obligado a *resucitar* a su personaje por presiones populares y editoriales. Esta interrupción también favoreció la aparición de narrativas apócrifas, ocasionando el

desarrollo del mito de forma ajena a su autor original. En consecuencia, «la configuración del personaje y de todo el universo diegético creado a su alrededor pasó a tener una responsabilidad colectiva» (Sánchez y Fernández 2020, 44).

Esta situación no hace sino demostrar el interés que suscita el personaje y que trataremos de extraer a través del análisis de las características de su narrativa. Esta importancia y productividad que tiene Sherlock Holmes aún fuera de los relatos que se pueden considerar *suyos* se puede explicar a través de la colocación del calificativo *clásicos*, pues la obra de Conan Doyle se constituye como un referente inagotable por su potencial de sentido, actualizable con cada nueva aproximación. Nos encontramos, así, con lo que Even-Zohar considera un «modelo operativo» de «canonicidad dinámica» que actúa como objeto activo (según Pérez Bowie 2020, 78), suscitando continuamente nuevas lecturas y dando lugar a nuevas propuestas creativas; lo que a su vez permite su denotación como obra clásica en una relación de retroalimentación. Igualmente, esta apreciación valorativa también se produce tanto por criterios populares (como el éxito económico y la difusión social) como por delimitaciones críticas (la apreciación en calidad técnica, temática y formal).

Así, con el fin de señalar los elementos pertenecientes al universo diegético holmesiano, nos centraremos en la primera obra en la que aparecen los personajes, la novela *Estudio en escarlata* (1887), en la cual se estructura el entramado holmesiano que se repetirá de forma estereotipada en los siguientes volúmenes que conforman la narrativa serial.

E, igualmente, atendiendo a estas cuestiones primigenias y tomando como referencia el original narrativo de Sir Arthur Conan Doyle, señalaremos esta obra como el relato precedente o hipotexto, en relación con hipertextos derivados de este a través de mecanismos de transformación o imitación, que, identificándolos correctamente, nos permitirán delimitar las variaciones y determinar las diferencias entre los distintos casos transmediales, tratando de razonar las razones que han podido motivar dichas conmutaciones, a pesar de que también pretenden hacer una presentación de los personajes canónicos dentro de su propia ficción derivada.

## 2. Novela: *Estudio en escarlata* (1887)

Para comenzar, se continuará con el planteamiento de la novela como un género literario a través del cual se presenta el relato de una historia, y en este caso concreto, del hipotexto original que aquí tratamos, de forma que, para estudiar su estructura y los esquemas de funcionamiento que la conforman, se procederá al análisis narratológico del relato literario, basado principalmente en los estudios de Gerard Genette (Genette 1989), sintetizados por Bernat Castany (Castany 2008). Dichos estudios se aplicaron en gran medida a la narratología cinematográfica a través de diferentes tesis, que fueron recopiladas por José Antonio Pérez Bowie (Pérez Bowie 2008).

Genette señala la importancia de delimitar el uso concreto de la terminología narratológica, designando como *relato* o *discurso narrativo* al enunciado narrativo (tanto oral como escrito) que relata los hechos acontecidos en una *historia*. Esta misma *historia* o *diégesis* es la sucesión de acontecimientos que se dan en dicha trama, mientras que designa al acto de narrar por sí mismo como *narración* o *enunciación* del *discurso*. Estos conceptos se diferencian entre sí por los tiempos que los rigen, de manera que el tiempo de la historia o diégesis sigue supuestamente el orden objetivo de los acontecimientos, mientras que el tiempo del relato o discurso mantendrá el orden que le haya concedido el autor de este mismo y, por otra parte, la duración de la narración o enunciación variará cada vez que esta tenga lugar.

En este trabajo conviene abordar los aspectos relativos el nivel de la historia o diégesis, pertenecientes a la propia sucesión de los acontecimientos narrados por el relato y que conforman la trama de la novela. Entre estos encontramos la *acción*, los *personajes* y el *espacio*. Por cuestiones de extensión, no trataremos el nivel del discurso (que incluye *narración*, *punto de vista* y *tiempo*), sino que nos centraremos en estos apartados.

De forma resumida, el argumento de *Estudio en escarlata* se centra en el relato de un crimen cometido en Londres en 1881, y en la consecuente investigación que se lleva a cabo para atrapar al culpable.

La narración comienza con el discurso de John H. Watson, un médico de campaña que, tras ser herido en un hombro y enfermar de tifus en la Segunda Guerra Anglo-Afgana (1878-1880), se establece en Londres para recuperarse, donde, después de la introducción realizada por Stamford (practicante a sus órdenes en el hospital de San Bartolomé,



«Barts» [Conan Doyle 2012, 13<sup>1</sup>]), termina viviendo con Sherlock Holmes como compañero de piso del «221B de Baker Street» (23). Al inicio de su convivencia, Holmes constituye un «misterio» (25) para Watson y, pasado un tiempo, tras leer un artículo sobre «la Ciencia de la Deducción y el Análisis» (31), cuya autoría Sherlock se atribuye, su compañero se presenta bajo el oficio de «detective asesor» (33), al que acuden otros investigadores para resolver ciertos crímenes. A continuación, y de forma sucesiva en la novela, Sherlock le demuestra a Watson sus dotes de observación y razonamiento, que le permiten resolver el asesinato de un hombre cuyo cuerpo se encuentra sin heridas en una habitación llena de sangre, con la cual se ha escrito la palabra «RACHE» (50) ('venganza' en alemán) en la pared. Así deduce «en menos de 3 días» (180) (desde el «4 de marzo» [30] de 1881) que la víctima murió por la ingesta obligada de un veneno, que el asesino era de altura notable, robusto y de faz congestionada, y las circunstancias en las que tuvo lugar el crimen, así como los motivos que le empujaron a cometerlo. Así pues, decide tenderle una trampa con el anillo de compromiso que encontraron en la escena del crimen, pero este artificio resulta infructífero. A la mañana siguiente, llegan los detectives de Scotland Yard Lestrade y Gregson, que siguieron diferentes pistas y caminos tratando de resolver este mismo caso. Lestrade se encuentra victorioso, creyendo que ha descubierto al culpable, mientras que Gregson revela cómo su investigación se ha visto frustrada por el descubrimiento del cadáver de quien creía el asesino: Joseph Stangerson. Con un nuevo muerto en el caso, ambos inspectores ven el equívoco de sus razonamientos, mientras que Sherlock anuncia su cierre gracias a la nueva información aportada por sus rivales de oficio. Tras esto, y gracias a un nuevo ardid, arresta al verdadero criminal: Jefferson Hope.

La segunda parte de la novela comienza con la presentación de John Ferrier y Lucy, dos colonos que tratan de sobrevivir en el desierto norteamericano de la Gran Cuenca (en «1847» [105]) tras la muerte del resto de su grupo. Después de ser rescatados de la inanición por una caravana de los Santos de los Últimos Días, se unen a estos con la condición, por parte del líder Brigham Young, de convertirse a su religión. Posteriormente, los mormones se establecen en Salt Lake City (Utah), donde John Ferrier prospera económicamente y Lucy (su hija adoptiva) crece como una joven bella y

---

<sup>1</sup> Citamos por la traducción de la novela de Álvaro Delgado Gal, publicada por Alianza Editorial en 2012, indicando entre paréntesis el número de página.



resuelta. Sin embargo, se ven amenazados por el líder de los mormones, quien pretende obligar a Lucy a casarse con un joven mormón (Enoch Drebber o Joseph Stangerson) en el plazo de un mes, a pesar de que esta se encuentra enamorada de Jefferson Hope, un minero y «cazador washoe» (144). Los tres tratan de escapar por las montañas hacia Carson City (California), pero son alcanzados por «Los Ángeles Vengadores» que matan a John (el «4 de agosto de 1860» [155]) y secuestran a Lucy, llevándola de vuelta a Salt Lake City donde, tras casarse con el joven Drebber, muere «tras un mes de creciente languidez» (158). Hope decide dedicar su vida a vengar estos crímenes y persigue a Enoch Drebber y a Joseph Stangerson a través de Norteamérica y Europa hasta dar con estos en Londres, veinte años después.

En este punto, la narración regresa al presente, donde Hope es trasladado a comisaría y comienza a relatar su versión de los hechos, contando que sufre de un aneurisma aórtico que terminará con su vida pronto, lo que ocurre al día siguiente, cuando se descubre su cadáver en la celda, sonriendo en paz. Al final Holmes desvela cómo resolvió el caso gracias a su «talento analítico» (180). La novela concluye con Holmes y Watson leyendo un artículo de periódico que alaba el trabajo de los inspectores, lo cual les ofende y motiva a Watson para escribir estas *memorias* sobre el caso y suplir de esta manera la falta de reconocimiento hacia su ilustre compañero.

Para analizar el nivel de la historia es necesario estudiar sus elementos integrantes que, según la terminología de Genette (1989), son los siguientes: los personajes (en torno a los cuales gira la trama), las acciones (realizadas por los personajes), y el espacio (ocupado y recorrido por ambas instancias de forma existencial) (Pérez Bowie 2008, 32).

## 2.1. Acción

Para este punto, resulta fundamental mencionar las investigaciones pioneras de Vladimir Propp presentadas en su *Morfología del cuento* (*Morfológiya skazki*, 1928), que influyeron en gran medida en el resto de estudios narratológicos consecutivos, orientando el análisis estructural del relato hacia una serie de funciones recurrentes cuya combinación origina las variaciones narrativas. Las teorías de Propp revelan un modelo universal de organización que subyace en la base de multitud de estructuras argumentales, «las cuales pueden ser explicadas sin esfuerzo como manifestación de estructuras narrativas elementales presentes en todas las culturas y épocas» (Pérez Bowie 2008, 33).

Surge de estos análisis la concepción del relato a partir de la extracción de sus partes constitutivas y manifestaciones elementales que lo organizan y sostienen.

De forma más rudimentaria, se puede considerar que el argumento de toda historia puede responder a un modelo canónico o relato elemental: el prototípico *introducción, nudo y desenlace* que parte de un escenario inicial mundano y estable, que se ve alterado y cuya restauración constituye el final satisfactorio esperable. Este entramado narrativo es característico de formas históricas específicas como la novela corta de finales del siglo XIX (categoría a la que pertenece *Estudio en escarlata*, de 1887), que a su vez permite considerar que las interacciones causales de los distintos personajes de un relato son, en gran parte, funciones que sirven a esta estructura y conforman su distinto desarrollo según el «principio de causalidad» (Pérez Bowie 2008, 33).

Este modelo argumental es inconfundible también en el denominado *monomito* o *periplo del héroe* desarrollado por Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* (*The Hero with a Thousand Faces*, 1949), aunque centrado en manifestaciones de la narrativa épica y considerando un mayor número de elementos constitutivos.



Fig. 1, diagrama que resume la estructura de la *aventura* del monomito.

Fuente: Campbell 2013.

Así, el principio de causalidad determina la necesidad sucesiva de los acontecimientos narrados, es decir, que establece la configuración espacial, temporal y estructural del relato de acuerdo con una consecución estandarizada de los hechos. Sin

embargo, como en el caso de *Estudio en escarlata*, esta organización causal elemental puede experimentar una serie de variaciones que conllevan una mayor complejidad, como es el desarrollo de una «estructura causal doble con líneas argumentales distintas pero interdependientes» (Pérez Bowie 2008, 33), ambas con un desarrollo similar en base al esquema *planteamiento, nudo y resolución* (añadiendo un obstáculo como nivel argumental intermedio entre el planteamiento y el clímax o nudo de la acción). De esta manera, en la novela encontramos dos historias en un mismo relato, en las cuales la secundaria funciona como preludeo explicativo inmerso en la trama principal, *móvil* o motivo del crimen.

La estructura elemental de *Estudio en escarlata* resultaría de la siguiente manera:

– Introducción.

Capítulos 1. «Mr. Sherlock Holmes», 2. «La Ciencia de la Deducción», 3. «El misterio de Lauriston Gardens» y 4. «El informe de John Rance» de la «Primera parte (Reimpresión de las memorias de John H. Watson, doctor en Medicina y oficial retirado del Cuerpo de Sanidad)»; páginas de la 11 a la 63: Presentación de los personajes de Sherlock Holmes y John Watson e inicio de las dinámicas como compañeros. Exposición del crimen y comienzo de la investigación sobre el asesinato de Enoch Drebbler.

– Obstáculo.

Capítulos 5. «Nuestro anuncio atrae a un visitante» y 6. «Tobias Gregson en acción»; páginas de la 64 a la 86: Disposición del artificio para capturar al asesino, fracaso de la trampa, visitas de los inspectores Gregson (triumfal) y Lestrade (derrotado), descubrimiento y noticia del segundo cadáver, de Joseph Stangerson.

– Nudo o clímax.

Abarca desde el capítulo 7. «Luz en la oscuridad» de la «Primera parte», hasta el capítulo 5. «Los ángeles vengadores» de la «Segunda parte». La tierra de los santos» incluido; páginas de la 87 a la 162. En esta parte se encierra la detención del culpable por parte de Sherlock Holmes y la estructura completa de la segunda historia, que incluye:

- a) Introducción. Capítulos 1. «En la gran llanura alcalina» y 2. «La flor de Utah»; páginas de la 103 a la 127. Presentación de los personajes de Lucy, John Ferrier y Jefferson Hope.

b) Obstáculo. Capítulo 3. «John Ferrier habla con el Profeta»; páginas de la 128 a la 135. Planteamiento de la amenaza de los mormones e impedimento para la relación entre Lucy y Jefferson.

c) Nudo o clímax. Capítulos 4. «La huida» y 5. «Los ángeles vengadores»; páginas de la 136 a la 162. Fuga de los protagonistas, homicidio de John y Lucy Ferrier y persecución por parte de Jefferson a los culpables a través de América y Europa.

– Desenlace:

La resolución de las dos historias es conjunto (puesto que la historia secundaria ha terminado con una elipsis, planteándose como una analepsis externa parcial que retorna al momento del relato principal previo a la segunda narración). Abarca los capítulos finales 6. «Continuación de las memorias de John Watson, doctor en Medicina» y 7. «Conclusión»; páginas de la 163 a la 186. Se presentan las causas o motivos vengativos de los homicidios y el razonamiento de las deducciones de Sherlock Holmes.

## 2.2. Personajes

Los personajes son los seres (reales o imaginarios) que se encuentran en un relato y participan en la historia o simplemente habitan el mundo de ficción en el que se desarrolla. Así, según el principio de causalidad, en cuanto que son agentes de la causa y el efecto de la trama, desempeñan un papel concreto en el sistema estructural del relato, afectándola radicalmente a través de sus decisiones y acciones, derivadas de sus rasgos de carácter y fisonomía.

Los personajes literarios están completamente conformados por el lenguaje, vehículo expresivo propio de su medio, por lo que su delimitación se realiza verbalmente, a través de las descripciones realizadas por el narrador (sobre su aspecto, actitud y acciones), o por sus propias palabras, presentadas en diálogos de estilo directo. En cambio, el retrato de estos mismos personajes en un medio visual se ve simplificado favorablemente por la fisicidad de los actores o representaciones visuales que los interpretan, evitando de esta manera el ejercicio imaginativo (propio de la lectura) a través de la gran cantidad de información que proporciona la imagen.

En *Estudio en escarlata* se encuentran un total de 16 personajes con nombre propio que intervienen en la novela (Sherlock Holmes, John H. Watson, el inspector Lestrade, el inspector Tobías Gregson, Stamford, Jefferson Hope, Enoch Drebber, Joseph Stangerson, John Ferrier, Lucy Ferrier, Brigham Young, John Rance, Madame Charpentier, Alice Charpentier, Arthur Charpentier, Wiggins y «el ejército de policías» [76] de Baker Street), de entre los cuales trataremos profundamente los principales, centrándonos en sus características más importantes:

– Sherlock Holmes.

Es el protagonista de esta novela y del mundo diegético creado por Doyle. A pesar de ser un personaje que destaca por su inteligencia y excentricidad, sigue siendo una figura bastante enigmática, como ya se observa al comienzo de la novela: «acogí casi con entusiasmo el pequeño misterio que rodeaba a mi compañero» (25). Asimismo, este carácter enigmático se ve acentuado por la imposibilidad de tener acceso a su pensamiento interno, que es consecuencia de que la única fuente de información sobre él sea el personaje de Watson como narrador (quien realiza la etopeya de Holmes), a pesar de lo cual sí transmite sus impresiones subjetivas y la actitud que adopta o la información que transmite la expresión no verbal del protagonista.

Sus áreas de conocimiento son especializadas, aunque diversas, carece de conocimientos básicos sobre la realidad en la que vive («ignoraba la teoría copernicana y la composición del sistema solar» [26]), pero posee amplias nociones específicas sobre los campos implicados en la resolución de crímenes como química, anatomía, geología, legislación, etc. Posee una excelente capacidad intelectual, así como un gran poder de observación y de deducción, que utiliza para desarrollar un proceso de razonamiento que le permite resolver los casos a los que se enfrenta.

Su estado anímico varía entre la productividad y la dedicación incansable al trabajo, y episodios depresivos en los que cae «en un extraño estado de abulia» (24) y a los que ya se puede asociar con el «efecto de algún narcótico» (24), a pesar de que en esta primera aparición aún no se menciona el abuso de drogas prototípico del personaje.

Sus rasgos de personalidad se caracterizan por la excentricidad y la arrogancia, sobre todo relacionado con su amada profesión como «detective asesor» (33), al conseguir resultados favorables gracias a sus razonamientos y sus métodos de investigación. A su vez, las muestras de admiración hacia su trabajo parecen ser el único tipo de adulación que le afecta:

Un puro rubor de satisfacción encendió el rostro de mi compañero ante semejantes palabras y el tono de verdad con que estaban dichas. Había observado que era tan sensible al halago en lo que atañe a su arte, como pueda serlo cualquier muchachita respecto de su belleza física. (57-58)

En lo que a este aspecto de su carácter atañe, tiende a hacer gala de cierta teatralidad, elaborando intrincados engaños y ardidés, ocultando sus deducciones y razonamientos hasta que llega el momento de la resolución final de un caso, una vez este cerrado:

Y ahora, caballeros –prosiguió con una sonrisa complaciente–, puede decirse que hemos llegado ya al fondo de nuestro pequeño misterio. Háganme cuantas preguntas les rondan por la cabeza, sin temor de que vaya a dejar alguna pendiente. (99)

Así, evita explicar el proceso mental que han seguido sus suposiciones, pues sabe que al hacerlo se simplifica y pierde la espectacularidad y el interés de cuantos no han llegado a sus mismas conclusiones, por lo que juega a lanzar alusiones sin aclararlas luego para mantener la fascinación:

–Cada vez es más espesa la maraña –observó al verme entrar–. Acabo de recibir desde América contestación a mi telegrama, y resulta que me hallaba en lo cierto.

–Explíquese –pedí entonces, impaciente.

–Este violín requiere cuerdas nuevas –dijo evasivamente Holmes–. (68)

En *Estudio en escarlata* (1887), resulta llamativa la manera en la que, antes de la captura del criminal, se habla de este como algo abstracto (96), que puede indicar un atisbo de una trama superior a la de esta novela (como la introducción de Moriarty en el primer capítulo de *Sherlock*, de 2010); sin embargo, al atrapar

al criminal seguidamente parece más bien un recurso de teatralidad y dramatización empleado por Sherlock para hacerse el interesante.

Este egocentrismo deriva también en unos toques de ironía que resultan en un punto de humor, al encontrarse en una superioridad intelectual por encima de sus rivales: «–Apasionante –observó Sherlock Holmes con un bostezo–. ¿Qué ocurrió después?» (84); «–¡Magnífico! –dijo Holmes en un tono alentador–. Realmente, progresa deprisa. ¡Acabaremos por hacer carrera de usted!» (85).

De forma que durante toda la novela se lamenta por no encontrar un reto a su altura, y le agradece a Watson haberle movido a participar en este caso concreto que resulta de su interés; estos aires de grandeza resultan una señal de vanidad, pero tampoco se pueden refutar, pues es más que evidente la trascendencia que ha conseguido el personaje de ficción en la cultura popular a través de los siglos («Sé de cierto que no me faltan condiciones para hacer mi nombre famoso [...] ¡No aparece el gran caso criminal!» [36]). Así se compara con otros grandes detectives literarios, como Dupin de Allan Poe y Lecoq de Gaboriau, despreciándoles (35) en una referencia intertextual intramedial.

Por otra parte, físicamente se caracteriza por ser alto y delgado, sus facciones son finas y afiladas, acordes con su personalidad determinada y resolutiva: «Los ojos eran agudos y penetrantes [...] y su fina nariz de ave rapaz [...]. La barbilla también, prominente y maciza [...]» (24-25)

Atendiendo a las características que acabamos de señalar, podemos reflexionar sobre el interés que genera Sherlock Holmes como personaje literario y transmedial, y que han motivado su popularización hasta alcanzar la categoría de mito. Ideológica y narratológicamente, se corresponde con un modelo de justiciero implacable, con un alto sentido del honor y la justicia, que siempre atrapa al criminal.

Mientras que, psicológica y socialmente, se puede justificar la atracción por esta figura en la popular fascinación que genera el mundo delictivo, identificándola como una garantía de seguridad para el mantenimiento del orden social e, incluso, como una representación mítica de la instancia freudiana del *superyo*. A través de este término, Freud identificaba la autoridad social dentro de cada individuo, que limita los instintos básicos primitivos (propios de la instancia



del *ello*, que podrían corresponderse con los deseos criminales) en una confrontación de la que resulta el *yo*. Desde este punto de vista, Sherlock Holmes podría entenderse como una representación literaria y artísticas de las limitaciones sociales que impone el *superyó*, advirtiéndonos de que, si damos rienda suelta a los impulsos del *ello*, cometiendo delitos o asesinatos para satisfacer nuestros deseos instintivos, siempre habrá alguien que nos descubra. Es en los casos transmedia televisivos donde se puede encontrar un mejor ejemplo de este razonamiento sociológico. El personaje cumple su deber de defensor del orden social a través de sus capacidades de observación y deducción (las cuales, aunque se encuadran en el ámbito de lo ficcional verosímil, son en cierta forma equiparables, por su carácter excepcional, a las de los superhéroes norteamericanos de los cómics de los años cuarenta, cuyos “superpoderes” pertenecen al ámbito de lo ficcional no verosímil). Y ese papel de preservador del orden social se corresponde convenientemente con las franquicias de series policíacas de finales de los noventa y principios de los dos mil, como *Ley y orden* (*Lay & Order*, 1990-2010), *CSI* (*CSI: Crime Scene Investigation*, 2000-2015) o *Mentes criminales* (*Criminal Minds*, 2005-2020). Según esta interpretación, la satisfacción individual ante el visionado de justicia impartida ante acontecimientos y crímenes terribles, que en la vida real tienen resolución feliz en raras ocasiones, respondería a una finalidad de restablecimiento del orden social, en base a una complacencia meramente artificial del telespectador, que ya ha visto las injusticias satisfechas (aunque sea de forma virtual).

– John H. Watson

Al comienzo de *Estudio en escarlata* aparecen unos pequeños datos de la biografía del médico militar, los suficientes para explicar cómo terminó conociendo al famoso detective, así como para justificar algunos rasgos de su carácter y su fisonomía, pues las heridas que sufrió en la Segunda Guerra Anglo-Afgana le generarán secuelas que le acompañarán durante el resto de su vida, obligándole a retirarse del ejército.

A pesar de que Watson es más bien un narrador-testigo, la narración da muestras de su personalidad, por lo que se puede afirmar que el personaje es



inteligente, curioso, racional (algo escéptico), tranquilo («desapruebo los estrépitos porque mis nervios están destrozados...» [21]), y una persona de carácter y temperamento firmes: «¡Valiente sarta de sandeces! –grité, dejando el periódico sobre la mesa con un golpe seco–. Jamás había leído en mi vida tanto disparate.» (32). Al igual que trata de resolver el misterio que constituye para él su nuevo compañero de vivienda, Watson en otros relatos canónicos tratará de dilucidar otros crímenes similares a los casos a los que se enfrenta junto a Holmes, como en *El sabueso de los Baskerville*.

Su amistad y admiración hacia su compañero le llevará a convertirse en su cronista por una cuestión de sentido moral, lo que trae a la luz las aventuras de la pareja como la «Reimpresión de las memorias de John H. Watson, doctor en Medicina y oficial retirado del Cuerpo de Sanidad»:

–¡Magnífico! –exclamé–. Sus méritos debieran ser públicamente reconocidos. Sería bueno que sacase a la luz una relación del caso. Si no lo hace usted, lo haré yo. [...]

–Pierda cuidado –repuse–. He registrado todos los hechos en mi diario, y el público tendrá constancia de ellos. (185-186)

Los rasgos de la fisonomía de Watson no se describen en esta novela, a pesar de que se hace alusión a su aspecto demacrado tras su paso por la guerra: «Está delgado como un arenque y más negro que una nuez.» (13). Sin embargo, prototípicamente se retrata al doctor como un hombre de tamaño medio y constitución fuerte, con mandíbula cuadrada, cuello grueso y bigote vigoroso.

Al mismo tiempo, entre los personajes secundarios encontramos los siguientes:

- Los inspectores Lestrade y Tobias Gregson.

Son dos detectives ficticios de Scotland Yard que consultan a Holmes como «detective asesor» cuando encuentran dificultades en los casos a los que se enfrentan frecuentemente («[Lestrade] vino a casa en no menos de tres o cuatro ocasiones a lo largo de una semana» [29-30]). Ambos mantienen cierta rivalidad entre ellos y con Holmes, con quienes compiten implícitamente al enfrentarse a un mismo caso, como en *Estudio en escarlata*. A pesar de que sus deducciones resulten equivocadas, tal y como Sherlock advierte al comienzo del caso, los dos

inspectores terminan llevándose el mérito por los logros en la investigación, conseguidos por él mismo.

– Stamford.

Es un antiguo practicante a las órdenes de Watson en el hospital de San Bartolomé, «Barts» (13) cuando este se encontraba estudiando medicina. Presenta a Sherlock Holmes y al doctor Watson, al buscar ambos un alojamiento a compartir, aunque antes advierte a este segundo sobre el personaje que constituye el primero: «Se trata de un hombre de ideas un tanto peculiares..., un entusiasta de algunas ramas de la ciencia. Hasta donde se me alcanza, no es mala persona.» (14); siendo esta la primera presentación que se hace del famoso detective.

– Jefferson Hope.

Es un joven minero y «cazador washoe» (144), fuerte, astuto y capaz; que se enamora de Lucy Ferrier y trata de ayudarla a ella y a su padre a huir de la amenaza de los mormones. Sin embargo, tras la captura, matrimonio forzado y muerte de ella (y asesinato de John Ferrier), se obsesiona con la venganza hasta el punto de seguir el rastro de Enoch Drebbler y de Joseph Stangerson a través de dos continentes y a lo largo de 20 años. Finalmente los alcanza en Londres y después de asesinarlos es atrapado por Holmes y acaba muriendo en su celda, de forma previa al juicio, pacíficamente y satisfecho, debido a un aneurisma aórtico.

– Enoch Drebbler

Hijo de uno de los Cuatro Santos o Consejo de los Cuatro que dirigen el grupo de los mormones de Utah. Pretende la mano de Lucy Ferrier por la fortuna que ha conseguido su padre y, tras secuestrarla, la desposa en contra de su voluntad. No se aflige tras su muerte, pero por ella es perseguido por Jefferson Hope hasta asesinarle en Londres, donde encuentran su cuerpo en una casa abandonada en Lauriston Gardens, inicio del caso que ocupa el relato. De carácter vanidoso y prepotente, parece acostumbrado a conseguir todo lo que quiere y a maltratar a sus subordinados.

– Joseph Stangerson.

Es otro hijo de otro de los Ancianos mormones que también compite por la mano de Lucy Ferrier. Persigue a los Ferrier y a Jefferson Hope y mata a John Ferrier. Más adelante, se convirtió en el secretario de Enoch Drebbler, con el que viaja a

Europa huyendo de su perseguidor, aunque también termina siendo asesinado por él en defensa propia.

– John Ferrier.

Un colono que se dirige hacia el oeste en una expedición de la que termina siendo el único superviviente junto con una niña pequeña llamada Lucy, a quien termina adoptando como su propia hija. Se unen a la fe mormona después de ser rescatados del desierto y la inanición por la caravana de los «elegidos del Ángel Moroni» (114). Una vez asentados en Utah, prospera económicamente y vive tranquilo hasta que su hija es reclamada por Brigham Young para que se case con un joven mormón. Sin embargo, se niega y, ante el peligro que representa llevar la contraria al Consejo de los Cuatro, intenta escapar de Salt Lake City junto con Lucy y Jefferson Hope, pero son alcanzados y él es asesinado por Joseph Stangerson el «4 de agosto de 1860» (155).

– Lucy Ferrier.

Es una joven bella y resuelta que, tras la muerte de su madre siendo ella una niña, es adoptada por John Ferrier. Termina enamorándose de Jefferson Hope, pero los mormones no lo aceptan al considerar a este un «gentil» (132) (que no profesa la fe mormona). Después de ser capturada, es forzada a casarse con Enoch Drebber, lo que termina causando su muerte «tras un mes de creciente languidez» (158).

### 2.3.Espacio

El relato tiene lugar en dos localizaciones muy diferenciadas, acordes con las dos historias que se desarrollan en él: así, la historia principal se sitúa en el contexto histórico de Londres en 1881, en plena época victoriana; mientras que la historia secundaria sucede principalmente en el estado de Utah, dando comienzo en 1847 y concluyendo en 1860 (con una analepsis que traslada el relato hasta el presente narrativo de la historia principal).

La novela, al ser publicada en una fecha (1887) muy próxima a la temporalidad en la que se sitúa el relato literario (1881), resulta un testimonio relativamente fiel y completamente verídico de la situación contextual que presenta, de forma que, tal y como decíamos antes, *Estudio en escarlata*, como producto sociocultural, es fruto y reflejo de su realidad concreta, un periodo «identificado históricamente con el final de la época

victoriana y culturalmente con el auge del racionalismo determinista» (Sánchez y Fernández 2020, 42). En esta situación espaciotemporal se presenta el Londres urbano de finales del siglo XIX, en la era o época victoriana (1837-1901), tras la Revolución Industrial (desde mediados del siglo XVIII y hasta 1820-1840); donde se pueden encontrar carruajes de caballos, pandillas de niños de la calle, locales de consumo de opio, etc. Dentro de este contexto, la mención de la masonería añade un tinte misterioso como elemento de secretismo, así como también se corresponde con un componente contextual, pues la asociación era bastante popular entre la clase media de finales de la era victoriana, por lo que las referencias a signos y símbolos de los masones constituían un atractivo para los lectores de la época: «Un anillo, también de oro, que ostenta el emblema de la masonería.» (48).

Al comienzo de la narración, en el sumario autobiográfico que realiza Watson, también se menciona otro espacio: la región de Afganistán, donde Watson resulta herido en la Segunda Guerra Anglo-Afgana (1878-1880).

La narración de la segunda parte se traslada a Estados Unidos, en «1847» (105), donde ubica la historia y la desarrolla en torno a la década de los 50 y los 60 (cuando John y Lucy rehacen su vida después de ser salvados por los mormones), pues luego se deben añadir los «veinte años» (167) que pasan desde el compromiso de Jefferson Hope y Lucy Ferrier y durante los cuales se da la vengativa persecución a Enoch Drebber y Joseph Stangerson. La exposición se sitúa en el estado de Utah, describiendo con todo tipo de detalle el desierto norteamericano de la Gran Cuenca y narrando los orígenes y fundación de Salt Lake City alrededor de 1840. Por otra parte, también se hace alusión a varias ciudades de Estados Unidos y Europa, como «Cleveland, en Ohio» (161), «San Petersburgo, [...] París, [...] Copenhague» (162), etc., a pesar de que estas menciones no conllevan ningún tipo de relevancia para la trama, más que el de señalar la extensión de la persecución.

Sin embargo, el espacio que se encuentra mejor descrito es el mismo lugar del crimen, dando un cuadro detallado de la habitación donde se encuentra el cuerpo de Enoch Drebber: «Se trataba de una gran pieza cuadrada cuyo tamaño aparecía magnificado por la absoluta ausencia de muebles. [...]» (45).

Por otra parte, conviene señalar la diferencia entre los mecanismos empleados para la contextualización espaciotemporal en el ámbito literario (descripciones,

elementos ambientales propios del entorno, etc.) con la ausencia de estos en el medio audiovisual (además del aspecto meramente visual en el que se incluye el cómic y el videojuego), pues en la pantalla el espacio está presente de forma permanente, siendo constantemente representado. Esta misma característica del relato fílmico y televisivo dificulta en gran medida la abstracción de la acción del cuadro espacial en el que se desarrollan los acontecimientos pertenecientes a la trama, y «aunque existen procedimientos para lograr esa abstracción raramente son utilizados en el cine comercial» (Pérez Bowie 2008, 35). E, igualmente, en el relato cinematográfico también existe la posibilidad de la simultaneidad descriptiva, ofreciendo de modo simultáneo dos cuadros diferentes en la misma pantalla, lo que no se puede lograr de ningún modo en el relato literario, ni siquiera a través de la sucesión inmediata de palabras, pues el proceso de lectura es consecutivo, aunque se puede insinuar este mecanismo de simultaneidad, aludiendo a que las situaciones se están dando al mismo tiempo.

### 3. Características canónicas

En este apartado haremos referencia a todos aquellos elementos que pertenecen por excelencia al mundo diegético holmesiano, ideado originalmente por Sir Arthur Conan Doyle y que este mismo incluyó en los relatos protagonizados por Sherlock Holmes. Además de los aquí presentes, hay que tener en cuenta a los personajes canónicos como características diegéticas, así como a las propiedades distintivas que se atribuyen a cada uno de ellos (como la racionalidad y frialdad de Sherlock, o el papel de Watson como narrador).

- El uso del método hipotético-deductivo para resolver los casos o misterios a los que se enfrenta, los cuales también son característicamente inauditos y enigmáticos.
- La afición al violín (21, 29) como instrumento musical empleado por Sherlock.
- La dirección de «221B Baker Street» (23).
- El oficio de «detective asesor» (33) como colaborador de la policía.
- La costumbre de fumar en pipa, adoptada tanto por Sherlock (35), como por Watson (71).
- El empleo de la lupa (51) como herramienta de oficio.
- Abrigo «Ulster» y bufanda (71).
- La adicción a las drogas, como la cocaína.
- La alusión a relatos no narrados a través de referencias o diálogos sobre aventuras desconocidas para los lectores, pero vividas por los personajes:

«semejante procedimiento no solo revela que los límites del mundo creado por Conan Doyle no fueron finiquitados con el cierre de la serie, sino que también otorga la posibilidad a otros creadores de rellenar los vacíos y vacilaciones que fueron dejando las historias originales.» (Sánchez y Fernández 2020, 60)

Muchos de estos componentes han llegado a alcanzar el carácter de símbolos que, por convención o asociación, son considerados representativos del mítico personaje. Al mismo tiempo, su presencia reiterada, tanto en el hipotexto como en los diferentes hipertextos derivados, puede resultar no solo determinante para la identificación de la intertextualidad, sino que permite reconocerlos como fuerzas de atracción sobre el hipotexto. Así, el controversial abuso de sustancias narcóticas puede hacer más

interesante a un personaje ficcional, lo que permitirá profundizar en la psicología y la sociología de este, aportándole tridimensionalidad y complejidad.

#### 4. Elementos hipertextuales considerados canónicos

Muy frecuentemente, las características canónicas se han visto alteradas en los diferentes ejemplos que las han adoptado como propias de su narrativa hipertextual, limitando, por ejemplo, la afición de Sherlock por el violín a un mero gusto musical.

E, igualmente, en estas variaciones han llegado a asumirse de forma errónea elementos hipertextuales como canónicos, atribuyendo únicamente a Sherlock el hábito de fumar en pipa, entre otros.

- La importancia que se le da a Moriarty como némesis de Sherlock es mayor en el hipertexto, pues «tiene mucha más presencia y relevancia en las expansiones que en el propio universo original» (Sánchez y Fernández 2020, 51).
- La atribución exclusiva del papel de narrador a Watson, ya que,

«pese a ser excepcional, no es una novedad, puesto que en el canon original hay dos cuentos narrados por el propio detective: «La aventura del soldado descolorido» («The Adventure of the Blanched Soldier», 1926) y «La aventura de la melena del león» («The Adventure of the Lion’s Mane», 1926).» (Sánchez y Fernández 2020, 56)

- El uso de la famosa frase, utilizada por Holmes a modo de coletilla: «Elemental, mi querido Watson» («This is elementary, my dear Watson») surge de las versiones teatrales realizadas por William Gillette en el primer tercio del siglo XX, según Sánchez y Fernández (2020, 45), aunque el personaje sí utiliza en ocasiones el adjetivo «elemental», y a menudo se refiere a su compañero como «querido Watson».
- A pesar de que Sherlock es un «experto boxeador, y esgrimista de palo y espada» (28), la personalidad aventurera y dispuesta del personaje está «solo intuido en algunas obras del canon como *El sabueso de los Baskerville*» (Sánchez y Fernández, 2002, 45), por lo que parece haber sido aportado por los sucesivos relatos transficcionales. Así afirma el propio personaje: «Soy el hombre más perezoso que imaginarse pueda... Cuando me da por ahí, naturalmente, porque, llegado el caso, también sé andar a la carrera.» (41)

#### IV. Estudio de casos transmedia

Un exponente de intertextualidad y transmedialidad puede constituirse de modo sutil e indirecto, tal y como podría ser la recuperación de temas o mitos universales o de esquemas narrativos clásicos, para su actualización a través de un formato o de una propuesta nueva. Mediante este mecanismo de «actualización argumental» (Pérez Bowie 2008, 155), se consigue la modernización de dicho hipotexto, conservando una tradición y aportándole un nuevo sentido contemporáneo a través de esta revisitación a la trama.

Asimismo, el mundo literario puede resultar un núcleo argumental de una película, tal y como se da en aquellos casos transmediales en los que (además de la intertextualidad que supone en la obra original) se justifica la publicación de las crónicas de Sherlock Holmes por la búsqueda de reconocimiento que emprende su compañero, el médico John H. Watson. A pesar de no contar con la misma popularidad que su obra, tampoco son extraños los ejemplos en los que Sir Arthur Conan Doyle y su biografía conforman la trama de un relato, especialmente audiovisual.

A continuación realizaremos un recorrido por las distintas manifestaciones transmediales hipertextuales a las que ha dado lugar el hipotexto holmesiano, a través del reconocimiento y estudio de los distintos soportes comunicativos en los que estos hipertextos se encuentran.

Generalmente, la presencia transmedial de Sherlock Holmes se limita al desarrollo de narrativas derivadas del hipotexto, utilizando el nombre, las cualidades y tópicos propios del personaje protagonista para relatar una historia completamente nueva y original, evitando las adaptaciones de los relatos canónicos y adecuándose a los resquicios que dejan para narrar lo nunca contado de una trama ya conocida, o para darle una nueva lectura a un relato tradicional reconocido.



## 1. Medio comicográfico

El término *cómic* es un anglicismo que denota a una «serie o secuencia de viñetas que cuenta una historia» (*DRAE*). Por lo que el cómic, novela gráfica o *historieta* (tal y como se le designaba comúnmente en España) constituye una narrativa gráfica de tipo secuencial, que reúne características literarias y gráfico-visuales, si presenta, además de imágenes, elementos textuales.

Este formato narrativo se caracteriza por lo que Umberto Eco llama «textualidad visual» (Pérez Bowie 2008, 12), cuyos mecanismos difieren del funcionamiento intrínsecamente proposicional de una lengua natural, pues la articulación visual requiere de otro ejercicio mental. La imagen, como lenguaje no verbal, adopta un carácter universal al ignorar los límites lingüísticos de un idioma. Sin embargo, el medio comicográfico utiliza el signo y el símbolo por su fuerte vinculación representativa con el mundo real, en una relación de naturaleza analógica.

A su vez, desde un enfoque pragmático, el lenguaje visual puede organizar los elementos gráficos recurrentes, de forma que constituyan unidades de significación y estructurar dispositivos comunicativos más complejos dentro de un determinado mundo diegético, mediante estos elementos canónicos manifiestos que adquieren carácter simbólico y significativo propio, entrando dentro del imaginario colectivo. Algunos ejemplos lo constituyen la pipa con la que fuman los protagonistas (aunque únicamente se atribuya a Sherlock), el violín, el abrigo «Ulster», la dirección 221B Baker Street, la lupa, etc.

Como ejemplo transmedia gráfico-literario tomaremos la obra *Estudio en escarlata. Una novela gráfica de Sherlock Holmes*, de 2012. Este caso constituye una novela gráfica, designada incluso en el mismo título, un formato de publicación (impresa o digital) que se emplea para realizar la adaptación comicográfica de *Estudio en escarlata*, la primera obra literaria de Sherlock Holmes que Sir Arthur Conan Doyle escribió en 1887. El guion adaptado ha sido escrito por el autor de cómics Ian Edginton, mientras que las ilustraciones las ha realizado I. N. J. Culbard, un dibujante de cómics, escritor y animador británico.

Figura 2, portada de la novela gráfica.  
Fuente: Conan Doyle, Edginton y Culbard (2012).



El tratamiento textual de la adaptación resulta muy próximo y preciso al texto original de la novela, especialmente en aquellos casos en los que incluye la alusión explícita del texto; sin embargo, visualmente no puede acercarse demasiado a esta, pues el narrador apenas realiza descripciones que detallen el aspecto o imagen de los personajes. En cambio, sí parece centrarse en el retrato locativo de los espacios:

Figura 3, primera aparición de Sherlock.  
Fuente: Conan Doyle, Edginton y Culbard (2012).



«En altura andaba antes por encima que por debajo de los seis pies, aunque la delgadez extrema exageraba considerablemente esa estatura. Los ojos eran agudos y penetrantes, [...] y su fina nariz de ave rapaz le daba no sé qué aire de viveza y determinación. La barbilla también, prominente y maciza, [...] Las manos aparecían siempre manchadas de tinta y distintos productos químicos» (24-25).



Figura 4,  
presentación de  
Sherlock Holmes.  
Fuente: Conan  
Doyle, Edginton y  
Culbard (2012).

«Existía, por ejemplo, un hombrecillo de ratonil aspecto, pálido y ojimoreno, que me fue presentado como el señor Lestrade» [Conan Doyle 2012, 29].



Figura 5, representación del inspector Lestrade.  
Fuente: Conan Doyle, Edginton y Culbard (2012).

Por otra parte, la imagen visual permite una percepción mucho más rápida que la lectura de un texto:



Figura 6, la escena del crimen.

Fuente: Conan Doyle, Edginton y Culbard (2012).

«Se trataba de una gran pieza cuadrada cuyo tamaño aparecía magnificado por la absoluta ausencia de muebles. Un papel vulgar y chillón ornaba los tabiques, enmohecido a trechos y deteriorado de manera que las tiras desgarradas y colgantes dejaban de vez en cuando al desnudo el rancio yeso subyacente. Frente por frente de la puerta había una ostentosa chimenea, rematada por una repisa que quería figurar mármol blanco. A uno de los lados de la repisa se erguía el muñón rojo de una vela de cera. Sólo una ventana se abría en aquellos muros, tan sucia que la luz por ella filtrada, tenue e incierta, daba a todo un tinte grisáceo, intensificado por la espesa capa de polvo que cubría la estancia. [...] Se trataba de un hombre de cuarenta y tres o cuarenta y cuatro años, de talla mediana, ancho de hombros, rizado el hirsuto pelo negro, y barba corta y áspera. Gastaba levita y chaleco de grueso velarte, pantalones claros, y puños y cuello de camisa immaculados. A su lado, en el suelo, se destacaba la silueta de una pulcra y bien cepillada chistera. Los puños cerrados, los brazos abiertos y la postura de las piernas, trabadas una con otra, sugerían un trance mortal de peculiar dureza. Sobre el rostro hierático había dibujado un gesto de horro, y, según me pareció, de odio, un odio jamás visto en ninguna otra parte.» (45-46)

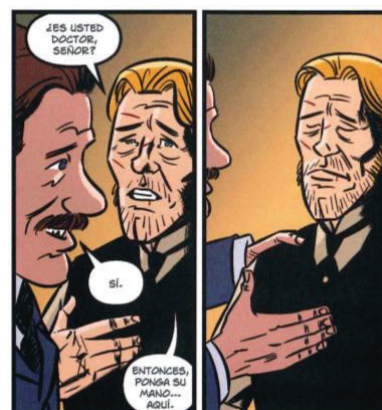


En el personaje de Jefferson Hope su caracterización sí se ve alterada:

«Recuerdo que pensé, según estaba ahí delante de mí, haber visto en muy pocas ocasiones hombre tan fuertemente constituido. Su rostro moreno, tostado por el sol, traslucía una determinación y energía no menos formidables que su aspecto físico.» (163-164).

Figura 7, Jefferson Hope.

Fuente: Conan Doyle, Edginton y Culbard (2012).



Sobre la narración del segundo relato resulta muy interesante constatar cómo el narrador omnisciente es sustituido en la novela gráfica por Jefferson Hope, quien refiere la historia de John y Lucy Ferrier y los acontecimientos que tuvieron lugar, aunque no fuera testigo de ellos. De esta forma, al ser completamente referida por el narrador, ninguno de los personajes pertenecientes a esta historia secundaria interviene, a diferencia de lo que ocurre en la novela original, que incluye diálogos en estilo directo.

«En medio del gran continente norteamericano se extiende un desierto árido y tenebroso que durante muchos años obró de obstáculo al avance de la civilización. [...] Hemos dicho que es absoluta la ausencia de vida en la vasta planicie. [...] Tal era el escenario que, el día 4 de mayo de 1847, se ofrecía a los ojos de cierto solitario viajero.» (103-105).

Figura 8, comienzo del segundo relato y presentación de John y Lucy Ferrier.

Fuente: Conan Doyle, Edginton y Culbard (2012).



En cambio, la voz narrativa de Watson desaparece en cuanto termina la introducción de Sherlock.



Figura 9, la Ciencia de la Deducción.

Fuente: Conan Doyle, Edginton y Culbard (2012).



Con respecto a los elementos simbólicos, podemos señalar los siguientes:

- La pipa, que por su atractivo visual aparece en mayor medida en la novela gráfica que en la novela original:

«Sherlock Holmes se puso en pie y encendió la pipa.» (35) «No teniendo noción de cuándo volvería, decidí matar el tiempo aspirando estúpidamente el humo de mi pipa mientras fingía leer *La Vie de Bohème* de Henri Murger.» (71).

Figuras 10, 11, 12 y 13, Sherlock Holmes fumando en pipa

Fuente: Conan Doyle, Edginton y Culbard (2012)





- La lupa, que utiliza en una sola ocasión en la novela.  
«Esto dicho, desenterró de su bolsillo una cinta métrica y una lupa, de grueso cristal y redonda armadura.» (51).

Figuras 14 y 15, Sherlock con su lupa.  
Fuente: Conan Doyle, Edginton y Culbard (2012).





En cuestión de referencias e inspiraciones, podemos encontrar la influencia del personaje de Sherlock Holmes y de las tramas que protagoniza en el manga *Detective Conan* (名探偵コナン Meitantei Konan), que continúa publicándose desde 1994. En este caso podemos encontrar una alusión directa y explícita tomando el nombre del autor (Sir Arthur Conan Doyle) para designar al protagonista principal de todo el manga. E incluso en el primer capítulo del primer volumen se le llama «El Sherlock Holmes de los 90» y, en una nota del autor, Gosho Aoyama afirma: «Desde que era niño, siempre me han gustado los detectives. No podía evitar entrar en una librería y salir con alguna novela de Sherlock Holmes y otros detectives famosos.» (Detective Conan Wiki 2016).

El argumento de la historietta japonesa se centra en Shinichi Kudo, un joven y reconocido detective de diecisiete años que es envenenado y encogido hasta aparentar la edad de siete años por unos hombres misteriosos. Tras esto, Shinichi se oculta bajo la identidad de Conan Edogawa para seguir investigando y al fin obtener evidencias que le permitan detener a la organización y volver a su apariencia normal. Este personaje se caracteriza por ser un gran admirador de Sherlock Holmes y, aunque no toca ningún instrumento, le gusta mucho el violín. Asimismo, los protagonistas de la serie viven en el distrito ficticio de «Beika», cuyo nombre deriva de «Baker Street».



Figura 16, Conan caracterizado como Holmes en la portada del primer volumen.

Fuente: Detective Conan Wiki 2016.

## 2. Medio televisivo

En el medio audiovisual se encuentran numerosos ejemplos emitidos por televisión o mediante plataformas de *streaming*, de forma periódica o en entregas simultáneas, cuyos episodios o capítulos mantienen una unidad o continuidad argumental o temática.

Al partir de un hipotexto policíaco, las narrativas expansivas elípticas que vamos a tratar suponen una hibridación de los géneros televisivos, que generalmente siguen una tipología temática para su clasificación, de forma que los hipertextos derivados del universo diegético holmesiano se pueden circunscribir dentro de un género mayoritario centrado en narrativas sobre crímenes, que a su vez integra las series policíacas, las de detectives, las de mafiosos... Sin embargo, nos centraremos en manifestaciones transmediales más actuales, que revitalizan el clásico mito de Sherlock Holmes, que parecen seguir «una vertiente realista e imitativa en la que los principales rasgos del personaje y de su universo se mantengan reconocibles» (Sánchez y Fernández 2020, 60).

Es por esta adecuación de carácter genérico, que motiva en muchas ocasiones la intertextualidad, por la que la narrativa holmesiana se ve inserta en marcas de género afines a la novela policíaca o de detectives, lo que a su vez puede resultar un atractivo del personaje para la transmedialidad.

*House* (2004-2012).

Esta serie de televisión estadounidense ha sido creada por David Shore y protagonizada por Hugh Laurie en el papel del médico Gregory House. Este hipertexto es un proceso expansivo elíptico en el que se altera el género policíaco del hipotexto, cambiando el modo en el que se aborda la narrativa por el formato de una serie televisiva de médicos, muy popular en la primera década del siglo XXI (junto a ejemplos como *Hospital Central*, de 2000-2012, o *Anatomía de Grey*, 2005-2017). Este caso resulta una excepción a la afirmación de Sánchez y Fernández (2020, 60), puesto que el interés de esta serie es utilizar las características y esquemas narrativos policíacos por su atractivo, así como las propiedades del protagonista y los mecanismos de deducción que lo identifican, pero sin pretender emplear el mundo diegético holmesiano de forma reconocible.

El argumento se centra en un equipo médico (que para algunos constituye el símil de Watson, mientras que para otros se encuentra en el personaje del doctor J. Wilson), dirigido por el doctor Gregory House, que se enfrenta a casos de enfermedades inauditas para las que tienen que determinar un diagnóstico. Estos casos médicos se centran en enfermedades difíciles de diagnosticar, para lo cual House utiliza un pensamiento crítico y analítico a través de la lógica deductiva, evitando el trato directo con los pacientes, puesto que «todo el mundo miente» (Shore y Singer 2004).

A pesar de evitar las alusiones directas al hipotexto, las conexiones entre ambos productos artístico-culturales resultan evidentes, especialmente cuando se realizan guiños a la fuente de inspiración para el personaje protagonista: como la adicción a sustancias narcóticas (la cocaína para Holmes y la vicodina para House), la interpretación musical (el violín para Holmes y el piano para House), la dirección en el número 221B, los rasgos de personalidad excéntrica y ególatra, etc.

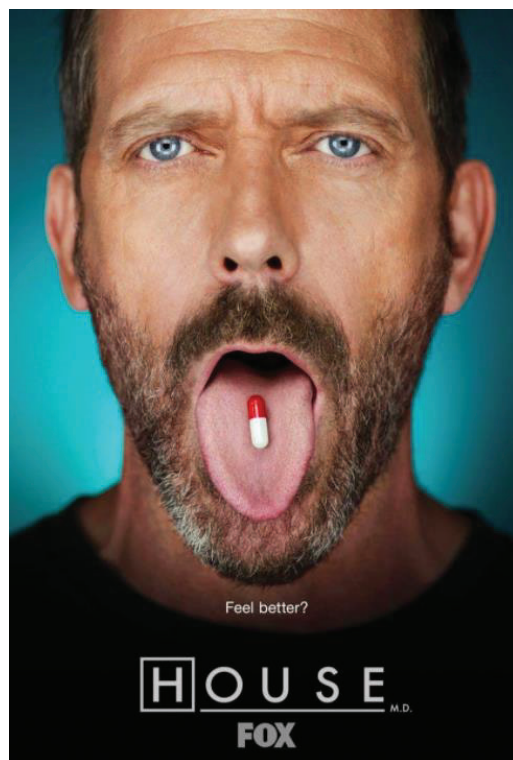


Figura 17, póster de *House*.

Fuente: IMDb.

*Sherlock* (2010-2017).

*Sherlock* es una serie de televisión británica creada por creada por Steven Moffat y Mark Gatiss (Sánchez y Fernández 2020, 42), y protagonizada por Benedict Cumberbatch como Sherlock Holmes y Martin Freeman como el doctor John H. Watson. Este producto audiovisual constituye una operación expansiva elíptica, al alterar las

dimensiones espaciales del universo diegético en el que se sitúa el hipotexto original. De esta manera, presenta a los personajes canónicos en un contexto diferente, como es el Londres del siglo XXI, por lo que se modifican determinados compuestos narrativos para reflejar fielmente los avances sociales, políticos y tecnológicos, aunque, por todo lo demás, los personajes, ambientes y tramas parecen aproximarse íntimamente al canon.

Finalmente, el primer capítulo de la primera temporada, «Estudio en rosa» («A Study in Pink», Moffat y McGuigan 2010), constituye una adaptación de la primera novela en la que aparece Sherlock Holmes, *Estudio en escarlata* (1887). Sin embargo, a pesar de que la trama es básicamente la misma (una serie de misteriosos asesinatos que se producen por la ingesta obligada de veneno en forma de píldora), ciertos elementos son alterados con fines adaptativos, eliminando el trasfondo mormón y el segundo relato al completo para introducir al personaje de Moriarty, presumiblemente por la necesidad tópica de los formatos audiovisuales seriales o televisivos de una subtrama de carácter extensivo a lo largo de varias temporadas, aunque también se puede asignar a la presencia de la tensión dual de bien-mal o héroe-villano, que aunque pueda ser una simpleza, resulta útil para estas narrativas.

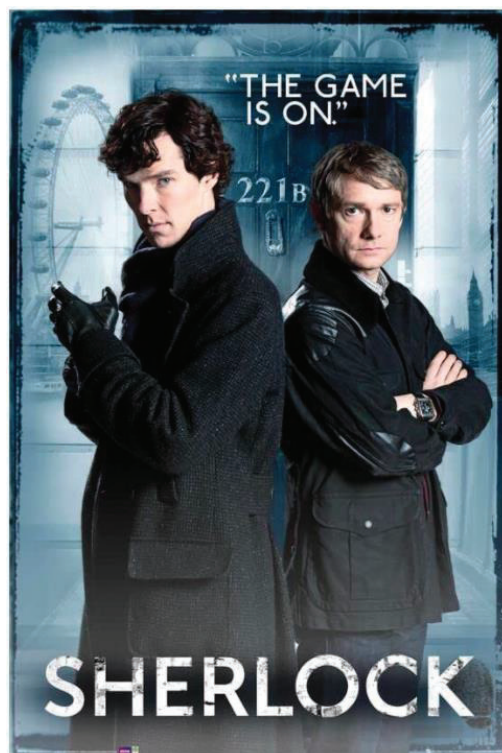


Figura 18, cartel de *Sherlock*.

Fuente: IMDb.

*Elementary* (2012-2019).

En esta serie de televisión estadounidense, creada por Robert Doherty y protagonizada por Jonny Lee Miller en el papel de Sherlock Holmes, se introduce a Joan Watson, la versión femenina de John H. Watson, interpretada por Lucy Liu. El cambio de género de este personaje constituye una de las alteraciones más significativas del hipertexto. Sin embargo, como proceso expansivo elíptico, también traslada la trama a un contexto espacio-temporal distinto al del hipotexto original, como es la ciudad de Nueva York en el tiempo actual. En esta narrativa la adicción del detective asesor toma una gran importancia, puesto que es el origen de la creación del personaje Morland Holmes, padre de Sherlock, que contrata a Joan Watson como acompañante de su hijo para ayudarle a permanecer sobrio y alejado de las drogas que le hicieron caer en desgracia, tanto en su vida personal como profesional.

Asimismo, este nuevo foco de importancia sobre el género femenino también se encuentra en el personaje de Irene Adler que, perteneciente al relato «Escándalo en Bohemia» de *Las aventuras de Sherlock Holmes* (1891), rivaliza en astucia e inteligencia con Sherlock, que le respeta y admira (aunque en numerosas narrativas hipertextuales se ha especulado sobre la naturaleza romántica de su relación); esta figura se aglutina al personaje de Moriarty, que toma una identidad femenina como Jamie.

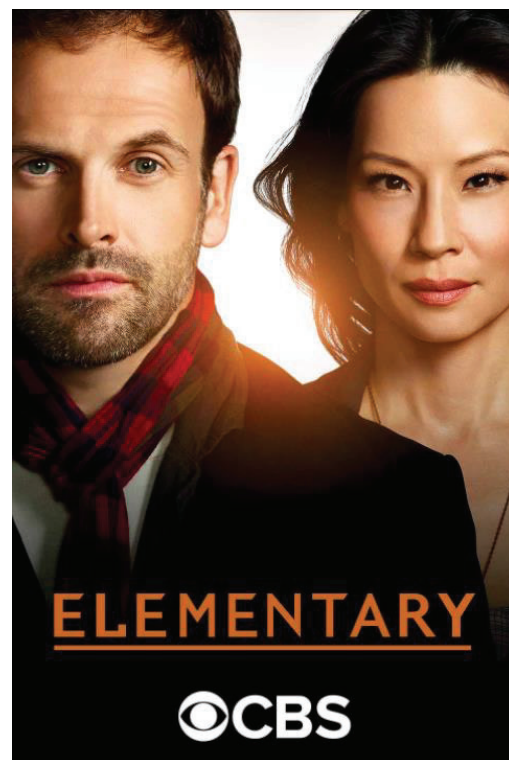


Figura 19, póster de *Elementary*.

Fuente: IMDb.



La introducción de Sherlock Holmes dentro de las series televisivas policíacas resulta un hecho muy interesante, pues su presencia en este formato es una herramienta idónea para añadir un nuevo interés a la trama y aportar elementos diferenciadores en un género que, normalmente, sigue una estructura bastante rígida y repetitiva a través de la resolución de casos criminales y misterios policíacos.

Con respecto a series como *Castle* (2009-2016), no se podrían considerar hipertextos derivados de la narrativa holmesiana. Sin embargo, la figura del protagonista, Richard Castle, junto con su labor como colaborador de la policía, resulta una aproximación al oficio de Holmes como «detective asesor», modelo que ha sido imitado en otras series policíacas como *El Mentalista* (*The Mentalist*, 2008-2015) o *Miénteme* (*Lie to me*, 2009-2011). Así, sería posible extraer la teoría de que Sherlock Holmes dio lugar a un personaje tipo de las series policíacas de la segunda década del siglo XXI: una figura que, a pesar de no constituir un miembro de las fuerzas del orden, colabora con estas para el desarrollo de investigaciones y la resolución de crímenes, gracias a sus amplios conocimientos en torno al mundo del delito y la metodología criminal.

*Los irregulares* (*The Irregulars*, 2021).

Esta serie de televisión estadounidense desarrolla la trama de «los irregulares de Baker Street» (tal y como se les llama en *El signo de los cuatro* en 1890, mientras que, en su primera aparición, en *Estudio en escarlata* de 1887 no se les da un nombre concreto, a excepción de Wiggins). «El ejército de policías» (76) son una pandilla de niños de la calle que Sherlock utiliza para que investiguen por Londres a cambio de un chelín al día. Este grupo de personajes, que canónicamente resultan más una herramienta, adoptan el papel protagonista en esta narrativa paraléptica o *spin-off*, concediéndoles una relevancia que no procede del hipotexto original. Se utiliza el atractivo y la popularidad del personaje de Sherlock Holmes, que se subvierte (relegándolo al papel de drogadicto y criminal) para cambiar el foco de atención a personajes previamente considerados secundarios, que terminan por resolver los casos.

Encontramos la misma situación ambiental del canon, en la que se desarrolla una trama de fantasía y misterio, con elementos sobrenaturales, tales como ver y hablar con los muertos. Asimismo, se utiliza el esquema policíaco y la resolución de casos criminales

con este mismo motivo fantástico, que también incluye un misterio general que abarca toda la temporada.

Sobre este producto conviene hacer referencia al medio de distribución (Netflix), puesto que las nuevas plataformas de *streaming* han ocasionado un cambio en la forma de consumo de los medios audiovisuales, facilitando el maratón, atracón de series o *binge-watching* (FundéuRAE, s.f.), por el que se produce un consumo voraz de estos episodios al tener la oportunidad y acceso de visionado repentino de toda una temporada en el mismo momento de su publicación en dicha plataforma.



Figura 20, cartel de *Los irregulares*.

Fuente: IMDb.

### 3. Medio cinematográfico

El formato audiovisual incluye por otra parte, además del sistema televisivo y el videolúdico, el medio cinematográfico, que se caracteriza por su poder referencial, casi inmediato, como impresión de la realidad. Así «resulta difícil desprenderse del mundo referencial, pues está registrado en la propia materialidad» (Pérez Bowie 2008, 111), lo que permite la experimentación a través del conflicto mimético del producto artístico cinematográfico como ocurre en el siguiente ejemplo:

*El moderno Sherlock Holmes (Sherlock Junior, 1924).*

Este caso resulta un interesante exponente tanto de intertextualidad cinematográfica como de transmedialidad, puesto que, en un juego entre la mimesis y la verosimilitud se presenta una narración que, ya por el título, refiere al famoso investigador. Sin embargo, la trama se centra en el mundo filmico. El argumento gira en torno a un proyccionista de un cine que sueña con ser detective, momento en el cual se desdobra e introduce en la pantalla para protagonizar su propio relato policíaco apodado como *Sherlock Jr.*, descubriendo al autor del robo de un valioso collar de perlas, que además resulta ser su rival amoroso, con el que se disputa el amor de su novia. Así se experimenta con el «efecto-verdad» (Pérez Bowie 2008, 158) de la ficción cinematográfica, aportándole una mayor verosimilitud a la acción a través de la impresión difuminada de la acción marco y la acción enmarcada.

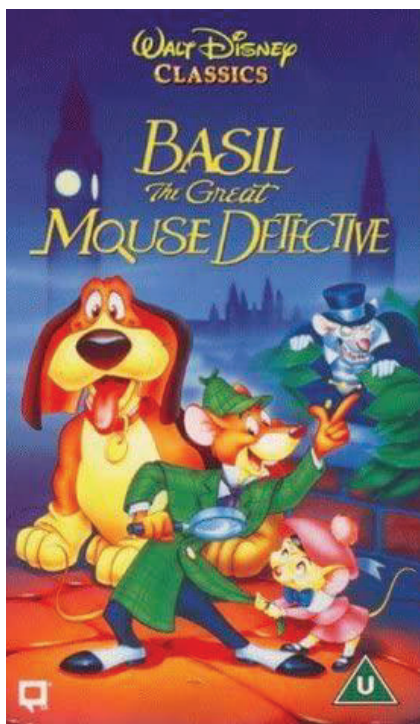


Fig. 21, póster de *Sherlock Jr.* (1924), protagonizada por Buster Keaton.  
Fuente: Wikimedia Commons (2019).



Este «efecto de realidad inmediata» (Pérez Bowie 2008, 20) se ve superado por los filmes de animación, ya sea a través de dibujos estilizados o de una imagen digital, que se alejan de los comienzos analógicos de la cinematografía. Merecen mención en esta cuestión concreta el largometraje animado, producido por Walt Disney Pictures, *Basil, el ratón súperdetective* (*The Great Mouse Detective*, 1986), así como la serie de animación japonesa o «anime» *Sherlock Hound* (名探偵ホームズ Meitantei Hōmuzu, 1984-1985).

Ambos casos toman los personajes originales de Sir Arthur Conan Doyle y los presenta con apariencia de animales antropomórficos, de donde surge el juego de palabras para el título en inglés del segundo ejemplo («hound» es ‘sabueso’ en inglés, término con el que también se designa a Holmes en *Estudio en escarlata* [51]). Estos ejemplos se inspiran en el hipotexto de Sir Arthur Conan Doyle para crear los homólogos animales de Sherlock Holmes. Sin embargo, las tramas no proceden del hipotexto, sino que se utiliza el mundo diegético holmesiano para estructurar la serie de aventuras detectivescas, manteniendo el argumento general del hipotexto: Sherlock Hound/Basil es un detective o investigador que, junto a su compañero John H. Watson/Dawson, ayuda a la policía de Scotland Yard en los casos difíciles que estos no consiguen resolver.



Figuras 22 y 23, Basil y Sherlock Hound.

Fuente: IMDb.

Alejándonos del debate mimético sobre la imagen cinematográfica, podemos estudiar otros ejemplos hipertextuales filmicos que expanden el canon holmesiano. Según Pérez Bowie (2008, 200), el semiótico cinematográfico Robert Stam rechaza la relación que se mantiene entre la cultura de masas y el arte filmico, así como «la actitud parasitaria» que la industria ha desarrollado en torno a la literatura, lo que puede explicar la adopción de temas, motivos y personajes literarios clásicos.

Resulta indudable el carácter masificador que ha adquirido este medio, tanto por el menor esfuerzo intelectual que suponen los mensajes audiovisuales, como por la satisfacción sensorial que producen, y también por la mayor difusión que estos productos han alcanzado gracias a las nuevas tecnologías, facilitando su recepción y consumo.

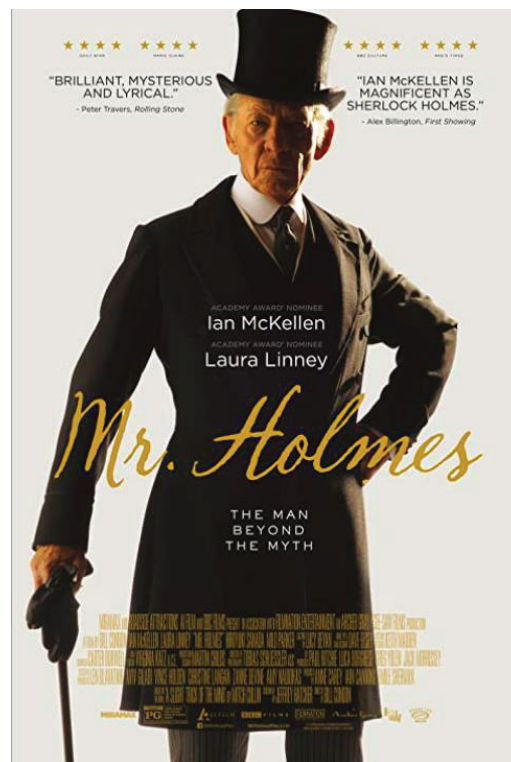
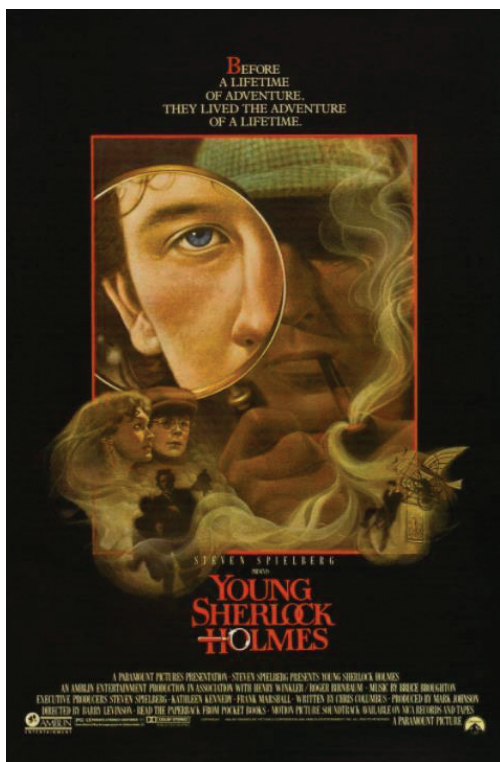
Entre los ejemplos de narrativas que implican una expansión temporal, encontramos las analépticas o precuelas y las prolépticas o secuelas. En ambos casos parece aprovecharse la fama del mito holmesiano para expandir su propia narrativa, haciendo alusión a una historia previa o posterior protagonizada por la pareja archiconocida y ubicando el relato en un tiempo pasado o futuro a aquel en el que se desarrolla el hipotexto.

En *El secreto de la pirámide* (*Young Sherlock Holmes*, de 1985), el escritor Chris Columbus se basó en los personajes originales de Sir Arthur Conan Doyle para narrar un relato de misterio y aventuras, pero centrándose en dar una explicación para el canónico carácter frío de Sherlock en una relación de juventud frustrada, de modo que Columbus afirma lo siguiente:

«Lo que tenía más importancia para mí era por qué Holmes había llegado a ser tan frío y calculador, y la razón de estar solo el resto de su vida. Ese es el motivo por el que se le describe de forma tan emocional en el filme; de joven, sus emociones lo controlaban, estaba enamorado del amor de su vida y como resultado de lo que ocurre aquí, se termina convirtiendo en la persona que será más tarde.» (Benítez 2013)

Mientras que en *Mr. Holmes* (2015), película dirigida por Bill Condon y protagonizada por sir Ian McKellen, se presenta un Sherlock envejecido que relata su último caso, el de la Dama Gris (que a su vez establece una relación intertextual intramedial con la película alemana de 1937, *Die graue Dame* o *The Grey Lady*), como un modo de ejercitar la memoria y combatir su pérdida, argumentando que Watson no se ajustó a la verdad en su relato. A su vez esta película es la adaptación cinematográfica de

la novela *Mr. Holmes* o *A Slight Trick of the Mind*, de 2005, escrita por Mitch Cullin, lo que constituye otra relación de intertextualidad intramedial.



Figuras 24 y 25, carteles de *Young Sherlock Holmes* y de *Mr. Holmes*.

Fuente: IMDb.

En cuanto a las diferencias entre el personaje literario y su equivalente cinematográfico, conviene apuntar que la principal distinción reside en la fisicidad del segundo caso, que evita el ejercicio imaginativo del espectador a través de la imagen corporal, «pues ella le proporciona una gran cantidad de información que la narrativa ha de suplir con otros medios» (Pérez Bowie 2008, 37). En muchas ocasiones esta relación representativa conlleva la identificación entre el personaje y el actor que lo interpreta, confundiendo los rasgos físicos y de personalidad de ambas figuras e, incluso, imponiendo al personaje sobre el actor (asumiendo a Sherlock Holmes como Jeremy Brett, quien lo interpretó en los años ochenta) o, al contrario, subordinando el personaje al actor (identificando a los diferentes actores que han dado vida al personaje, como Benedict Cumberbatch, Robert Downey Jr., Jonny Lee Miller, etc.).

En este sentido, según Pérez Bowie (2008, 37), Gianfranco Bettetini afirma que el *star system* ha implicado siempre «la superposición entre el personaje interpretado por el actor y el actor-personaje de la vida real, entre la figura agente del mundo de la pantalla y la figura agente en el mundo real de lo cotidiano». Estas relaciones entre diferentes representaciones de un mismo personaje en distintos productos narrativos, así como las identificaciones de un único actor para varios papeles, constituyen también un importante factor intertextual.

*Sherlock Holmes* (2009) y *Sherlock Holmes: Juego de sombras* (2012).

Estas son dos películas dirigidas por Guy Ritchie y protagonizadas por Robert Downey Jr. como Sherlock, Jude Law como Watson y Rachel McAdams como Irene Adler. Ambas películas están relacionadas por el vínculo intertextual que supone que la segunda sea una secuela de la primera, por el que se continúa con el relato desarrollado en la obra cinematográfica anterior, retomando los personajes y las dinámicas previas.

Estos productos filmicos están basados en guiones originales que, a pesar de no referir a ningún relato original del canon, se encuentran repletos de alusiones intertextuales sobre personajes (los protagonistas: Holmes y Watson, Irene Adler, Mary Morstan, el inspector Lestrade, Moriarty, Mycroft Holmes, Sebastian Moran, la señora Hudson, etc.) y espacios (Londres, las cataratas de Reichenbach, etc.), además de incluir «alusiones, guiños, diálogos e incluso algún pasaje explícito del canon» (Sánchez y Fernández 2020, 45), todos ellos referencias intertextuales que permiten hablar de un hipertexto, seguramente el más conocido y popular en la actualidad.

En el caso del primer film, *Sherlock Holmes* (2009) incluye elementos fantásticos como asesinatos sobrenaturales y una organización secreta que emplea la magia, todos los cuales terminan siendo explicados por Sherlock a través de su método deductivo, que expone los mecanismos técnicos involucrados.



Figura 26, cartel de *Sherlock Holmes*

Fuente: IMDb



Por su parte, *Sherlock Holmes: Juego de sombras* (*Sherlock Holmes: A Game of Shadows*, 2012) sí se basa principalmente en el relato «El problema final» (del libro *Las memorias de Sherlock Holmes*, 1893), cuya trama gira en torno a la persecución mutua entre Holmes y Moriarty, el primero para detener al delincuente y a su organización criminal, y el segundo para vengarse y continuar con sus actividades delictivas. En ambos casos, el relato termina con la presunta muerte de Sherlock y Moriarty debido a su enfrentamiento en las cataratas de Reichenbach, dando lugar al denominado *gran hiato*. Asimismo, también incluye al personaje Sebastian Moran, de «La casa deshabitada» (del libro *El regreso de Sherlock Holmes*, 1903). Por otra parte, es interesante cómo, ante la amenaza realizada sobre su compañero Watson y su esposa, la humanidad de Holmes se ve exaltada, lo que «en cierto modo subvierte la habitual frialdad del personaje, al temer por la suerte de su amigo y de su esposa» (Sánchez y Fernández 2020, 56).

También resulta reseñable el guiño metaliterario e intertextual intermediático que se encuentra en el final del filme, cuando Watson se encuentra escribiendo el relato en el que se basa la película y Holmes irrumpe (inesperadamente, pues se le supone muerto) añadiendo un signo de interrogación a la palabra *Fin*, haciendo alusión directa al *gran hiato* y al regreso del detective tras su supuesta defunción.



Figura 27, póster de *Sherlock Holmes: Juego de sombras*

Fuente: IMDb.



A día de hoy hay una tercera película en fase de producción, cuyo estreno se espera para diciembre de este mismo año (2021), que contará con Dexter Fletcher como director, mientras que Robert Downey Jr. y Jade Law continuarán con sus papeles protagonistas (Arcones 2021).

Figura 28, posible cartel de *Sherlock Holmes 3*.

Fuente: IMDb.

Entre otros casos transmediales cinematográficos, encontramos *Holmes & Watson*, una comedia de 2018 que utiliza a los personajes y las tramas policíacas de Sherlock Holmes de forma satírica. Así como existe *Sherlock Gnomes* (2018), una película de animación que establece varias relaciones de intertextualidad: de tipo intramedial por su naturaleza como secuela de *Gnomeo y Julieta* (2011) (que a su vez constituye un hipertexto intermedial como adaptación de *Romeo y Julieta*, de 1597), y de carácter intermedial por el empleo de los personajes del canon holmesiano. Además, hay que mencionar a la narrativa expansiva elíptica de *Enola Holmes* (2020), adaptación cinematográfica (por lo tanto, hipertexto intermedial) de una serie de libros escrita por Nancy Springer. En esta narrativa se introduce un personaje completamente nuevo en el universo diegético del hipotexto: Enola Holmes (interpretada por Millie Bobby Brown), hermana de Sherlock (Henry Cavill) y Mycroft (Sam Claflin); por lo que se puede extraer una lectura feminista a través de la creación del personaje protagonista femenino. Esta película también contará con una secuela (hipertexto intramedial) ya confirmada (Rodríguez 2021).



Figuras 29, 30 y 31, otros hipertextos transmediales.

Fuente: IMDb.

#### 4. Medio videolúdico

El videojuego no resulta excluyente de la categoría de medio comunicativo, puesto que, como formato audiovisual y a pesar de su característico fin lúdico y de entretenimiento, el juego electrónico continúa siendo un modo más de transmitir un relato. Su característica principal es el alto componente interactivo, del cual también se encuentran ejemplos en la literatura y en el medio audiovisual, mediante los «librojuegos» de narrativa juvenil de «hiperficción explorativa» (Pajares Toska 1997) (como la serie *Elige tu propia aventura*, que permite que el lector dirija el trayecto de su lectura al hacer determinadas elecciones) o las películas interactivas (como «Bandersnatch» perteneciente a la quinta temporada de la serie británica *Black Mirror* (2018), que posibilita que el espectador tome una serie de decisiones que afectan a la trama).

De esta forma, el medio videolúdico se emplea como formato para la presentación de narrativas transficcionales elípticas que se nutren del género literario de misterio y policíaco propio del canon holmesiano para presentar videojuegos propios del género de aventura (categoría que no se corresponde con el género literario o cinematográfico, pues no responde a un criterio temático).

Entre estos casos encontramos la serie *Las aventuras de Sherlock Holmes* (2002-2014), cuyas tramas toman como protagonistas a los personajes de Sir Arthur Conan Doyle para desarrollar un relato diferente y original en cada uno de los juegos. En el último volumen de la colección, *Sherlock Holmes: The Devil's Daughter* (2016), se sigue el mismo esquema estructural que en el resto del conjunto, con el jugador controlando en tercera persona a Sherlock Holmes. Entonces, se presentan un total de cinco casos en los que el objetivo del juego es resolver los misterios que exponen, a pesar de que también se incluyen misiones secundarias repartidas a través de toda la historia. Así, las mecánicas que se incluyen giran en torno a la exploración, la búsqueda de pistas y pruebas escondidas, la investigación, la resolución de puzles y rompecabezas y la interacción con NPCs o personajes no jugables.

Resulta reseñable el ejemplo del titulado «A Study in Green», que toma directamente el nombre de la primera novela *A Study in Scarlet* (*Estudio en escarlata*, 1887), pero modificándolo para hacer referencia a la Selva Maya de la que procede la estatua cuya historia vertebra el relato. Tanto en este, como en muchos de otros casos pertenecientes a la serie, se introducen elementos fantásticos que se enfrentan a la



naturaleza racional del género policíaco. Así, en una narrativa *cross-over*, detiene a un grupo de adeptos seguidores de Cthulhu, que casi tienen éxito al invocarlo, en el tercer juego de la entrega *Sherlock Holmes: La Aventura* (*Sherlock Holmes: The Awakened*; de 2006). También se enfrenta a Arsenio Lupin, el ladrón de guante blanco creado por Maurice Leblanc en 1905 y cuyas novelas también gozaron de gran popularidad en la época, en el caso de *Sherlock Holmes y el rey de los ladrones* (*Sherlock Holmes: Nemesis*; de 2007) en el que ambos personajes rivalizan por su ingenio.



Figura 32, representación de Sherlock Holmes y John H. Watson.

Fuente: Frogwares 2016.

Como íbamos diciendo, el componente fantástico que aparece en esta serie de forma regular se contrapone al carácter empírico del género policíaco y detectivesco. Esta «paradoja», tal y como señalan Sánchez y Fernández (2020, 48), resulta muy atractiva para las narrativas transmediales elípticas, pues utilizan el esquema policíaco y al personaje de Sherlock Holmes, epítome de la lógica, e introducen fundamentos sobrenaturales y de naturaleza misteriosa, alcanzando una conjunción entre «lo explicable, lo comprensible» y «lo imposible, lo inconcebible» (Sánchez y Fernández 2020, 59). Sin embargo, aunque el misterio y lo inexplicable ya se introdujo en algún relato del canon, este aspecto fue sobrepasado y desentrañado por la racionalidad del personaje, manteniéndose el pensamiento lógico (basado en hechos y evidencias) por encima de lo fantástico.



Se debe agregar que, entre los ejemplos videolúdicos a los que ha inspirado el mundo canónico de Sherlock Holmes, se encuentra la serie de videojuegos de *El profesor Layton* (2007-2017). A pesar de que no hay ninguna evidencia de la relación hipertextual entre ambos elementos, resulta evidente la importancia que el famoso detective tiene como foco de influencia en los personajes y en el mundo diegético. Así, la trama se estructura en torno al profesor universitario Hershel Layton, un arqueólogo y prototipo de caballero londinense, y su acompañante Luke Triton, su joven aprendiz. A su vez, aparecen frecuentemente los personajes del inspector de Scotland Yard Chelmey y su compañero Barton, que rivalizan en la resolución de los misterios con Layton; e, igualmente, el personaje de Don Paolo se presenta como el némesis de Layton, un gran maestro del engaño y el disfraz y un inventor experto.

La mecánica de los juegos se articula mediante la resolución de puzzles, pruebas y acertijos, que permiten la exploración del mundo audiovisual, la interacción con NPCs y la obtención de pistas para desvelar el enigma principal; a pesar de que no es necesario enfrentarse de forma exitosa a todos los rompecabezas para finalizar el videojuego, aunque sí para completarlo.



Figura 33, primer juego de *El profesor Layton*.

Fuente: Nintendo 2021.

## V. Conclusiones

Finalmente, como hemos podido comprobar, los medios comunicativos recurren de forma continua a Sherlock Holmes como tema y mito perteneciente a la tradición, lo que permite constatar la inevitabilidad de la herencia artístico-cultural como fuente de inspiración atemporal, al mismo tiempo que demuestra la manera en la que evoluciona un mismo relato, desarrollado en diferentes tipos de representaciones mediáticas y de contextos histórico-culturales.

Este personaje es proclive a ser utilizado en todo tipo de relatos transmediales debido a diferentes aspectos que motivan su atractivo como elemento o figura narrativa. La causa puede relacionarse con sus extraordinarias y remarcables capacidades de observación y deducción, que le permiten llegar a resoluciones sorprendentes para el lector, así como desempeñar su papel de héroe narrativo, salvaguardando y mantenimiento el orden social establecido. Esta espectacularización del desenlace final del misterio (ya presente en el canon) resulta especialmente llamativo en los medios audiovisuales, que permiten el despliegue de efectos asombrosos.

Las características de Sherlock Holmes constituyen otro foco de atracción para los hipertextos, cuya personalidad excéntrica y enigmática se repite en cuantiosas narrativas. Al igual que la actitud social fría, que se ha impulsado en diversos casos transmedia para su justificación en un mayor trasfondo psicológico, como en *House* (2004-2012) o *El secreto de la pirámide* (1985). También la aparición conjunta de su inseparable compañero genera un interés legítimo por esta anómala pareja, conformada por «el extraño y aguzado Holmes –casi un superhombre descifrador de los misterios– y su narrador y, podríamos decir, su escudero y admirador: el doctor Watson». (García Gual 2017, 350)

A su vez, los objetos que se constituyen como claves visuales del hipotexto, han llegado a alcanzar el carácter de símbolo, que permite que, a través de la simple imagen de una pipa, por ejemplo, se establezca la relación mental de identificación con el famoso detective.

El contexto histórico victoriano en el que se sitúa el mundo diegético también se considera de cierta manera exótico y atrayente (especialmente para la cultura oriental) que ha motivado estéticas como el *steampunk*, presente también en narrativas como *Sherlock Hound* (1984-1985).

Por otra parte, el interés por el universo diegético holmesiano puede situarse en la misma popularidad y fama del personaje, que motiva su uso o aparición en hipertextos para impulsar la difusión y el reconocimiento de estos.

Asimismo, podemos observar que ni el personaje ni la narrativa holmesiana se adaptan por igual a todas las manifestaciones transmediales, puesto que sobresalen los ejemplos televisivos, cuyo género de tipo serial se adecúa mejor a la emisión original mediante relatos cortos, del mismo modo que el género literario se corresponde en gran medida al género televisivo, ambos de temática policial. De igual manera las explicaciones sorprendidas de los casos generan una especie de reclamo para el espectador, pues al llamar su atención esperan al siguiente episodio para ver qué otras sorpresas les deparan o, si se trata de la dilatación de un misterio en varios capítulos, para observar la tan esperada resolución final de dicho caso.

## Bibliografía

### Estudios:

- Badrán Padauí, P. (2002). Intertextualidad y transficción en el cuento colombiano. *Folios: revista de la Facultad de Humanidades*, 15, pp. 63-69.  
<https://doi.org/10.17227/01234870.15folios63.69>
- Bajtín, M. (1979). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Barquin, A. (2020). J. M. Barrie. En *The Arthur Conan Doyle Encyclopedia*.  
[https://www.arthur-conan-doyle.com/index.php?title=J.\\_M.\\_Barrie](https://www.arthur-conan-doyle.com/index.php?title=J._M._Barrie)
- Campbell, J. (2013). *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica de México.
- Cascajosa, C. (2006). El espejo deformado: Una propuesta de análisis del reciclaje en la ficción audiovisual norteamericana. *Revista Latina de Comunicación Social* 61, II época, pp. 1-17.  
[https://www.researchgate.net/publication/26527096\\_El\\_espejo\\_deformado\\_Una\\_propuesta\\_de\\_analisis\\_del\\_reciclaje\\_en\\_la\\_ficcion\\_audiovisual\\_norteamericana](https://www.researchgate.net/publication/26527096_El_espejo_deformado_Una_propuesta_de_analisis_del_reciclaje_en_la_ficcion_audiovisual_norteamericana)
- Castany Prado, B. (2008). Figuras III, de Gerard Genette. *Tonos Digital. Revista electrónica de filología*, 15, pp. 1-8. <http://hdl.handle.net/2445/34775>
- Centro Virtual Cervantes. (s.f.). Intertextualidad. En *Diccionario de términos clave de ELE*. Recuperado el 21 de junio, 2021, de  
[https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/intertextualidad.htm](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/intertextualidad.htm)
- FundéuRAE. (s.f.). Binge-watching. En *Buscador urgente de dudas*. Recuperado el 5 de julio, 2021, de <https://www.fundeu.es/consulta/binge-watching/>
- García Bustamante, S. (2013). *Tipología de la hipertextualidad en la ficción de fans: El fanfiction en lengua española* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio de Tesis DGBSDI.  
[https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB\\_UNAM/TES01000699055](https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000699055)
- García Gual, C. (2017). Sherlock Holmes. En *Diccionario de mitos*. Madrid: Turner.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Glowinski, M. (1994). Acerca de la Intertextualidad. *Revista Criterios*, 32, julio-diciembre.

- Kristeva, J. (1967) «Bakhtine, le mot, le dialogue, et le roman». *Critique*, 239, pp. 438-465.
- Li, X. (2019). Books > Sherlock Holmes. En *FanFiction* <https://www.fanfiction.net/book/Sherlock-Holmes/>
- Mora, V. L. (2012). La transmedialidad como modo expresivo en desarrollo. *Anuario 2012*. Centro Virtual Cervantes. Instituto Cervantes. [https://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario\\_12/luis/p06.htm](https://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_12/luis/p06.htm)
- Pajares Toska, S. (1997). Las posibilidades de la narrativa hipertextual. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 6. [https://webs.ucm.es/info/especulo/numero6/s\\_pajare.htm](https://webs.ucm.es/info/especulo/numero6/s_pajare.htm)
- Pérez Bowie, J. A. (2008). *Leer el cine: La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Real Academia Española. (s.f.) Cómic. En *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 30 de junio, 2021, de <https://dle.rae.es/c%C3%B3mic?m=form>
- Ridgway, P. W. y Green, J (2003). *The Alternative Sherlock Holmes: Pastiches, Parodies, and Copies*. Farnham: Ashgate Publishing.
- Sánchez Zapatero, J. y Fernández Rodríguez, M. (2020). ¿Y si no se descarta lo imposible? Sherlock Holmes en el universo fantástico. *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, VIII: pp. 41-62. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.717>
- Stam, R., Bourgoyne, R. y Fitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós.
- Saint-Gelais, R. (1999). «Adaptation et transfictionnalité». En Mercier, A. y Pelletier A. (ed.) . *L'adaptation dans tous ses états*. Québec: Éditions Nota Bene.

Casos transmedia:

Novela:

- Barrie, J. M. (2017) «My Evening with Sherlock Holmes», «The Adventure of the Two Collaborators», «The Late Sherlock Holmes». En *Historical Sherlock Holmes Pastiches*. Milán: Delos digital.
- Collins, S. (2008-2010). *The Hunger Games (Los juegos del hambre)* [Saga de libros]. Barcelona: Editorial Molino.
- Conan Doyle, A. (2012). *A Study in Scarlet (Estudio en escarlata)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Conan Doyle, A. (2014). *The Memoirs of Sherlock Holmes (Las memorias de Sherlock Holmes)*. Madrid: Alianza.
- Conan Doyle, A. (2017). *The Return of Sherlock Holmes (El regreso de Sherlock Holmes)*. Madrid: Alianza.
- Cullin, M. (2006). *A Slight Trick Of The Mind (Un sencillo truco mental)*. Nueva York: Ancher Books.
- Gaiman, N. (2003). *A Study in Emerald (Estudio en esmeralda)*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Jardiel Poncela, E. (2010). *Novísimas aventuras de Sherlock Holmes*. Madrid: Editorial Rey Lear.
- King, S. (1987). «The Doctor's Case». En *The New Adventures of Sherlock Holmes: Original Stories by Eminent Mystery Writers*. En Greenberg, M. H. y Rössel-Waugh, C. (ed.). Nueva York: Carroll & Graf.
- Montgomery, R. A. (2020-2021). *Choose Your Own Adventure (Elige tu propia Aventura)* [Saga de libros]. Barcelona: Editorial Molino.
- Rhei, S. (2013-2016). *El joven Moriarty* [Saga de libros]. Madrid: Ediciones Nevsky.
- Springer, N. (2006). *The Enola Holmes Mysteries (Las aventuras de Enola Holmes)* [Saga de libros]. Barcelona: Editorial Molino.
- Tolkien, J.R.R. (2013). *The Lord of the Rings (El señor de los anillos)*. Barcelona: Ediciones Minotauro.
- Twain, M. (2018). *A Double Barrelled Detective Story (Una historia de detectives de doble cañón)*. Pontevedra: Editorial Faktoría K de Libros.

Medio comicográfico:

Conan Doyle, A., Edginton, I. y Culbard, I. N. J. (2012). *Estudio en escarlata. Una novela gráfica de Sherlock Holmes*. Barcelona: Norma Editorial.

Detective Conan Wiki. (2016). En *Fandom*. [https://detective-conan.fandom.com/es/wiki/Detective\\_Conan\\_Wiki](https://detective-conan.fandom.com/es/wiki/Detective_Conan_Wiki)

Medio televisivo:

Baum, S. (Guionista) y Schwentke, R. (Director). (2009). Pilot (Temporada 1, Episodio 1) [Capítulo de serie de televisión]. En Baum, S., Grazer, B. y Nevins D (Productores), *Lie to me (Miénteme)*. Imagine Television, Samuel Baum Productions y 20th Century Fox Television.

Brooker, C. (Guionista) y Slade, D. (Director). (2018). Black Mirror: Bandersnatch (Temporada 5, Episodio 1) [Capítulo de serie de televisión]. En McLena, R. (Productor), *Black Mirror*. Netflix y House of Tomorrow. Distribuidora: Netflix.

Bidwell, T. (Guionista) y Allan, J. (Director). (2021). Chapter One: An Unkindness in London (Temporada 1, Episodio 1) [Capítulo de serie de televisión]. En Hodgson, R., Bidwell, T., Brenman, G. y Liknaitzky, J. (Productores), *The irregulars (Los irregulares)*. Drama Republic y Netflix.

Davis, J. (Guionista) y Shepard, R. (Director). (2005). Extreme Aggressor (Temporada 1, Episodio 1) [Capítulo de serie de televisión]. En McIntosh, P. R. (Productor), *Criminal Minds (Mentes Criminales)*. The Mark Gordon Company, Paramount Television y Touchstone Television.

Doherty, R. (Guionista) y Cuesta, M. (Director). (2012). Pilot (Temporada 1, Episodio 1) [Capítulo de serie de televisión]. En Beahler, A., Doherty, R., Timberman, S., Beverly, C., y Coles, J. (Productores), *Elementary*. Hill of Beans Productions, Timberman-Beverly Productions y CBS Television Studios.

Gómez, M., Díaz, J. y Mercero, S. (Guionistas) y Gil, C. (Director). (2000). Regalos del destino (Temporada 1, Episodio 1) [Capítulo de serie de televisión]. En Lillo, S. B. y Oliver, S. (Productores), *Hospital Central*. Mediaset España y Videomedia.

Heller, B. (Guionista) y Nutter, D. (Director). (2008). Pilot (Temporada 1, Episodio 1) [Capítulo de serie de televisión]. En Heller, B. (Productor), *The Mentalist (El Mentalista)*. Primrose Hill Productions y Warner Bros. Television.



- KGF Vissers (Usuario). (2010). Sherlock. *Internet Movie Database (IMDb)*.  
[https://www.imdb.com/title/tt1475582/?ref=tt\\_mv\\_close](https://www.imdb.com/title/tt1475582/?ref=tt_mv_close)
- KGF Vissers (Usuario). (2018). Elementary. *Internet Movie Database (IMDb)*.  
[https://www.imdb.com/title/tt2191671/?ref=tt\\_mv\\_close](https://www.imdb.com/title/tt2191671/?ref=tt_mv_close)
- Moffat, S. (Guionista) y McGuigan, P. (Director). (2010). A Study in Pink (Temporada 1, Episodio 1) [Capítulo de serie de televisión]. En Vertue, S (Productora), *Sherlock*. BBC.
- Rhimes, S. (Guionista) y Horton, P. (Director). (2005). A Hard Day's Night (Temporada 1, Episodio 1) [Capítulo de serie de televisión]. En Heinberg, A, *Grey's Anatomy (Anatomía de Grey)*. The Mark Gordon Company y Touchstone Television.
- Samtroy (Usuario). (2005). House. *Internet Movie Database (IMDb)*.  
[https://www.imdb.com/title/tt0412142/?ref=tt\\_mv\\_close](https://www.imdb.com/title/tt0412142/?ref=tt_mv_close)
- Shore, D. (Guionista) y Singer, B. (Director). (2004). Pilot (Temporada 1, Episodio 1) [Capítulo de serie de televisión]. En Attanasio, P., Jacobs, K., Singer, B., Friend R., Lerner, G. y Moran T. L. (Productores), *House*. Heel & Toe Films, Shore Z Productions y Bad Hat Harry Productions.
- Tmorsen (Usuario). (2021). The Irregulars. *Internet Movie Database (IMDb)*.  
[https://www.imdb.com/title/tt10893694/?ref=tt\\_mv\\_close](https://www.imdb.com/title/tt10893694/?ref=tt_mv_close)
- Wolf, D., Black, D. y Zuckerman, E. (Guionistas) y Whitesell J. P. (Director). (1990). Prescription for Death (Temporada 1, Episodio 1) [Capítulo de serie de televisión]. En Palm, R. y Sackheim, D. (Productores), *Law & Order (Ley y orden)*. Wolf Films y Universal Television.
- Zuiker, A. E. (Guionista) y Cannon, D. (Director). (2000). Pilot (Temporada 1, Episodio 1) [Capítulo de serie de televisión]. En Bruckheimer, J. (Productor), *CSI: Crime Scene Investigation*. Jerry Bruckheimer Television, CBS Productions y Alliance Atlantis Productions.

Medio cinematográfico:

- Arcones, J. (2 de abril, 2021). Sherlock Holmes 3: fecha de estreno, sinopsis, tráiler y todo lo que tienes que saber. *Fotogramas*. <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a26803519/sherlock-holmes-3-pelicula-reparto-estreno/>



- Asbury, K. (Director). (2011). *Gnomeo and Juliet (Gnomeo y Julieta)* [Película]. Coproducción Estados Unidos-Reino Unido: Touchstone Pictures, Rocket Pictures, Arc Productions, Miramax y Starz Animation.
- Benítez, S. (21 de diciembre, 2013). Cine en el salón: 'El secreto de la pirámide', fundamental. *Espínof*. <https://www.espinof.com/criticas/cine-en-el-salon-el-secreto-de-la-piramide-fundamental>
- Bradbeer, H. (Director). (2020). *Enola Holmes* [Película]. Legendary Pictures, PCMA Productions. Distribuidora: Netflix.
- Chisholm, K. (Usuario). (2004). The Great Mouse Detective. *Internet Movie Database (IMDb)*. [https://www.imdb.com/title/tt0091149/?ref\\_=ttmi\\_tt](https://www.imdb.com/title/tt0091149/?ref_=ttmi_tt)
- Chisholm, K. (Usuario). (2012). Sherlock Holmes: A Game of Shadows. *Internet Movie Database (IMDb)*. [https://www.imdb.com/title/tt1515091/?ref\\_=ttmi\\_tt](https://www.imdb.com/title/tt1515091/?ref_=ttmi_tt)
- Clements, R., Mattinson, B., Michener, D. y Musker, J. (Directores). (1986). *The Great Mouse Detective (Basil, el ratón superdetective)* [Película]. Walt Disney Pictures.
- Cohen, E. (Director). (2018). *Holmes & Watson* [Película]. Columbia Pictures, Gary Sanchez Productions y Mosaic.
- Condon, B. (Director). (2015). *Mr. Holmes* [Película]. Coproducción Reino Unido-Estados Unidos; See-Saw Films, Filmnation Entertainment y BBC Films.
- Daniellawsonrt (Usuario). (2018). Holmes & Watson. *Internet Movie Database (IMDb)*. [https://www.imdb.com/title/tt1255919/?ref\\_=tt\\_mv\\_close](https://www.imdb.com/title/tt1255919/?ref_=tt_mv_close)
- Fundación Wikimedia, Inc. Wikipedia. (s.f.). Sherlock Jr. Recuperado el 2 de julio, 2021, de [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sherlock\\_Jr](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sherlock_Jr).
- Internet Movie Database (IMDb). (s.f.). Sherlock Holmes 3. Recuperado el 6 de julio, 2021, de [https://www.imdb.com/title/tt2094116/?ref\\_=tt\\_mv\\_close](https://www.imdb.com/title/tt2094116/?ref_=tt_mv_close)
- Keaton, B. (Director). (1924). *Sherlock Junior (El moderno Sherlock Holmes)* [Película]. Buster Keaton.
- Levinson, B. (Director). (1985). *Young Sherlock Holmes (El secreto de la pirámide)* [Película]. Amblin Entertainment.
- Letande (Usuario). (2018). Sherlock Gnomes. *Internet Movie Database (IMDb)*. [https://www.imdb.com/title/tt2296777/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt2296777/?ref_=fn_al_tt_1)
- Musicalfreakgurl (Usuario). (2020). Enola Holmes. *Internet Movie Database (IMDb)*. [https://www.imdb.com/title/tt7846844/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsg\\_0](https://www.imdb.com/title/tt7846844/?ref_=nv_sr_srsg_0)

- Rahman, L. (2002). *Sherlock Holmes*. *Internet Movie Database (IMDb)*.  
[https://www.imdb.com/title/tt0088109/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt0088109/?ref=fn_al_tt_1)
- Ritchie, G. (Director). (2009). *Sherlock Holmes* [Película]. Silver Pictures, Village Roadshow Pictures, Lin Pictures, Translux, Wigram Productions.
- Ritchie, G. (Director). (2012). *Sherlock Holmes: A Game of Shadows (Sherlock Holmes: juego de sombras)* [Película]. Silver Pictures y Village Roadshow Pictures.
- Rodríguez, C. (13 de mayo, 2021). Netflix confirma la película ‘Enola Holmes 2’ con Millie Bobby Brown. *Cosmopolitan*.  
<https://www.cosmopolitan.com/es/famosos/peliculas-series/a34195730/enola-holmes-2/>
- Superflysamurai13 (Usuario). (2009). *Sherlock Holmes*. *Internet Movie Database (IMDb)*. [https://www.imdb.com/title/tt0988045/?ref=tt\\_mv\\_close](https://www.imdb.com/title/tt0988045/?ref=tt_mv_close)
- Tpilbeam-61921 (Usuario). (2015). *Mr. Holmes*. *Internet Movie Database (IMDb)*.  
[https://www.imdb.com/title/tt3168230/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt3168230/?ref=fn_al_tt_1)
- Vogel, J. (Usuario). (2001). *Young Sherlock Holmes*. *Internet Movie Database (IMDb)*.  
[https://www.imdb.com/title/tt0090357/?ref=tt\\_mv\\_close](https://www.imdb.com/title/tt0090357/?ref=tt_mv_close)

Medio videolúdico:

- Frogwares (2006). *Sherlock Holmes: The Awakened (Sherlock Holmes: La Aventura)* (versión para PC) [Videojuego]. Kiev: Frogwares.
- Frogwares (2007). *Sherlock Holmes: Nemesis (Sherlock Holmes y el rey de los ladrones)* (versión para PC) [Videojuego]. Kiev: Frogwares.
- Frogwares (2016). *Sherlock Holmes: The Devil's Daughter* (versión para PC) [Videojuego]. Kiev: Frogwares.
- Level-5 (2007). *Professor Layton and the Curious Village (El profesor Layton y la villa misteriosa)* (versión para Nintendo DS) [Videojuego]. Kioto: Nintendo.
- Nintendo Company Ltd. (2007). *El profesor Layton y la villa misteriosa*. Recuperado el 1 de julio, 2021, <https://www.nintendo.es/Juegos/Portal-de-Nintendo/Portal-para-la-serie-Layton/Portal-de-la-serie-Layton-627605.html>