

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Facultad de Ciencias y Humanidades



DINÁMICAS Y TENDENCIAS DEL UNIVERSO ALTERNATIVO: UN ANÁLISIS DE LA  
*FANFICTION* Y SU RELACIÓN CON LA REALIDAD EN *SHERLOCK HOLMES*

Trabajo de graduación en modalidad de ensayo presentado por

Carol Sofía Dardón Alvarado

para optar al grado académico de Licenciada en Comunicación y Letras

Guatemala,

2023



UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Facultad de Ciencias y Humanidades



DINÁMICAS Y TENDENCIAS DEL UNIVERSO ALTERNATIVO: UN ANÁLISIS DE LA  
*FANFICTION* Y SU RELACIÓN CON LA REALIDAD EN *SHERLOCK HOLMES*

Trabajo de graduación en modalidad de ensayo presentado por

Carol Sofía Dardón Alvarado

para optar al grado académico de Licenciada en Comunicación y Letras

Guatemala,


2023

Vo. Bo. :

(0)   
M. A. Alejandra Osorio

Tribunal Examinador:

(0)   
M. A. Alejandra Osorio

(0)   
M. A. Luna Mishaan

(0)   
M. A. José Alejandro Vega

Fecha de aprobación: Guatemala, 23 de junio de 2023.

## **Prefacio**

El presente trabajo significa esfuerzo, perseverancia, emoción y apoyo a través del deseo de mostrar la importancia de dos de mis pasiones desde una perspectiva académica. A pesar de haber escrito tantas páginas, siento que tengo mucho para decir, en especial, para agradecer, pues este trabajo no habría sido posible sin el apoyo de muchas personas que hicieron que cada paso fuera más fácil de completar.

Quiero agradecer a Dios por permitirme completar este trabajo a pesar de mi falta de compromiso religioso; a mis padres, Axel y Marcia; a mi hermana, Johanna, y a mi perro, Oreo, por ser siempre mi pilar, por creer en mí, comprender, apoyar y acompañarme en los desvelos, crisis y procrastinación.

Quiero también agradecer a mi asesora Alejandra Osorio, gracias por no rendirte conmigo, por guiarme, por comprenderme y apoyarme hasta el final, no pude haber encontrado a una mejor asesora. Quiero agradecer a mi directora de carrera, Luna Mishaan, por creer en mí y apoyarme durante toda la carrera, gracias por estos años de letras, por sus enseñanzas, tiempo y aprecio.

Debo agradecer también a todos los catedráticos que me formaron a través de estos años de carrera —Denise, Lorena, Aída, José, Eduardo, César, Mónica—; gracias también a quienes me permitieron ser auxiliar en sus cursos —Rossana, Clara, Faso—, son personas admirables y una inspiración para seguir navegando a través de las letras y la comunicación. Igualmente, quiero agradecer a aquellos maestros que tuvieron un impacto en mí previo a la universidad; siempre los recordaré con cariño, gracias por no dejar al sueño de las letras morir en la juventud.

Los agradecimientos nunca acaban, pues también quiero mencionar a algunas amistades que hicieron el viaje de este trabajo algo ameno; gracias por su sinceridad y por su amistad a

pesar del tiempo y el espacio. A mis amistades de letras: Teri, Tefi, Ignacio, Madelein, Isa, Mar, Marcela, Fátima y demás gente bonita de Letras, gracias por dejarme analizar todo a su lado. A Nicole, Carmen y Marian, gracias por *fangirlear* conmigo. A Angela, Rocío, Pafer, Dulce, Cali, Juanjo, Pao y Danny por siempre estar allí. A todos los quiero mucho.

Gracias también a mis amigas de natación por hacer de este semestre de TG algo inolvidable. A mis amistades de danza y teatro, gracias por compartir el amor al arte conmigo y hacer que este siga creciendo en sus corazones. Gracias también a todas las personas que me animaron a través de redes sociales, sepan que no habría logrado esto sin ustedes.

Traté de incluir en este espacio a la mayor cantidad de personas que hicieron posible este trabajo, pero hay muchas más. Aunque no nombre a cada persona, sepan que significan mucho para mí por haberme apoyado y por haber estado. El último agradecimiento lo hago hacia mí, por no haberme rendido, por haber logrado lo que me propuse y por seguir luchando por alcanzar mis sueños.

Este trabajo va dedicado a quienes escriben, leen y aman las *fanfics*; a mis padres, a mi hermana, a mi abuelito, Eugenio y a mi perro; en memoria de mis abuelitas: Lupe y Auris, y mi abuelito Armando; a mis primos para que no dejen ir a sus sueños, y a aquellas personas que ya no están, pero dejaron una huella en mí —profe. William y miss. Carlota—. Este es el final de un capítulo, pero también es el comienzo de algo más.

«'To a great mind, nothing is little,' remarked Holmes, sententiously»

(Arthur Conan Doyle, *A Study in Scarlet*, capítulo VI).

## Tabla de contenido

Prefacio .....	ii
Lista de tablas .....	viii
Resumen.....	ix
Abstract.....	x
1 Introducción .....	1
2 Contextualización .....	8
2.1 Sir Arthur Conan Doyle .....	8
2.2 Carrera literaria .....	9
2.3 <i>Sherlock Holmes</i> .....	10
2.4 <i>Sherlock BBC</i> .....	14
3 Estado de la cuestión.....	19
3.1 Doyle y <i>Sherlock Holmes</i> .....	19
3.2 Análisis de <i>fanfictions</i> .....	20
3.3 <i>Sherlock</i> y las <i>Fanfictions</i> .....	21
4 Marco teórico .....	24
4.1 Fan Studies .....	24
4.1.1 ¿Qué son los <i>Fan Studies</i> ?.....	24
4.2 Gerard Genette y la teoría de la transtextualidad .....	27
4.2.1 <i>Transtextualidad</i> .....	27

4.2.2	<i>Paratextualidad e hipertextualidad</i> .....	28
4.3	Narrativas transmedia.....	31
4.4	El inconsciente colectivo y los arquetipos de Carl Jung .....	34
4.4.1	El inconsciente colectivo .....	34
4.4.2	Arquetipos de personaje de Jung .....	35
4.5	Teoría de la deconstrucción de Jacques Derridá .....	38
4.6	Poder, literatura y transgresión de Michel Foucault .....	41
4.6.1	<i>El sujeto y el poder</i> .....	41
4.6.2	<i>Poder, sexualidad y transgresión</i> .....	42
4.6.3	<i>Literatura y análisis del discurso</i> .....	43
5	Marco conceptual.....	46
6	Análisis .....	50
6.1	Análisis de la <i>fanfiction</i> como hipertexto.....	50
6.2	Nature and Nurture de Earlgreytea68.....	51
6.2.1	Descripción .....	51
6.2.2	Construcción del universo alternativo .....	52
6.2.3	Construcción de arquetipos.....	53
6.2.4	Deconstrucción del <i>canon</i> .....	60
6.2.5	Dinámicas de poder.....	66
6.2.6	Panorama de Nature and Nurture.....	76



6.3	Performance In A Leading Role de Mad_Lori.....	78
6.3.1	Descripción .....	78
6.3.2	Construcción del universo alternativo .....	79
6.3.3	Construcción de arquetipos.....	80
6.3.4	Deconstrucción del <i>canon</i> .....	88
6.3.5	Dinámicas de poder.....	94
6.3.6	Panorama de <i>Performance In A Leading Role</i> .....	100
6.4	Saving Sherlock Holmes de Earlgreytea68.....	102
6.4.1	Descripción .....	102
6.4.2	Construcción del universo alternativo .....	102
6.4.3	Construcción de arquetipos.....	104
6.4.4	Deconstrucción del <i>canon</i> .....	109
6.4.5	Dinámicas de poder.....	114
6.4.6	Panorama de <i>Saving Sherlock Holmes</i> .....	118
6.5	<i>Left</i> de Lifeonmars .....	120
6.5.1	Descripción .....	120
6.5.2	Construcción del universo alternativo .....	121
6.5.3	Construcción de arquetipos.....	125
6.5.4	Deconstrucción del <i>canon</i> .....	129
6.5.5	Dinámicas de poder.....	133

6.5.6	Panorama de <i>Left</i> .....	140
6.6	<i>Empathy</i> de Blind_Author.....	142
6.6.1	Descripción .....	142
6.6.2	Construcción del universo alternativo .....	143
6.6.3	Construcción de arquetipos.....	144
6.6.4	Deconstrucción del <i>canon</i> .....	150
6.6.5	Dinámicas de poder.....	157
6.6.6	Panorama de <i>Empathy</i> .....	168
6.7	Análisis comparativo.....	170
6.7.1	Transmedialidad, universos alternativos y Sherlock BBC <i>freeform</i> .....	170
6.7.2	Comparación de <i>fanfictions</i> con Sherlock BBC .....	172
6.7.4	Tendencias de creación en <i>fanfictions</i> .....	176
7.	Conclusiones.....	191
8.	Bibliografía .....	199
9.	Referencias.....	210

## Lista de tablas

<b>Tabla 1.</b> <i>Datos generales de Nature and Nurture de Earlgreytea68</i> .....	51
<b>Tabla 2.</b> <i>Datos generales de Performance In a Leading Role de Mad_Lori</i> .....	78
<b>Tabla 3.</b> <i>Datos generales de Saving Sherlock Holmes de Earlgreytea68</i> .....	102
<b>Tabla 4.</b> <i>Datos generales de Left de Lifeonmars</i> .....	120
<b>Tabla 5.</b> <i>Datos generales de Empathy de Blind_Author</i> .....	142
<b>Tabla 6.</b> <i>Comparación de construcción del Universo Alternativo con el Canon</i> .....	172
<b>Tabla 7.</b> <i>Comparación de hallazgos del análisis de fanfictions</i> .....	177

## Resumen

*Sherlock Holmes* apareció en 1887 gracias a sir Arthur Conan Doyle, sin embargo, su popularidad ha hecho que su personaje trascienda hasta nuestros días. Esta situación da lugar a que existan distintas adaptaciones, como *Sherlock BBC* (2010-2017) de Mark Gatiss y Steven Moffat, versión que ha sido muy aceptada y, a su vez, se ha convertido en el canon de nuevas adaptaciones generadas por *fans: fanfictions* —obras literarias, creadas por y para *fans*, que se basan en los productos culturales—. El estudio de *fanfictions* se ha vuelto un tema relevante debido al auge de los *Fan Studies* a través de distintas ramas, incluida, la crítica literaria. Por este motivo, surge el interés de analizar a las *fanfictions* con relación a su producto cultural *canon*. A raíz de esto, el presente trabajo se enfoca en que, a través de las *fanfictions* tipo universo alternativo de *Sherlock BBC*, es posible identificar una crítica al *canon*, que puede influir en posibles narrativas transmedia futuras. Para lograrlo, se aborda un análisis de perspectiva estructuralista a las *fanfictions* más relevantes de este *fandom*. Entre los hallazgos se encuentran patrones sobre construcciones de personaje y mundo, temáticas recurrentes y discursos que critican y acompañan al *canon*, así como su posible aplicación dentro de un entorno transmediático. Se demuestra así la importancia de las *fanfictions*, tanto para la crítica literaria, como para la generación de nuevas narrativas transmedia.

*Palabras clave:* *fanfiction*, Sherlock, transmedia, transtextualidad, universo alternativo, canon, sir Arthur Conan Doyle, estructuralismo, Fan Studies

## Abstract

*Sherlock Holmes* first appeared in 1887 thanks to Sir Arthur Conan Doyle; nonetheless, the popularity of this work made its character transcend to our current days. This situation led to the existence of different adaptations, like *Sherlock BBC* (2010-2017) by Mark Gatiss and Steven Moffat, a version that has been well-accepted, at the same time, it has become the canon of new fan-generated adaptations: fanfiction—literary works, created for and by fans, that are based on cultural products. The study of fanfiction has become a relevant subject due to the rise of Fan Studies across different fields, including literary criticism. Therefore, an interest for analyzing fanfiction in relation to their canon cultural product has arisen. As a result, the present work focuses on the possibility to identify, through the alternate universe type of fanfiction based on *Sherlock BBC*, a criticism to canon that can influence the future transmedia storytelling. To achieve this, this essay presents a structuralist approach to the analysis of the most relevant fanfiction for this fandom. Among the discoveries, patterns related to character and world development, recurring themes and discourses that criticize and join the canon, as well as their possible implementation within a transmedia environment can be found. The importance of fanfiction is demonstrated, not only for literary criticism but also for the generation of new transmedia storytelling.

*Key Words:* fanfiction, Sherlock, Transmedia, Transtextuality, alternate/alternative universe, canon, Sir Arthur Conan Doyle, Structuralism, Fan Studies

## 1 Introducción

El universo de *Sherlock Holmes* de Arthur Conan Doyle ha evolucionado desde su primera aparición alrededor de 1887. A partir de su obra se han generado adaptaciones en distintos formatos y extensiones; también ha funcionado como inspiración para personajes y nuevas historias completamente desligadas de Holmes, o bien, imitaciones de este, así como para la realización de investigaciones que van desde una perspectiva literaria hasta una de investigación médica. Doyle presentó a *Sherlock Holmes* a finales del siglo XIX; sin embargo, su personaje ha trascendido tanto que en pleno siglo XXI sigue siendo relevante y reconocible, ya sea por sus textos originales, o por alguna de sus adaptaciones. Este panorama muestra que existe un gran campo para analizar las obras literarias originales y adaptaciones del famoso *Sherlock Holmes*; y aún queda mucho por descubrir sobre estas historias y su legado.

Dentro del universo de *Sherlock Holmes*, genera interés la adaptación televisiva creada por Mark Gatiss y Steven Moffat: *Sherlock BBC* (2010-2017). Además de ser una adaptación innovadora con respecto al trabajo original de Doyle, se ha convertido en una de las adaptaciones más aceptadas —por fanáticos y críticos—, y memorables del original *Sherlock Holmes*. *Sherlock BBC* es un texto que sustrae la esencia de Doyle y la adapta a modo de un producto cultural acorde a los cambios de tecnología, ideologías y otros aspectos de la actualidad que pueden no ser tan explícitos en las obras originales (Evans, 2015, p. 109). Esta actualización del *canon* genera una cercanía más profunda con el *fandom*; pues no es necesario imaginar a Sherlock estrictamente en un contexto del siglo XIX, sino que esta actualización permite la especulación y relectura del clásico *Sherlock Holmes* como un personaje atemporal (McClellan, 2018, p. 17).

Cuando un producto cultural, como Sherlock, genera una comunidad de *fans*, es común que, dentro de estos espacios, los *fans* busquen crear contenido para compartir con otros. Entre los contenidos comunes se encuentran los *fanarts* o piezas artísticas, ediciones de video, y, las llamadas *fanfictions*: historias generadas por *fans* para *fans*, que se inspiran en *canon* para su creación. En la actualidad existe facilidad de conectar y compartir este contenido más a través de internet, muchas plataformas se han adaptado a estas comunidades —Tumblr, Live Journal, Facebook, Twitter— y otras han sido creadas específicamente para ellas —Wattpad, Archive of Our Own, Fanfiction.net—. Debido a la relevancia que han cobrado las comunidades de *fans* en la actualidad y del impacto que implican para productos culturales como Sherlock, reconocer la importancia de los contenidos que consumen en dichas comunidades y el papel que estos juegan se vuelve evidente.

En este sentido, *Sherlock BBC* también se vuelve un elemento de interés por el impacto que ha tenido dentro del *fandom holmesiano*. Además de ser una de las adaptaciones más aceptadas, *Sherlock BBC* se presenta como un *canon* en sí mismo. En otras palabras, *Sherlock BBC* se ha vuelto tan relevante dentro del *fandom*, que gran parte del contenido que se genera en esta comunidad, se hace con *Sherlock BBC* como referente. Dentro de la plataforma Archive of Our Own, los trabajos con relación a esta adaptación ascienden a más de cien mil, entre *fanarts*, *fanfictions* y *podfics* —*fanfictions* en formato audio—, así como concursos, contenido colaborativo y colecciones.

En el ámbito académico, el estudio sobre los fanáticos se remonta a finales de 1980 e inicios de 1990 (Goodman, 2015, p. 1), con la aparición de *fanzines* —revistas de *fans*— y otras dinámicas que comenzaban a alejar a los fanáticos de la concepción únicamente de deporte que, comúnmente, se les atribuía. Sin embargo, no es hasta el siglo XXI cuando los *fandoms*

comienzan a ser un tema de interés gracias a las comunidades virtuales, pues las plataformas permiten interacciones más documentadas y subproductos más trascendentales.

Bajo este contexto, el estudio acerca de los *fandoms* y, en específico de las creaciones de *fans* o *fanfictions*, se ha abordado, principalmente, desde perspectivas de crítica social, psicología y *marketing*. Aunque existen algunos trabajos enfocados en las implicaciones literarias que poseen ciertos *fanfictions*, no necesariamente se ha abordado el tema con respecto a la importancia de los *fanfictions* como productos críticos y su valor con relación a los productos culturales que los inspiran. Es aquí donde surge la necesidad de investigar de qué manera los *fanfictions* se convierten en nuevas formas de crítica literaria, al tiempo en que colaboran con las narrativas transmedia encargadas de mantener la coherencia de una historia en múltiples formatos, para un público interconectado. Esta investigación busca abrir un nuevo debate con respecto a la importancia de los *fanfictions*, tanto por su valor crítico literario, como por su efecto en los productos culturales.

En cuanto al interés personal, como lectora y escritora de *fanfictions*, considero que, desde la literatura, es importante reconocer al fenómeno de las *fanfiction* o historias creadas por fans y el impacto que tienen en sus respectivos *fandoms*. Estas historias pueden pasar desapercibidas por la crítica; sin embargo, se trata de historias originales, que manejan aspectos como narrativas, crítica literaria y construcción de mundos que evidencian también aspectos del propio contexto del *fandom* y del producto cultural inicial.

Las *fanfictions* son una oportunidad para atender las necesidades del *fandom* y de las nuevas generaciones, e identificar aspectos en la historia misma que pueden aportar a su análisis a través de la visión de sus seguidores. A pesar de que existen otras investigaciones sobre *fanfictions*, el enfoque que se pretende abordar en este ensayo no ha sido explorado con



anterioridad. Por lo tanto, considero necesario reconocer la importancia de estas comunidades que crecen cada día más, que poseen demandas propias con respecto al contenido que consumen y que buscan. Estudiar a los *fandoms* se vuelve algo de gran relevancia tanto por identificar otras maneras de generar crítica literaria, como por las implicaciones que estos mismos *fanfictions* tienen para las narrativas transmedia y la construcción del mundo.

La tesis que plantea el presente trabajo es la siguiente: a través de las *fanfictions* de universo alternativo de *Sherlock BBC* es posible identificar una crítica al *canon*, que puede influir en posibles narrativas transmedia futuras. Para tener claridad sobre esta afirmación, se plantea el objetivo general: analizar los *fanfictions* para determinar de qué manera la crítica de la audiencia impacta en las narrativas transmedia de un producto cultural; y los siguientes objetivos específicos:

- Determinar las construcciones de mundo aceptadas por la audiencia y replicadas en los *fanfictions*.
- Identificar las temáticas y discursos que se critican en los *fanfictions*.
- Analizar la manera en que los *fanfictions* impactan en las expectativas que se tiene sobre el producto cultural de estudio.
- Identificar las oportunidades y retos de la narrativa transmedia en función de la comunidad de lectores/autores de *fanfictions*.

*Sherlock Holmes* es parte de los textos fundadores dentro del análisis en los *Fan Studies* (McClellan, 2018; Busse y Hellekson, 2014); por esta razón, es fácil encontrar libros y ensayos al respecto. En su mayoría, se habla de análisis con un enfoque más antropológico que literario. A raíz de esto, se vuelve pertinente generar trabajos con un enfoque más literario, donde se reconozca la importancia de los textos creados por *fans*, pero también de sus implicaciones

dentro del *canon*. En este sentido, el presente trabajo busca apelar a esta perspectiva más literaria de los *Fan Studies*. Sin embargo, al aplicar esta perspectiva al *canon* de *Sherlock Holmes*, se sigue presentando un panorama bastante amplio para analizar. Por esta razón, se busca generar un trabajo con enfoque en la adaptación televisiva de Mark Gatiss y Steven Moffat (2010-2017), *Sherlock BBC*, más que en las obras originales de Doyle.

La adaptación televisiva *Sherlock BBC* (2010-2017) de Mark Gatiss y Steven Moffat es una propuesta que puede ser tomada como un *fanfiction* en sí misma por adaptar la obra de Doyle en un contexto actualizado; sin embargo, pese a las diferencias, es una de las versiones más aceptadas, tanto por críticos como por fanáticos (Evans, 2015; McClellan, 2018; Busse y Stein, 2015). En consecuencia, las adaptaciones en *fanfiction* sobre esta versión conforman una mayoría en la plataforma *Archive Of Our Own*, en comparación con otros textos inspirados en los trabajos de Doyle.

Por esta razón, la elección de *fanfictions* para este trabajo, se determinó con base en *Sherlock BBC* dentro de la plataforma *Archive of Our Own*. Se analizará un total de cinco textos en su versión original en inglés: *Nature and Nurture* de *Earlgreytea68*, *Performance In a Leading Role* de *Mad\_Lori*, *Saving Sherlock Holmes* de *Earlgreytea68*, *Left* de *Lifeonmars* y *Empathy* de *Blind\_Author*. Estas son *fanfictions* capituladas, pertenecientes a la categoría *Alternate Universe* [universo alternativo]. La elección se realizó con respecto a la relevancia de estos textos dentro de la plataforma: *fanfictions* dentro de la categoría *Sherlock (TV)* con el mayor número de *kudos* (medidor de aceptación).

Al ser un trabajo que analiza a *Sherlock BBC* —una adaptación relativamente dentro del universo de *Sherlock Holmes*—, existe una facilidad mayor para acceder a contenido *canon*, así como a sus *fanfictions*. Este ensayo también permite acercar a *Sherlock Holmes* a

nuevas audiencias, a través de formatos que no han sido considerados como parte de las narrativas transmedia de *Sherlock BBC*, pero pueden aportar a estas a través de su crítica y propuestas: las *fanfictions*.

Actualmente existen esperanzas de una nueva temporada de *Sherlock BBC*, así como juegos y otras adaptaciones que se siguen creando sobre esta serie. Si bien estos formatos conservan a los personajes y esencias de Doyle, se pueden explorar posibilidades nuevas, no necesariamente pertenecientes al *canon holmesiano* original, sino propuestas generadas, aceptadas y esperadas por los fanáticos, que poco a poco se convierten en una versión más amplia y diversa del *canon holmesiano/sherlockiano*. De esta manera, prestar atención a este producto cultural contemporáneo y a sus *fanfictions* permite reconocer cómo el universo de Sherlock se ha modificado, y cómo los nuevos discursos y necesidades de la sociedad se ven reflejados y actúan en este *canon*.

El presente trabajo busca evidenciar la relevancia de las *fanfictions* como textos críticos, que generan nuevas oportunidades para las narrativas transmedia. Para lograrlo, se pretende analizar desde una perspectiva estructuralista las *fanfictions* capituladas, de categoría universo alternativo, de *Sherlock BBC* para determinar de qué manera la crítica de la audiencia puede impactar en las narrativas transmedia de un producto cultural.

El ensayo comienza con una contextualización a través de un acercamiento a Arthur Conan Doyle, su carrera literaria, el origen y relevancia del *canon holmesiano* y el estado de *Sherlock BBC* como producto cultural actual. Posteriormente, se presenta el Estado de la cuestión, donde se realiza una breve exploración sobre trabajos relacionados a Doyle, *Sherlock Holmes*, *fanfictions*, y la relación de Sherlock con las *fanfictions*.

A continuación, se aborda el Marco teórico, donde se presenta la teoría a utilizar en el análisis. Se comienza con una breve descripción sobre los Fan Studies y su relevancia en el análisis de productos culturales para la literatura. Seguidamente, se presentan dos temas que poseen relación, pero es necesario comprender por separado para su aplicación en el presente trabajo: la transtextualidad y el concepto de transmedia. Posteriormente, se abordan las teorías que servirán en el análisis de los textos seleccionados en este trabajo. Para el análisis de personajes se explica la teoría de Carl Jung sobre el inconsciente colectivo y los arquetipos; para el análisis de deconstrucción del *canon* se explica la teoría de Jacques Derridá sobre la deconstrucción; para el análisis sobre las dinámicas de poder se explica la teoría de Michel Foucault sobre poder, transgresión y análisis de discurso. Finalmente, en el Marco conceptual se presentan algunos términos de relevancia para el presente trabajo.

El análisis de las obras se encuentra luego del Marco conceptual, se divide en dos partes. La primera parte del análisis presenta un análisis individual de los textos elegidos a través de cuatro ejes principales: relación del texto con el *canon* —entendido como el material original, auténtico y aceptado, conocido por todos los lectores dentro del *fandom* (Pugh, 2005, p. 26) —, construcción de arquetipos, deconstrucción del *canon* y presencia de dinámicas de poder. La segunda parte del análisis presenta un encuentro de los hallazgos individuales de cada texto y su relación con el *canon*. Finalmente, se presentan las conclusiones con los principales hallazgos encontrados, seguido por la bibliografía y referencias.

## 2 Contextualización

### 2.1 Sir Arthur Conan Doyle

Sir Arthur Conan Doyle nació en Edimburgo, Escocia, el 22 de mayo de 1859. Fue el segundo de diez hijos de Mary y Charles Altamont Doyle. Según cuenta en su autobiografía, su familia era pobre y entre todos los hermanos se apoyaban para hacer llegar el ingreso económico a casa (Doyle, 1924, pp. 1-8). Sus estudios los realizó en una escuela jesuita y, posteriormente, ingresó a la Escuela de Medicina de la Universidad de Edinburgh, donde se graduó como médico y cirujano. En ese tiempo, conoció a Joseph Bell, un cirujano catedrático de la universidad que tuvo un gran impacto en Doyle:

He was thin, wiry, dark, with a high-nosed acute face, penetrating grey eyes, angular shoulders, and a jerky way of walking. His voice was high and discordant. He was a very skilful surgeon, but his strong point was diagnosis, not only of disease, but of occupation and character [Él era delgado, moreno, con una nariz alta, rostro afilado, ojos grises y penetrantes, hombros angulosos y una forma irregular de caminar. Su voz era aguda y disonante. Era un cirujano hábil, pero su punto fuerte era el diagnóstico, no de enfermedades, sino de ocupación y carácter] (Doyle, 1924, pp. 17-28).

Este cirujano se convirtió en inspiración para la creación de *Sherlock Holmes*, principalmente por su habilidad de deducción (Schulten, 2015, p. 2), pues Doyle reconoce que «(...) after the study of such a character I used and amplified his methods (...) I tried to build up a scientific detective who solved cases on his own merits and not through the folly of the criminal» [luego de estudiar a tal personaje, usé y amplifiqué sus métodos (...) intenté crear a un detective científico que resolviera casos bajo sus propios méritos y no a través de un loco criminal] (Doyle, 1924, pp. 17-28). Sin embargo, Doyle acepta inspirarse en su físico también

para el personaje: «I thought of my old teacher Joe Bell, of his eagle face, of his curious ways, of his eerie trick of spotting details» [Pensé en mi viejo maestro, Joe Bell, en su cara aguileña, en sus curiosas maneras de trabajar, en su truco de detectar detalles] (Doyle, 1924, pp. 67-76).

Antes de pensar en crear a *Sherlock Holmes*, Doyle se graduó de la universidad, fungió como médico y cirujano, además brindó servicio como médico de guerra. En cuanto a su vida familiar, tuvo dos matrimonios: su primera esposa fue Louisa Hawkins, con quien tuvo dos hijos: Mary y Kingsley; su segunda esposa fue Jean Leckie, con quien contrajo nupcias tras la muerte de Louisa, y tuvo tres hijos: Denis, Adrian, y Jean. En 1902 fue nombrado caballero por sus servicios médicos prestados en Sudáfrica (Wilson, 2023). Sir Arthur Conan Doyle murió el 7 de julio de 1930 en Crowborough, Inglaterra.

## 2.2 Carrera literaria

Desde pequeño le apasionaban los libros, e incluso escribió sus primeras historias cuando aún era niño (Doyle, 1924, pp. 1-8). Sin embargo, no fue hasta sus últimos años de universidad cuando comenzó a publicar algunas historias cortas, primero —y solo por curiosidad— en *Chambers' Journal*; después, y más frecuentemente, en las revistas *London Society*, *All the Year Round*, *Temple Bar*, *The Boy's Own Paper* y otras (Doyle, 1924, pp.67-76). Doyle resaltó en los relatos cortos, aunque también tiene obras dramáticas, poemas y ensayos. Sus intentos con la novela fueron frecuentes, pero no consiguió el impacto que esperaba con este tipo de textos —dejando de lado la prosa sobre *Sherlock Holmes* que será abordada más adelante—, entre sus trabajos de este género se encuentran: *Micah Clarke* (1889), *The Firm of Girdlestone* (1890), *The White Company* (1891) y *Sir Nigel* (1906) .

En 1887, Doyle publicó *Study in Scarlet* en *Beeton's Christmas Annual* de Cornhill. Su obra tuvo una respuesta positiva que lo llevó a publicar en el medio americano *Lippincott's Magazine* su segunda historia sobre *Sherlock Holmes: The Sign of Four*, en 1890.

Posteriormente, continuó presentando a *Sherlock Holmes* y al Dr. John Watson periódicamente, esta vez, en *The Strand Magazine*, medio inglés —aunque también publicó en la versión americana de esta revista— donde fue más reconocido su trabajo sobre el detective.

Doyle escribió sobre sus memorias de viajes, experiencias como médico y relatos detectivescos, principalmente. Su escritura se enfocó más en relatos cortos que en novelas, y no fue hasta la llegada de *Sherlock Holmes* que su reconocimiento como escritor comenzó (Doyle, 1924, pp. 67-76). Si bien Doyle reconoció que Sherlock opacaba el resto de sus trabajos, también estaba consciente de que, si no hubiese sido por este icónico personaje, no tendría el mismo impacto como autor.

### **2.3 *Sherlock Holmes***

*Sherlock Holmes* apareció por primera vez en *A Study in Scarlet* en *Beeton's Christmas Annual* (1887) a modo de evolución del arquetipo detectivesco creado por Edgar Allan Poe: Charles Auguste Dupin (Requena, 2023, p. 3). La historia era simple: un asesinato sin resolver, un detective brillante; *Sherlock Holmes* y su ameno compañero, el Dr. John Watson, quien narra la historia de cómo Sherlock resuelve el asesinato. Sherlock obtuvo reconocimiento e interés por parte del público hasta 1891 con la aparición de *A Scandal in Bohemia* en *The Strand Magazine*, donde publicó sus historias hasta 1930 (McClellan, 2018, p. 11).

La obra completa de *Sherlock Holmes* la conforman 62 casos, los cuales se encuentran distribuidos en 4 novelas —*A Study in Scarlet* (1887), *The Sign of Four* (1890), *The Hound of the Baskervilles* (1902) y *The Valley of Fear* (1915)— y 58 historias cortas, de las cuales 56

fueron publicadas en *The Strand Magazine* bajo las colecciones: *The Adventures of Sherlock Holmes* (1892), *The Memoirs of Sherlock Holmes* (1894), *The Return of Sherlock Holmes* (1905), *His Last Bow: Some Later Reminiscences of Sherlock Holmes* (1917) y *The Case-Book of Sherlock Holmes* (1927). Las dos historias restantes fueron publicaciones especiales: *The Field Bazaar* (1896), una publicación para una recaudación de fondos de la Universidad de Edinburgh, y *How Watson Learned the Trick* (1924), manuscrito para la Biblioteca de la Casa de Muñecas de la Reina Mary (The Arthur Conan Doyle Encyclopedia, 2023).

A pesar de que dentro de la historia aparecen algunos personajes recurrentes —como Lestrade y Mrs. Hudson—, los personajes principales de la historia son Sherlock Holmes y John Watson. En *A Study in Scarlet*, John describe a Sherlock de la siguiente manera:

Sobrepasaba el metro ochenta y era tan extraordinariamente enjuto que producía la impresión de ser aún más alto. Su mirada era aguda y penetrante (...); y su nariz, fina y aguileña (...) su barbilla, prominente y cuadrada (...). Sus manos se hallaban dotadas de una delicadeza de tacto extraordinaria (Doyle, 2019a, pp. 22-23).

En cuanto a su conocimiento y forma de ser, John se extiende más en su descripción, pues, a medida que pasa el tiempo con Sherlock, descubre más sobre su personalidad y sus hábitos. Al inicio de la historia, luego de listar su aspecto físico, John trata de listar los conocimientos de Sherlock sobre temas variados, termina clasificándolos: nulos en literatura, filosofía y astronomía; ligeros en política y desiguales en botánica, principalmente relacionados con venenos y opio; conocimientos prácticos de geología y de leyes inglesas; conocimientos exactos, pero no sistemáticos en química; profundos en anatomía e inmensos en literatura sensacionalista (Doyle, 2019a, p. 24).



John reconoce a Sherlock como un hombre tranquilo y apegado a la rutina, que posee habilidad con el violín, el boxeo, el esgrima y la deducción; también se sospecha de su inclinación por los estupefacientes, y esto se termina de confirmar en relatos posteriores (Doyle, 2019a, pp. 21, 24 y 30). Entre las desventajas de Sherlock se encuentran su hábito de fumar y su melancolía (Doyle, 2019a, p. 19).

John Watson, por otra parte, hace una pequeña autobiografía al inicio de *A Study in Scarlet*, donde se presenta como médico-cirujano, que sirvió como médico militar durante la segunda guerra de Afganistán y que, tras ser herido en batalla, volvió a Londres y se mudó con Sherlock Holmes al 221b de Baker Street. No le gusta la soledad y la guerra lo hizo sensible a estrépitos (Doyle, 2019a, pp. 13 -14 y 20). Watson no posee una descripción tan detallada en cuanto a personalidad como lo hace Sherlock, aunque en relatos posteriores a *A Study in Scarlet* se reconocen otros rasgos de su personalidad. Doyle, en su autobiografía, explica la existencia de John y un poco sobre su personalidad de la siguiente manera:

He [Sherlock] could not tell his own exploits, so he must have a commonplace comrade as a foil—an educated man of action who could both join in the exploits and narrate them. A drab, quiet name for this unostentatious man. Watson would do. [Él (Sherlock) no podía contar sus propias hazañas, necesitaba tener a un camarada promedio a modo de *foil*: un hombre educado, de acción, que pudiera tanto involucrarse en sus hazañas, como narrarlas. Un nombre simple para un hombre cualquiera: Watson funcionaría] (Doyle, 1924, pp. 69-76).

En cuanto a la construcción de las historias de *Sherlock Holmes* planteada por Doyle, según Jorge Luis Borges, replica la dinámica de amistad lograda por Cervantes con el Quijote y Sancho Panza, lo cual, podría considerarse como uno de los elementos que genera interés del

público hacia las aventuras de Holmes (Borges, 1979, p. 37). En *Bloody murder: from the detective story to the crime novel: a history* (1985), Julian Symons retrata la obra de Sherlock como una serie de historias muy bien logradas, tanto por formato, como por la construcción de los personajes. Según Symons, lo que diferencia a Sherlock de otros detectives es la habilidad con la que Doyle logra plasmar el ingenio de este, argumenta que más allá de nombrarlo genio, permite al lector reconocer lógicamente sus deducciones (Symons, 1985, p. 67).

Tanto Symons como Borges reconocen que las historias de *Sherlock Holmes* no son las mejores dentro del género detectivesco. Symons resalta la habilidad de Doyle para narrar las historias de Sherlock; sin embargo, reconoce que posee algunas incongruencias que debilitan a la obra (Symons, 1895, p. 71). Doyle ha recibido críticas negativas con respecto a la coherencia de sus historias y a lo rápido que es resolver los casos y a diferencias; sin embargo, todos estos elementos son debatibles, pues pueden ser parte del atractivo narrativo, para incluir a la audiencia en el trabajo de Sherlock (Symons, 1895, p. 72).

*Sherlock Holmes* se volvió tan popular que miles de seguidores de Doyle se suscribieron a *The Strand Magazine* únicamente para leer sus historias —algunos hasta enviaban cartas para *Sherlock Holmes* con la esperanza de que resolviera algún caso— (Schulten, 2015, p. 1).

También se crearon comunidades para discutir y crear otros textos sobre *Sherlock Holmes*. La popularidad de la revista también se vio en problemas debido a Doyle, pues *The Strand Magazine* perdió gran número de suscriptores cuando se publicó la muerte de *Sherlock Holmes* (Schulten, 2015, p. 2), a pesar de que el personaje «reviviera» tiempo después.

Luego de la «muerte» de Sherlock, Doyle regresó con algunas historias para contar sobre el afamado detective; sin embargo, la imagen de *Sherlock Holmes* ya se había convertido en pastiches y otras versiones entre los fanáticos, lo cual continuó popularizando al personaje de

Doyle aún tras la muerte del mismo autor (McClellan, 2018, p. 13). Doyle sigue siendo reconocido como el creador de Sherlock Holmes, el Dr. Watson y de todas sus aventuras; no obstante, la idea de este dúo se ha popularizado más allá de los pastiches, a las adaptaciones en distintos formatos —algunas más aceptadas que otras—, pero igual de relevantes para construir a Sherlock más allá de la visión de su creador.

Un ejemplo de la diversificación del personaje es la adición de elementos no presentes en la obra original de Doyle, pero que se han vuelto icónicos en el personaje gracias a sus adaptaciones. En este sentido, han tenido más influencia las adaptaciones al cine y televisión, quienes han generado esta nueva imagen colectiva sobre el personaje a través de su gorro, su pipa y capa (McClellan, 2018, p. 39), así como algunas frases célebres como «Elementary my dear Watson» [Elemental, querido Watson] y «the game is afoot» [el juego ha empezado] (Busse y Stein, 2015, p. 10). Estos elementos evidencian la diversificación cultural que se ha generado a través de la imagen de Sherlock y que constituye casi intrínsecamente al personaje para futuras versiones.

#### **2.4 *Sherlock BBC***

Las adaptaciones de las historias sobre *Sherlock Holmes* datan de sus primeras pastiches a principios del siglo XX (Sánchez y Fernández, 2020, pp. 43-44). Desde las primeras adaptaciones, el panorama de *Sherlock Holmes* se ha diversificado tanto que hablar sobre todas las versiones existentes implicaría un trabajo de investigación en sí mismo (Evans, 2015; Vicente, 2021; Sánchez y Fernández, 2020). No obstante, la popularidad de sus adaptaciones ha tenido un mayor impacto en los medios audiovisuales, por lo que se pueden mencionar algunos trabajos relevantes para comprender un poco el universo de adaptaciones sherlockianas.

La primera versión audiovisual fue *Sherlock Holmes Baffled* de Arthur Marvin, lanzada en 1900, esta obra presenta un guion original que solo tomó como inspiración algunos elementos de las obras de Doyle para su creación (Sánchez y Fernández, 2020, p. 45). A partir de esta aparición, las adaptaciones de Sherlock a la pantalla se han diversificado, con adaptaciones recientes, como las adaptaciones de Warner Bros: *Sherlock Holmes* (2009) y *Sherlock Holmes: A Game of Shadows* (2011), dirigidas por Guy Ritchie, como versiones que buscan plasmar al Sherlock del siglo XX a través de distintas referencias al *canon* de Doyle (Sánchez y Fernández, 2020, p. 5).

Dentro de las adaptaciones audiovisuales también se presentan algunas que se salen de la norma, como *Elementary* (2012-2019) creada por Robert Doherty, donde se muestra a los personajes de John Watson y Moriarty como femeninos (Vicente, 2021, p. 45); o *House* (2004-2012), adaptación creada por David Shore. Este último toma elementos del *canon*; sin embargo, los presenta en un mundo modernizado, pero en un contexto distinto a este: un hospital, donde House —Holmes— resuelve dilemas médicos en lugar de crímenes (Vicente, 2021, p. 42). De esta forma, se puede reconocer que la variedad de adaptaciones sobre las historias de Doyle.

La diferencia principal entre *Sherlock BBC* (2010) y otras adaptaciones es la modernización de la historia sin perder la esencia victoriana de los personajes y el mundo (Evans, 2015, p. 109). Como se ha mencionado, existen distintas adaptaciones e imitaciones de *Sherlock* que, si bien podían intentar modernizar al detective, no lograban crear un balance entre lo victoriano y lo moderno como se logra en la adaptación de Mark Gatiss y Steven Moffat (McClellan, 2018, p. 40-46).

La serie cuenta con cuatro temporadas de tres episodios de 90 minutos cada una, donde los nombres de los capítulos hacen referencia a los casos que se resuelven en la obra original

de Doyle (McClellan, 2018, p. 49). Además, la serie incluye un miniepisodio que retrata las dinámicas de los fanáticos de Sherlock —muestra a algunos personajes luego del final de la segunda temporada creando teorías sobre Sherlock— y un episodio especial que presenta a los personajes en su versión victoriana (*Sherlock* IMDb, 2010).

Evans hace una observación interesante sobre los personajes que refleja por qué funcionan tan bien dentro de la historia: «If John is the modern man in 21st century Britain, then Sherlock is the echo of Victoriana in it» [Si John es el hombre moderno del siglo XXI británico, entonces Sherlock es el eco de la época Victoriana en este] (Evans, 2015, p. 111). Sherlock —interpretado por Benedict Cumberbatch— funciona como detective consultor y vive en *221b Baker Street* en el siglo XXI. En cuanto a la descripción del personaje, físicamente es similar a la descripción original de Doyle, algo que Steven Moffat, uno de los creadores de la serie, ha reconocido (Evans, 2015, p. 110). Sherlock es alto y tan delgado que parecía aún más alto de lo que era, con una nariz aguileña, ojos grises, cabello oscuro (Doyle, 1924, pp. 96-110).

En cuanto a personalidad y hábitos, se adapta a la modernidad, aunque mantiene ciertas referencias explícitas al personaje original (Evans, 2015, pp. 110-111). John Watson —interpretado por Martin Freeman— mantiene la misma línea de personaje que en las obras originales, aunque sus casos los escribe en un blog. En cuanto a su forma de ser, es la contraposición de Sherlock: un hombre que mantiene relaciones sociales, práctico y cuya confusión y admiración por Sherlock permiten conectar con la audiencia (Evans, 2015, p. 111).

La historia también siguió la misma línea de Doyle al contar algunas de sus aventuras en una versión contemporánea del siglo XXI. Tras el regreso de John de Afganistán, conoce y se muda con Sherlock Holmes al 221b de Baker Street. John acompaña al excéntrico y brillante

Sherlock en su trabajo como detective consultor de Scotland Yard, allí, se ven envueltos en misterios y crímenes aparentemente orquestados por el enemigo de Sherlock: Moriarty (Rotten Tomatoes, s. f.).

David Wiegand, crítico de *San Francisco Chronicle*, la describió como «A modern-dress Conan Doyle that crackles with superb writing, brilliant performances and snappy direction, and does it all while somehow managing to be oddly faithful to the original source material» [Un Conan Doyle moderno, que que arrasa con una escritura excelente, interpretaciones brillantes, dirección acertada, y hace todo esto mientras logra mantenerse fiel al material de la fuente original] (Wiegand, 2012, párr. 2). La serie incluso crea su propia versión de falsa muerte de Sherlock a manos del ingenioso antagonista, James Moriarty, en el episodio final de la segunda temporada: «*The Reichenbach Fall*» —referencia directa al lugar donde ocurre la muerte original en las obras de Doyle.

Las primeras tres temporadas de *Sherlock BBC* recibieron muy buenas críticas, con calificaciones por arriba de 90 % de Rotten Tomatoes, sin embargo, la cuarta no tuvo el mismo impacto, con una calificación de 54 % (Rotten Tomatoes, s.f). La cuarta temporada se desvió de la historia original al inventar a una hermana menor de Sherlock, Eurus (Requena, 2023, p. 15) —la imagen de la hermana de Sherlock se presenta por primera vez a profundidad en la obra *Las aventuras de Enola Holmes (La hermana secreta de Sherlock Holmes)* (2006) de Nancy Springer, pero la existencia de una hermana jamás fue mencionada por Doyle en las obras originales—, quien orquestaba todos los sucesos de la cuarta temporada y de la serie.

A raíz de la popularidad de la aceptación de esta versión, se han publicado nuevas versiones de los libros de Doyle con Benedict Cumberbatch y Martin Freeman en la portada, así como comentarios de los actores e introducción de Steven Moffat y Mark Gatiss. Además,

existe una versión ilustrada a modo de manga sobre la serie (Wardle, 2019) y, aunque en desuso, es posible encontrar aún en internet los blogs de Sherlock y Watson mencionados en la serie (McClellan, 2018. p. 37 y 48). Actualmente, también se creó un juego a modo de cuarto de escape presentado en una réplica del reconocido *221b Baker Street*, donde, también, se pueden adquirir productos sobre la serie (Sherlock: The Official Live Game, 2019).

### 3 Estado de la cuestión

*Sherlock Holmes* ha sido ampliamente adaptado, y, también, ampliamente estudiado. Sin embargo, es necesario reconocer el estado en que se encuentran dichas investigaciones y análisis con respecto tanto al *canon* como al tema de la presente investigación. Por lo tanto, en este apartado, se muestra un poco sobre algunos de los trabajos que han tratado, tanto los trabajos de Doyle —con énfasis en *Sherlock Holmes*—, los trabajos sobre análisis de *fanfictions* y, finalmente análisis de *Sherlock Holmes* a través de los *Fan Studies* para poder presentar la relación entre ambos espacios de análisis.

#### 3.1 Doyle y *Sherlock Holmes*

La popularidad de *Sherlock Holmes* ha generado que gran parte de los análisis que se encuentran actualmente sobre las obras de sir Arthur Conan Doyle se enfoque en aquellas que involucran al detective. Entre los temas más analizados al respecto de la obra, se encuentran la construcción del mito de Sherlock, su narrativa, símbolos y construcción de personaje (Bochman, 2012; Mariano y Thomas, 2012), la comparación de Sherlock con distintas versiones—tanto literarias como televisivas o en otros formatos—, el impacto que sus obras poseen para autores específicos (Porter, 2012; Chaudhuri, 2017), su influencia en la cultura o literatura de ciertas regiones y sus discursos con respecto a temas como sexualidad y diversidad étnica (Fathallah, 2015; Hofmann, 2018). Es posible encontrar también tesis doctorales sobre las adaptaciones televisivas de Holmes (Mazzeo, 2021), y problemáticas de censura y traducción (Guzmán, 2019).

En cuanto a obras significativas sobre análisis literario de Doyle se encuentra *Los libros de sir Arthur Conan Doyle* (2019) de Damián Vives, donde varios autores presentan ensayos



sobre distintas obras de Doyle. En esta recopilación de ensayos se habla, no solamente sobre *Sherlock Holmes*, sino sobre otras facetas de su trabajo, como sus novelas históricas, sus trabajos sobre África y sobre el espiritismo. En este libro se genera una mirada más profunda a las obras de Doyle, y se reconoce la importancia de estas, tanto para la sociedad, como para el autor.

La recopilación de Damián Vives reafirma lo planteado por Nils Clausson en su libro *Arthur Conan Doyle's Art of Fiction: A Revaluation* (2018). En esta obra, Clausson argumenta que las perspectivas de análisis a las que se ha sometido la obra de Doyle restringen que pueda ser apreciada en su totalidad (Clausson, 2018, p. vii). A través de esto, el autor plantea la posibilidad de una reevaluación del trabajo de Doyle a través de una mirada menos posmoderna en crítica y más orientada a reivindicar la obra de Doyle en la actualidad.

*Sherlock Holmes for the 21st century: essays on new adaptations* (2012) de Lynnette Porter es otra de las obras que comprenden ensayos sobre la obra de Doyle; sin embargo, este libro se enfoca en criticar las adaptaciones que se han realizado sobre *Sherlock Holmes* (Mariano y Thomas, 2012). La crítica se presenta con temas más culturales y sociales, como la exploración sobre la sexualidad, y temas más literarios como la construcción de personajes (Bochman, 2012) y construcción de mundo (Porter, 2012).

### **3.2 Análisis de fanfictions**

Dentro de los *Fan Studies*, el estudio de *fanfictions* es algo vital. Por lo tanto, el análisis de *fanfictions* e hipertextos creados por *fans*, así como comparaciones entre estos textos y sus hipertextos muchas veces se incluyen en las obras introductorias a los *Fan Studies*; por ejemplo, *The fanfiction Studies Reader* (2014) de Kristina Busse y Karen Hellekson. En esta obra se incluyen diversos ensayos— algunos presentes otros libros o recopilaciones (Jenkins, 1992;

Abercrombie y Longhurst, 1998)— que permiten acercar al lector a distintas perspectivas para el análisis de *fanfictions*. Dentro de este libro se pueden encontrar análisis sobre *fandoms* como *Sherlock Holmes* y *Star Trek*, así como análisis de temáticas feministas e identidad.

*Fanfiction and the Author How Fanfic Changes Popular Cultural Texts* (2017) de Judith May Fathallah es un texto que analiza *fanfictions* de tres *fandoms* distintos desde una perspectiva foucaultiana —*Sherlock Holmes*, *Game of Thrones* y *Supernatural*—. Este libro se centra en distintos discursos de poder y autoría que se generan dentro de las *fanfictions* de estos *fandoms*. Fathalla compara las *fanfictions* y su *canon* respectivo para determinar cómo se reconstruyen los discursos a través de los trabajos de los *fans*.

Si bien los libros a modo de compilación de múltiples *fandoms* existen, también se han realizado estudios únicamente de un *fandom*, como lo es el caso del libro *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture* (1992) de Henry Jenkins, donde se habla solamente de trabajos relacionados al *fandom* de *Star Trek*. A modo de trabajos de grado sobre *fandoms* individuales, se pueden encontrar análisis de *The Lord of the Rings* (Fang, 2021), *Harry Potter* (Smrčiak, 2018) y otros trabajos en revistas académicas.

### 3.3 *Sherlock* y las *Fanfictions*

En el caso de *Sherlock*, al ser un *fandom* de bastante trayectoria —y uno de los más estudiados en cuanto a los *Fan Studies*—, existen múltiples artículos y libros que analizan tanto las dinámicas del *fandom* a un nivel antropológico, como estudios sobre los productos creados por *fans*. Dentro de los documentos más extensos de análisis sobre este *fandom* se encuentran el libro *Sherlock and Transmedia Fandom: Essays on the BBC Series* (2012) de Kristin Busse y Louisa Ellen Stein, esta obra recopila ensayos sobre distintos aspectos estudiados sobre *Sherlock*

*Holmes* y su legado; y el libro *Sherlock's World: Fan Fiction and the Reimagining of BBC's Sherlock* (2018) de Ann K. McClellan, nuevamente, una recopilación de ensayos que se enfoca en la serie y el impacto que esta tiene en los *fans*.

En *Sherlock and transmedia fandom: essays on the BBC series*, se hace una descripción de aspectos que generan una unión entre el *fandom* de *Sherlock Holmes* en el libro y el *Sherlock* de la serie creada por Mark Gatiss y Steven Moffat, *Sherlock BBC* (2010). En esta obra se busca analizar las narrativas transmedia detrás del éxito y trascendencia de *Sherlock*, sin embargo, aunque se reconoce parte de la influencia y crítica literaria generada por los *fans* a través de *fanfictions*, no se ahonda tanto en este sentido más allá de mencionar que existe una relación entre esta crítica y las dinámicas de los *fans*.

En el caso de *Sherlock's World: Fan Fiction and the Reimagining of BBC's Sherlock*, la obra se centra más en aspectos psicológicos y antropológicos para hablar sobre la relación de los *fans* y *Sherlock Holmes*. En este caso también se resalta la importancia de la serie *Sherlock BBC* (2010) de Mark Gatiss Steven Moffat, de hecho, toma esta versión como su punto central para analizar al *fandom* de *Sherlock*. Sin embargo, cuando se habla de *fanfictions*, el análisis se limita a reconocer cómo los *fans* interactúan con las distintas opciones de contenido que se les presentan, o en la manera en que utilizan estos espacios y herramientas más que en crítica literaria sobre el contenido de las *fanfictions*.

En general, los análisis y trabajos realizados sobre Doyle se centran, principalmente, en sus obras de *Sherlock Holmes*. *Holmes* presenta un principal interés en temas de crítica social, como sexualidad y género, así como en la adaptabilidad de sus personajes e historias. En cuanto a las *fanfictions*, estas se han abordado desde perspectivas más antropológicas, igualmente, con temáticas relacionadas a la crítica social y construcción de identidades. En cuanto a los trabajos

de crítica literaria sobre este tema, se presentan análisis en específico sobre *fandoms*, la autoría de las *fanfictions* y discursos recurrentes. Al hablar de trabajos que relacionan, tanto a *Sherlock Holmes* como a las *fanfictions*, se tienen obras que recopilan ensayos sobre transmedialidad y sobre la identidad de los *fans* a través de las *fanfictions* más que del contenido y sus implicaciones con relación al *canon*.

## 4 Marco teórico

Para llevar a cabo este trabajo es necesario contextualizar y conceptualizar algunos de los términos y teorías que servirán como base para el análisis con perspectiva estructuralista que se realizará sobre los discursos y patrones presentes en las *fanfictions*, para entender de qué manera la percepción de estos textos puede aplicarse en las narrativas transmedia que existen sobre el texto base: *Sherlock BBC*. De esta manera, se espera reconocer parte del legado del *Sherlock Holmes* de sir Arthur Conan Doyle desde una perspectiva literaria, para su aplicación en las narrativas transmedia del siglo XXI.

### 4.1 Fan Studies

#### 4.1.1 ¿Qué son los *Fan Studies*?

Los productos culturales y la manera en que se leen y comparten han llevado a la necesidad de crear un área de estudio especializada en estas interacciones entre productos culturales y sus seguidores. Esta área de estudio proviene de mediados de los 1980 (Busse y Hellekson, 2014, p. 1), cuando se comenzaba a identificar y analizar a grupos de seguidores de ciertas series televisivas de la época, obras literarias y otros productos culturales cuyas dinámicas de seguidores se manifestaban en distintos espacios, pero cuyo impacto en la sociedad no había sido nombrado hasta entonces.

Por definición, los *Fan Studies* son el estudio de los *fans* y de todo lo relacionado a los *fandoms*: fanáticos, la cultura de *fans*, los productos culturales y sus subproductos. Se trata de una corriente de estudio cuyos elementos primarios datan de los años 60 (McClellan, 2018, p. 18) por el impacto de las series de ciencia ficción de la época y la creación de productos inspirados en ellas —*fanfictions*, pastiches, convenciones y fanzines de productos televisivos—

. Esto generó una nueva oportunidad para las comunidades de fanáticos de compartir y crear contenido inspirado en el producto cultural de su interés (Busse y Hellekson, 2014, p. 6). A raíz de esto, se comenzaron a investigar los fenómenos con relación a los fanáticos, así como la creación de términos para describir mejor las dinámicas existentes.

Durante los años 80 se generaron artículos e investigaciones más específicas que cimentaron lo que ahora se conoce como *Fan Studies*. Tras la invención del internet, las *fanfictions* migraron a lo digital, permitiendo un espacio más gratuito y libre, facilitando así el acceso a ellos, a sus autores y a sus comunidades (Busse y Hellekson, 2014, p. 8). De esta manera, se popularizaron los *Fan Studies*; además, múltiples disciplinas se sumaron a investigar los fenómenos relacionados a los *fans*, gracias a la facilidad de acceso y al también rápido crecimiento de las comunidades de fanáticos (Busse y Hellekson, 2014, p. 8).

Para el 2010, Piotr Siuda identificaba en su texto *From deviation to mainstream – evolution of Fan Studies* tres olas para los *Fan Studies*: Deviation Wave (origen de los *Fan Studies*), Resistance Wave y Mainstream Wave (Siuda, 2010, p. 2). Sin embargo, en su libro: *The fanfiction Studies Reader*, Busse y Hellekson (2014) identifican solamente dos olas. La primera ola —*Resistance Wave*— se enfoca en la resistencia o aceptación del contenido; esta ola (Busse y Hellekson, 2014, p. 80) polariza a los *fans* a través de seguir lo establecido por el *canon* o diferir, con la idea de que toda variación de este es una manera de rebelión por parte de los fanáticos hacia el *canon*.

La segunda ola —*Mainstream Wave*— está enfocada en la complicidad de las audiencias y en la complejidad de sus interacciones (Busse y Hellekson, 2014, p. 80). Esta ola acepta que puede existir un consenso y una resistencia; sin embargo, argumenta que esta postura no es absoluta y no es tan polarizada como la primera ola sugiere. La segunda ola

ofrece una oportunidad de abordar el estudio de los *fans* a través de un sentido de comunidad, que reconoce la importancia de los *fans*, tanto como del producto cultural (Siuda, 2010, p. 11). Al mismo tiempo, en esta ola se reconoce un involucramiento más activo por parte de la audiencia con relación al producto cultural, así como la creación de elementos interpretativos y construcciones de identidad a través del *fandom* (Siuda, 2010, p. 12). Esta ola también se centra en la Web como medio principal para las comunidades de *fans*, pues es en este espacio donde se diversifica y construye el *fandom* (Siuda, 2010, p. 11). En general, es a través de esta segunda ola donde se toman a los textos como una forma de crítica más dinámica, que transita a través de los individuos, el *canon* y sus derivados.

Como se observa, los *Fan Studies* se presentan como una nueva propuesta académica que abarca distintas áreas de estudio relacionadas a las dinámicas, construcción y creación de *fans*, productos culturales y sus derivados. Los *Fan Studies* son algo reciente a pesar de que se han investigado temáticas relacionadas desde antes de su consolidación como una rama de estudio. En este punto, es posible identificar dos grandes olas de los *Fan Studies*; la primera ola, que se presenta bajo una posición de resistencia por parte del *fandom* hacia el *canon*, y una segunda ola que muestra al *fandom* y al producto cultural como elementos que coexisten, se critican, se interpretan y consumen a través de la web, creando así comunidades y más oportunidad de interpretación y análisis. Debido a las consideraciones sobre la presente investigación se abordará una perspectiva desde la segunda ola de los *Fan Studies* para reconocer cómo las *fanfictions* impactan y critican al *canon* y de qué manera esto puede aplicarse para mejorar sus narrativas.

## 4.2 Gerard Genette y la teoría de la transtextualidad

### 4.2.1 *Transtextualidad*

Genette define la *transtextualidad*, a grandes rasgos, como todo texto que está relacionado entre sí con otros textos, géneros o productos culturales (Genette, 1982, p. 9). En su libro *Palimpsestos: literatura en segundo grado*, define cinco tipos de relaciones transtextuales que pueden presentarse, cada uno en niveles distintos de relación entre textos e, incluso, autores. A su vez, recalca que estas categorías no se encuentran aisladas, pues son características en sí de la textualidad (Genette, 1982, p. 18) y, por tanto, varios tipos de relaciones transtextuales en un solo texto.

La primera categoría es la intertextualidad. Esta consiste en la relación que un texto posee con citas o pasajes que aluden a otros textos, pero que se encuentran en el texto primario (Genette, 1982, p. 10). No se trata de redirigir al lector al otro texto o de tener conocimiento completo del texto al que se alude, sino de una coexistencia de ambos textos — el principal y el aludido— en un mismo espacio.

La segunda categoría es la paratextualidad; esta se refiere a todo aquello que conforma un texto y las elecciones que lo hacen relevante. En otras palabras, la relevancia del título, de capítulos eliminados, borradores, todo aquello que directa o indirectamente forma parte de una obra y puede analizarse como parte de esta (Genette, 1982, p. 11). En esta categoría también se incluyen las interrogantes que pueden formarse hacia y con el texto, sobre posibles continuaciones o conexiones existentes con textos pasados o futuros (Genette, 1982, p. 12).

La tercera categoría es la metatextualidad; esta se define por la relación de un texto que comenta o critica a otro (Genette, 1982, p. 13). Genette reconoce a la crítica literaria dentro de



esta categoría, debido a que consiste en la mención —implícita o explícita— de una obra para generar un comentario sobre esta.

La cuarta categoría es la hipertextualidad. Genette se refiere a este término como la relación entre un texto y otro, que no se da por comentario sobre uno u el otro, sino que permite una relación externa entre ambas obras (Genette, 1982, p. 14). En otras palabras, se trata de una relación que permite la existencia de un texto a partir de la existencia de otro a través de la transformación de este. Genette argumenta que esta relación es posible debido a la transformación de una obra de manera simple —cuando se cambian elementos de la historia— o de manera indirecta —por imitación— (Genette, 1982, p. 17). A través de estas transformaciones se generan nuevas obras literarias que son independientes, pero están unidas gracias a estas relaciones de contenido o forma (Genette, 1982, p. 14).

La quinta categoría es la architextualidad; esta consiste en la relación implícita que existe entre un texto y otros. En este caso no se refiere necesariamente a discursos o pasajes de una obra, sino a las categorías a las que estas pertenecen por el simple hecho de poder ser catalogadas como textos (Genette, 1982, p. 13). Algunos ejemplos son la novela o la poesía, que engloban a distintas obras y podrían debatirse en algunas otras para ser catalogadas como cualquiera de esas opciones.

#### **4.2.2 *Paratextualidad e hipertextualidad***

Este apartado se centra específicamente en estas categorías de transtextualidad debido a su relación, tanto con la existencia de textos relacionados, así como del involucramiento del lector en esta relación. En este caso, se habla también de dos categorías que es importante reconocer para poder centrar a al análisis de las *fanfictions* en este trabajo dentro de un contexto

transtextual y, a su vez, para acercarse más a la comprensión de la narrativa transmedia como tal.

Como se explicó, la paratextualidad consiste en todo lo que forma parte de un texto implícita o explícitamente (Genette, 1982, p. 11). Genette ahonda más en este término en la obra *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, argumentando que para que un texto posea una relación paratextual con otro —o con alguna de sus partes— debe existir una relación de responsabilidad por parte del autor para aceptar el mensaje paratextual, ya sea directa o indirectamente (Genette, 1997, p. 9). Además, en una relación paratextual la ubicación de los elementos relacionados debe reconocerse fácilmente. La relación de proximidad de un elemento y otro no es tanta, pues se puede encontrar esta relación dentro del mismo texto o con textos específicos cercanos a este (Genette, 1997, p. 4). En otras palabras, el autor reconoce —o no— de qué manera se relaciona el mensaje paratextual con la obra y hasta qué punto se da esta relación.

Al hacer esta distinción se vuelve relevante el hipertexto debido a que, en el caso de esta relación transtextual, el reconocimiento por parte del autor de la obra A no es necesario para reconocer la relación de esta con la obra B, aunque, claro, puede existir una relación paratextual por parte del autor de una obra B al aceptar una relación de su obra con la obra A. Lo más cercano a una posible relación hipertextual/paratextual bajo los términos de Genette se encontraría, a su vez, en una de las subdivisiones que realiza: peritexto y epitexto.

El primer término se refiere a la relación paratextual que existe entre todas las partes —incluso el contexto cultural o histórico del autor— dentro de una misma obra (Genette, 1997, p. 10). En esta parte se incluyen los títulos y subtítulos, portada y cualquier fragmento que se incluya dentro de la obra, incluso reseñas o críticas que se incluyen en notas de autor.

El segundo término se refiere a los textos o elementos externos a la obra que poseen una relación directa, y reconocible hasta cierto punto, por parte del autor. En esta categoría se encuentran las críticas, entrevistas, notas de autor externas. Se trata de elementos que pueden llegar a incluirse dentro de la obra del autor, pero no necesariamente se encuentran en ella a pesar de tener una relación directa con la obra y el autor (Genette, 1997, p. 7). En este caso, se permite un poco más de interpretación o de mensajes ambiguos, pero, a diferencia de los hipertextos, los epitextos poseen esa característica de relación directa del autor entre un texto A y otro B.

En el caso de los hipertextos, estos también poseen su propia subdivisión, así como características específicas. En cuanto a la subdivisión se realiza por el trato que se le da al contenido en cada una de las obras —satírico, serio, transformación, imitación (Genette, 1982, p. 41)—. La clasificación que concierne a este proyecto, y que diferencia al hipertexto, entre un hipotexto —texto base— y un hipertexto —texto secundario— (Genette, 1982, p. 14). Este reconocimiento de contenido permite la lectura y relectura de uno o ambos textos con relación al otro (Genette, 1982, p. 494). A través de esta diferenciación entre el hipo e hipertexto es posible identificar las demás características de este tipo de transtextualidad.

La primera característica es la ficción. A diferencia de otros tipos de relaciones transtextuales, el hipertexto se genera a través —en su mayoría— de hipertextos de ficción (Genette, 1982, p. 493). La segunda característica es la individualidad de cada texto. Si bien poseen relación debido a que el hipertexto depende del hipotexto, estos son textos individuales y no necesariamente dependen del otro para poder ser comprendidos (Genette, 1982, p. 494). La tercera característica es la ambigüedad de interpretación. De la mano con la característica anterior, se encuentra la interpretación o la posibilidad de relectura de un

hipotexto a través de su hipertexto (Genette, 1982, p. 495). De esta manera, se reconoce al hipertexto más allá de una obra de ficción inspirada en otra, como una pieza única digna de ser reconocida a través de su relación con un hipotexto, así como consigo misma.

Dentro de su teoría de la transtextualidad, Gerard Genette presenta al texto como un elemento complejo, que se compone de sus elementos, así como de su contenido. Cada texto posee relación con otros, esta transtextualidad, se puede presentar en distintas formas según el tipo de relación que cada elemento guarda con relación al texto. De esta manera se identifica la intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. Su teoría sirve de preámbulo para comprender las narrativas transmedia, específicamente, a través de su concepto de hipertextualidad: textos derivados de otros textos. Es a través de la hipertextualidad que se reconoce la posibilidad de realizar adaptaciones a distintos medios y que en estas se pueda identificar al hipotexto, o texto de inspiración para su creación. En el presente trabajo la teoría de Genette se utiliza para comprender de mejor manera las narrativas transmedia, así como para identificar a las *fanfictions* como hipertextos más que como textos aislados.

### **4.3 Narrativas transmedia**

El término narrativa transmedia es algo que se formó más académicamente a principios del siglo XXI gracias a la convergencia de distintos medios y sus historias (Jenkins, 2006, p. 21). Tal como se presentó en la sección anterior, las descripciones sobre narrativa y transtextualidad ya habían sido planteadas directa o indirectamente (Scolari, 2009, pp. 587-588) antes de que el término *transmedia* se acuñara como tal, y se puede reconocer a estas teorías como precursoras del concepto de narrativa transmedia.

En el libro *Convergence culture: Where old and new media collide*, Henry Jenkins menciona el término *Transmedia Storytelling*, que describe como «el arte de crear mundos» (Jenkins, 2006, p. 21). En otras palabras, se busca que la audiencia pueda experimentar la historia más allá de un solo mundo, a través de la convergencia de distintos medios, para conseguir que se sientan incluidos o más cerca de la historia, incluso, hasta llegar a ser partícipes de esta (Jenkins, 2006, p. 21).

Las narrativas transmedia se encuentran presentes en la actualidad gracias a la variedad de medios y disponibilidad que estos presentan. Sin embargo, no toda narrativa es una narrativa transmedia. Jenkins define ciertos aspectos que pueden utilizarse para reconocer las narrativas transmedia en productos culturales: extensión, convergencia, contribución y experiencia (Jenkins, 2006, p. 95).

La extensión de la narrativa consiste en crear una historia más allá de un solo medio— o mundo— en concreto para lograr generar la inmersión de la audiencia (Jenkins, 2006, p. 95). A través de la extensión y creación de distintas narrativas que convergen en cada uno de los medios, se contribuye a la historia primaria y se amplían sus posibilidades. Esto quiere decir que, incluso en una historia dentro de un solo medio, puede dejarse abierta la puerta a otras narrativas que pueden ser exploradas, así como aprovechar los medios en los cuales se puede extender esta narrativa (Jenkins, 2006, p. 95). Videojuegos que se transforman en películas o libros en series son ejemplos de cómo pueden funcionar este tipo de extensiones narrativas.

En cuanto a la convergencia, además de presentar las narrativas en cada uno de los medios, se vuelven necesarios puntos de unión entre cada una de estas partes. Estas uniones son las oportunidades de discusión, o bien, de creación —tanto por parte de *fans*, como por parte de la fuente original— para generar conexión entre la historia y la audiencia (Jenkins, 2006, p. 95).

De esta manera, más allá de continuar con las narrativas, se crea un punto de atracción e interés para nuevas audiencias que pueden incluso desconocer el producto primario previo a su encuentro con estas discusiones o productos secundarios (Jenkins, 2006, p. 95).

La contribución se relaciona con los puntos anteriores en cuanto a que todo el contenido debe contribuir al producto cultural primario: llenar un vacío, proveer contexto, responder a una interrogante o satisfacer alguna necesidad (Jenkins, 2006, p. 96). De esta manera, se logra conectar adecuadamente todas las narrativas y generar una experiencia más completa para la audiencia, con el propósito de independientemente del medio que consuma —sea aislada o colectivamente con el resto de las narrativas— pueda entender sin problema y sentirse intrigada a continuar consumiendo el contenido (Jenkins, 2006, p. 96).

Finalmente, la experiencia de la audiencia termina por unir todos los puntos anteriores. Se trata de captar a la audiencia y generar un espacio llamativo, donde exista discusión e innovación que permitan a la audiencia sentirse incluida en el proceso de creación o recepción del producto cultural presentado (Jenkins, 2006, p. 96). Si todos los elementos se generan correctamente, las audiencias de cada medio, de cada narrativa, tendrán más interés en consumir dichos productos y generar un mercado horizontal, incluso, transversal, que transita entre cada una de las audiencias y productos que constituyen a la narrativa transmedia (Jenkins, 2006, p. 96).

Las narrativas transmedia presentan una innovación para la creación de textos e hipertextos flexibles en distintos formatos. A través de la narrativa transmedia se reconoce la importancia de poder adaptar las narrativas, de crear conexión con el público y de permitir la contribución de fanáticos, así como de los textos mismos a la narrativa principal. Debido a que en este trabajo se abordará *Sherlock BBC* (2010-2017) como hipotexto, la teoría sobre

narrativa transmedia se abordará en este trabajo para explorar de qué manera los subproductos culturales se convierten en nuevas narrativas para el *canon* y cómo este puede aprovecharlas para seguir desarrollando historias atractivas para las distintas audiencias.

#### **4.4 El inconsciente colectivo y los arquetipos de Carl Jung**

Jung presentó su teoría sobre el inconsciente colectivo y los arquetipos bajo una perspectiva de psicoanálisis. Sin embargo, Jung ya utilizaba su aplicación en análisis de símbolos, narrativa y construcciones de mitos para ejemplificar su teoría. De esta manera, otros teóricos que han ampliado el estudio sobre los arquetipos (Pearson, 1991), también han utilizado estos elementos literarios para ejemplificar y explicar dichas teorías. Por esta razón, dentro de los estudios literarios los estudios y teorías de Jung sobre estos temas siguen siendo pertinentes. A continuación, se presenta un acercamiento a su teoría del psicoanálisis para su aplicación en el análisis literario.

##### **4.4.1 El inconsciente colectivo**

Carl Jung plantea que la psique humana posee 3 partes: la parte consciente, el inconsciente personal y el inconsciente colectivo (Jung, 1994, p. 23). Jung denomina a la parte consciente como el Ego (Jung, 1994, p. 23). Reconoce que es solo una pequeña parte de la psique de una persona y, por lo tanto, no corresponde a su personalidad en su totalidad, sino solo a la parte que la persona reconoce sin ayuda externa (Jung, 1994, p. 24).

El inconsciente personal se refiere a todas las experiencias, sentimientos y pensamientos que se construyen detrás de la parte consciente, que pasan desapercibidos por ella, pero la influyen (Jung, 1993, p. 15). El inconsciente personal puede reconocerse por la parte consciente, Jung argumenta que es algo necesario, aunque se realiza de manera limitada (Jung,

1993, p. 25). De esta manera, una persona puede no reconocer la parte inconsciente, pero no puede negar su existencia y que esta posee un efecto directo en la persona (Jung, 1994, p. 23).

El inconsciente colectivo como una inconsciencia presente casi universalmente en la mente humana (Jung, 1968, p. 20). Se trata de una serie de arquetipos —unidades heredadas (Jung, 1994, p. 90)— que construyen la psique humana de manera no individual, pero que afectan individualmente (Jung, 1968, p. 21). En otras palabras, el inconsciente colectivo consiste en una serie de imágenes, símbolos y motivos universales que se manifiestan a través de arquetipos y permiten así entender la experiencia humana (Jung, 1968, p. 43) a través de la interpretación de estos.

Cuando se aplica esta teoría a una persona —o a un personaje—, la parte consciente se presenta como una especie de fachada, que pretende ser individual, pero solo se trata de una máscara que se muestra a la sociedad y que esconde al inconsciente (Jung, 1993, p. 50). La persona es consciente, o cree serlo, de quién es y de lo que representa; sin embargo, detrás de esa máscara se presentan aspectos colectivos—arquetipos—, inconscientes, pero que terminan por reflejarse, desde el inconsciente personal hasta ser reconocidos por la parte consciente (Jung, 1993, p. 51). Por lo tanto, al quitar la máscara de la parte consciente, se revela el inconsciente que, al final, no es individual, sino una construcción colectiva.

#### **4.4.2 Arquetipos de personaje de Jung**

Dentro de su teoría sobre el inconsciente colectivo y su relación con la persona, Jung ya menciona ciertos elementos sobre los arquetipos. Jung reconoce que la psique colectiva se construye a través de elementos comunes entre los individuos —sean símbolos religiosos, oníricos u otros elementos inconscientes— (Jung, 1993, pp. 27); estos elementos se denominan imágenes primordiales y tienen su base en la teoría sobre las ideas de Platón (Jung, 1970, p. 72-



73), al reconocer que, así como las ideas son preconcebidas, así, estas imágenes primordiales también lo son.

Según Jung, los arquetipos son construcciones inconscientes e individuales, que llegan a ser conscientes si se reconocen dentro de un colectivo por medio de la interpretación. Los arquetipos poseen rasgos colectivos e inconscientes que les permiten replicarse a través de la sociedad y el tiempo (Jung, 1970, p. 11). Los arquetipos son las máscaras a las que Jung se refiere al hablar del inconsciente en la persona (Jung, 1993, p. 50). Los arquetipos se transforman y presentan como la parte consciente de una persona, pero son solo un reflejo de la inconsciencia (Jung, 1993, p. 137).

En otras palabras, los arquetipos son elementos inconscientes y colectivos que pueden llegar a generar un efecto en un individuo (Jung, 1993, pp. 136-137). Si bien Jung trata los arquetipos desde una perspectiva más psicológica, estos se pueden emplear en el análisis literario bajo la visión de arquetipos como una colección de rasgos que experimenta un sujeto, que son universales y que representan un efecto en su construcción de personaje (Jung, 1968, p. 45).

Tal como Jung marca en su teoría, se conocen múltiples arquetipos. El mismo Jung explica algunos dentro de sus obras, como el de madre: asociada a la simpatía, el cuidado y la fertilidad (Jung, 1993, p. 90); padre: símbolo de autoridad y consejo (Jung, 1993, p. 204); ánima y animus, que representan la feminidad y masculinidad respectivamente (Jung, 1993, p. 77), y sombra, que es, tal como lo indica su nombre, la sombra de los arquetipos (Jung, 1993, p. 36). Otros arquetipos no se desarrollan del todo en su obra, pero sí se mencionan. No obstante, otros

teóricos han desarrollado más a profundidad esta teoría y los arquetipos presentados, así como otros que Jung no necesariamente nombró.

En su libro *Awakening the heroes within: twelve archetypes to help us find ourselves and transform our world* (1991), Carol Pearson describe doce arquetipos principales (Pearson, 1991, pp. 10-11), entre los que se pueden encontrar el cuidador (Pearson, 1991, pp. 108-119), alguien que busca ayudar a los demás, cuidar y proteger; el guerrero (Pearson, 1991, p. 94- 107), alguien que se compromete, es fuerte y valiente; el amante (Pearson, 1991, pp. 148-162), alguien que busca el amor, es apasionado y entusiasta, y el huérfano (Pearson, 1991, pp. 82-93), alguien que busca seguridad, es realista y empático.

Otros de los arquetipos descritos en el libro son el inocente, el mago, el bufón, el explorador, el destructor, el creador, el gobernante y el sabio. Sin embargo, Pearson explica que existen muchos más y, en el caso de personajes, pueden existir subcategorías o combinaciones de estos (Pearson, 1991, p. 235), así como etapas para experimentar cada uno de los arquetipos.

La teoría de Jung presenta una composición de la persona a través de distintos niveles del consciente y el inconsciente. Se habla primero del inconsciente colectivo, de una idea que se comparte por el colectivo y es parte de la persona a pesar de que esta puede no reconocerla a simple vista. El inconsciente va acompañado del inconsciente personal y del consciente, o ego, para construir la personalidad de la persona. Sin embargo, esta personalidad se presenta a través de arquetipos o máscaras que presentan al mundo una combinación de elementos que la persona muestra al mundo.

Esta construcción de máscaras permite generar imágenes colectivas sobre elementos individuales; a través de esta visión es posible identificar personajes específicos o patrones de personajes que se pueden aplicar al análisis literario. Algunos de estos arquetipos son el sabio, el cuidador y el amante. En este trabajo se explora a Jung para comprender cómo se crean los personajes y los elementos comunes en las *fanfictions*. De esta manera, se busca comprender las construcciones del *fandom* y compararlas con el *canon* para determinar qué cambios se han generado y qué patrones persisten entre los trabajos de los *fans* y el *canon*.

#### **4.5 Teoría de la deconstrucción de Jacques Derridá**

En *Gramatología* (1997), Jacques Derridá describe el concepto de deconstrucción, sin embargo, definir el término se convierte en algo complejo debido a que puede abarcar distintas áreas y conceptos. De manera general, la deconstrucción de Derridá podría definirse como la idea de despojar a una palabra de sus significados dados o percibidos, para encontrar el verdadero significado o, al menos, uno que no se encuentra sesgado por las condiciones preexistentes para el entendimiento de una palabra o concepto (Derridá, 1997, p. 21). Sin embargo, la deconstrucción no puede definirse a base de términos específicos; ya que esto condiciona al mismo concepto a deconstruir (Montes, 2008, p. 246), pues el hecho de definir a la deconstrucción la estaría condicionando a un esquema limitado para lo que en verdad es.

Para comprender la deconstrucción, frecuentemente se refiere también a la teoría de Barthes sobre *La muerte del autor* (1968). Barthes menciona que, cuando la obra se termina (Barthes, 1968, p. 3), el lector es quien la interpreta y toma el control y le da un sentido a la misma, a través de sus pensamientos, percepciones y emociones (Barthes, 1968, p. 4). En este sentido, se habla de una crítica literaria que se centra en el lector más que en el autor; asume la

idea de que el lector es el destinatario de la obra (Barthes, 1968, p. 4), y que se le debe dar importancia como intérprete de todas las multiplicidades encontradas en el texto.

Más allá de matar al autor, la deconstrucción también busca desligar al texto del lector, al tiempo en que muestra la presencia de todos en él; en cuanto a que el análisis se vea influenciado por el texto mismo y a través de este se logra reconstruir y deconstruir (Nicolás, 1990, p. 315). Bajo este sentido, aplicar la teoría de deconstrucción a un análisis implica la reescritura de un texto para su interpretación (Nicolás, 1990, p. 313), donde la deconstrucción más que ser un método, se convierte en un conjunto de estrategias, actitudes y teorías (Nicolás, 1990, p. 315) que se aplican bajo ciertas circunstancias dentro de un texto.

La deconstrucción como tal puede darse y reconocerse en el análisis de textos preexistentes bajo la idea de una sociedad cambiante y de un lenguaje restrictivo que condiciona el entendimiento (Derridá, 1997, p. 23), y que debe ser analizado para comprender fuera de los parámetros establecidos (Derridá, 1997, p. 63). Sin embargo, esto genera una situación de búsqueda infinita, pues cada persona se construye y, con base en esta construcción busca deconstruir un texto (Montes, 2008, p. 246). La deconstrucción, por tanto, no busca esta visión externa sobre lo que se muestra en el texto, sino el entendimiento del texto como deconstrucción de sí mismo (Montes, 2008, 246).

A través del análisis de una obra por medio de la deconstrucción se deben reconocer algunos puntos que permiten que exista dicho análisis. Este tipo de análisis posee una dependencia del contexto (Ferraris, 1990, p. 339). Pues es a través de este que un texto se construye, que lo condiciona a ser en un momento determinado. La deconstrucción también se presenta como un análisis estructuralista (Nicolás, 1990, p. 321), por lo que se reconoce en este la presencia de construcción dicotómica de conceptos que se manifiestan dinámicamente dentro

del texto. Sin embargo, la deconstrucción plantea una visión que no divide estrictamente a la forma y el fondo, así tampoco al resto de términos dicotómicos que pueden encontrarse en el texto.

Cobra sentido dentro del análisis deconstructivista la existencia de la dinámica presencia y ausencia (Montes, 2008, p. 248). En este sentido, más allá de buscar identificar y clasificar al texto, se analizan sus elementos a modo de coexistencia entre los que están presentes en un texto, que permiten su lectura de una manera, y los que están ausentes y también guardan relación con el texto. La lectura entonces no puede obviar aquello que no está presente, tampoco aquello que está presente (Montes, 2008, p. 248), pues la construcción del texto —y su deconstrucción, en consecuencia— depende del conjunto de estos elementos.

Al aplicar el concepto de presencia/ausencia a la literatura, se puede reconocer que, tanto a través de las palabras como de los discursos, se encuentran conceptos e ideas preconcebidas, así como cuestionamientos y propuestas nuevas, reconocibles a través de la deconstrucción del texto para su reconstrucción (Derridá, 1997, p. 24). De esta manera, si se despoja al texto de las restricciones que este posee, se pueden encontrar discursos que critican a otros presentes, o descubrir discursos ocultos que conforman al texto.

Cuando el concepto de deconstrucción se aplica a la crítica literaria, es posible identificar un análisis como una relectura del texto. Esta relectura permite descubrir los mensajes del texto a partir del contexto, de la escritura, y de una relación entre ausencia y presencia, donde estas categorías transitan a través del texto y lo construyen. Dentro del análisis en este trabajo se abordará a Derridá para comprender los discursos presentes en las *fanfictions*

y la manera en que se muestran en relación con el *canon*, para explicar de qué manera se crean nuevos discursos y si se construye o se deconstruye al *canon* mismo a través de ellos.

#### **4.6 Poder, literatura y transgresión de Michel Foucault**

Michel Foucault, quien permite tener un acercamiento estructuralista hacia las relaciones de poder en la sociedad. Foucault se centra en el sujeto para, a través de él, comprender de qué manera se manifiesta el poder en los discursos y en otros recursos que rodean al sujeto (Ferrater, 2001b, p. 1385); asimismo. Sus teorías sobre el poder y el análisis discursivo, donde existe siempre un discurso conocido —aceptable— y otro escondido—excluido— (Ferrater, 2001a, p. 918) se desglosan a continuación para ser utilizadas en el análisis de los discursos presentes en las *fanfiction*; para reconocer los objetivos de dichos textos y el papel de elementos como la sexualidad y las dinámicas de poder dentro de estos.

##### **4.6.1 *El sujeto y el poder***

Para definir el poder desde la perspectiva de Foucault, es necesario desligarlo de su concepción jurídica donde se reconoce el poder como aquello con capacidad suficiente para ejercer un castigo sobre otro al no obedecer (Foucault, 1997, p. 26). Bajo este contexto, Foucault plantea el poder, no como un objeto, sino como un conjunto de relaciones de fuerza que se generan y condicionan al ser humano, sus acciones, pensamientos y discursos (Foucault, 1997, p. 28). Se trata de relaciones que se generan en cualquier área en la que se desempeña el ser humano. En este sentido, no se trata necesariamente de relaciones que siguen un patrón específico de un Estado o una institución; sino que se construyen unas a otras y a través de ellas para generar el orden que se rige por un poder persistente dentro de la sociedad (Foucault, 1997, p. 34).

El poder se genera también dentro de las relaciones humanas, donde no solamente se habla sobre la sociedad, sino de un contexto sobre el mismo cuerpo y la sexualidad (Foucault, 1997, p. 39). A través del poder, por lo tanto, se condiciona a un individuo (Foucault, 1997, p. 38) y este tiene la opción de seguir aquel patrón que se le ha indicado o no hacerlo, pero reflejar con ello un reto ante el poder que lo circunda (Foucault, 1997, p. 41).

Es a través del poder que el sujeto puede transgredir, resistir y reconocer nuevas formas de ser o actuar (Bertani y Fontana, 2002, p. 250). Bajo este sentido, el individuo puede generar sus propias relaciones con su entorno, sin embargo, el poder también regula lo que se puede y no hacer y decir en cuanto a las relaciones que el sujeto puede llegar a formar, y la manera en que estas deberían desarrollarse según las dinámicas de poder que están participando en el momento (Foucault, 1997, p. 40).

Bajo este contexto, un individuo a pesar de resistirse ante el poder, puede conocer y expresar tanto como este le permite (Foucault, 1991, p. 79), y, de esta manera, se puede generar un discurso propio que permita plasmar todo aquello que el poder está significando dentro de cierto contexto (Foucault, 2002, p. 164). Surge de esta manera una necesidad por analizar también dicho discurso, pues este presenta las relaciones de poder que se están formando, cambiando o replicando en la sociedad (Foucault, 2002, p. 164).

#### **4.6.2 *Poder, sexualidad y transgresión***

En palabras simples, una transgresión es un traspaso de los límites, mismos que no son universales, pero existe un consenso, sea por cultura, por gobierno o por tradición sobre lo que estos significan y hasta qué punto se permite algo (Foucault, 1996, p. 127). La transgresión se

da cuando los límites se cruzan y se generan otros inmediatamente después de los transgredidos. Se trata de un juego sobre qué tan lejos se puede llegar (Foucault, 1996, p. 129).

Si bien la transgresión no necesariamente se refiere a la sexualidad, Foucault resalta la importancia de esta dentro de un contexto cristiano como un símbolo de lo prohibido (Foucault, 1996, p. 123), por ende, el elemento más transgresor. La sexualidad, al tomarla como punto de partida de análisis, se convierte en el límite, en la experimentación y en la transgresión misma que permite a los individuos expresarse por sobre Dios (Foucault, 1996, p. 126) en el sentido en que Dios es aquello que lo gobierna todo, lo correcto, los límites establecidos.

A través de la sexualidad se juega con dichos límites más explícitamente y, por ende, se llega a tener esta lucha de poder con la autoridad. Por esta razón, Foucault aborda la sexualidad como otra de las herramientas de resistencia que el ser humano posee y, por consiguiente, es a través de esta que el poder puede estar representado, ya sea por la presencia o ausencia de esta (Foucault, 1996, p. 124). La transgresión, en este sentido, se convierte en un nuevo camino para la cultura y para los textos mismos (Foucault, 1996, p. 127), donde permite generar escenarios nuevos, evidenciar discursos y luchas que se han mantenido al margen y que necesitan de esta tergiversación para no limitarse a lo predeterminado.

#### ***4.6.3 Literatura y análisis del discurso***

Según Foucault, la literatura es un hecho activo. En otras palabras, la literatura no se limita al tiempo o al lenguaje, sino que es tergiversación (Foucault, 1996, p. 65). Bajo este sentido, Foucault reconoce la importancia de la tergiversación dentro de los textos como algo de lo que la literatura moderna depende para existir y avanzar. A través de esto, Foucault recalca que la importancia de la literatura radica en lo que esta tiene para aportar (Foucault, 1996, p. 77).



Por lo tanto, no importa si es un nuevo pensamiento, una nueva forma, el uso del lenguaje o de los discursos; cualquier elemento que genere una nueva oportunidad para la creación, o bien, que transgrede y da muerte a la tradición se convierte en el preámbulo de una nueva ola de literatura.

Por ello, a pesar de la constante replicación en las obras, la innovación, la transgresión, se convierte en el motor de la literatura. Foucault (1996), como defensor de la libertad, plantea también a la literatura como un medio para la liberación, se trata de una literatura atada a los estándares del pasado, a lenguajes que no reflejan al sujeto y de transgresiones necesarias para liberar a las obras de lo establecido.

Al igual que Barthes (1968), Foucault aborda el tema de la muerte del autor enfocándose en las palabras, en cómo el lenguaje muere para dar paso a la obra y, a su vez, debe morir para ser considerada literatura (Foucault, 1996, pp. 80 y 92). La muerte entonces no se entiende como un elemento aislado y de finalización, sino como un hecho necesario para la evolución de la literatura, para la comprensión del texto. Es un paso más en el estado activo de la literatura.

Al aplicar esta teoría más a profundidad, se obtiene por defecto, el discurso. Según Foucault, a este lo construye un sujeto, pero este se encuentra condicionado por su conocimiento en un tiempo determinado y este, a su vez, por el poder (Foucault, 2002, p. 155), por lo que el análisis del discurso viene a encontrar todos estos aspectos presentes en el discurso y que evidencian la volatilidad de este, a través de sus interpretaciones (Foucault, 2002, p. 164).

Dentro del discurso, a su vez genera un análisis sobre los factores externos que operan dentro en este y se evidencia la dinámica de poder/resistencia dentro del mismo (Foucault, 2003, p. 250). Al final, estas relaciones se reflejan en los enunciados del discurso, en la

existencia de estos y no otros en su lugar, y la relación de esta cadena de enunciados con el sujeto (Foucault, 2002, p. 151).

Definir el análisis del discurso se vuelve complejo debido a que no se trata de un análisis que posea una metodología en concreto, o bien, se centre en una sola perspectiva (González-Domínguez y Martell-Gámez, 2013, p. 160). Sin embargo, es posible identificar a un texto como una cadena de significantes con significado variable, donde el contexto y la interpretación permiten reconocer cada uno de estos significados y su mensaje en conjunto. De esta manera, Foucault plantea en el discurso una posibilidad de identificar al poder y sus dinámicas dentro de los textos.

Foucault presenta una teoría que gira en torno al poder, tanto por cómo este condiciona y transforma al sujeto, como por su influencia y aplicación dentro de los textos. A partir de esta consciencia sobre el poder, es posible identificar distintas dinámicas que se dan entre individuos y su entorno, al igual que dentro de los discursos de un texto. Foucault plantea la idea de lo presente y ausente y del poder dentro de un texto para identificar los discursos que en este se encuentran y es a través de esta teoría que se busca identificar en este trabajo de qué manera estos elementos se acoplan a los hipertextos para reinterpretar al *canon*.

## 5 Marco conceptual

Como se explicó en el apartado respectivo, los *Fan Studies* no son algo nuevo, pero los términos que se utilizan para explicar fenómenos en este ámbito han mutado y se han establecido con el tiempo. La necesidad de migrar a lo digital generó buscadores y comunidades virtuales que buscaban términos para categorizar y referenciar contenido e, incluso, para construir su propia identidad (Jenkins, 1992; Abercrombie y Longhurst, 1998; Jones, 2002; Busse y Hellekson, 2014). Estos términos son tanto apropiaciones de términos preexistentes, como creaciones y adaptaciones de términos específicos. Si bien en este trabajo no se especificarán todos los términos y las dinámicas que poseen dentro de las comunidades de *fans*, se estarán definiendo algunos términos necesarios para el análisis.

1. **Fan.** El término es una abreviación de «fanático», palabra de origen griego — *fanaticus*— que significaba devoto y se utilizaba para aquellos que iban a rezar a los templos (Jenkins, 1992, p. 12). Sin embargo, el término se diversificó a más ámbitos fuera de la religión, y se utiliza actualmente para describir a cualquier persona seguidora de algún producto cultural, personaje o deporte. Existen más distinciones del término —por compromiso o productividad (Abercrombie y Longhurst, 1998, pp. 121- 157)—, no obstante, en este trabajo se utilizará con su definición básica de fan como un seguidor de un producto cultural (de Kloet y van Zoonen, 2007, p. 324).
2. **Fandom.** La definición del término es complicada debido a las diferentes maneras en que puede utilizarse para analizar. Sin embargo, en este caso se asumen dos definiciones como base: un grupo de personas altamente comprometidas con un producto cultural en específico y sus derivados (Bahoric y Swaggerty, 2015, p. 25) y el conjunto de comportamientos performativos de identidad que generan

diferencias entre un grupo de *fans* y otro (de Kloet y van Zoonen, 2007, p. 324). A través de esto, entonces, se asume la definición de *fandom* como un grupo de fanáticos que generan identidad alrededor de un producto cultural específico y sus derivados. Cada *fandom* es distinto, con distinciones que van más allá de la demografía, a las dinámicas propias de cada grupo y su relación con lo «aceptable y no aceptable» para la identidad colectiva (de Kloet y van Zoonen, 2007, p. 326).

**3. *Fanfiction*.** Obras literarias originales creadas a partir de un producto cultural —o varios— existente (Bahoric y Swaggerty, 2015, p. 25). Estos textos pueden ser de distinta extensión, temática, generalmente, en formato escrito, y reciben distintos nombres dependiendo de estos factores. Algunas de las categorías comunes para *fanfictions* son: *oneshot*, que se refiere a historias de un solo capítulo y con más palabras que un *drabble*; *drabble*, *fanfictions* de entre 100 y 500 palabras, generalmente, con temática de romance y *fanfictions* por capítulos, cuya extensión puede variar (Fernández, 2022, p. 7). A la *fanfiction* también se le conoce como *fic* o *fanfic*, aunque en este documento se utilizará el término *fanfiction*.

**4. *Canon*.** Existen distintas definiciones sobre este término, sin embargo, en este trabajo se tomará como el material original, auténtico y aceptado, conocido por todos los lectores dentro del *fandom* (Pugh, 2005, p. 26). Esta definición puede aplicarse a cualquier producto cultural que sirve como base para la creación de contenido por parte de los *fans* (Sánchez y Fernández, 2020, p. 43). En este trabajo, el término *canon* se utilizará con frecuencia para definir a la serie *Sherlock BBC*. En cuanto a las obras literarias de Sir Arthur Conan Doyle, se hará la respectiva aclaración.

- a. **Canon Divergence.** Este término se refiere a *fanfictions* con hechos que divergen del *canon*, pero que podrían ser probables dentro del mismo (Bahoric y Swaggerty, 2015, p. 26). Pueden convertirse en parte de un *fanfiction* de *Universo Alternativo/Alternativo*; sin embargo, se limitan al mundo del *canon* —no al mundo *fanfiction*— para desarrollar sus historias.
- b. **Canon Compliance.** Este término se refiere a *fanfictions* donde la historia no difiere del *canon* (Bahoric y Swaggerty, 2015, p. 26). Puede tratarse de una extensión de alguna escena que no afecta directamente al *canon*, o bien, escenas que continúan con lo establecido por el *canon*.
5. **Fanon.** Teorías que han ganado popularidad dentro del *fandom*, tanto que gran parte de este las acepta casi como norma, similar a como lo hacen con el *canon* (McCain, 2015, p. 16). Los elementos que se reconocen como *fanon* no son parte del *canon*, pero pueden considerarse como reales por los *fans*.
6. **Headcanon.** Interpretación personal sobre elementos del *canon* (Shafee, 2020, pp. 7-8). Un *headcanon* puede convertirse en un *fanon* si es aceptado por el *fandom*, sin embargo, mientras carece de la aceptación colectiva por parte de la mayoría del *fandom*, se mantiene como *headcanon*.
7. **Pastiches.** En este caso, se menciona como un precursor de la *fanfiction*, son imitaciones de las obras originales, o adaptaciones de estas, pero sin mayor transgresión con respecto al producto inicial. Estas obras hacen referencia a otras por medio de transformaciones en cuanto a contenido, pero que tratan de mantener el estilo original (Genette, 1982, p. 31).

**8. Universo Alternativo.** El universo alternativo (AU) es un tipo de *fanfiction* donde se toma a los personajes del *canon* y se los coloca en escenarios distintos a este (Bahoric y Swaggerty, 2015, p. 25). Pueden ser escenarios reales o ficticios, y el AU se puede subdividir en otras categorías según tropos recurrentes o mundos específicos, con la formulación *categoría (+ AU)*, para indicar que se trata de una subdivisión del universo alternativo.

## 6 Análisis

### 6.1 Análisis de la *fanfiction* como hipertexto

A partir de la información presentada en el marco teórico y contextual se presenta el análisis de cinco *fanfictions* capitulados a modo de hipertextos del *canon* de *Sherlock BBC* para determinar de qué manera se construyen las distintas historias basadas en un mismo hipotexto. Cada *fanfiction* analizado fue extraído de la plataforma *Archive Of Our Own* y analizado desde su versión original en inglés. El análisis se llevará a cabo de manera individual, presentando una descripción de cada texto, seguida por un análisis a través de una estructura que analizará cuatro aspectos de cada texto, posteriormente, se presentarán los hallazgos principales de cada análisis individual, para finalmente, presentar un análisis colectivo para determinar las conclusiones generales, convergencias o diferencias encontradas entre los hipertextos para su posterior comparación con su hipotexto.

El primer aspecto para analizar será la construcción del universo alternativo, una descripción sobre los elementos que se apropian, modifican, incorporan o adaptan para la construcción de los hipertextos. El segundo aspecto para analizar será la construcción de arquetipos a través de la teoría de Jung, donde se realiza una breve comparación con el *canon* de *Sherlock BBC*—hipotexto— y se determina qué tipo de arquetipo poseen los personajes dentro de los distintos hipertextos. El tercer aspecto para analizar será la deconstrucción del *canon*, donde se utilizará la teoría de Derridá sobre la deconstrucción para reconocer de qué manera existe, o no, una deconstrucción del hipotexto a través de sus hipertextos. El cuarto y último aspecto para analizar será el análisis de las dinámicas de poder a través de la teoría de Foucault; este apartado busca identificar de qué manera se trabajan las dinámicas de poder dentro de los hipertextos para poder determinar su relación con el *canon*.

## 6.2 Nature and Nurture de Earlgreytea68

**Tabla 1**

<i>Datos generales de Nature and Nurture de Earlgreytea68</i>					
<i>Nature and Nurture</i>		Publicación: 21/03/2013	Finalización: 09/05/2014		
<i>Capítulos</i>	<i>Idioma</i>	<i>Status</i>	<i>Hits</i>	<i>Kudos</i>	<i>Palabras</i>
57	Inglés	Pública	790 116	22 886	203 273

*Nota. Datos tomados de Archive of Our Own el 29 de mayo de 2023, tabla de autoría propia.*

### 6.2.1 Descripción

La historia comienza cuando Sherlock y Watson reciben la visita de Mycroft Holmes, hermano de Sherlock, en 221b Baker Street y este les presenta a un bebé que, asegura, es el primer clon exitoso y resulta haber sido creado con el ADN de Sherlock. Tras negarse a darlo en adopción, o a permitir a la comunidad científica someterlo a pruebas durante toda su vida, Sherlock y Watson se convierten en los padres oficiales del clon, dándole el nombre de Oliver.

Sherlock y Watson mantienen la cotidianidad de sus vidas con un bebé involucrándose en ellas, lo que desarrolla también una relación romántica entre el doctor y el detective. Sin embargo, se enfrentan a científicos que buscan quedarse con Oliver para experimentar con él. Entre los descubrimientos sobre sí mismos y la experiencia de cuidar a un bebé y la resolución de crímenes, la historia muestra un *insight* a la vida de otros personajes del *canon* —Mycroft, Molly, Mrs. Hudson, Lestrade— que acompañan al pequeño Oliver Copernicus Watson-Holmes durante sus primeros años de vida.



## 6.2.2 Construcción del universo alternativo

### 6.2.2.1 *Oliver Copernicus Watson-Holmes*

La construcción del universo alternativo en este texto no difiere tanto del *canon*. Se presenta luego del final de la segunda temporada, tres años después de la muerte (Thompson *et al.*, 2012) de Sherlock. La historia presenta a Sherlock y Watson en 221b Baker Street, Sherlock es detective consultor y Watson trabaja en la clínica (Gatiss *et al.*, 2010-2017) como médico cuando no tienen casos que resolver. Mycroft, el hermano de Sherlock, toma un papel importante dentro de esta historia al ser el que se presenta en Baker Street con un bebé. Mycroft afirma que ese bebé es el primer clon exitoso y que fue creado con el ADN de Sherlock. Si bien el método de creación del *clon* carece de profundidad científica —pues se explica que fue creado con cabello con el ADN de Sherlock, en un vientre prestado—, no se hace tanto énfasis en cómo se creó, sino en su existencia. El clon es el experimento número 523 de clonación humana (Earlgraytea68, 2014, p. 35), y el único que sigue con vida. Sherlock y Watson no están preparados para cuidar al bebé; sin embargo, Sherlock decide aceptarlo y John lo apoya en su cuidado. Tras adoptar al clon, lo nombran Oliver Copernicus Watson-Holmes. Esta decisión la toman para combinar un nombre común con uno extravagante, que también, hace referencia al *canon* y a la falta de conocimiento de Sherlock sobre astronomía (Gatiss *et al.*, 2010).

El autor de este texto busca mantener la esencia del *canon*; pero presenta una nueva faceta de Sherlock y Watson como padres y como pareja, pues, tras aceptar al bebé, se replantean su relación y terminan por casarse para que el bebé pueda tener una familia. Además, busca explorar otras posibilidades al plantear la infancia y relación familiar de Sherlock con su familia fuera del estándar del *canon*, pues en *Nature and Nurture* Sherlock posee una mala relación con su familia debido a sus traumas de pequeño. El autor también explora las relaciones de otros

personajes secundarios que no se desarrollan tanto en el *canon*, como lo es el caso de Mycroft y Lestrade, que entablan una relación romántica, además de afianzar su relación con Sherlock y Watson a un nivel familiar.

En cuanto a los casos que se resuelven dentro de la historia, la autora busca presentar casos del *canon* sherlockiano a modo de una extensión del *canon* de BBC, con la adición de Oliver en este universo alternativo. Se incluyen casos que no son parte del *canon* de *Sherlock BBC*, o bien, que no se explican en su totalidad en este, sino que pertenecen al *canon* de Doyle, como *The Adventure of the Reigate Squire* (1893) y *The Adventure of the Dancing Men* (1903). La autora incluye tecnología y modifica algunos detalles de los casos para adaptarlos al siglo XXI y extender más la historia.

### **6.2.3 Construcción de arquetipos**

De manera general, Sherlock y Watson siguen sus arquetipos *canon* al mantener su gusto por la aventura y el peligro en sus casos de investigación, así como una vida bastante tranquila en 221b Baker Street. No obstante, tras la llegada del bebé se exploran nuevos arquetipos para estos personajes. De esta manera, se explora a los personajes desde una perspectiva más familiar a través de arquetipos que apelan al cuidado y al afecto: el huérfano, el inocente y el cuidador.

Según Atarama, Agapito-Mesta y Castañeda-Purizaga, los arquetipos se vuelven relevantes en la construcción de personajes debido a que generan un vínculo entre estos y el público (2017, p. 4), de esta manera, se espera generar cierta empatía o identificación de uno mismo con los personajes. Bajo este contexto, es comprensible que en un universo alterno que se enfoca en las dinámicas familiares se busque cambiar —reinterpretar— a Sherlock y a Watson. De esta manera, dentro del *canon* se hace poco posible imaginar a Sherlock como padre más que

a John, pues él sí posee una hija dentro del *canon* (Gatiss *et al.*, 2010-2017). No obstante, dentro de esta historia toma importancia el rol de Sherlock como padre —biológico incluso— de su clon. Sin embargo, el rol que adopta Sherlock no es el arquetipo del padre, sino el del huérfano.

En un principio, Sherlock mantiene su arquetipo de detective: aventurero, justo, excéntrico, distante y maniático (Martin, 2005, pp. 362-364), que posee dentro del canon: detesta aburrirse, siempre resuelve casos y va en búsqueda de la verdad. Al descubrir la existencia de Oliver, Sherlock se limita a preguntar sobre los orígenes del *clon* y se refiere a él más como un experimento, que como un bebé. Sherlock busca mantener la distancia y no involucrarse con el clon más de lo necesario para poder analizar la situación:

“He’s a clone of me,” Sherlock pointed out.

“He’s a baby,” said John (...) “He’s just a little baby.”

“A clone baby,” corrected Mycroft. (...)

“You can’t just...(…) He is a baby.” John looked at Sherlock. “He’s your son.”

“He isn’t. He is, actually, me.” [ —Él es mi clon— señaló Sherlock. / —Es un bebé— dijo John—, solo es un pequeño bebé. / —Un bebé clonado —corrigió Mycroft. / —No puedes solo... es un bebé —Sherlock miró a Sherlock—, es tu hijo. / —De hecho, no lo es. Él es yo] (Earlgraytea68, 2014, p. 4).

Sin embargo, rompe con su arquetipo inicial al negarse a entregar a Oliver para que sea investigado en una de las instituciones científicas de Mycroft (Earlgraytea68, 2014, p. 4). Este hecho marca un momento de introspección para Sherlock que permite a su personaje mostrar su arquetipo principal dentro de esta historia. Bajo este sentido, su personaje aborda la búsqueda de satisfacer una necesidad moral del personaje (Atarama, Agapito-Mesta, y Castañeda-Purizaga,

2017, p. 7), que es uno de los elementos que el arquetipo de un personaje posee para apelar al sentido de identificación del público con el personaje.

En *Nature and Nurture*, Sherlock se presenta como el huérfano (Pearson, 1991, p. 82). Sherlock posee una mala relación con sus padres que, si bien no se explica en su totalidad, es referida en múltiples ocasiones dentro de la historia.

“I grew up being endlessly examined by specialists, over and over. ‘What does this ink blot look like?’ and ‘Maybe one more test of his brainwaves to see what happens whilst we do this to him,’ (...) Absolutely not. You already got to do that to one of me, I won’t let you do it to the next me, too.” [Crecí siendo examinado por especialistas una y otra vez: «¿Qué forma le ves a esta mancha de tinta?», y «quizás una prueba más de sus ondas cerebrales para ver qué pasa mientras le hacemos esto a él». Absolutamente no, ya se lo hicieron a la primera versión de mí, no dejaré que se lo hagan a la siguiente]

(Earlgraytea68, 2014, p. 4)

Sherlock reconoce que su infancia no fue la mejor y, pese a que podría dejar que el clon fuera estudiado, o adoptado, o cualquier otra opción que no tuviese que ver con él. Tras recordar sus traumas de infancia, no puede evitar sentir empatía por este nuevo Sherlock. «He’s me, John. I’m not going to let him be raised by people who won’t understand him. I’m not going to let him—No. He’s staying here.» [Él es yo, John. No voy a dejar que sea criado por personas que no van a entenderlo. No lo dejaré... No, él se quedará aquí] (Earlgraytea68, 2014, p. 5).

Sherlock, entonces, busca proteger (Pearson, 1991, p. 82) a su niño interior, en este caso, a su bebé clonado. Este nuevo arquetipo de huérfano lo hace comprometerse a cuidar al bebé, pues, si nadie va a cuidarlo adecuadamente, debe ser él quien lo haga (Pearson, 1991, p. 83).

El arquetipo de huérfano se presenta más negativamente en Sherlock, pues es lo que lo detiene de abrirse sentimentalmente a sus seres queridos, o de confiar en que Oliver va a estar bien en las manos de alguien más. Tras la revelación de este arquetipo, el resto de los personajes pueden identificarlo también a través de otros patrones que muestra Sherlock. De esta manera, su arquetipo se construye, más allá de lo superficial, a través de patrones dentro del mismo arco del personaje que se reflejan en su desarrollo dentro de la historia (Atarama, Agapito-Mesta, y Castañeda-Purizaga, 2017, p. 7):

Sherlock, silent. John hated when Sherlock was silent. It was his least favorite Sherlock mood, because it was the one that worried him the most. When Sherlock was quiet—listlessly quiet, not actively, sulkily, sullenly quiet—John could too easily see the drug addict in him, the version of this man he had never really known and didn't, honestly, ever want to know. [Sherlock en silencio. John odiaba cuando Sherlock permanecía en silencio. Era su personalidad menos favorita, porque era la que más le preocupaba. Cuando Sherlock estaba callado —sin escuchar, ni activo, de mal genio, desanimadamente callado— John podía ver al Sherlock drogadicto, la versión de este hombre que él jamás había conocido y, honestamente, no quería conocer] (Earlgreytea68, 2014, p. 193).

Su huérfano interior termina por sanar cuando reconoce que, en ese momento de su vida, posee personas a su alrededor que lo apoyan y no lo van a abandonar: «if you really think that whatever it is that happened today is going to make me leave you, then you need to stop giving me and Oliver lectures on seeing but not observing.» [si de verdad piensas que lo que sea que pasó hoy va a hacerme dejarte, entonces necesitas dejar de darle cátedras a Oliver sobre ver y no

observar] (Earlgraytea68, 2014, p. 172). Sherlock se da cuenta que tanto él como su clon no están solos y que este arquetipo ya no se representa de manera negativa en él.

Dentro de los arquetipos presentados alrededor de Sherlock también se encuentra el del inocente (Pearson, 1991, pp. 71-72). Este arquetipo no necesariamente se presenta en Sherlock, sino en su clon, pues, al ser un bebé, necesita de cuidados y confía plenamente en aquellos que lo rodean. Por esta razón, Sherlock, bajo su arquetipo de huérfano busca mantener a Oliver en el de inocente, protegerlo para que no deba sufrir lo que él ha sufrido: «“They would try their best, John,” said Sherlock. “And they’d mean well. And he’d be so lonely...”» [—Ellos lo intentarían, John —dijo Sherlock—, ellos lo harían con buena intención, pero él estaría tan solo...(Earlgraytea68, 2014, p. 5). Todo arquetipo inocente —en este caso, el bebé— necesita un cuidador (Pearson, 1991, 83); pese a que Sherlock cuida a Oliver, su arquetipo es mayormente del huérfano, por lo que este rol lo cumple John.

John, aunque se apega a su personaje *canon* para que sea fácil identificarlo, su arquetipo se sale del patrón. Esta historia explora a John como el cuidador, más específicamente, bajo el arquetipo de la madre. Este arquetipo, generalmente, se muestra desde una contraparte femenina y apela justamente a la maternidad, la protección y la bondad (Jung, 1970, p. 75). En este sentido, John toma desde el primer momento una posición protectora con respecto a Oliver: es el único que se refiere a él como un ser humano, como un bebé, como el hijo de Sherlock, que merece cuidado (Earlgraytea68, 2014, p. 4). John reconoce que el bebé necesita cuidados, límites y una familia:

“I am in for a lifetime of being the parent who does all the hateful things like make him eat his vegetables, and you’re going to be the fun parent who lets him explode things on

the kitchen table.” [ —Yo estoy preparado para ser el padre que hace todas las cosas odiosas, como hacerlo comer vegetales; y tú serás el padre divertido que lo deja explotar cosas en la mesa de la cocina] (Earlgreytea68, 2014, p. 18)

John sabe que debe asumir este rol debido a que, en un principio, también desconfía de las capacidades de Sherlock como padre: «“I signed up for not knowing what I signed up for,” said John, honestly. “But I’m not sure you have any idea the responsibility of a baby”» [—Yo me apunté para no saber a qué me apunté —dijo John honestamente—, pero no estoy seguro de que tú tengas alguna idea de la responsabilidad que implica un bebé] (Earlgreytea68, 2014, p. 5). Sin embargo, Sherlock también lo reconoce cuando debe cuidar al bebé, pero no sabe cómo hacerlo, espera que John se encargue (Earlgreytea68, 2014, p.6).

Sherlock reconoce al clon como un bebé, pero no como su hijo, por lo tanto, cuando John comienza a nombrarlo como tal, Sherlock también espera que John asuma el rol de cuidador, de madre, aunque no le corresponde.

“Why aren’t you his father?”

“Because I’m not his father,” John pointed out, picking the baby back up.

“Neither am I.”

“Closer to it than I am.” John straightened, settling the baby against him. New nappy in place, the baby seemed much more content.

“Really? When you just changed his first nappy?” [ —¿Por qué no eres tú su papá? / — Porque no soy su padre —John resaltó y volvió a cargar al bebé. —Tampoco lo soy yo. / —Estás más cerca que yo de serlo —John se irguió con el bebé, tras un cambio de pañal,

el bebé lucía más contento. / —¿De verdad?, ¿aun cuando acabas de cambiar su primer pañal?] (Earlgreytea68, 2014, p. 8).

John es el encargado de alimentar a Oliver, es el que sabe cómo cambiarle el pañal adecuadamente y quien busca adaptar 221b Baker Street para un bebé: «Sherlock was not interested in John's debate over whether Oliver might want to try some baby food, or whether this pushchair was superior to that pushchair, or whether they needed things like swings and playpens and child safety gates» [Sherlock no estaba interesado en el debate de John sobre si Oliver querría probar comida para bebé, o si esta carriola era mejor que aquella, o si necesitaban cosas como columpios, lápices de juguete y puertas seguras para bebés] (Earlgreytea68, 2014, p. 22).

Sin embargo, el rol de madre no solamente lo adopta con Oliver, pues al ser un clon: «Two of them, John thought. I have two of them now» [Dos de ellos. John pensó. Ahora tengo dos de ellos] (Earlgreytea68, 2014, p. 7). Sherlock, al presentarse en el arquetipo del huérfano, también recibe cuidados por parte de John pues, si bien Oliver es el inocente, el arquetipo del huérfano también apela a la parte infantil. Por lo tanto, cuando John reconoce que debe cuidar a un niño y que esto puede afectar a Mrs. Hudson, ella comenta: «That's exactly what I was expecting, considering I rented to Sherlock, and he's the equivalent of a toddler» [Eso es exactamente lo que esperaba, considerando que le renté a Sherlock y que él es el equivalente a un niño de preescolar] (Earlgreytea68, 2014, p. 20). John, por lo tanto, se enfrenta a distintas situaciones donde debe lidiar, tanto con Oliver como con Sherlock. Su personaje, por defecto, presenta una extensión de su rol de cuidador y compañero de Sherlock a través de una imagen más maternal.



Dentro de *Nature and Nurture* se presentan dos situaciones importantes alrededor de la construcción de personajes: la primera, que se presente una imagen de familia compuesta por padre, madre e hijo que se refuerza y manifiesta a través de los arquetipos; la segunda, que se presente un acercamiento al factor humano (Atarama, Agapito-Mesta, y Castañeda-Purizaga, 2017, p. 7) de los personajes a través de la relación de sus arquetipos con la cotidianidad de la paternidad. De esta manera, *Nature and Nurture* busca explorar a los personajes bajo nuevos arquetipos que se basan, tanto en su historia previa, como en su posible futuro. Sherlock, el frío y calculador detective, se convierte en un padre amoroso a raíz de su arquetipo del huérfano. John asume en su totalidad el arquetipo de cuidador y muestra el lado más humano de la relación parental mediante el arquetipo de la madre para poder cuidar al inocente, Oliver. De esta manera, se presenta a un clon con posibilidad de vivir fuera del arquetipo del huérfano y con la posibilidad de escribir a un nuevo Sherlock.

#### **6.2.4 Deconstrucción del *canon***

*Nature and Nurture* busca plasmar una faceta distinta de Sherlock, un Sherlock más «humano» que el high-functioning sociopath «sociópata altamente funcional» (Earlgraytea68, 2014, p. 34), imagen que hace alusión a la personalidad de Sherlock en el *canon*. No obstante, esta exploración de la paternidad va más allá de cómo es Sherlock como padre, a la construcción misma de lo que significa la paternidad en el *fanon* de *Sherlock BBC*.

En el libro *Psicología del desarrollo* se explica que un niño se desarrolla a partir de dos puntos importantes: la naturaleza y la crianza; donde la naturaleza se refiere a la herencia y la crianza al ambiente (Papalia, 2009, p. 84). Bajo este sentido, desde el título *Nature and Nurture* se presenta esta concepción planteada por Papalia, donde la paternidad muestra este lado de la

herencia a través del ADN de Sherlock, y del ambiente a través de la crianza del bebé en *Baker Street*.

#### 6.2.4.1 *Nature*

«I'm a heartless sociopath, John, do keep up. Why would I care about a child I never wanted?» [—Soy un sociopata desalmado, John, presta atención. ¿Por qué me importaría un niño al que nunca quise?] (Earlgraytea68, 2014, p. 34). Al enfrentarse a Oliver Sherlock entra en conflicto: él no es un padre, es un científico y detective, pero más allá de su rol, él fue clonado y reconoce en Oliver todo aquello que él es. Si bien Sherlock lo aborda desde la idea de no querer que críen a Oliver como lo criaron a él, en el fondo, Sherlock tiene miedo de que ese bebé posea su ADN.

“You weren't supposed to make a baby with my DNA. Not without my permission.” / “I didn't. It just happened. Accidentally.” Mycroft looked as if he had bit into a lemon. (...) “Do you really think that you would be my choice for the first ever human clone?” [— No debiste crear a un bebé con mi ADN. No sin mi permiso. / —No lo hice, pasó accidentalmente. ¿De verdad crees que serías mi opción para el primer clon humano?] (Earlgraytea68, 2014, p. 4)

Sherlock, si bien posee muchas cualidades, siempre se le recordó que había algo mal con él, que poseía tendencias sociopáticas (Earlgraytea68, 2014, p. 125). Sherlock había sido analizado por múltiples doctores debido a su condición, además, Oliver se presentó como su clon, por lo que, independientemente de que no fuera criado de la misma forma que él, existía la posibilidad de que tuviera los mismos problemas, y otros, como riesgo a enfermarse más

fácilmente o, incluso, a morir debido a su condición de clon, pues se menciona que Oliver era el primer caso exitoso de 523 (Earlgraytea68, 2014, p. 35).

Sherlock reconoce la parte científica de la existencia de Oliver y, como tal, sabe que su ADN tiene un rol importante en su vida:

“It's science, John. Unless I find some way to change the science of it, that's how it's going to be. And considering the fact that I can't even explain how he's still alive at this moment, I don't know how I'm going to fix it” [Es ciencia, John. De no ser que encuentre una manera de cambiar a la ciencia así es como será. Y considerando que ni siquiera puedo explicarme cómo es que sigue con vida, no sé cómo arreglarlo] (Earlgraytea68, 2014, p. 126).

Sin embargo, la parte genética solo conforma una parte de lo que Oliver es (Papalia, 2009, p. 84), y Sherlock comprende parte del concepto de naturaleza y crianza al comentar: «It's nature versus nurture» [es naturaleza versus crianza] (Earlgraytea68, 2014, p. 53), cuando Sherlock le menciona a John que, gracias a él, Oliver hace felices a las personas, a pesar de no tener sus genes (Earlgraytea68, 2014, p. 53). No obstante, la concepción de crianza va más allá.

#### **6.2.4.2 Nurture**

Cuando Oliver llega por primera vez, Sherlock y Watson dudan sobre qué hacer con él: ellos no son padres, no son pareja, no pensaban tener hijos. Sin embargo, tras aceptar, ambos deben aprender a ser padres. Para John, al igual que en el *canon*, le es fácil asumir este rol, pues sabe que debe cuidar al bebé; no obstante, para Sherlock esto es más difícil de identificar a pesar de ser él quien decide quedárselo: «I thought we'd do science experiments together in the kitchen

and you'd complain when we got cigar ashes mixed in with the tea» [Creí que haríamos experimentos en la cocina y que te quejarías cuando cenizas de cigarro se mezclaran con el té] (Earlgreytea68, 2014, p. 6).

Sherlock no tiene idea de cómo cuidar al niño y reconoce que Oliver podría tener otras opciones, una vida distinta si se enfoca en su crianza. Sherlock al ver que Oliver, pese a ser su clon, actúa distinto a cuando él era bebé, se plantea la realidad sobre su crianza:

“But who am I, John? (...) He has my DNA, so he looks like me, but who's to say that he'd like a good crime scene, that he'd have an affinity to chemistry? Is that genetically dictated? Given a normal childhood, a loving childhood, given you, who's to say he wouldn't be more like...you?” [—Pero ¿quién soy, John? Él tiene mi ADN, así que se ve como yo, pero ¿quién determina que le gustará una buena escena del crimen o que tendrá afinidad por la química?, ¿es eso algo genético? Dada una infancia normal, una infancia amada, dado que estás tú, ¿quién dice que no será más como tú?] (Earlgreytea68, 2014, p. 44)

Sherlock tiene un motivo para ser el padre de Oliver: que no sufra como él sufrió con sus padres, pero no tiene la confianza en sí mismo para lograr esto. Sherlock cree que John es el mejor candidato para tomar ese rol. Sin embargo, aunque John está dispuesto a aceptarlo, él también reconoce la importancia de Sherlock en el proceso.

John se encarga de mostrarle a Sherlock que todo aquello a lo que teme es también lo que lo hace un buen candidato para cuidar a Oliver: «You aren't who you are because of your DNA, you know. Not really. Your hair and your eyes and your cheekbones, that's your DNA. The rest of you was formed by things that I know nothing about.» [No eres quién eres solo por tu ADN,

no realmente. Tu cabello, tus ojos y tus pómulos, eso es tu ADN. El resto de ti fue formado por cosas de las que no sé nada] (Earlgraytea68, 2014, p. 79) A través de sus palabras se reconoce la influencia del ambiente —la crianza— con respecto a la influencia que los aspectos no biológicos tienen sobre los niños (Papalia, 2009, p. 87).

Sherlock reconoce que, si bien su crianza no fue la mejor, tiene la oportunidad de darle una buena vida a Oliver, pues no está solo en el proceso: tiene el apoyo de John, así como el acompañamiento de otros personajes a lo largo de la historia, que están dispuestos a darle una buena vida a Oliver, lejos de lo que él experimentó o que Oliver podría experimentar como su clon. Finalmente, Sherlock llega a la conclusión: «Oliver isn't a scientific triumph. Oliver is our son» [Oliver no es un experimento científico. Oliver es nuestro hijo] (Earlgraytea68, 2014, p. 358).

#### **6.2.4.3 *Nature and Nurture***

«We are all of us just genetics, and we are none of us just genetics. The central contradiction of humanity, and watch us prove it with our son» [Nosotros, todos, somos solo genética, y nadie es solo genética. Esta es la principal contradicción humana, y vean cómo la probamos con nuestro hijo] (Earlgraytea68, 2014, p. 241). John hace la aclaración y revela el sentido de la historia en concreto: la posibilidad de una relación única entre Sherlock y Watson que les permite criar a un niño a pesar de las dudas del resto. *Nature and Nurture*, más allá de ser una historia sobre un bebé clonado, es la historia de autoconocimiento y crecimiento de Sherlock y Watson como figuras paternas:

Without Oliver, I don't know that I would have realized... And biologically we can't have a child, and I don't know if we would have ever had the kind of relationship where I

would have brought up adopting a child with you. I mean, two heterosexual flatmates don't adopt babies together.” [Sin Oliver no creo que me habría dado cuenta... Y biológicamente hablando, no podemos tener un hijo, no sé si habríamos tenido el tipo de relación donde habría sugerido adoptar un hijo contigo. Es decir, dos compañeros de piso heterosexuales no adoptan bebés juntos] (Earlgreytea68, 2014, pp. 240-241).

La paternidad por parte de Sherlock y Watson es, en sí misma, una deconstrucción del esquema de paternidad convencional. Marcelo Robaldo menciona en su artículo *La homoparentalidad en la deconstrucción y reconstrucción de familia. Aportes para la discusión* la idea de la paternidad como una práctica condicionada por la heteronormatividad (2011, p. 174). Bajo este contexto, la visión de la paternidad en esta historia muestra la normalización de una paternidad homosexual a través de la presentación de Sherlock y Watson como padres que aportan a la crianza de Oliver pese a no cumplir con la norma heterosexual

En *Nature and Nurture* se presenta la naturaleza de Sherlock con las inseguridades y posibilidades de un clon, con la crianza a través del cuidado, la paciencia y la empatía de John. Esta mezcla termina por mostrar que, pese a sus diferencias, una paternidad con Sherlock y Watson es posible gracias a la aceptación de que no todo funciona acorde a la norma, y que la norma se convierte en lo que ellos pueden hacer de ella, no como «Nature versus Nurture» [Naturaleza versus crianza] (Earlgreytea68, 2014, p. 117), sino como se resume en la última frase del libro: «“Well,” said Sherlock, and smiled. “It’s nature and nurture”» [—Bueno —dijo Sherlock y sonrió—, es naturaleza y crianza] (Earlgreytea68, 2013, p. 469). De esta manera, la concepción de la paternidad, más allá de centrarse en cómo la no heteronormatividad de la crianza de Oliver podría afectarlo, se enfoca en mostrar, a través de la construcción de la naturaleza y la crianza, de qué manera puede funcionar de manera acertada.

Dentro de *Nature and Nurture* se genera una construcción de paternidad que se sale de la norma heterosexual y, en su lugar, se presenta a través de la relación de Sherlock y Watson como figuras paternas. A través de la construcción de la naturaleza y la crianza de Oliver es posible identificar de qué manera la paternidad funciona y se construye sin necesidad de seguir los patrones heteronormativos. En esta historia Sherlock muestra que puede ser un buen padre más allá de su ADN, y que este no condiciona a su hijo a ser igual que él —a pesar de ser un clon—. Asimismo, la presencia de John dentro de la historia muestra que, pese a que no existe una relación biológica entre él y Oliver, sí posee una influencia sobre él y, a su vez, se convierte en un buen padre a pesar de no tener experiencia. Alrededor de Oliver se genera una posibilidad para formar una familia, que no se apega a la norma, pero que demuestra la posibilidad de paternidad que existe entre Sherlock, Watson, y aquellos que los rodean.

## **6.2.5 Dinámicas de poder**

### **6.2.5.1 *El poder en las relaciones***

Antes de la llegada de Oliver, Sherlock y Watson eran solo compañeros de piso y socios de trabajo. Sin embargo, tras la aparición de Oliver, ambos deben encontrar nuevas maneras de relacionarse para lograr criar a Oliver y mantener una relación estable. Este cambio en la vida de Sherlock y Watson, además de generar un reto por la paternidad, evidencia las desigualdades que existen en la relación de Sherlock y Watson y cómo estas se transforman para crear una relación afectiva entre los personajes.

En *Nature and Nurture*, el poder se presenta a través del autogobierno: el reconocimiento de la verdad de uno mismo y su aplicación para cuidar de sí mismo (Mubi, 2016, p. 53-54).

Dentro de la idea del autogobierno y el cuidado sobre sí mismo en general, Foucault plantea la

idea de reconocer y cuidar de uno mismo antes de ejercer poder sobre alguien más (Foucault, 2000, p. 269). Si bien Foucault toma esta idea de la filosofía griega, la utiliza para hablar del sujeto como la base de las relaciones de poder y que, por lo tanto, al momento de presentarse frente a otras personas, si se conoce a sí mismo y posee control sobre sí mismo, es posible generar relaciones de poder con otros sin necesidad de someter su libertad.

Bajo esta idea, en *Nature and Nurture* se presenta a Sherlock como alguien que se reconoce como superior en relación con Watson. Esta relación, sin embargo, no se da porque Sherlock busque crear un ambiente de dominación hacia John (Foucault, 2000, p. 259), sino que es consciente de sí mismo y este reconocimiento le permite generar una relación de poder que transforma la conducta de John. En otras palabras, John se muestra como alguien que acepta su posición secundaria frente a Sherlock: «Daddy doing mad experiments because that's what Daddy does, and Papa going along with it because that's what Papa does». [Papi haciendo experimentos locos porque eso es lo que Papi hace, y Papá siguiéndole el juego porque eso es lo que Papá hace] (Earlgraytea68, 2014, p. 126).

En un principio, John sabe que sus acciones se enfocan en apoyar a Sherlock en lo que él haga y, generalmente, termina accediendo a las ideas y planes de Sherlock —casarse, adoptar a Oliver, hacerle pruebas de sangre, experimentar en la cocina—. A John no le molesta cumplir con este rol: que Sherlock tome las decisiones y, pese a que a veces lo cuestiona, siempre actúa acorde a lo que Sherlock espera. Foucault (2000) menciona que, dentro de la sociedad, se presentan las relaciones de poder para dirigir la conducta de otras personas (p. 269). Por lo tanto, John, al no ser consciente del todo sobre sí mismo y al mismo nivel que Sherlock, se ve influenciado conductualmente por él. El autogobierno de John, por consiguiente, se genera a



través de la transformación (Mubi, 2016, p. 55) de su personaje con base en las preferencias de Sherlock.

Foucault (2000) menciona que un aspecto importante para el cuidado de sí mismo y el autogobierno es el conocimiento de la verdad (p. 274); esta verdad se convierte en una forma de identificar el estado propio, lo que se considera dentro de los parámetros del cuidado propio y, en consecuencia, del autogobierno. En el caso de Watson, su verdad lo limita a acatar la dinámica de poder de Sherlock. No obstante, esto no quiere decir que el sentido de verdad de John al inicio de la historia, donde acepta una relación a través de la influencia conductual por parte de Sherlock se debilite o mute, sino que se manifiesta en conjunto con el autogobierno de Sherlock.

Foucault (2000) menciona que, dentro de las relaciones de poder se manifiesta la condición de la libertad (p. 259), como un elemento siempre presente que permite que las relaciones de poder no cambien a una situación de búsqueda de dominación por parte de la otra persona. De esta manera se pueden generar relaciones interpersonales donde el poder ejerce un papel importante, no obstante, este ejerce hasta donde la persona está dispuesta a aceptarlo (Foucault, 2000, p. 269). En este caso, en un principio, John y Sherlock aceptan que la dinámica de poder en su relación se manifieste a través de Sherlock como alguien que ejerce más poder dentro de la relación. No obstante, al mostrar una relación más íntima, esta dinámica cambia.

Sherlock es consciente de la libertad que John posee como un ser individual y no busca acabar con esa libertad sino mantenerla, por lo tanto, cuando dentro de la relación John busca cambiar la dinámica de poder, Sherlock lo acepta. En otras palabras, Sherlock reconoce la posibilidad en sí mismo de transformar esta dinámica para satisfacer esta libertad de John para poder ejercer, a su vez, poder sobre Sherlock en ciertos contextos. En este caso se presentan dos

situaciones: la primera es el reconocimiento de que el estado de autogobierno de Sherlock y de Watson no cambia porque la dinámica de poder entre ellos lo haga; sino que esta responde a la libertad de elección que cada uno posee para aceptar, modificar o negarse al cambio conductual que puede ejercer o al que puede someterse frente a la otra persona. La segunda es la evolución de su relación a través de esta aceptación de la individualidad del otro y de la transformación de las relaciones de poder a través de la búsqueda del placer o del amor.

En palabras de Foucault (1990), se podría hablar de una relación de poder a través del amante y ser-amado (p. 232), donde Sherlock toma el rol de ser-amado que le permite *pertenecer* a John, mientras que John toma el rol del amante que busca *dominar* al ser-amado: «“Mine,” John said, closing his teeth on Sherlock’s neck, just above where it met the collarbone, in a love bite. (...) “I don’t want you to ever forget that,” said John (...) “You—like this—you’re mine”». [—Mío —John dijo, cerrando su mandíbula sobre el cuello de Sherlock, justo arriba de la parte que conecta con la clavícula, dejándole una marca (...)—. No quiero que olvides eso —dijo John (...)—. Tú, así, eres mío] (Earlgraytea68, 2013, p. 137).

Si bien en sus momentos de intimidad Sherlock también llega a ejercer poder sobre John —y puede, de hecho, llegar a tomar el rol del amante en lugar del de ser-amado— John le da más importancia a esta dinámica debido a que reconoce la dinámica de poder que existe con Sherlock fuera del contexto sexual o sentimental: Sherlock es más inteligente, Sherlock tiene el mismo ADN que Oliver, Sherlock es quien le dice qué hacer y John es quien está acostumbrado a hacer todo lo que Sherlock pide, Sherlock es quien ejerce poder sobre él. No obstante, la posibilidad de tener una relación más íntima y emocional permite a John reconocer que posee la libertad de ejercer, a su vez, poder sobre Sherlock y que, pese al poder que en otros contextos Sherlock

ejerce sobre él, se genera una relación más equitativa debido a que ambos respetan la libertad del otro.

El rol del amante, sin embargo, va más allá de un contexto sexual a uno afectivo, y se extiende a modo de posesividad hacia Sherlock y Oliver. En este caso, se genera una especie de conexión más allá de la atracción. En otras palabras, se trata del reconocimiento de la relación como algo profundo como una verdad entre los personajes (Foucault en Castro, 2016, p. 60) que genera, en consecuencia, el reconocimiento de John como alguien capaz de amar a Sherlock y a Oliver:

John's heart twisted painfully and he found himself thinking, That is yours. And it was true. In some odd way that made no sense, the little tableau in front of him belonged to him. And he didn't know what descriptive words to stick on them to describe his relationship with them, but the possessive pronoun was clear as day to him: whatever they were, they were his. [El corazón de John se retorció dolorosamente y se encontró a sí mismo pensando: eso es tuyo. Y era cierto. De alguna manera misteriosa que no tenía sentido, el pequeño cuadro frente a él le pertenecía. Y él no sabía qué palabras descriptivas añadirles para describir su relación con ellos, pero el pronombre posesivo estaba claro como el día para él: lo que sea que fuesen, eran suyos] (Earlgraytea68, 2014, p. 48).

Si bien fuera del ámbito afectivo y sexual, John reconoce no ejercer poder sobre Sherlock, sí lo hace sobre Oliver, pues necesita de sus cuidados. Esta situación revela que John puede acceder a más poder sobre Sherlock: al utilizar a Oliver como condición. No obstante, John está tan acostumbrado a no ejercer poder —o no necesitarlo— que le es complicado

reconocer que puede tomar este rol en otros contextos. Esta situación no solo se da en relación con Oliver o Sherlock, sino como parte de la construcción de su ser. John no se veía como alguien poderoso. Por lo tanto, reconocer el poder en sí mismo se convierte en otra transformación de su personaje:

“You can be jealous and possessive with the things you think are yours, and he is yours, and you just sealed the deal with a baby, just to make sure.” / “I am not using Oliver,” John said, flatly, because he wasn’t—he adored Oliver—and because he feared it was the one untrue thing Harry had said. / “But the permanency he brings with him is a nice little side effect, isn’t it?” [—Puedes sentirte celoso y posesivo con las cosas que piensas que son tuyas, y él es tuyo, y tú acabas de cerrar un trato con un bebé, solo para clarificar. / — No estoy usando a Oliver —dijo John de forma monótona, porque no lo hacía (él adoraba a Oliver), y porque temía que esa fuera la única cosa falsa que Harry hubiera dicho. / — Pero la permanencia que brinda consigo es una consecuencia placentera, ¿no es así?] (Earlgraytea68, 2014, p. 55).

Sherlock, por su parte, reconoce que ejerce poder sobre John, pero también reconoce que John puede ejercer sobre él y sobre Oliver, y lo acepta. Sherlock espera que John sea un igual pese a sus diferencias —tanto en lo sexual, como en el cuidado de Oliver—. Sherlock le recalca a John en múltiples ocasiones su deseo porque compartan el poder: «“Why can’t we both be his father? (...) Because if we’re doing this together, we should do this together». [—¿Por qué no podemos ambos ser sus padres? (...) Porque si estamos haciendo esto juntos, deberíamos hacerlo juntos] (Earlgraytea68, 2014, p. 8). Sin embargo, no es hasta que John reconoce su verdad como alguien capaz de ejercer poder y no depender de Sherlock, que se logra esta dinámica.

El autogobierno por parte de Sherlock y Watson para identificar de qué manera ejercen o no poder sobre el otro genera un ambiente donde se hace posible que el poder cambie dependiendo del contexto. Esta situación termina por generar una especie de consenso entre ambos a través del autogobierno para generar una dinámica donde se puede compartir el poder dentro de su relación: «“We suit each other,” said Sherlock» [—Nos adaptamos el uno al otro — dijo Sherlock] (Earlgraytea68, 2014, p. 136). De esta manera el poder en la relación afectiva de los personajes, en contraposición con el poder en lo profesional permite un equilibrio entre la dinámica de Sherlock y Watson.

#### **6.2.5.2 *El poder en la paternidad***

Sherlock es el padre de Oliver. Dentro de la historia, esto se da por hecho al reconocer que Oliver contiene su ADN. No obstante, la paternidad en *Nature and Nurture* presenta cómo la relación de Sherlock y Watson se genera a través de una paternidad donde se busca la equidad, pese a las diferencias que existen entre ellos con relación al poder-potestad sobre Oliver.

Sherlock sabe que Oliver es su clon. Sin embargo, busca involucrar a John lo más posible en su crianza, pues considera a John más capaz para criar a Oliver en comparación con él. Sin embargo, al inicio de la historia, John se reconoce sin poder sobre Oliver «he is your son» [él es tu hijo], repite en múltiples ocasiones, generando así una distancia entre él y el bebé. Dado que Sherlock posee la conexión biológica con Oliver, trata de hacer que la construcción social — nombre, gustos, cuidado— se vea influenciada directamente por John para que él tenga tanto poder dentro de la paternidad sobre Oliver como él: «“You should name him.” / “Why?” / “Because he’s yours, Sherlock.” / Sherlock looked at him. “He’s ours”». [—Deberías nombrarlo.

/ —¿Por qué? / —Porque es tuyo, Sherlock. / Sherlock lo miró —Es nuestro] (Earlgreytea68, 2013, p. 13).

Sherlock termina por elegir el primer nombre de Oliver, John elige el segundo, y Sherlock le hace ver que el poder de paternidad que poseen sobre Oliver es el mismo al hablar del apellido. De esta manera, el nombre se vuelve simbólico, un reflejo de cómo el poder dentro de la paternidad permite a Sherlock y a Watson compartir la potestad de Oliver:

John looked at it on the paper and smiled. “Oliver Holmes. Where’d you come up with that?” / “It’s the most common name in the country at the moment. He’ll blend right in. And it’s Oliver Watson-Holmes, of course. We’re raising him together, remember?”

[John lo miró en el papel y sonrió—. Oliver Holmes. ¿De dónde sacaste eso? / —Es el nombre más común en el país por el momento. Se acoplará rápidamente. Y es Oliver Watson-Holmes, por supuesto. Lo estamos criando juntos, ¿recuerdas?] (Earlgreytea68, 2014, p. 15)

Esta relación entre Sherlock y Watson con relación a Oliver también se construye con base al poder, Andrea Mubi Brighenti (2016) menciona que Foucault define las relaciones a través de tres elementos primarios: una relación personal con alguien de autoridad, una relación de intercambio de verdades y el autoconocimiento para actuar sobre sí mismo (pp. 65-66). Bajo este sentido, se ha desarrollado previamente el primer elemento de la relación con una autoridad al reconocer la relación entre John y Sherlock, donde Sherlock posee más poder de custodia que John sobre Oliver.

A través de esta situación, se puede identificar el intercambio de verdades dentro de la relación a través de Sherlock decidiendo compartir la potestad sobre Oliver con John. De esta

manera, Sherlock le confía a John esta responsabilidad y John se siente incluido dentro de la paternidad. Esto se reafirma cuando Sherlock le pide a Mycroft colocar a John en el acta de nacimiento de Oliver, de esta manera, más que una verdad dicha, se demuestra a través de un documento legal, y John accede a la paternidad bajo un nivel de igualdad con respecto a Sherlock. De esta manera, se funda, entonces, el segundo elemento de la construcción de relaciones entre los personajes: la construcción de relaciones a través de la verdad, donde Sherlock le entrega a John la custodia —su verdad—, y John, al aceptar, se compromete a su vez a dar parte de sí mismo para cuidar a Oliver y fundar esta relación con Sherlock:

“Put John’s name on the birth certificate,” said Sherlock, (...) “In the space for ‘mother.’ (...) I want him on the birth certificate, and there’s nowhere else to put him. If something happens to me, I don’t want there to be any question as to who should be taking care of Oliver, not even for a moment.” Mycroft glanced at John. John nodded his consent. Sherlock continued speaking. “And his full name is Oliver Copernicus Watson-Holmes.” [—Pon el nombre de John en el certificado de nacimiento —dijo Sherlock (...)—, en el espacio para «madre». (...) Lo quiero a él en el certificado de nacimiento, y no hay otro lugar donde ponerlo. Si algo me sucede, no quiero que haya duda alguna de quién debe cuidar a Oliver, ni siquiera por un segundo —Mycroft miró de reojo a John. John asintió, dando su consentimiento. Sherlock continuó hablando—. Y su nombre completo es Oliver Copernicus Watson-Holmes] (Earlgraytea68, 2013, p. 29).

John luego comprende que Oliver es su hijo también a pesar del ADN y, aun cuando otros le cuestionan esto, él se reconoce como padre de igual forma que Sherlock. En este punto se manifiesta el último elemento de la construcción de relaciones: el autoconocimiento y transformación. La aceptación de la verdad y del compromiso por parte de Sherlock y Watson

genera el reconocimiento de cada uno como un miembro importante para la crianza de Oliver y, a su vez, como apoyo del otro. Por lo que pese a la relación desigual de poder que existía en un principio con respecto a la paternidad, se genera una transformación para la creación de una relación que funciona de manera bastante equitativa:

We are the two most important people in his life. We are. Together. We're his parents. He wants both of us. He is always going to want both of us. He's had me for a while just now. Now he needs you. [Somos las dos personas más importantes en su vida. Lo somos. Juntos. Somos sus padres. Nos quiere a ambos. Siempre nos querrá a ambos. Me ha tenido por un tiempo recientemente. Ahora te necesita a ti] (Earlgraytea68, 2014, p. 149).

Dentro de las relaciones de poder es posible identificar tres momentos clave: la construcción de la relación entre Sherlock y Watson a través del autogobierno y el reconocimiento de John como amante y Sherlock como ser-amado, y la creación de la paternidad compartida a través del intercambio de verdades y el autoconocimiento. La relación de paternidad entre Sherlock y Watson muestra que pese a que el poder-custodia sobre Oliver era desigual en un principio, ambos son capaces de trabajar en conjunto y construir una relación alrededor de este poder compartido cuando se trata de criar a Oliver. Esta dinámica, a pesar de que por momentos se ve en conflicto debido a las inseguridades de los personajes sobre su experiencia o habilidad de crianza, se mantiene y refuerza a lo largo de la historia.

Por otra parte, la relación como pareja de los personajes también se ve condicionada por el poder: John reconoce una relación donde Sherlock ejerce poder sobre él como su compañero de trabajo y esta situación puede extenderse a lo romántico. No obstante, se genera un cambio en la dinámica de poder donde, a través del reconocimiento de la libertad individual de cada



personaje, John logra ejercer poder sobre Sherlock en la intimidad. De esta manera, tanto por parte de Sherlock como por parte de John, el autogobierno los permite desarrollarse en una relación de poder afectivo como amante —John— y ser-amado —Sherlock— y, a través de esto, John logra ejercer cierto poder en lo sentimental y salir, momentáneamente, de su rol secundario frente a Sherlock, mientras que este acepta no ejercer poder para crear esta relación afectiva con John.

### **6.2.6 Panorama de Nature and Nurture**

En este *fanfiction* se muestra una historia que muestra la posibilidad de un rol de paternidad por parte de John y Sherlock. A través de esta propuesta, se muestra a ambos con personajes que difieren del *canon*: Sherlock como el huérfano, John como el cuidador —en rol de madre—, y Oliver como la versión del arquetipo inocente de Sherlock. Dentro de la historia se reconoce una necesidad de reconstruir el concepto de paternidad para adaptarlo a las necesidades y contexto de Sherlock y Watson quienes, a su vez, desarrollan una relación afectiva que transgrede el *canon*.

La deconstrucción se genera a través de cuestionamientos sobre lo que significa ser padres —más allá de la heteronormatividad—, y qué importa más —crianza o biología— para el bebé. Esta presentación de la paternidad homosexual por parte de Sherlock y Watson permite identificar la posibilidad de ellos como padres dentro del *canon*, a su vez, demuestra que la importancia de la paternidad en esta historia no radica en los patrones heteronormativos de la paternidad, sino en la influencia y cuidado que los padres brindan al hijo.

En cuanto a las dinámicas de poder presentes en la historia, se muestra una idea de equidad, construida con base en la construcción de una relación afectiva entre Sherlock y Watson

a través del sentido de autogobierno de los personajes. En un principio, se reconoce a Sherlock como alguien que ejerce poder sobre John, pero en un contexto afectivo y sexual, Sherlock y Watson manejan de distinta manera el poder al presentar a John como el amante y a Sherlock como el ser-amado. Sin embargo, al presentar su relación como parte de la construcción de la paternidad, se ignora esta situación y se genera una nueva relación con base en la percepción de Sherlock como alguien autoritario dentro de la relación padre-hijo, que acepta y comparte dicha responsabilidad con John para incluirlo en esta relación para que, finalmente John reconozca la transformación de su personaje como miembro de una relación parental.

### 6.3 Performance In A Leading Role de Mad\_Lori

**Tabla 2**

<i>Datos generales de Performance In a Leading Role de Mad_Lori</i>					
<i>Performance In a Leading Role</i>		Publicación: 19/07/2011		Finalización: 30/12/2011	
<i>Capítulos</i>	<i>Idioma</i>	<i>Status</i>	<i>Hits</i>	<i>Kudos</i>	<i>Palabras</i>
21	Inglés	Privada	790 965	18 028	156 714

*Nota. Datos tomados de Archive of Our Own el 29 de mayo de 2023, tabla de autoría propia.*

#### 6.3.1 Descripción

En este universo alternativo Sherlock es un actor galardonado, cuya carrera se encuentra estancada luego del fracaso de sus últimas filmaciones. Watson es un actor promedio con experiencia en comedias románticas. Tras aceptar un protagónico en la película de temática homosexual, *To a Stranger*, Sherlock se ve obligado a darse una oportunidad de actuar junto a Watson y reconocer sus habilidades actorales.

Durante el tiempo de filmación, Sherlock y Watson forman un gran equipo, y se desarrolla una relación sentimental entre ambos. Ambos deciden ocultar su relación hasta el estreno de la película para no comprometer su éxito; sin embargo, Sherlock termina diciendo la verdad antes de lo esperado y esto genera que se enfrenten a la adversidad de la industria cinematográfica. A pesar de ello, logran superar las dificultades, ganar reconocimientos y tener, de esta forma, un final exitoso en lo profesional y lo personal.

## 6.3.2 Construcción del universo alternativo

### 6.3.2.1 *Deberías entrar al club de teatro*

Este *fanfiction* rompe completamente con el *canon* al mostrar a Sherlock y a Watson fuera de sus roles de detective y doctor. Dentro de este universo, Sherlock siguió el consejo que le dieron al intentar investigar un caso de asesinato cuando era niño —referencia del caso de Carl Powers (Gatiss *et al.*, 2010b)— cuando la policía le dijo que no interfiriera. En su lugar, esta versión de Sherlock se une al *Club de Teatro* y se explora qué pasaría en un universo donde Sherlock es actor. La historia se esfuerza por presentar una visión de la industria del entretenimiento muy bien construida, con referencias que toma, tanto del *canon*, como de los actores que interpretan a los personajes dentro de este.

La historia comienza cuando el ganador de Oscar, Sherlock Holmes, en un punto donde ha perdido popularidad, acepta participar en la filmación de una película de temática homosexual junto a el actor de comedias románticas, John Watson. La historia muestra partes del proceso de filmación, así como múltiples notas al final de los capítulos para explicar más a profundidad la trayectoria actoral de sus personajes. *Performance in a Leading Role* también presenta elementos del *canon*, pero adaptados a un contexto no detectivesco: Sherlock vive en el 221b Baker Street, que es un apartamento de lujo y no el que se presenta en el *canon*; John se muda con Sherlock —no a Baker Street, sino a otra casa—; John sirvió en el ejército y, tras ser herido en batalla, se retiró y se dedicó a la actuación para poder ayudar a su familia económicamente, y Moriarty se presenta como el antagonista, el rival actoral de Sherlock y, en consecuencia, de John.

En cuanto a personajes, tanto Sherlock como Watson mantienen sus personalidades del *canon*, sin embargo, Sherlock se vuelve un brillante actor, en lugar de detective —aunque posee

una excelente habilidad de deducción—, toca el violín y no tiene muchos amigos. Watson es conocido como un actor promedio, mantiene su admiración hacia Sherlock por su habilidad actuarial; se reconoce como un hombre promedio, atractivo, que tiene talento como actor, pero no lo ha sabido explotar. Al igual que en el *canon*, Sherlock y Watson arman un buen equipo al trabajar juntos y generan una relación inigualable.

Los personajes secundarios funcionan como personajes de apoyo en papeles distintos a los del *canon*: Mrs. Hudson es actriz, Mike Stamford es el agente de John, Harry es representante de John, Irene Adler es publicista, Lestrade es el agente de Sherlock, Sally es representante de Sherlock y Molly es la escritora del guion que une a Sherlock y a Watson en la historia. A través de esta diversificación de personajes, también se explora la historia de John, más específicamente, de su familia, pues es un tema que tampoco se menciona mucho dentro del *canon* más allá de la existencia de Harry y Clara. En cuanto a otros personajes, también se agregan algunos que no son parte del *canon*, pero sí existen en la realidad y se utilizan para contextualizar a la industria cinematográfica en la que se desarrolla la historia, por ejemplo, alusiones a productores, directores, revistas e incluso habilidades de los actores que interpretan a Sherlock y Watson dentro de *Sherlock BBC*.

### **6.3.3 Construcción de arquetipos**

Sherlock es un actor, pero es el mejor actor, con un talento natural, con gran habilidad y que, en su tiempo libre, deduce cosas sobre la gente para no aburrirse. John es un actor promedio, que sirvió en la milicia y, luego de retirarse por ser herido en combate, se dedicó a la actuación. *En Performance In a Leading Role*, Sherlock y Watson presentan una vida completamente alejada del *canon*, sin embargo, al igual que en este, están destinados a

encontrarse y ser compañeros. En la historia, Sherlock y Watson deben unirse por trabajo, para lograr grabar una película que podría significar la mejora de sus carreras actorales. Sin embargo, esta conexión incidental va más allá de un simple trabajo de actuación a la reinterpretación de sus personajes: la construcción del arquetipo del amante.

El amante es una persona que posee gran pasión y se guía por el amor que siente hacia otras personas (Pearson, 1991, p. 148-162) . Es posible encontrar rasgos de este arquetipo en John debido a que se presenta como alguien más emocional y dispuesto a cuidar a quienes le importan —tanto en el *canon* como en esta historia—. Sin embargo, el amante que está dispuesto a darlo todo por alguien más y a compartir su vida con esa persona se evidencia de mejor manera en Sherlock, pues se presenta como un arquetipo opuesto al *canon*.

Sherlock muestra cómo alguien frío y ajeno a las emociones humanas puede ser controlado por estas y actuar de manera irracional por el amor. Esta afirmación, presente gracias al arquetipo del amante, permite ver un lado más humanizado (Atarama, Agapito-Mesta y Castañeda-Purizaga, 2017, p. 7) del personaje, y generar una relación más emocional que la que se puede presentar dentro del *canon*. Sherlock se presenta en un principio como alguien a quien no le interesa la gente y, en específico, John —más allá de para hacer que su película sea exitosa—: «He's a generic boy-next-door, the die-cast Unthreatening Male. I need a co-star with a bit more edge to him. Give me something to act against! He's a bloody blank white wall!» [Es un chico de al lado, genérico, moldeado para ser un Hombre Nada Amenazador. Necesito una coestrella un poco más provocadora. ¡Denme algo con quien competir! ¡Es una jodida pared blanca!] (Mad\_Lori, 2011, p. 9).

Sherlock critica a John porque no conoce su talento; sin embargo, tras las primeras grabaciones, Sherlock acepta que hay más de John para admirar y se propone conocerlo mejor y apreciar su trabajo (Mad\_Lori, 2011, p. 35). Tras este primer acercamiento comienza a desarrollarse más a profundidad la relación entre Sherlock y Watson. Sally —quien en esta historia es representante de Sherlock— comenta durante una conversación con Harry —hermana de John y su agente en esta historia— al referirse a la relación de Sherlock y Watson: «I've never seen him voluntarily spend this much time with anyone, man or woman, and actually seem to enjoy it». [Nunca lo he visto pasar tanto tiempo con alguien —hombre o mujer— de manera voluntaria, y de hecho parece disfrutarlo] (Mad\_Lori, 2012, p. 36).

No obstante, el arquetipo del amante no se desarrolla en su totalidad durante este período, sino después de las grabaciones de *To a Stranger*. En ese punto, tanto Sherlock como Watson saben que tienen sentimientos por el otro, sin embargo, deciden no actuar al respecto, pues podrían arriesgar el éxito de la película, así como sus carreras si aceptaran y confesaran lo que sienten:

They just stood there staring at each other. / *I can't say it. / Neither can I. / It's too scary. / I'm petrified. / It'll go away. We'll get over it. / We'll work. A lot of work. It'll pass. / I can't do it. / I'm sorry. / It's not right. / I'm sorry, too.* [Solo se quedaron de pie, mirándose el uno al otro. / *No puedo decirlo. / Yo tampoco puedo. / Esto es muy aterrador. / Estoy petrificado. / Desaparecerá. Lo superaremos. / Trabajaremos. Y mucho. Y pasará. / No puedo hacerlo. / Lo siento. / No está bien. / Lo siento también*] (Mad\_Lori, 2011, p. 78)

A raíz de la despedida se presentan ciertos patrones de comportamiento ajenos al *canon*: ambos reconocen que tienen sentimientos por el otro y no pueden ignorarlo, y Sherlock trata de actuar racionalmente, pero no puede dejar de pensar en John y en cómo le afecta no estar con él: «Five days. It's five days and you're already a mess. Get a hold of yourself». [Cinco días. Solo van cinco días y estás hecho un desastre. Contrólate] (Mad\_Lori, 2011, p. 81). Su relación se intensifica y toman riesgos el uno por el otro para poder encontrarse y declarar su amor:

He stopped in front of the door, paralyzed, his hand reaching for the doorknob. Was John behind this door? This was not the plan. The plan had been for him, Sherlock, to fly to John. (...) That John would decide to come here to see him on the same night that Sherlock had planned to leave the country to go to him was somewhat predictable. They'd both known that the play closed tonight, which provided a handy jumping-off point, not to mention a certain element of drama, which being actors they were both sadly susceptible to. [Se detuvo enfrente de la puerta, paralizado, su mano sujetando la perilla. ¿Estaba John detrás de esa puerta? Este no era el plan. El plan era que él, Sherlock, volara hasta John. (...) Que John decidiera venir a verlo la misma noche en la que Sherlock planeaba dejar el país para ir a su encuentro era un tanto predecible. Ambos sabían que la función cerraba a medianoche, lo que proveía un punto de partida conveniente, sin mencionar cierto aspecto de drama, que tristemente, siendo actores, era algo a lo que ambos eran susceptibles] (Mad\_Lori, 2011, p. 94).

Tanto Sherlock como John comienzan a hacer cosas «ilógicas» por amor en este punto de la historia. John tenía un horario ocupado antes de ir a buscar a Sherlock, y cuando se encuentran, están en un lugar bastante público, pese a que debían guardar el secreto de sus sentimientos para evitar complicar sus carreras. Sin embargo, Sherlock no piensa en todas estas



cosas, y es aquí donde su arquetipo de amante se evidencia, pues prefiere actuar acorde a sus sentimientos por John y no acorde a su lógica.

“Shhh. Please, John, just...” *Just hold me. Hold me until I get used to how it feels, hold me until I’ll be able to remember it after you’ve stopped. Don’t let go of me because I am terrified of needing this and I never knew that I did because no one ever has, no one until you, because you were the only one who’d know how.* [—Shhh. Por favor, John, solo... —Solo agárrame. Agárrame hasta que me acostumbre a cómo se siente, agárrame hasta que sea capaz de recordarlo incluso después de que te hayas detenido. No me dejes ir, porque estoy aterrado de necesitar esto, y nunca supe que lo hacía porque nunca nadie lo ha sabido, nadie hasta que te conocí, porque fuiste el único que sabía cómo]

(Mad\_Lori, 2011, p. 95).

Tras el reencuentro entre Sherlock y Watson, determinan que deben estar en una relación y se aseguran de poder manejarlo a pesar de que debe ser en secreto para no dañar sus carreras y proyectos, por, al menos, seis meses (Mad\_Lori, 2011, p. 142), pues deben esperar a que la película, *To a Stranger*, se estrene e, incluso, sea nominada a premios (Mad\_Lori, 2011, p. 130). Durante este período su relación se fortalece y las personas a su alrededor lo reconocen, pese a que su relación también se vuelve más complicada, pues comienza a afectar a sus carreras:

“They’re in love,” Sally said, playing her last card. “They’re so in love, David. Do you know what that means for them? Do you know how hard it’s going to be, what they’re going to go through? Give them some time before you start bringing reality down on their heads. Just a few days alone to get their feet under them. If they’re going to survive it they’re going to have to be strong with each other.” [—Están enamorados —dijo Sally,

utilizando su última carta—. Están tan enamorados, David. ¿Sabes lo que eso significa para ellos? ¿Acaso sabes lo difícil que será, sabes por lo que pasarán? Dale algo de tiempo antes de que empieces a dejarles caer la realidad encima. Solo unos días a solas para poner los pies en la tierra. Si van a sobrevivir a esto, deben ser fuertes el uno con el otro] (Mad\_Lori, 2011, p. 134)

En este punto se muestra otro elemento importante en la construcción de arquetipos: la máscara. Se trata de la imagen que una persona muestra al exterior (Jung, 1993, p. 50), en el caso de *Performance In a Leading Role*, se trata de una construcción del arquetipo del amante bajo la máscara de actores que presentan al público. En este sentido, debido a que su relación se mantiene en secreto, su imagen —máscara— se ve afectada y esta, a su vez, se desintegra mientras se forma el arquetipo del amante, pues este toma su lugar como la nueva imagen de los personajes.

Sherlock, que en un principio se mostraba como alguien racional, termina sufriendo por no poder tener la relación que esperaba con John y, aunque al inicio fue su idea mantener todo en secreto, luego se arrepiente; pero continúa con el acto, pues, en ese momento, es lo que John quiere. Sin embargo, su personaje reafirma su rol de amante cuando Sherlock termina por exponer su relación antes del período establecido gracias a sus emociones:

Sherlock ran a hand through his hair. He looked around and seemed to realize what he'd just done. No one in the room could possibly still think that he had been speaking hypothetically. Irene could see at least half a dozen people trying to be subtle about going for their phones. It'd be on Twitter within thirty seconds. *Sherlock Holmes just outed himself and John Watson as a couple at a Variety screening.* [Sherlock pasó una de sus

manos por su cabello. Vio a su alrededor y pareció darse cuenta de lo que había hecho. Nadie en la habitación podría siquiera aún pensar que él había estado hablando de forma hipotética. Irene pudo ver al menos media docena de personas tratando de ser sutiles mientras buscaban sus teléfonos. Estaría en Twitter en menos de treinta segundos.

*Sherlock Holmes acaba de salir del clóset junto a John Watson como pareja en una entrevista en vivo de Variety*] (Mad\_Lori, 2011, p. 190).

John reconoce que el actuar de Sherlock no es lo que esperaba y que su relación significa más para él de lo que pensó: «How had he missed it? How had he not known that Sherlock had been so close to the edge? And why had he been that close in the first place? Sherlock was control, Sherlock was rationality, Sherlock wasn't - - this». [¿Cómo no lo había notado? ¿Cómo no sabía que Sherlock había estado tan cerca del límite? Y, ¿por qué había estado tan cerca en primer lugar? Sherlock era control, Sherlock era racionalidad, Sherlock no era... esto] (Mad\_Lori, 2011, p. 190). Sherlock, entonces, se encuentra dominado por las emociones y sentimientos, sufriendo por amor y actuando por impulso gracias a todo esto.

John, aunque en contraste con Sherlock parece más tranquilo y racional ante la situación, reconoce que pese a su deseo por mantener todo en secreto, no puede hacerlo si Sherlock sufre por su culpa, por lo que también John toma la decisión de decir la verdad: «“Our careers and the release of this film were a concern. But the cost...” He broke off and looked at Sherlock. “Sometimes the emotional costs of secrecy are too high”» [—Nuestras carreras y el lanzamiento de esta película eran una preocupación. Pero el costo... —dejó de hablar y miró a Sherlock—. A veces, el costo emocional del secretismo es muy alto] (Mad\_Lori, 2011, p. 194). De esta manera, su personaje también sigue el rol del amante al no molestarse con Sherlock, sino apoyarlo y hacer todo lo posible para que él esté bien, pese a las consecuencias.

Afortunadamente para ambos, no enfrentan tantos problemas como pensaron, por lo que su rol de amantes se sigue desarrollando a lo largo de la historia y culmina de manera favorable a través de éxito en sus carreras y un matrimonio para su relación:

“I think this might be the closest I’ll ever come to a perfect day,” he [Sherlock] said. “If perfection were possible, even in this hyperbolic usage.” He felt John smile. “Perfect, huh?” “Well, consider: I asked you to marry me, and you said yes. I watched you win an Academy Award, defeating a man I despise. I listened to you thank me in your speech and say...well, things that took courage and feeling and that touched me deeply.” [— Pienso que esto puede ser lo más cercano que estaré a un día perfecto, —dijo él (Sherlock). —Si la perfección fuera posible, incluso en este uso hiperbólico —sintió cómo John sonrió. / —Perfecto, ¿uh? / —Bueno, considéralo: te pedí casarte conmigo, y dijiste que sí. Te vi ganar un Academy Award contra un hombre que desprecio. Te escuché agradecerme en tu discurso y decir... bueno, cosas que toman coraje y sentimiento, y me llegaron al corazón] (Mad\_Lori, 2011, p. 320).

*Performance In a Leading Role* muestra una construcción de arquetipos a través de personajes que se descubren a sí mismos gracias a la liberación de su arquetipo del amante por sobre su imagen pública. Esta historia es un ejemplo de que tanto Sherlock como Watson pueden desarrollar el rol del amante y seguir siendo reconocidos por la esencia de sus personajes. Si bien en esta historia son actores y presentan distintos roles a través de la historia, es el de los amantes el que predomina debido a la exploración que existe sobre los sentimientos y emociones de Sherlock y Watson. Lo que busca esta historia es evidenciar que puede existir un desarrollo emocional y sentimental que permite una relación más profunda entre los personajes.

#### 6.3.4 Deconstrucción del *canon*

Según César Nicolás, la deconstrucción disuelve al canon y permite generar múltiples interpretaciones sobre este (1990, p. 327). Bajo este sentido, la deconstrucción dentro de *Performance In a Leading Role* se presenta a través de la construcción y recepción de la relación entre Sherlock y Watson. Si bien dentro de la obra los personajes buscan que la atención permanezca en la película que han grabado, el enfoque siempre se encuentra sobre ellos y su relación. Este interés se extiende hacia la crítica que se realiza; pues no solamente se habla sobre lo que ellos sienten y hacen con sus sentimientos, sino lo que la industria les impone, lo que buscan conseguir y de qué manera logran salir adelante con su relación pese a la adversidad. De esta manera se presenta una deconstrucción a través de dos enfoques principales: la industria y la posibilidad de una relación entre los personajes.

Sobre la industria, la historia comienza a través de una crítica a los tipos de representación que se hacen sobre la homosexualidad. La película que Sherlock y Watson graban, *To a Stranger*, se vuelve una propuesta interesante al intentar salirse de la norma sobre lo que se conoce comúnmente en las películas que incluyen temas LGBTIAQ+:

“This isn’t Brokeback Part 2. Ang’s very interested in making a film about the life of a gay couple that isn’t a ‘gay film,’” Greg said, (...) “He doesn’t want the film to be about the traditional gay-film topics. AIDS and homophobia and coming out and religion and family discord. He wants to make the sort of film one might make about any couple, except that this couple is two men.” [—Esto no es Brokeback, parte 2. Ang está muy interesado en hacer una película sobre la vida de una pareja gay que no sea una «película gay» —dijo Greg (...)]. No quiere que la película sea sobre temas tradicionales de

películas gay: Sida, homofobia, salir del clóset, religión y desacuerdos familiares. Él quiere hacer el tipo de películas que uno podría hacer acerca de cualquier pareja, excepto que esta pareja se conforma por dos hombres] (Mad\_Lori, 2011, p. 6)

Los contenidos relacionados a representaciones homosexuales se reconocían como algo problemático o como una construcción en sí misma más que como una parte más de la caracterización de un personaje (Cook, 2018, pp. 5-6). Bajo este contexto, *To a Stranger* no se trata solamente de una película *gay*, sino de las implicaciones de mostrar una película en un contexto cotidiano, de normalizar aquello que se ve como distinto y de mostrar esta posibilidad al mundo que está acostumbrado a los estereotipos y temáticas elaboradas o problemáticas al hablar de homosexualidad.

No obstante, pese a la intención de hacer algo fuera de la norma, una película de temática homosexual se convierte en un arma de doble filo: si bien puede tener buenos resultados, puede acabar con la carrera del artista. Esto no se refiere a la representación en sí, sino a la connotación negativa que un rol homosexual representa para la sociedad. Con respecto a la representación, se reconoce que la imagen de la homosexualidad es, a su vez, una amenaza para construcciones sociales tradicionales: familia, orden social (Cook, 2018, p. 17). Sherlock reconoce esto: «I don't know, Greg. Playing gay is a risk. It shouldn't be, but it is». [No lo sé, Greg. Interpretar algo gay es un riesgo. No debería, pero lo es] (Mad\_Lori, 2011, p. 6), y, a través de sus palabras, también se cuestiona la necesidad de considerar esto como un reto y no solamente como una película más.

Además de la percepción sobre la película en sí y el contenido con temática homosexual, también se cuestiona lo que significa tener una relación homosexual dentro de la industria. Al

inicio de la historia, John está en una relación falsa con Sarah, quien aceptó estar en estar con él para encubrir su relación homosexual con Anthea, su verdadera pareja. Sarah reconoce lo difícil que es ser parte de la industria cuando se es homosexual, y su conversación con John al respecto sirve a modo de adelanto de lo que John tendrá que vivir en su propia relación. En este sentido Foucault ya presentaba el problema de la aceptación dentro de la sociedad al mencionar que no se le teme a la homosexualidad como tal, sino a la idea de que es posible el amor homosexual (1990, pp. 136-137). Bajo este sentido, el hecho de que existan personas homosexuales dentro de la industria no se presenta como un problema, pero sí lo hace que se muestre como algo «normal» frente al mundo:

“God, it infuriates me. This business has more poofs than you can have hot dinners thrown at you but nobody acknowledges it. Nobody comes out. I don’t understand it. This town, I swear. At home it wouldn’t be such a cracking great scandal.” / “That’s easy for you to say, you’re straight.” [—Dios, me enfurece. Este negocio tiene más maricas que cenas celebradas en tu nombre, pero nadie lo reconoce. Nadie sale del clóset. No lo entiendo, esta ciudad... Lo juro, en casa, este no sería un escándalo sorprendentemente interesante. —Es fácil para ti decirlo, eres heterosexual] (Mad\_Lori, 2011, p. 16).

John reconoce más adelante lo difícil que se vuelve mantener una relación homosexual en una sociedad guiada por la heteronormatividad. Rey Seif menciona a la heteronormatividad como la idea de que toda atracción y relación es, por norma, heterosexual (2017, p. 14). Seif menciona también que, dentro de la sociedad, esta heteronormatividad lleva a la discriminación y estigmatización de grupos que no se acoplan a ella (2017, p. 8). Bajo este sentido, John y Sherlock, que hasta antes de su relación habían vivido acorde a la norma, reconocen cómo es

estar condicionados por esta y ser juzgados por no ser heterosexuales. Por esta razón, se vuelve tan importante la confesión accidental de Sherlock sobre su relación:

“What if we weren’t just friends? (...) Let us speak in terms of the worst case scenario, shall we? What if we were together, and it were discovered? Or even acknowledged? (...) Would it mean my career would be over, as well as his? What about this film that we worked so hard on, and which means so much to us? Would it be doomed to failure? Would the film’s quality cease to matter? (...) Would it really be such a calamity that we must speak of it as if the very invocation of these *ugly* rumors is enough to make us all panic? Tell me, Malcolm. Would the hallowed pages of *Variety* really disown us and make sure we never worked in this town again for the hideous sin of loving each other?”

[—¿Qué tal si no fuéramos solo amigos? (...) Déjanos hablar en términos del peor escenario posible, ¿sí? ¿Si estuviéramos juntos y eso se descubriese?, ¿o se reconociese? (...) ¿Significa que mi carrera se terminaría, así como la de él? ¿Qué tal esta película, en la que hemos trabajado tanto, y que significa mucho para nosotros? ¿Estaría destinada al fracaso? ¿La calidad de la película dejaría de importar? (...) ¿De verdad sería una calamidad, tanto que debemos hablar sobre ello, como si la mera invocación de estos *feos* rumores fuese suficiente para hacernos entrar en pánico a todos? Dime, Malcolm, ¿las páginas sagradas de *Variety* realmente nos repudiarían y se asegurarían de que no volviéramos a trabajar en esta ciudad de nuevo por el escandaloso pecado de amarnos mutuamente?] (Mad\_Lori, 2011, p. 189)

Dentro de la representación, Carson Cook (2018) menciona los cuatro tipos planteados por Cedric Clark (1969). Si bien originalmente se enfocaron en la representación étnica, su aplicación también puede abordarse con respecto a la comunidad LGBTIAQ+. Las cuatro



categorías se refieren a un estado de representación que va, desde la nulidad, la broma y el estereotipo, hasta la representación con respeto (Cook, 2018, pp. 15-16). Bajo este sentido, la confesión de Sherlock cuestiona estas cuatro categorías a modo de exigir un trato digno hacia la homosexualidad por parte de la industria. Tras escuchar el discurso de Sherlock, John también lo apoya y decide que está bien decir la verdad y explica más a fondo la situación. Sherlock termina por comentar: «The fact that we need hide at all for fear of disrupting this film's release, or that we should fear for our careers – which we both still do, of course – is unacceptable». [El hecho de que necesitemos siquiera coraje por miedo a alterar el lanzamiento de la película, o que debamos temer por nuestras carreras (lo que ambos aún hacemos, por supuesto) es inaceptable] (Mad\_Lori, 2011, p. 194). Si bien en este punto Sherlock se refiere a su relación —no a la representación— como el centro de su discurso en este momento; esta idea sobre la importancia de reconocer a las relaciones homosexuales dentro de la industria como solo una relación más, evidencia la crítica a la norma con respecto a la representación que se hace sobre la homosexualidad dentro de la industria del entretenimiento.

Toda esta crítica a la industria no se hace solamente para concientizar sobre la importancia de la igualdad, sino para deconstruir al *canon* mismo: ¿por qué no podrían Sherlock y Watson estar en una relación? La respuesta, según Elly Ross serían el sexismo y rechazo por parte de los creadores del *canon* de presentar algo más que *queerbait* —insinuación de una posible manifestación no heterosexual que nunca se concreta (2019, p. 5)— para conseguir audiencia (2019, p. 8). En este sentido, *Performance in a Leading Role* se adentra un poco a través de discusiones al respecto al mostrar distintas opiniones para, por un lado, criticar a la falta de representación del *canon* y, por otro, mostrar una crítica social con respecto a la homosexualidad y la homofobia:

**GeorgeRTL:** I couldn't care less if they're gay, but do they have to shove it in everyone's face? Can't they be gay for each other in private and leave their business in their own house? / **JillianMo:** (...) John and Sherlock have done nothing different than any other two people in a relationship. They've been photographed once, holding hands and looking happy. Why should they have to act any differently than a straight couple, or hide away inside their house? [**GeorgeRTL:** No me podría importar menos que fueran gay, ¿pero tienen que restregarlo en la cara de todos? ¿No pueden solo ser gay el uno con el otro en privado y dejar sus asuntos en su propia casa? / **JillianMo:** (...) John y Sherlock no han hecho nada diferente que cualquier otra persona en una relación. Han sido fotografiados solo una vez, tomados de las manos y luciendo felices. ¿Por qué deberían actuar de manera distinta a cualquier otra pareja heterosexual, o esconderse en su casa?]

(Mad\_Lori, 2011, p. 237).

La obra continúa mostrando escenas donde predominan las temáticas de homosexualidad, aceptación y rechazo. Por lo que, al unir la construcción de la relación de Sherlock y Watson, con sus discursos y con la interacción de su audiencia dentro del universo alternativo, se puede reconocer que existe un discurso de deconstrucción sobre la relación entre Sherlock y Watson. Esta deconstrucción va más allá de la historia —e, incluso, del *canon*— y plantea cuestionamientos actuales sobre la aceptación de la comunidad LGBTIAQ+ dentro de la industria.

*Sherlock BBC* no muestra una relación más allá de platónica entre John y Watson; no obstante, en *Performance In a Leading Role*, la idea de la relación entre ambos personajes es un tema principal. La posición de la historia frente a Sherlock y Watson junto con la crítica sobre la falta de representación plantea la posibilidad de una relación entre los personajes más allá de lo

platónico. En otras palabras, Sherlock y Watson podrían ser pareja, pero se debe deconstruir al *canon* para que esto suceda. De igual forma, se debe aceptar que la existencia de una relación homosexual es algo común y debe ser aceptada como tal dentro de la sociedad y, para ello, no debe temerse a presentar esta temática dentro de una historia como *Sherlock BBC*.

### 6.3.5 Dinámicas de poder

El poder en *Performance in a Leading Role* se presenta a través de Sherlock y Watson y su relación en contraposición con la industria y la sociedad. Esta historia muestra cómo el poder de la sociedad recae sobre grupos minoritarios donde, pese a que la posición de los personajes es privilegiada, deben responder acorde a las normas impuestas sobre su vida y su sexualidad. De esta manera, se muestran los efectos de una dinámica de dominación por parte de la sociedad, y la resistencia que ejercen los personajes para lograr transgredir la norma y ejercer su libertad.

Foucault menciona, en su entrevista *Friendship as a Way of Life*, que el problema de la sociedad con la homosexualidad no es el acto en sí, sino la idea del amor que existe entre los individuos (1981, p. 136-137). Bajo este sentido, frente a una posibilidad de homosexualidad, Sherlock y Watson están condicionados por la industria y por la sociedad misma, que espera que cumplan con ciertos papeles. En otras palabras, Sherlock y Watson, al ser figuras públicas dentro de la historia, se encuentran condicionados a esta falta de aceptación a pesar de su posición privilegiada en comparación con otros personajes:

Sherlock – you and I are both coming off a few pretty lean years but we’re both still A-list film stars. And we’ve both been presumed to be straight, having only had public relationships with women. If we just – I mean, we can’t just – it would be a media circus.” [Sherlock, tú y yo nos estamos alejando de algunos años bastante difíciles, pero

ambos aún somos estrellas de cine de primer nivel. Y han asumido que ambos somos heterosexuales, habiendo tenido solamente relaciones públicas con mujeres. Si solo hacemos eso, me refiero, si no logramos hacer solo eso, sería un circo mediático] (Mad\_Lori, 2011, p. 129).

Su papel en la sociedad se apega a la imagen que han construido como actores y que, sin saberlo, se ha convertido en la imagen que es aceptada sobre ellos. Por lo tanto, la idea de salirse de la norma parece algo descabellado, pues los afecta gracias a las percepciones de la sociedad (Foucault, 1981, p. 136), quienes, al final, son los que determinan si son aceptados o no: «you know how many actors and actresses stay in the closet for the sake of their careers». [Sabes cómo varios actores y actrices se quedan en el clóset por el bien de sus carreras] (Mad\_Lori, 2011, p. 129). El rechazo por parte de la sociedad se convierte en una realidad que los afecta aun cuando no se han mostrado verdaderamente frente a ella.

Sherlock, en un principio, se muestra como un personaje consciente de su situación, alguien que manifiesta autogobierno (Mubi, 2016, p. 53-54), al identificar que, si la sociedad lo rechaza, no puede cuidar de sí mismo, ni de John y, por lo tanto, se encuentra renuente a someterse frente a las críticas de la sociedad. No obstante, John posee una percepción distinta sobre su situación. En su caso, carece de un sentido de resistencia, pues reconoce a la industria americana como el lugar donde pertenece:

“I don’t need Hollywood and their disgusting hypocrisy,” he spat. “I can find excellent work in London. On the stage, in small films, in television productions. Most of the work there is better than what Hollywood offers me, and they won’t care if I choose you as a partner.”

“That’s fine for you, then. What about me? I’m not like you, Hollywood is where I work, it’s where I’m known.” [—No necesito a Hollywood y su asquerosa hipocresía — espetó—. Puedo encontrar trabajo excelente en Londres. En el escenario, en pequeñas películas, en producciones televisivas. La mayoría del trabajo que existe es mejor que lo que Hollywood me ofrece, y no les importará si te elijo como compañero. / —Entonces, eso está bien para ti. ¿Qué tal para mí? No soy como tú, Hollywood es donde trabajo, es donde soy conocido] (Mad\_Lori, 2011, p. 129)

La elección que deben tomar recae entre decidir si vale más su vida profesional o personal, porque se les niega la existencia de ambas debido a sus preferencias sexuales. La situación se complica porque Sherlock y Watson reconocen su relación como algo afectivo y sexual; por lo tanto, poseen una dinámica de amante/ser-amado (Foucault, , p. 232), que los condiciona a actuar acorde a su relación y a ceder por el otro bajo la idea de no perder lo que ha surgido entre ellos.

No obstante, Foucault menciona que dentro de la sociedad se presenta una contradicción sobre la aceptación de la homosexualidad. En este sentido, se acepta como un acto por deseo y sin fines de generar un vínculo emocional; pero, cuando se transgrede este estado, se genera un conflicto por parte de la aceptación que presenta la sociedad (Foucault, 1981, p. 137). Bajo este sentido, dentro de *Performance In a Leading Role*, no se trata solamente de elegir entre aceptar la atracción de uno por el otro, sino de transgredir al sistema y mostrar esta parte homosexual como algo posible fuera de los parámetros establecidos:

John shut his eyes for a moment. (...) He wanted nothing more than to grab a megaphone and announce to the world that he and Sherlock were together, to tell the world, to tell

everyone and everything else be damned. But he couldn't. *They couldn't*. [John cerró sus ojos por un momento (...). Quería nada más que tomar un megáfono y anunciarle al mundo que él y Sherlock estaban juntos; maldecir al mundo, a cualquiera que se opusiera. Pero no podía. *No podían*] (Mad\_Lori, 2011, p. 129).

En este punto se debe hablar también sobre la disciplina. Bajo este tipo de poder, la sociedad condiciona al sujeto a aceptar y acatar las normas para no someterse al castigo (Mubi, 2016, p. 53-54). En este sentido, dentro de la historia, los personajes corren el riesgo de perder sus carreras, sus privilegios e, incluso, su relación. No obstante, el sentido de autogobierno en Sherlock y Watson que les permite tomar la decisión de mostrar su relación al mundo a manera de resistencia y autoaceptación (Castro, 2016, p. 58).

La transgresión ocurre cuando deciden resistir ante el sistema y decir la verdad (Foucault, 1996, p. 129). Si bien en un principio no estaban de acuerdo sobre cómo actuar con respecto a hacer su relación pública, al final Sherlock responde a su sentido de autocuidado y expone la verdad sobre su relación:

“I can't do this, John. I can't do it anymore. I thought I could do it. I tried, I swear to you that I tried, but – I can't take it.” / John watched in horror as Sherlock's eyes welled up. “Sherlock, my God,” he whispered. “Why didn't you tell me how much this was hurting you?” / “I didn't want you to know. I know how much you need this, I know how much it means to you, and I...” “Stop, (...) you should have told me you were in this much pain. Why didn't you tell me? Why did you think you had to hide it?” [—No puedo hacer esto, John, no puedo más. Creí que podía, y lo intenté, te juro que lo hice, pero no lo soporto. / John se horrorizó ante los ojos llorosos de Sherlock. —Sherlock, por Dios—, susurró—.

¿Por qué no me dijiste cuánto te lastimaba esto? / —No quería que supieras. Sé cuánto necesitas esto, sé cuánto significa para ti, y yo... / —Para, (...) debiste haberme dicho que esto te estaba lastimando. ¿Por qué no me dijiste? ¿Por qué pensaste que tenías que ocultarlo?] (Mad\_Lori, 2011, p. 191).

En ese momento, John reconoce que él también había dejado de lado su sentido de autocuidado y que, por encima de ello, su relación se había convertido en una de dominación, donde Sherlock había renunciado a su autocuidado para que John pudiese estar bien. De esta manera, se vuelve evidente para ambos el impacto que posee la sociedad sobre ellos: el hecho de negar su libertad por ser aceptados dentro de la norma.

Si bien la confesión de la verdad es juzgada por la sociedad, permite reconocer nuevos límites de aceptación para la homosexualidad y abre la discusión hacia las posibilidades que otros personajes como ellos pueden llegar a tener en la historia. Además, de esta forma, los personajes reconocen que el cuidado de ellos mismos y su relación es tan importante como para resistirse ante el sistema para protegerlo. En este caso, se cumple el propósito de la transgresión al marcar un nuevo límite al cuestionar y resistirse a la norma:

Guys – you are heroes now. Do you have any idea (...) how desperately they’ve wanted to see someone have the courage to just say (...), this is the man I love and you can all go suck rocks? That is what you did tonight, (...) This has drama. It has weight. It has ‘mad as hell and can’t take it anymore’ passion. This is what inspires people. [Chicos, ustedes son héroes ahora. ¿Tienen alguna idea (...) de cuán desesperadamente han querido ver a alguien tener el coraje de solo decir (...), este es el hombre que amo y deben aceptarlo? Eso es lo que hiciste esta noche (...), esto tiene drama. Tiene peso. Tiene el tipo de pasión

que dice «estoy furioso y no puedo soportarlo más». Esto es lo que inspira a las personas] (Mad\_Lori, 2011, p. 195).

No obstante, pese al apoyo que reciben, su relación sí se presenta un castigo en su carrera actoral por el traspaso de la norma: les cancelan algunos proyectos, no les ofrecen otros y, pese a que su popularidad crece gracias a su relación y al éxito de *To a Stranger*, no lo hace al nivel que ellos esperaban: «Our team has been very supportive, but a lot of people are telling us that we've just committed professional suicide». [Nuestro equipo nos ha apoyado mucho, pero muchas personas nos dicen que hemos cometido suicidio profesional] (Mad\_Lori, 2011, p. 227). Por lo que, pese a que los personajes logran transgredir a la sociedad, se evidencia que se necesita más que solo una transgresión para que la situación cambie.

El poder dentro de *Performance In a Leading Role* se manifiesta a través de la construcción de la relación entre Sherlock y Watson y la posición de esta dentro de la sociedad. A raíz de la existencia de una relación entre estos personajes, se reconoce de qué manera la disciplina ejerce poder sobre ellos dentro de la industria del entretenimiento; pues se encuentran condicionados a perder su carrera, su relación e incluso a ellos mismos por salirse de la norma. Sherlock y Watson, a su vez, muestran la importancia del autogobierno: el poder sobre sí mismos, que les permite actuar pese a las consecuencias, siempre en búsqueda de su verdad que, en este caso, es el amor que existe entre ellos.

Aunque Sherlock y Watson deben sufrir por esconderse debido a las condiciones de la sociedad; ellos se convierten en la transgresión necesaria para mostrar el discurso de la homosexualidad en la industria como una realidad. Sherlock y Watson muestran la transgresión como método para resistir a la norma mediante la confesión de su relación. Si bien esta situación



les genera un castigo, pese a no afectar directamente a nadie más que al orden dictado dentro de la sociedad, se reconoce como un comienzo para la resistencia de la norma y la aceptación de la homosexualidad en la industria. Esta transgresión es la clave, no solo para la historia; sino para el *canon*, pues muestra una propuesta que rompe el esquema de norma sobre la falta de existencia de una relación más que platónica entre los personajes, esto, a través de una crítica directa hacia el tema.

### **6.3.6 Panorama de *Performance In A Leading Role***

*Performance In a Leading Role* presenta un hipertexto que se aleja completamente del *canon*, pero mantiene rasgos específicos que permiten la identificación de este en el texto. A través de esta adaptación, se logra identificar un nuevo arquetipo de personaje para Sherlock y Watson: el del amante. A través de este arquetipo se presenta una visión más emocional de Sherlock, y una relación más pasional entre Sherlock y Watson. Esta construcción permite reconocer una relación más cercana entre los lectores y los personajes al reflejar más elementos abstractos de los personajes que aquellos presentes en el *canon*.

En cuanto a la deconstrucción, este texto presenta una crítica hacia el *canon* mismo en cuanto a la aceptación de una relación homosexual entre Sherlock y Watson. Esta deconstrucción se genera explícitamente mediante discursos que buscan cuestionar y defender dicha relación y permiten un análisis sobre la representación homosexual, tanto dentro, como fuera del *canon*. De esta manera, más que desarrollar la relación entre los personajes, este texto muestra una crítica con respecto a la aceptación de la homosexualidad, en los personajes, y en la sociedad misma.

En cuanto a dinámicas de poder, en esta historia resalta el poder de la sociedad sobre los personajes por medio de la disciplina: esto los condiciona a permanecer y a actuar, convirtiendo

su relación en una transgresión a la norma que posee un castigo como consecuencia. El poder se ejerce sobre ellos, pero también logran reconocer un sentido de autogobierno que los hace presentar así la importancia de su verdad como pareja por sobre la norma social. De esta manera, se presenta la idea de la transgresión como método de resistencia ante el rechazo de la homosexualidad en la industria del entretenimiento. Esta situación también representa una crítica al *canon* con respecto a la posibilidad de una relación entre Sherlock y Watson.

## 6.4 Saving Sherlock Holmes de Earlgreytea68

**Tabla 3**

<i>Datos generales de Saving Sherlock Holmes de Earlgreytea68</i>					
<i>Saving Sherlock Holmes</i>		Publicación: 17/09/2012	Finalización: 27/03/2013		
<i>Capítulos</i>	<i>Idioma</i>	<i>Status</i>	<i>Hits</i>	<i>Kudos</i>	<i>Palabras</i>
43	Inglés	Pública	345 238	12 000	139 494

*Nota. Datos tomados de Archive of Our Own el 29 de mayo de 2023, tabla de autoría propia.*

### 6.4.1 Descripción

Esta historia muestra la adolescencia de Sherlock Holmes en un universo donde perdió a sus padres a los 10 años y quedó al cuidado de su hermano, Mycroft. Tras decidir que lo mejor para ambos es enviar a Sherlock a un internado, Sherlock entra a Eton, donde, a los 16 años, conoce a John Watson, un estudiante de 17 años que, tras la muerte de su padre, comenzó a estudiar en esa escuela. Sherlock lo convence de que le permita tener un laboratorio en su habitación y así se genera su amistad. Sherlock está al cuidado de Lestrade, un maestro de biología que posee amigos en la policía, donde ayuda a resolver casos de homicidios junto con Sherlock. Lestrade desarrolla una relación con Mycroft y entre ambos se encargan de darle a Sherlock el mejor cuidado posible.

### 6.4.2 Construcción del universo alternativo

#### 6.4.2.1 *Teen Sherlock*

Esta historia muestra una posible historia de la vida de Sherlock y Mycroft que utiliza el *canon* a modo de «qué pasaría sí...» donde, tanto Sherlock como John, saben que tendrán roles afines al *canon*, sin embargo, se conocen en la escuela y no gracias a Mike Stamford. Sherlock

tiene afinidad por la química, toca el violín y es un estudiante fichado por mala conducta debido a sus experimentos e inasistencia. Proviene de una familia acaudalada y tras la muerte de su madre Sherlock y Mycroft heredan todos los bienes. Sueña con convertirse en un detective consultor, profesión que él mismo inventó. Sherlock no tiene amigos —aunque su vecina, Molly Hooper, se siente atraída por él y quisiera ser su amiga— y buscaba un compañero de habitación para poder tener su propio laboratorio.

Sherlock está al cuidado de Mycroft desde los 10 años, él logró su custodia a pesar de contar con solo 18 años en aquel momento. Mycroft no podía cuidar a Sherlock todo el tiempo, por lo que contrató a Mrs. Hudson para cuidarlo en casa mientras Mycroft terminaba la universidad y trabajaba. Mrs. Hudson, al igual que en el *canon*, dice ser viuda y Sherlock la ayuda a asegurarse de que eso se cumpla. Ella se convierte en su cuidadora y le guarda cariño, aunque siempre le recuerda: «I'm not your housekeeper» [no soy tu ama de llaves] (Gatiss *et al.*, 2010a).

Durante sus años de adolescencia, Sherlock ingresa a la escuela Eton, un internado de prestigio donde Mycroft designa a Lestrade como su tutor. Lestrade, a diferencia del *canon*, no es un oficial de policía, pero sí se encuentra cerca de Sherlock y de John como su maestro titular de biología. Lestrade tiene amigos en la policía —Sally Donovan— a quienes ayuda a investigar casos criminales, en los cuales involucra a Sherlock a veces para sacarlo de su «aburrimiento».

John Watson proviene de una familia en la pobreza, donde el alcoholismo llevó a su padre a la muerte, a su madre a la depresión y a su hermana menor, Harry, a ser una víctima joven de este. John aspira a ser médico y Eton es su opción para conseguirlo. A veces tiene sueños donde imagina que está en la guerra, donde es doctor, donde le disparan —si bien su

lesión no se da en la guerra, sí resulta herido de bala al intentar proteger a Sherlock de Moriarty—, y otras escenas del *canon*. John es un chico sociable y agradable, entrena rugby, cuida y acompaña a Sherlock en sus aventuras, pues es su único amigo.

Sherlock bromea con John sobre la idea de que, cuando él sea un detective consultor, John va a escribir sus historias y, en efecto, John escribe sus historias —tituladas como los capítulos del *canon*— en un cuaderno a modo de regalo navideño para Sherlock. Además, dentro de la historia se incluyen algunas frases célebres del *canon*, como «The game is on» [El juego ha comenzado] (Earlgreytea68, 2013, p. 181) y «could be dangerous» [podría ser peligroso]. (Earlgreytea68, 2013, p. 35).

Dentro de los casos que el Sherlock adolescente resuelve, se encuentra un caso sin resolver ajeno al *canon*: Somerton Man (Turnbull, 2022) y, del *canon*, The Blind Banker y el caso de Carl Powers, en el cuál, aparece Moriarty. No obstante, en esta historia Moriarty no es el enemigo de Sherlock, sino de Mycroft, y solo utiliza a John y Sherlock para llegar a él.

### **6.4.3 Construcción de arquetipos**

*Saving Sherlock Holmes* es una historia que incluye a gran parte de los personajes del *canon* en papeles que no les corresponden dentro de este; sin embargo, la mayoría de los personajes mantienen sus arquetipos, incluso John, pues se reafirma que es un cuidador por su deseo de ser doctor. No obstante, la historia busca acercarse a la relación entre Mycroft y Sherlock dentro de un contexto más doméstico. Por lo tanto, a través de esta dinámica se genera la construcción de arquetipos, donde es posible identificar a Sherlock en el arquetipo de inocente y a Mycroft en el de gobernante.

Hasta cierto punto, Mycroft sigue la línea de su personaje en el *canon*; aunque en ese caso, posee un rol más simbólico que desarrollado. En *Saving Sherlock Holmes*, por el contrario, se trata de generar un acercamiento a él, una visión más profunda a su manera de pensar y sentir. En el *canon*, Mycroft siempre mantiene cierta distancia con relación al resto de personajes y, pese a ser recurrente a lo largo de la historia, solo se intuye la profundidad que puede llegar a tener. No obstante, en esta historia, Mycroft se presenta como un joven inteligente y determinado, alguien que debe asumir la responsabilidad de cuidar y criar a su hermano de diez años tras la muerte de su madre y de pelear por la custodia con una de sus tías. Esta situación permite que, pese a que en el *canon* Mycroft cuida de Sherlock, se genere un universo alternativo lo suficientemente alejado —a su vez, cercano a los personajes— del *canon* (McKee, 2009, p.19), para poder imaginar a Mycroft más allá de como un símbolo, como una combinación de estos: a través de un arquetipo (Jung, 1970, pp. 44-45).

Mycroft pierde a su madre a los dieciocho años; ese es un día lluvioso y Mycroft había olvidado su sombrilla (Earlgraytea68, 2013, p. 3). Este pequeño detalle es el primer indicio de Mycroft bajo el arquetipo del gobernante: alguien que busca tener el control y asume responsabilidades, es sabio y la juventud lo beneficia (Pearson, 1991, pp. 181-192). Si bien este arquetipo se aplica mayormente en relación con una figura de autoridad y representante de una nación (Pearson, 1991, p. 2), es posible identificarlo a un nivel más micro, en este caso, en una relación de hermanos. El gobernante es un arquetipo que ejerce poder sobre otros, que confía en sí mismo como conocedor de lo que es mejor para otros (Pearson, 1991, p. 49), aunque esté equivocado.

En *Saving Sherlock Holmes* no se menciona el trabajo de Mycroft, sin embargo, se intuye que posee un cargo importante en el gobierno —al igual que en el *canon*—, por lo que, bajo este

sentido, el arquetipo se convierte en una extensión del *canon*, que cumple con el rol importante dentro de la nación. Al mismo tiempo, esta historia muestra más contexto sobre el personaje para comprender su razón de ser, lo cual permite conocer su rol de gobernante de una manera más humana y menos simbólica. Bajo este sentido, su arquetipo de gobernante se muestra desde el primer momento: Mycroft no podía olvidar su sombrilla debido a que su responsabilidad era cuidar a Sherlock aquel día y había fallado en tener el control y cumplir con sus responsabilidades, pues ambos terminaron empapados por su descuido. Aquel percance hizo a Mycroft reconocer que jamás olvidaría llevar una sombrilla de nuevo (Earlgreytea68, 2013, p. 3).

Desde el inicio, Mycroft busca tener el control de todo a pesar de que no es, necesariamente, su responsabilidad: «“Do you need me to—” / “I don’t need you to do anything. I’ll take care of it. I promise. Go back to sleep.” Sherlock hesitated, then slowly lay back down and settled the blankets back around him.» [—¿Necesitas que yo... / —No necesito que hagas nada. Me encargaré de ello. Lo prometo. Vuelve a dormir. / Sherlock dudó antes de acostarse de nuevo lentamente y colocar las sábanas sobre él] (Earlgreytea68, 2013, p. 9). Mycroft le asegura de esa forma a Sherlock que será él quien tendrá su custodia, y a partir de aquel momento, Mycroft se enfoca en tener el control de todo para poder proteger a Sherlock.

Sherlock, por otra parte, pese a compartir ciertos rasgos de su arquetipo de detective: la excentricidad, su alta inteligencia y gusto por resolver casos enigmáticos, se presenta en una versión más joven que la del *canon*. Sin embargo, su arquetipo, más que de detective, se construye como el del inocente. En este sentido, el arquetipo del inocente tiene como objetivo no «caer» (Pearson, 1991, p. 9), no perder la fe y confianza que se posee gracias a la inocencia primaria hacia el mundo. En *Saving Sherlock Holmes*, Sherlock comienza bajo el arquetipo

inocente al no ser consciente sobre su arquetipo: Sherlock se presenta bajo la máscara de detective, pero, verdaderamente, es un arquetipo inocente que el resto busca proteger.

Un ejemplo de esta protección a su inocencia se presenta a través de su hermano se encarga de que no deba pasar por malas experiencias y sea feliz: «Early in his life there had developed an unspoken alliance between Mycroft and their mother to do anything possible to keep Sherlock happy. Mycroft had continued that tradition. Whatever else might happen, Sherlock must be kept happy» [Desde muy temprano en su vida, se desarrolló una alianza silenciosa entre Mycroft y su madre para hacer cualquier cosa posible para mantener feliz a Sherlock. Mycroft había continuado con dicha tradición: sin importar lo que sucediera, Sherlock debía mantenerse feliz] (Earlgreytea68, 2013, p. 248). En otras palabras, Mycroft reconoce a Sherlock en el papel de inocente desde el inicio, y busca que él no tenga que salir de ese rol, como Mycroft tuvo que hacerlo al asumir la responsabilidad de cuidarlo:

“Mycroft grew up far too quickly in order to give Sherlock the luxury of never growing up at all. Which is part of Sherlock’s problem. And my job is to make sure they don’t kill each other.” Mrs. Hudson smiled at John brightly. [—Mycroft creció muy rápido para darle a Sherlock el lujo de no crecer nunca. Lo que es parte del problema de Sherlock. Y mi trabajo es asegurarme que no se maten mutuamente —la señora Hudson le sonrió ampliamente a John] (Earlgreytea68, 2013, p. 79)

El inocente, por su parte, quiere cariño, cuidado y un sentido de pertenencia (Pearson, 1991, p. 32), sin embargo, el inocente no puede obtener esto por sí mismo, sino a través de un cuidador o guía. Por lo tanto, cuando Sherlock le dice a Mycroft que quiere ser un pirata y este le



responde que lo harían caminar por la plancha, Sherlock reconoce el papel de Mycroft en su vida:

“No, I wouldn’t, (...) Because you would save me. You would never let anything like that happen to me.” He said it with slick sureness and then turned back to his lint examination. / Mycroft knew it was true but was a bit alarmed at Sherlock’s steadfast belief in it. “How would I save you from walking the plank? They haven’t telephones on pirate ships. How would you alert me?” / Sherlock didn’t even bother to look up. “I wouldn’t have to. You would simply know. You are Mycroft Holmes. Someday, that is going to be a terrifying thing. In fact, it already is.” [—No, no lo haría, (...) porque me habrías salvado. Nunca dejarías que nada así me sucediera —dijo con hábil seguridad y luego volvió a examinar las hebras. / Mycroft sabía que era cierto, pero estaba un poco alarmado frente a la creencia firme de Sherlock al respecto. —¿Cómo podría salvarte si caminaras por la plancha? No tienen teléfonos en los barcos piratas. ¿Me avisarías? / Sherlock ni siquiera se molestó en levantar la mirada. —No tendría que hacerlo. Simplemente lo sabrías. Tú eres mi Mycroft Holmes. Algún día, eso va a ser algo perturbador. De hecho, ya lo es] (Earlgreytea68, 2013, p. 24).

Gracias a los cuidados de Mycroft, Sherlock se encuentra protegido tanto dentro como fuera de casa, y esto le permite despreocuparse sobre su existencia del mundo, por lo tanto, Sherlock se construye como alguien auténtico y sensible, que es narcisista (Atarama, Agapito-Mesta y Castañeda-Purizaga, 2017, p. 6) por su percepción de que no debe preocuparse por nada porque Mycroft lo mantendrá a salvo. Además, Mycroft se encarga de que pueda seguir sus sueños y que, aun cuando todo parece salir mal, Sherlock logre salir feliz e ileso de cualquier situación.

Sherlock vive en un estado inocente inconsciente hasta el final de la historia, en ese momento se ve en peligro, pero recuerda la promesa de Mycroft sobre el barco pirata: «—I knew you'd do it no matter what. If I joined a pirate ship, you'd find me before I had to walk the plank. I knew you would. I have always known that, Mycroft». [Sabía que lo harías sin importar qué. Si me uniera a un barco pirata, me encontrarías antes de tener que caminar por la plancha. Sabía que lo harías. Siempre he sabido eso, Mycroft] (Earlgraytea68, 2013, p. 299). A raíz de esta memoria, Sherlock, finalmente, reconoce su arquetipo de inocente y acepta que es protegido y querido.

Si bien en este caso el inocente termina por reconocer que es visto como tal por parte de Mycroft, existe cierta complicidad por parte de Sherlock en aceptar su rol bajo la idea de lograr ser libre bajo el cuidado de Mycroft. En otras palabras, Sherlock puede darse la oportunidad de explorar otros arquetipos, sabiendo que, frente a su hermano, siempre será el inocente. Mycroft sabe que ha adquirido poder para hacer lo imposible por Sherlock, y Sherlock sabe que depende de Mycroft y que él no lo abandonará. Esta confianza y fe que Sherlock deposita en Mycroft, así como el deseo de Mycroft por proteger a Sherlock y mantenerlo feliz pase lo que pase genera una relación de gobernante e inocente en la dinámica de los hermanos Holmes. Esta situación implica que la relación entre los hermanos se construye con base en el respeto del arquetipo que muestran al otro, como símbolo del cariño que poseen.

#### **6.4.4 Deconstrucción del *canon***

*Saving Sherlock Holmes* busca deconstruir al *canon* a partir del mismo *canon*. Dentro de la historia se mantienen los mismos discursos que en el *canon* en cuanto a las relaciones de los personajes, sus acciones y demás elementos. Sin embargo, lo que se genera es un

replanteamiento del *canon* a través de una mirada más humana de los personajes. Para lograr esta deconstrucción, la historia sigue un eje principal: la construcción de la familia.

La definición de familia puede variar dependiendo de distintos factores, no obstante, se la reconoce como una construcción social que se da a través de la vinculación de personas de manera estable y constante a través del cuidado y la formación de individuos (Méndez, 2018, p. 157). Esta definición planteada se enfoca en la infancia como punto donde se genera la relación familiar, por lo que, dentro de *Saving Sherlock Holmes* es posible identificar un sentido de familia alrededor de Sherlock. Bajo este sentido, la construcción de las relaciones familiares se genera, principalmente, a través de la relación de Mycroft y Sherlock.

Dentro del *canon*, Mycroft es bastante serio y misterioso, alguien que no se involucra tanto con el resto de los personajes excepto en casos de urgencia nacional. Sin embargo, en esta historia se presenta la perspectiva de Mycroft sobre el cuidado de Sherlock. Este acercamiento permite reconocer la relación que se genera entre ellos. Más que su relación de sangre, lo que los convierte en familia es el vínculo afectivo y duradero que se genera entre ellos, así como la convivencia que permite que exista cierta cercanía entre ellos (Méndez, 2018, p. 163).

“Is there anyone realistic you’d rather have in charge of you? Anyone in the family? Or anyone else you know?” (...) / Sherlock’s eyes opened abruptly, staring at him (...) “Like whom?” Sherlock demanded and sat up. “Who are they trying to send me off to?” / “No one,” said Mycroft. / “It has to be you,” Sherlock informed him. “If it is anyone other than you I will run away, and no one will ever find me.” / “I would find you.” [—¿Hay alguien real que preferirías tener bajo tu cargo? ¿Alguien de la familia? ¿O alguien más que conozcas? (...) / Sherlock abrió sus ojos abruptamente, mirándolo fijamente (...) —

¿Cómo quién? —Sherlock demandó y se sentó—. ¿Con quién están intentando enviarme?  
/ —Con nadie —dijo Mycroft. / —Debes ser tú —Sherlock le informó—. Si es alguien  
más que tú, huiré, y nadie nunca podrá encontrarme. / —Yo te encontraré]  
(Earlgreytea68, 2013, p. 9)

Ambos reconocen la importancia que el otro tiene en su vida, por lo que Mycroft se encarga de pelear por la custodia de su hermano, aun sabiendo que él mismo iba a necesitar ayuda para cuidarlo, pues no iba a estar siempre presente.

Adriana Bustos, Evelyn Valenzuela y Claudia Villa presentan en su tesis *Nuevas tipologías familiares* la idea de la familia compuesta por funciones. Bajo este sentido, se destacan cuatro funciones que se deben cumplir dentro de una relación familiar: la reproductiva, sexual o económica; de socialización, que replica a la sociedad; de protección, como refugio de la sociedad; y de comunidad, como una construcción de relaciones sociales primarias (2007, pp. 26-27). Mycroft se encarga de suplir las funciones familiares de Sherlock al asumir su custodia. Sin embargo, desde la perspectiva de Sherlock, la función más importante que realiza Mycroft es la de protección.

Sherlock ve a Mycroft como un héroe, como alguien que lo entiende, que está dispuesto a salvar a Sherlock de cualquier mal, y que busca su seguridad: «Because that's how older brothers are, isn't it?» [Porque así es como son los hermanos mayores, ¿no?] (Earlgreytea68, 2013, p. 277). Sherlock no comprende mucho sobre relaciones sociales, o del concepto de familia en sí, pero reconoce que posee cierta relación con su hermano. Por lo tanto, está dispuesto a aceptar que Mycroft lo cuide, pues confía en que Mycroft no hará nada para dañarlo. Más allá de la construcción de la familia y sus funciones a través de la relación de Mycroft y

Sherlock, surge también la creación de una comunidad familiar fuera de su entorno. En otras palabras, si bien Mycroft puede cumplir con la función de comunidad hacia Sherlock, es a través de esta función que se reconoce la deconstrucción del concepto de familia dentro del *canon*.

Debido a las complicaciones que posee Mycroft para cuidar a Sherlock —tiempo y espacio—, ambos se ven en la tarea de elegir a las personas a su alrededor para formar parte de su comunidad y suplir las funciones pendientes dentro de la familia. En otras palabras, Mycroft y Sherlock se ven en la situación de elegir una familia a la cuál puedan pertenecer:

“You are suggesting a nanny.” / “You can help me choose her. Or him,” Mycroft supposed. / “I can have the final say?” Sherlock proposed. / “Absolutely not. But I will listen to your views on the matter.” / “I’m the one who’s going to have to live with the person,” Sherlock protested. [—Estás sugiriendo una niñera. / —Puedes ayudarme a elegirla. O elegirlo —Mycroft supuso. / —¿Puedo tener la última palabra? —propuso Sherlock. / —Absolutamente no. Pero escucharé tus puntos de vista al respecto. / —Soy quien tendrá que vivir con esa persona —Sherlock protestó] (Earlgraytea68, 2013, p. 22).

Aunque Sherlock tiene a su hermano, gracias a la función de comunidad se permite expandir su entendimiento sobre el concepto de familia y reconocer que estas relaciones con las personas que lo rodean y cuidan terminan siendo parte de su percepción de la familia. Mrs. Hudson toma un papel maternal tras convertirse en su niñera, y Lestrade uno más paternalista al ser su tutor en la escuela, mientras que Mycroft sigue siendo el excéntrico hermano mayor. Si bien Sherlock no reconoce a todos como familia directamente, acepta que cada uno juega un rol especial en su vida y que las relaciones que genera con ellos son sinceras. De esta manera, pese a que su familia puede ser considerada como una que se sale de la norma, es posible reconocer una

dinámica familiar funcional, que cumple con las funciones establecidas y genera una dinámica adecuada para la crianza de Sherlock.

Al presentar a la familia de John en contraposición, se reconoce que, pese a la existencia de familias tradicionales, las relaciones familiares no siempre se definen por las uniones sanguíneas. Si bien John tiene a su madre y a su hermana, reconoce que la casa de Sherlock se siente más como un hogar para él:

He liked it at Sherlock's house. And he was ashamed of that. He had a family at home. A family he was supposed to be taking care of. He couldn't keep pretending he didn't, playing at this fairy tale with Sherlock. [Le gustaba la casa de Sherlock. Y estaba apenado al respecto. Tenía una familia en casa. Una familia que debería estar cuidando. No podría seguir pretendiendo que no, jugando a este cuento de hadas con Sherlock] (Earlgreytea68, 2013, p. 104).

John presenta a una familia disfuncional donde no logra encajar debido al alcoholismo de su madre y su falta de cuidados hacia John y su hermana, Harry. John, por lo tanto, se convierte en el ejemplo de lo que es tener una familia, pero no pertenecer a ella. En este caso, John es quien debe cumplir con las funciones familiares para sí mismo, pues no recibe cuidado por parte de su madre y tampoco logra generar una relación estable con su hermana. No obstante, a través de la compañía de Sherlock, reconoce que él también puede elegir el tipo de vida que quiere tener y, por lo tanto, las personas con las que quiere rodearse en el proceso. De esta manera, si bien John termina por reconocer a su familia como tal, también se permite expandir su comunidad familiar y reconocer a personas ajenas a su familia, como individuos que suplen las funciones que su propia familia no había logrado hasta el momento.

La percepción de la construcción familiar en *Saving Sherlock Holmes* se reconoce a través de la contraposición de la familia que se posee y la que se elige. Bajo este contexto, una relación familiar no necesariamente se da por vínculos sanguíneos o construcciones normadas, sino a través de la convivencia y vinculación con individuos que cumplen con las funciones familiares. Bajo este sentido, el aprecio, cuidado y sinceridad de las personas hace que se genere una relación más cercana entre cada uno de los personajes, donde Mycroft puede confiar en otros para cuidar a Sherlock, Sherlock se siente querido y protegido. Por otra parte, John comprende que la familia puede ser más de lo que él concebía y que la construcción de esta fuera de los límites de consanguinidad y convivencia es posible.

#### **6.4.5 Dinámicas de poder**

El mayor representante del poder en *Saving Sherlock Holmes* es Mycroft, pues es quien posee una posición por encima de todos dentro de la historia. Esta situación lo coloca de manera simbólica como un panóptico (Foucault en Giraldo, 2006, p. 110): el ente encargado de controlar y vigilar al resto desde el anonimato. Si bien este es un concepto que se aplica más a la sociedad que a un individuo en específico, dentro de *Saving Sherlock Holmes*, Mycroft cumple con este rol, hacia la sociedad y, en específico, hacia Sherlock.

Desde el inicio, Mycroft se presenta como alguien que busca mantener el control sobre lo que ocurre a su alrededor. Mycroft es el encargado de Sherlock y se molesta consigo mismo cuando no cumple su rol por haber olvidado su sombrilla (Earlgraytea68, 2013, p. 3). No obstante, decide alcanzar una vida en la que no deba preocuparse por cuidar a Sherlock, pues puede asegurar su bienestar en el futuro. A través de esta idea, Mycroft desarrolla toda una red

alrededor de Sherlock, donde, pese a que Sherlock es libre de actuar como prefiera, Mycroft controla gran parte de su vida.

A raíz de este hecho, se evidencia la relación de disciplina entre Mycroft y Sherlock. No obstante, Sherlock como miembro de esta relación de poder no poseía un sentido de la verdad propia (Mubi, 2016, p.54), por lo que no era consciente sobre la forma en que participaba dentro de la disciplina. Sin embargo, cuando su verdad se enfrenta a los límites de Mycroft, se reconoce como un elemento más afectado por el poder: «“My brother pays you,” he said. “Of course. Of course.” He repeated the second of course softly under his breath, to himself, looking thoughtful». [—Mi hermano te paga —dijo—, por supuesto, por supuesto...—repitió el segundo suavemente, murmurando para sí mismo, luciendo pensativo] (Earlgreytea68, 2013, p. 232).

Según las dinámicas de poder de Foucault, es posible identificar a Mycroft como alguien en una relación de dominación más que en una donde se ejerce poder para influir en la conducta de Sherlock (Foucault, 2000, p. 259). Bajo este contexto, si bien Mycroft busca influir en la conducta de Sherlock, la manera en que desarrolla la relación invisibiliza la libertad de Sherlock y posiciona a Mycroft como alguien con la potestad para dictar por sobre su hermano. Sherlock, por otro lado, se reconocía como el hermano menor de Mycroft, como alguien condicionado por su jerarquía, pero cuya libertad existía. No obstante, cuando Sherlock nota el poder que Mycroft tiene sobre él, descubre que este sentido de libertad no era más que una fachada, una cortina que le imposibilitaba ir más allá de los parámetros de disciplina impuestos por Mycroft:

Mycroft never left him alone; Mycroft interfered, and planned, and strategized, and never left anything to chance. “It’s what you do,” Sherlock pointed out, dully. “You fix things. And you almost always fix things by paying people. I can’t believe it took you so long to



come up with this idea, really. It's so obvious. Need to keep your trying little brother at Eton? Oh, nothing could be simpler, find some halfway-clever, money-frantic chap and pay him to pretend to be his friend. Easy money, when all is said and done. You chose well and wisely. I didn't suspect a thing until now." (...) "You pay everyone," Sherlock reminded him. [Mycroft nunca lo dejó solo; Mycroft interfería, y planeaba, y creaba estrategias, y nunca dejaba nada a la suerte. —Es lo que haces —Sherlock señaló, sombríamente—. Arreglas cosas. Y casi siempre arreglas cosas pagándole a la gente. No puedo creer que tomó tanto tiempo para se te ocurriera esta idea, de verdad. Es tan obvio. ¿Necesitas seguir probando a tu hermanito en Eton? Oh, nada podría ser más simple que encontrar a alguien medio listo, un tipo frenético por el dinero, y pagarle para pretender ser su amigo. Dinero fácil, cuando todo está dicho y hecho. Eliges bien y sabiamente. No sospeché nada hasta ahora (...). Le pagas a todos —Sherlock le recordó] (Earlgreytea68, 2013, p. 242)

Mycroft era consciente de que podía ejercer poder sobre Sherlock, sin embargo, no lo visualizaba con base en respetar la libertad de Sherlock (Foucault, 2000, p. 269). Sherlock, por otra parte, comenzó a ser consciente sobre sí mismo y sobre la influencia de su hermano. En este punto, Sherlock presenta también un sentido de autocuidado y de autogobierno al reconocer su incomodidad dentro de la relación y, a su vez, buscar su bienestar en lugar de seguir viviendo bajo los parámetros de su hermano (Mubi, 2016, p. 53-54). En otras palabras, estar dentro de una dinámica de poder lo hace buscar transgredir esta situación para reivindicar a su ser-individual (Mubi, 2016, pp. 54-55). Esta situación genera una contradicción para Mycroft que lo hace reflexionar sobre la relación de poder que tiene con su hermano:

Sherlock seemed to think that everything in his life was nothing more than a Mycroft-engineered plan. Maybe it would be better to take a step back. Maybe Sherlock needed that. Maybe, after all, Sherlock's resentment was precisely because Mycroft worked so hard to keep him happy. [Sherlock parecía pensar que todo en su vida era nada más que un plan creado por Mycroft. Quizá sería mejor dar un paso atrás. Quizá Sherlock necesitaba eso. Quizá, después de todo, el resentimiento de Sherlock era precisamente porque Mycroft trabajaba duro en mantenerlo feliz] (Earlgraytea68, 2013, p. 248).

De esta manera, se presenta una nueva verdad, una que permite la mejora de la relación entre los personajes a partir de la dinámica de dar y recibir (Mubi, 2016, pp. 65-66) parte de su libertad al otro para generar una relación más sólida. En este caso, se vuelve relevante la reflexión final que hace Sherlock con respecto a una frase que su madre solía decirle a Mycroft: «Caring isn't an advantage» [Preocuparse por alguien no es una ventaja] (Earlgraytea68, 2013, p. 298). A través de estas palabras, Sherlock reconoce que, su relación con su hermano no se trata de dominar al otro, sino de reconocer que la relación se forma con base en un intercambio que ambos están dispuestos a hacer para cuidar del otro. Mycroft reconoce, entonces, que ha dañado a su hermano en lugar de ayudarlo y, al cuestionarse lo que Sherlock podría sentir o querer, se presenta la posibilidad de respetar su libertad individual y, por ende, cambiar la dinámica de poder entre los hermanos Holmes. En otras palabras, donde solía existir una relación dictada por la disciplina, se genera un espacio de verdad y libertad que permite a ambos personajes encontrar un punto medio para el poder (Foucault en Castro, 2016, p. 60).

Pese a que Mycroft no quiere continuar condicionando tanto a Sherlock, no puede evitar que su forma de ser lo haga buscar tener el control siempre. Por lo tanto, aun cuando trata de mantenerse al margen, le es inevitable no tener, al menos, un poco de control sobre lo que

Sherlock hace: «You [Mycroft] need to learn that your inability to play Sherlock like a chessboard is not a bad thing». [Tú (Mycroft) necesitas aprender que tu inhabilidad para jugar con Sherlock como un tablero de ajedrez no es algo malo] (Earlgreytea68, 2013, p. 254). No obstante, al reconocer la libertad de Sherlock, Mycroft se ve obligado a respetarlo y, de esta manera, la relación entre ambos finalmente se adapta a este respeto mutuo por la libertad: Sherlock permite que su hermano lo controle mientras se sienta cómodo y Mycroft controla a Sherlock, pero respeta sus decisiones y no se involucra más de lo debido en la vida de su hermano.

A través de la relación entre Mycroft y Sherlock en *Saving Sherlock Holmes*, se evidencian los efectos de la disciplina en la construcción del sujeto. En otras palabras, la influencia de Mycroft y su deseo por condicionar a Sherlock lo condicionan a una relación de dominación, donde se invisibiliza la libertad de Sherlock. A raíz de esta relación se genera un proceso de cuidado propio y reconocimiento de autogobierno por parte de Sherlock, así como respeto de la libertad individual por parte de Mycroft. Esta situación permite que se genere un reconocimiento sobre la verdad de la relación de los hermanos Holmes. De esta manera, no solo se llega a un punto medio que permite una relación más libre entre sus personajes, sino que se genera un sentido de respeto por el ser-individual en cada uno, que les permite explorar los límites del poder en su relación de manera satisfactoria.

#### **6.4.6 Panorama de *Saving Sherlock Holmes***

En *Saving Sherlock Holmes* se presenta una historia que posiciona al *canon* en un contexto más doméstico y cotidiano, y se enfoca en la relación que existe entre Mycroft y Sherlock. Si bien toma elementos del *canon* para construir este universo alternativo, esto se

mantiene como una posibilidad más que como una realidad. En cuanto a los personajes, la historia se adentra en los arquetipos de Sherlock, como el inocente, y de Mycroft, como el gobernante; también existe una alusión a John bajo el arquetipo del cuidador, pero esta construcción toma un papel secundario, pues el enfoque de la historia se mantiene en los hermanos Holmes.

En cuanto a deconstrucción, *Saving Sherlock Holmes* muestra una familia que se genera a través de la elección, que construye el entorno de Sherlock. A su vez, en el caso de John, se plantea la situación de la familia donde no se pertenece. Esta contraposición presenta que la construcción de las familias puede variar y salirse de las construcciones de consanguinidad y paternidad, y construirse a través de relaciones que logran cumplir las funciones familiares aun cuando no se trate de una construcción familiar en su totalidad.

Al hablar de dinámicas de poder, esta historia se enfoca en Mycroft y cómo ejerce su poder sobre Sherlock. Se muestra la idea de la disciplina como construcción del ser a través de una relación de dominación. A su vez, se evidencia cómo la introspección y conciencia sobre sí mismo genera la construcción del sujeto a través de la percepción del autogobierno y el respeto a la libertad. De esta manera, se muestra la construcción de una relación de hermanos a través del entendimiento mutuo de la verdad y el respeto de la disciplina y de la individualidad

## 6.5 *Left* de Lifeonmars

**Tabla 4**

<i>Datos generales de Left de Lifeonmars</i>					
<i>Left</i>		Publicación: 15/01/2013		Finalización: 08/03/2013	
<i>Capítulos</i>	<i>Idioma</i>	<i>Status</i>	<i>Hits</i>	<i>Kudos</i>	<i>Palabras</i>
9	Inglés	Pública	191 442	12 786	45 153

*Nota. Datos tomados de Archive of Our Own el 29 de mayo de 2023. Tabla de autoría propia.*

### 6.5.1 Descripción

Esta historia se desarrolla en un mundo similar al del *canon* de *Sherlock BBC*, la única diferencia es que los personajes se rigen por una jerarquía donde *Right*— personas con mano derecha dominante— poseen una *knack*, o habilidad especial, mientras que los *Left* —personas con mano izquierda dominante— no poseen estas habilidades. Sherlock es un detective *Right* con habilidad de deducción, mientras que John es un doctor veterano militar que se presenta como un *Left* sin habilidad al inicio de la historia.

A lo largo de las interacciones de John con otros personajes y, específicamente con Sherlock y, el antagonista, Jim Moriarty —con habilidad de deducir las debilidades de otros— se descubre que, en efecto, John es *Right* y posee la habilidad de amplificar las habilidades de quienes se encuentran a su alrededor. A través de la unión de las habilidades de John y Sherlock, se logran resolver los casos y vencer a Moriarty, mientras que se desarrolla una relación íntima entre Sherlock y John.

## 6.5.2 Construcción del universo alternativo

El mundo en *Left* se mantiene con las líneas del *canon*: tanto los personajes como los escenarios siguen al *Sherlock BBC canon* de la primera temporada. Los casos resueltos y escenarios de la historia adoptan elementos —incluso imágenes exactas— de *A Study in Pink*, *The Blind Banker* y *The Great Game* (Eaton *et al.*, 2010-2017). Por esta razón, no se describe demasiado la construcción de estos hechos dentro de la historia, o bien del contexto londinense en el que se desarrollan: se asume que el lector reconoce el *canon* sin necesitar más contexto. Algunos ejemplos de esto son las menciones de Harry, la hermana de John, y su alcoholismo que arruinó su matrimonio con Clara (Lifeonmars, 2013, pp. 5 y 8), parte del *A Study in Pink* (2010); así como algunas frases (Gatiss *et al.*, 2010a): «Who'd want me for a flatmate?» [¿Quién me querría como compañero de piso?] (Lifeonmars, 2012, p. 5) y «I said dangerous (...). And here you are» [dije peligroso (...) y aquí estás] (Lifeonmars, 2013, p. 80).

La historia está catalogada en *Archive Of Our Own* como Universo alternativo tipo *canon divergence* y realismo mágico. En otras palabras, el texto posee elementos que varían del *canon* —las *knacks* de personajes—, pero esta capa sobrenatural solo se inserta dentro del *canon*, y permite posicionar al lector dentro de la primera temporada de *Sherlock BBC*. Esta combinación coloca los factores que construyen al universo alternativo de una manera que podría ser *posible* dentro del *canon*. Los cambios más significativos que se encuentran en esta historia en cuanto al universo alternativo y el *canon* son la distinción de personas *Right*, con habilidades; *Left*, sin ellas, y la relación de Sherlock y Watson, que va más allá de algo platónico o *queerbait* (Hofmann, 2018; Ross, 2019), como se presenta en la serie.

### 6.5.2.1 *Left y right*

A primera vista, la construcción del mundo dividido en *Right* y *Left* no parece algo relevante durante los primeros cinco capítulos de la historia. Sin embargo, el autor trata de involucrar al lector en este tema insertando pistas sobre la relevancia de este hecho en la historia tras explicar cómo funciona el concepto *Left/Right* en el prólogo. Para construir esta realidad, la narración se realiza en torno a John explicando, a grandes rasgos, su experiencia como *Left* y cómo se construye la sociedad alrededor de esto:

Outreach, a government program that once placed *Left* in low-paying jobs (...) has been largely defunct since John was a child. But a thin veneer of equality doesn't hide the truth John absorbs in med school: his career path will not follow the straightforward trajectory of his right-handed classmates. (...) Instead, the Army comes calling (...) The Army has always been an unspoken refuge for Lefties -- (...) Lefties are more heavily recruited because they're seen as slightly more expendable citizens—. [Outreach, un programa del gobierno que colocaba a los *Left* en trabajos mal remunerados (...) había dejado de existir desde que John era un niño. Pero un atisbo de igualdad no escondía la realidad que John descubrió en la escuela de medicina: su camino profesional no seguiría la trayectoria de sus compañeros *Right*; en su lugar, la milicia llegó. La milicia siempre había sido un refugio implícito para *Left* —los *Left* eran mayormente reclutados debido a que eran vistos como ciudadanos más reemplazables—]. (Lifeonmars, 2013, p. 3).

Lo primero que se conoce es el trato desigual que la sociedad brinda a los *Left*, tanto en lo profesional y personal, así, como con la discriminación en general desde la infancia al recibir una educación distinta debido a las habilidades de los *Right* (Lifeonmars, 2013, p. 2). Todo este

contexto, indirectamente, lleva a John a tener una vida que se apega a la del *canon*: estudia medicina, se convierte en médico militar, sufre una lesión en el hombro y, al retirarse, su antiguo compañero de universidad, Mike Stamford, le presenta a Sherlock Holmes, quien se convierte su compañero de piso en 221b Baker Street y junto a quien resuelve casos de investigación criminal.

El trato a los *Right* se encuentra como un trato privilegiado, del cual, no se dice mucho más allá de las experiencias de John *no* siendo *Right* y un par de comentarios de Sherlock: «Years of privileged, special schooling, yet almost none of them had enough sense or work ethic to really take advantage of their own talents» [Años de estudio privilegiado y especial y, aun así, ninguno tenía un amplio sentido del trabajo o de la ética como para aprovechar sus propias habilidades] (Lifeonmars, 2013, p. 50).

En general, los *Right* son presentados como personas que poseen habilidades especiales —algunas más inofensivas que otras—, y que conforman una mayoría en la sociedad (Lifeonmars, 2013, p. 2). Se explica que los *Right* pueden experimentar síntomas que indican la presencia de sus habilidades, pero que aprenden a controlarlos e identificarlos gracias a sus clases personalizadas (Lifeonmars, 2013, p. 68). Las habilidades de los personajes también se relacionan con el *canon* al ser una extensión de cualidades inherentes a sus personajes: Ms. Hudson hace té perfectamente, Mycroft analiza personas, Anderson sabe datos de cultura general, Molly Hooper puede pasar desapercibida y Lestrade habla con perros (Lifeonmars, 2013, pp. 16, 76 y 77).

Los únicos personajes cuyas habilidades se abordan un poco más son las de Sherlock, John y Moriarty. En el caso de Sherlock no se explora en gran medida su habilidad de deducción



o su vida como *Right* de nacimiento, y solo se sabe que él no entrenó su habilidad (Lifeormars, 2013: 76); pero, al ser bueno en casi todo lo que hace, la habilidad pasa sobreentendida. No obstante, al ser el personaje que acompaña a John durante toda la historia, su habilidad de deducción cumple un papel vital para que se descubra la habilidad de John: «‘You make me feel —’ he says, and stops. Shuts his eyes. ‘Different’». [—Tú me haces sentir—, dijo y se detuvo. cerró sus ojos —, diferente] (Lifeonmars, 2013, p. 56).

La habilidad de John no se presenta hasta en el capítulo seis, tras la revelación de que siempre fue *Right* y nunca lo supo. Antes de esta situación, John está convencido de ser *Left*, y describe su situación de manera negativa:

And there are the glances, the knowing, sometimes pitying glances that John absorbs on a daily basis whenever he picks up a pen or a fork. (...) He pretends it’s all fine, that he’s never cared about having a knack, (...) probably would have been something useless anyway. [Habían miradas cómplices, a veces miradas de lástima que John absorbía diariamente al coger una pluma o un tenedor. (...) Él pretendía que todo estaba bien, que nunca le importó tener una habilidad especial, (...) probablemente sería algo inútil de todas formas] (Lifeonmars, 2013, p. 2).

Cuando descubre que es *Right* y que su habilidad es la de amplificar las habilidades del resto, aunque quiere controlar su habilidad, se muestra incrédulo ante su propio poder y preocupado por lo que podría significar (Lifeonmars, 2013, 69). Es el personaje que más afectado se ve por su habilidad especial debido a que no sabía que tenía una. «‘I’m almost forty,’ John says, “and I’m left-handed, and I have a knack that I’ve never known about, and no one else has ever discovered it”» [—Tengo casi cuarenta —dice John—, y soy *Left* y tengo una

habilidad especial de la que nunca tuve conocimiento alguno y que nadie nunca descubrió] (Lifeonmars, 2013, 65).

Moriarty aparece brevemente dentro de la historia, pues se sigue el esquema del *canon* en cuanto a su actuar anónimamente hasta el final, cuando se revela su plan y termina por dejar ir a John y Sherlock luego de la última amenaza de un caso de bomba, aunque en esta historia lo hace debido a las habilidades de Sherlock y John y no porque se lo comanden —como en el desenlace del *canon* para este caso (Gatiss *et al.*, 2012)—. De su habilidad de reconocer las debilidades de las personas no se habla nada hasta el encuentro final entre los personajes, pues, antes de esto, se hace pasar por *Left* «‘Lovely to see you again, John. Always so nice to meet a fellow Lefty. (...) Bet you didn’t see this coming. Things aren’t always as they seem, are they?’». [—Encantado de verte de nuevo, John. Siempre es bueno conocer a otro *Left*. (...) Apuesto a que no lo viste venir, las cosas nunca son lo que parecen, ¿no es cierto?] (Lifeonmars, 2013, p. 99).

### 6.5.3 Construcción de arquetipos

Al comparar a los personajes de *Sherlock BBC* y los de *Left*, de manera general, no se muestra un cambio significativo. Su presentación es similar en cuanto a sus roles en la resolución de casos o al momento de identificarlos en la historia más allá de las relaciones que se generan entre ellos. En su lugar, se presenta un patrón de personajes bastante arquetípico al tomar como referencia al *canon*: Sherlock es un detective brillante y John su fiel ayudante.

Sherlock se muestra como un personaje frío, racional e inteligente que no posee relaciones sociales más allá de la que genera con John (Lifeonmars, 2013, p. 9). Sherlock posee una habilidad innata de deducción que le permite conocer la verdad sobre la gente en segundos, en consecuencia, es un *Right*; Sherlock también posee amplios conocimientos en diversas áreas

de estudio y considera las habilidades especiales como una extensión de la persona y no como algo especial. Sin embargo, Sherlock reconoce que no *desactiva* su habilidad nunca, pues «I don't know what life is like without it.» [No sé lo que sería de mi vida sin ella](Lifeonmars, 2013, p. 111). A través de este reconocimiento, es posible identificar a Sherlock aceptando el rol y, en consecuencia, su arquetipo de detective (Martin, 2005, p. 362-364) sin cuestionarlo.

Sherlock se asemeja bastante al personaje *canon* debido a que no se realiza una descripción tan profunda como se hace con John dentro de la historia. En otras palabras, Sherlock se manifiesta como una extensión del *canon*, donde se guía por su lado racional, que se dedica a su trabajo antes que a las personas y aparenta no ser alguien de muchas emociones. John podría hacerlo salir de sus parámetros arquetípicos, sin embargo, esto solo sucede en ocasiones contadas, donde, tras la interacción con John, Sherlock vuelve a su personalidad habitual.

En comparación con Sherlock, John se muestra como una persona más retraída e insegura; si bien es tranquilo, también le atrae la aventura. John presenta síntomas psicósomáticos por traumas de guerra —aunque también se presentan por su habilidad especial sin detectar— y, al igual que en el *canon*, desaparecen cuando se ve seguro al lado de Sherlock Holmes. John pretende ser *Right* a pesar de haber crecido como *Left* (Lifeonmars, 2013, p. 53) y hasta mediados de la historia, desconoce que posee una habilidad y que es, en efecto, *Right* de nacimiento.

John se presenta de manera similar a su personaje en el *canon* como el compañero fiel de Sherlock. De esta manera, se permite un fácil reconocimiento de su personaje, pero se presenta una construcción más compleja de este. En un principio, John reconoce que hace todo por Sherlock y está dispuesto a ser lo que sea que Sherlock necesite:

Sherlock claims he likes company when he goes out, which is interesting, really, for someone who says he doesn't have friends. He does like to talk to the skull on the mantelpiece. John figures he can fill that role without much effort [Sherlock dice que le gusta la compañía cuando sale, lo cual es interesante para alguien que dice que no tiene amigos. A él le gusta hablarle a la calavera de la sala. John supone que puede tomar ese rol sin mucho esfuerzo] (Lifeonmars, 2013, p. 10).

John, al tener más descripciones sobre el personaje en la historia, se revela que no es un personaje tan simple como Sherlock —al mantenerse solamente dentro de los parámetros de su *canon*—, John cumple con dos arquetipos importantes dentro de la historia: el cuidador (Pearson, 1991, pp. 108-119) y el guerrero (Pearson, 1991, pp. 94-107).

En John Watson se genera una mezcla de arquetipos al convertirse en el asistente —cuidador— de Sherlock, y en serle fiel y confiar en él sin importarle el peligro —guerrero—. John se reconoce como un personaje tranquilo que ha sufrido mucho a lo largo de su vida por su condición de *Left*. No obstante, es el único personaje que verdaderamente permanece al lado de Sherlock a pesar de las advertencias de otros por alejarse (Lifeonmars, 2013, pp. 8-9). Él propone quedarse con Sherlock y protegerlo hasta el final, aun cuando eso le podría costar la vida: «Primal instinct bypasses all thought. John lunges forward and grips Moriarty around the chest in a desperate bear hug. “Run, Sherlock,” he gasps between gritted teeth». [Un instinto primitivo sobrepasa al pensamiento. John se inclina hacia adelante y rodea el pecho de Moriarty en un abrazo. —Corre, Sherlock— dice entre dientes] (Lifeonmars, 2013, p. 101).

El guerrero se caracteriza por creer en una causa hasta el final, en este caso, la causa en la que John cree es Sherlock y, por lo tanto, con su experiencia como militar y ahora su fidelidad

hacia Sherlock, termina por manifestar este arquetipo como una constante (Pearson, 1991, p. 94). Si bien su ser guerrero no es su arquetipo principal, sí se manifiesta como un complemento para su arquetipo de cuidador (Pearson, 1991, p. 9 y 41). El lado cuidador de John se refleja pues, al ser el único que siempre está con Sherlock, John termina por convertirse en quien lo cuida, en quien se preocupa porque coma o porque esté bien en general (Pearson, 1991, p. 34). El cuidador en esta historia se presenta a modo de extensión del *canon*, con John dispuesto a permanecer con Sherlock y cuidarlo en lo cotidiano, así como a preocuparse por no dañar a otros, pues se manifiesta como un personaje empático.

Si bien al inicio su arquetipo de cuidador se debía, en parte, a que se encontraba en una posición desigual en cuanto a su falta de habilidad, cuando esta aparece, John tiene un pequeño momento de reconocimiento sobre sí mismo, donde también se presenta un indicio de un posible arquetipo de explorador (Pearson, 1991, pp. 121-135) que, hasta entonces, había permanecido oculto. «His reflection stares back at him (...) Two John Watsons. The same John Watson; not the same John Watson» [su reflejo lo contempla (...) Dos John Watson. El mismo John Watson; otro John Watson] (Lifeonmars, 2013, p. 75).

Cuando se presentan sus poderes y John tiene la opción de reconocer que no necesita cuidar a Sherlock y que tiene miles de posibilidades a su alcance. John entra en conflicto pues, hasta el momento, solo funcionaba dentro del arquetipo del guerrero que recibe órdenes de Sherlock, o del cuidador que busca el bienestar de Sherlock. En otras palabras, John hasta ese punto no sabía que podía aspirar a tener otro rol que no fuese el de sus otros arquetipos.

La decisión más importante de John como personaje se genera con la llegada de sus poderes: quiere seguir siendo el cuidador y guerrero o quiere explorar su habilidad y tener sus

propias aventuras. La decisión de John es definitiva y, por lo tanto, termina por decidir permanecer dentro de los parámetros de cuidador y guerrero dentro de la historia: «John Watson knows his fate: he's going with Sherlock this morning, wherever Sherlock happens to go. He'll be there, a shadow, a pair of hands. John is certain of nothing now, but he is certain of this» [John Watson conoce su destino: él irá con Sherlock esa mañana a donde quiera que Sherlock vaya. Él estará allí, como una sombra, un par de manos. John no está seguro de nada, pero está seguro de esto] (Lifeonmars, 2013, p. 75).

En cuanto a los arquetipos de los personajes, la historia busca reconocer la importancia del arquetipo de John y su impacto en el arquetipo de Sherlock. No se busca la exploración de nuevos arquetipos o patrones de personaje por parte de Sherlock. Sin embargo, sí se busca reconocer que John posee estas opciones para su personaje, aunque se mantiene apegado al *canon*. Sherlock no tiene problema en reconocer que su arquetipo es limitado; por otro lado, John, debe tomar el paso de reconocerse a sí mismo y su relación con Sherlock. Este reconocimiento permite profundizar la construcción del personaje de John, donde más allá de ser el compañero de Sherlock, posee sus propias habilidades y merece reconocimiento por parte de Sherlock. A través de esta dinámica, se reafirma que entre ellos existe una unión, tanto de identidad, como de decisión que desarrolla más a fondo la conexión que existe entre ellos en el *canon*.

#### **6.5.4 Deconstrucción del *canon***

“Sherlock,” he gasps, as they sway on the spot and Sherlock relieves him of his jumper at last. “We should -- talk.” “Talk, then.” Sherlock busies himself with the buttons on John's checkered button-down. He's distractingly bare-chested, shirt entirely open down

the front, his flat, narrow chest rising and falling. “I’m -- not gay.” [—Sherlock—jadea mientras se balancean en el lugar y Sherlock lo libera, finalmente, de su suéter. — Deberíamos hablar. / —Habla entonces —Sherlock se ocupa de los botones de la camisa a cuadros de John. Su torso desnudo lo distrae, su camisa completamente abierta al frente, su pecho plano y estrecho sube y baja. / —Yo... no soy gay]. (Lifeonmars, 2013, p. 37).

*Left* muestra una dinámica interesante entre Sherlock y Watson, pues se mantiene la línea primaria del *canon*: la vida cotidiana de los personajes y sus aventuras. Sin embargo, la historia toma la iniciativa y desarrolla una línea distinta, donde los personajes se enfrentan a sí mismos, a emociones y a cuestionamientos que, dentro del *canon*, no llegan a tener. Se puede afirmar, por lo tanto, que existe un sentido de deconstrucción del *canon*, en cuanto a considerar la posibilidad de una relación homosexual entre los personajes.

La relación de Sherlock y Watson dentro de *Left* no se ve bajo un contexto arbitrario de ser o no ser pareja (Derridá, 1997, p. 21), sino que se basa en las interacciones y sentimientos que los personajes perciben por parte del otro y cómo esto genera una nueva percepción de relación sexual y afectiva entre ellos. Durante toda la historia Sherlock y Watson se refieren a cada uno como «mejor amigo» o «amigo» (Lifeonmars, 2013, pp. 38, 55 y 106), aunque es claro que su relación se encuentra más allá de estos términos. La única persona que termina por nombrarlos novios es Moriarty a modo de burla: «Say hello to your boyfriend» [Dile hola a tu novio] (Lifeonmars, 2013, p. 98).

John también abona a esta falta de claridad al reconocer que posee sentimientos por Sherlock, pero negar ser homosexual, planteamiento que solo se comenta una vez en toda la

historia y jamás es cuestionado nuevamente aun cuando la relación de los personajes ha cambiado. Esta situación permite reconocer que existe aún cierto rechazo a la idea de aceptar una relación homosexual entre ellos. Esta última idea puede deberse, en parte, a la falta de claridad o *queerbait* (Ross, 2019, p. 16) que se reconoce dentro del *canon*.

No obstante, a diferencia del *canon*, a pesar de la falta de categorización, las muestras de afecto y la atracción entre los personajes son claras dentro de la historia. Pese a su negación de homosexualidad, John es el único que dice «te amo» explícitamente a Sherlock (Lifeonmars, 2013, pp. 84 y 95) y, al ser a quien sigue la historia, se tiene una visión más clara sobre la atracción no heterosexual de su personaje: «Sherlock looks up from the microscope... *lips*, John thinks, *hands*. Christ. John rubs the back of his neck. Focus, damn it» [Sherlock levanta la mirada desde el microscopio... *labios*, piensa John, *manos*. Cristo. John se rasca la nuca. Concéntrate, demonios] (Lifeonmars, 2013, p. 35).

Sherlock descubre los sentimientos de John por accidente (Lifeonmars, 2013, p. 33) y a partir de ese momento la relación entre ellos cambia y permite la exploración de una relación más íntima entre ambos personajes. En ese caso, se presenta la contraparte de los sentimientos de Sherlock, donde se reconoce que aprecia a John, aunque no lo dice al inicio, sino que se intuye —esta situación se genera múltiples veces a lo largo de la historia— que él está de acuerdo y que también posee sentimientos por John.

“I can’t, I... John,” Sherlock says, stuttering, lost, as if words are an enemy: “I... need you, if you’re not there, I... I want --”(…) Their mouths meet and Sherlock doesn't move, and John has a long moment of sheer terror, (...)but then Sherlock shudders and gives a faint, involuntary moan, and his lips part and they dissolve into each other with desperate



shock [—No puedo... John —dice Sherlock tartamudeando, perdido , como si las palabras fueran un enemigo —. Yo... te necesito, si no estás aquí, Yo... yo quiero—. Sus bocas se encuentran y Sherlock no se mueve. John tiene un largo momento de terror, (...) pero luego Sherlock se estremece y suelta un suave, e involuntario gemido, y sus labios se separan y ellos se separan en shock] (Lifeonmars, 2013, p. 33).

Sherlock mantiene una posición neutra en cuanto a lo sentimental, pero es receptivo en cuanto a la atracción física, y reconoce que existe cierta cercanía entre él y John, aunque se centra siempre en resolver los casos y deja su relación con Watson como algo secundario (Lifeonmars, 2013, p. 41). En este panorama también entra en juego el rol de la audiencia —de los lectores— para interpretar las acciones de los personajes como parte de esta construcción de una relación romántica o sexual entre ellos. Sherlock nunca dice te amo dentro de la historia, sin embargo, muestra su afecto hacia John físicamente y con gestos que John interpreta como muestras de afecto:

“Well, do you want to help, or not?” Sherlock says, still looking at John, and the air is charged between them, that familiar wordless connection lit up like a Christmas tree, because what Sherlock means is *Don't be stupid, I need you*. It's all John ever needs to hear [—Bueno, ¿necesitas ayuda o no? —Sherlock dice, aun mirando a John, el aire ha cambiado entre ellos, esta conocida conexión sin palabras vuelve a brillar como un árbol de navidad, porque lo que Sherlock en verdad quiere decir con eso es *No seas tonto, te necesito*. Eso es todo lo que John necesita escuchar] (Lifeonmars, 2013, p. 22).

De esta manera, lo que el autor genera entre los personajes es un intento de relación que aparenta redefinir la dinámica de John y Sherlock en la serie. A pesar de que la relación se

genera a niveles en los que el *canon* no muestra (Derridá, 1997, p. 24), esta relación se ve influenciada por la falta de definición del *canon* y por una aceptación dentro del *fanon* como realidad. Bajo este sentido, se retoma a Elly Ross al asegurar que el *fandom* tiene la decisión de creer o no en una relación más allá de lo platónico por parte de los personajes (2019, p. 15).

En otras palabras, se acepta la existencia de una relación entre Sherlock y Watson, pero ellos no se definen como homosexuales, ni a su relación como a un noviazgo o matrimonio o con otro tipo de palabras cuyo significado se utiliza para definir relaciones más allá de la amistad. En su lugar, el autor define la relación como «This» [esto] (Lifeonmars, 2013, p. 113), palabra que puede indicar los indicios de una deconstrucción sobre la relación entre Sherlock y Watson.

### 6.5.5 Dinámicas de poder

John es un *Left*; una persona que no posee habilidades especiales, que fue enviada a la guerra por ser considerada como reemplazable y que intentó ser *Right* hasta que se rindió:

He thinks, if he were right-handed, he might have some sort of defence (...). Some sort of spectacular trick. In another life, he might have been like Sherlock; he would stand here and take this man apart with the power of his mind. But he's got nothing. [Él piensa: si fuera *Right*, tendría algún tipo de defensa (...) Algún tipo de truco espectacular. En otra vida él podría haber sido como Sherlock; podría pararse allí y destruir a ese hombre con el poder de su mente. Pero no tenía nada] (Lifeonmars, 2013, p. 9)

Con esta última afirmación «But he's got nothing», podría resumirse la situación de poder que se presenta dentro de este texto en torno a John. Si bien su personaje termina siendo *Right* y el sí posee una habilidad que lo hace pertenecer a la mayoría privilegiada dentro de la historia, el

papel de John dentro de *Left* refleja que su personaje está condicionado (Foucault, 1997, p. 28) por las dinámicas de poder en distintos niveles.

El primer nivel de relaciones de poder que recae sobre John es el de la misma construcción *Right/Left* de la sociedad, es decir, la configuración de la sociedad ejerce una represión hacia John a través de la disciplina (Mubi, 2016, p. 53-54). La sociedad rechaza a los *Left* y John, como uno de ellos, se ve obligado a aceptar esta situación. El discurso de poder alrededor de la división *Left/Right* existe al reconocer la jerarquía y desigualdad que esta división representa dentro de la sociedad. John asume esta identidad de *Left* como absoluta desde el inicio de la historia: «John Watson is left-handed. He's tried not to let it affect his life, but as any Lefty knows, that's almost impossible» [John Watson es *Left*. Ha intentado no dejar que afecte su vida, pero como todo *Left* sabe, eso es casi imposible] (Lifeonmars, 2013, p. 2). Esta aceptación —o resignación— hace que su personaje se presente condicionado por la sociedad y que acepte que no tiene la posibilidad de ejercer poder debido a su rol secundario frente a la sociedad.

No obstante, su percepción cambia cuando conoce a Sherlock, pues este lo acepta como un igual porque él también posee una vida bastante aislada debido a su peculiar habilidad de deducción (Lifeonmars, 2013, p. 7). A diferencia de John, Sherlock tiene poder al ser *Right*, pero como su habilidad es tan única que también se encuentra en la periferia de la sociedad, pues «Sherlock Holmes has no friends» [Sherlock Holmes no tiene amigos] (Lifeonmars, 2013, p. 9) —alusión al *canon*—. John reconoce en su relación con Sherlock un lugar seguro, un espacio donde no se siente juzgado, pues él tampoco juzga a Sherlock pues reconoce lo que significa ser diferente dentro de este universo.

El segundo nivel de relaciones de poder se presenta a través del autogobierno (Mubi, 2016, 53-54) de John gracias a las habilidades especiales que posee. Cuando John descubre que Sherlock sabe de su habilidad, se ve en una posición de vulnerabilidad al reconocer que carece de poder sobre sí mismo. En otras palabras, John había confiado en que Sherlock no se aprovecharía de él por estar en una situación de desventaja en cuanto a no tener habilidades. Sin embargo, dado que posee una habilidad que no puede controlar y Sherlock se ve beneficiado por ella, John reconoce que había olvidado su falta de poder y cómo eso se relaciona con la sociedad. Este descubrimiento no solo lo lleva a reconocer que Sherlock ejerce poder sobre él, sino que muchas personas podrían hacerlo, pues él no puede controlar su propia habilidad.

Para Foucault, el poder se manifiesta como algo físico (Castro, 2016, p. 54). En este sentido, el poder que presentan los personajes dentro de *Left* permite la existencia de un autoconocimiento sobre el poder que son capaces de ejercer sobre otros. En el caso de John, al carecer de este factor sobrenatural, su percepción sobre el poder del que él mismo era capaz, no existe. John por lo tanto se encuentra en un estado de desconocimiento, mismo que presenta otro concepto vital para el análisis de su personaje: la verdad. El reconocimiento de la verdad, o de los elementos que la conforman, permite traspasar y crear nuevos límites a la percepción de poder que posee un individuo (Castro, 2016, p. 58), en el caso de John, no se refiere solamente al reconocimiento de su poder, sino al de sus limitaciones, posibilidades y la aceptación de esta transformación a un nivel personal.

John se vuelve consciente de que tiene la posibilidad de tener el poder que le fue negado durante toda su vida por carecer de una habilidad. Sin embargo, como nunca tuvo poder, su lugar seguro sigue siendo el de ser dominado : «The same John Watson knows his fate: he's going with Sherlock this morning, wherever Sherlock happens to go. He'll be there, a shadow, a pair of

hands. John is certain of nothing now, but he is certain of this» [el mismo John Watson conoce su destino: él irá con Sherlock esa mañana a donde quiera que Sherlock vaya. Él estará allí, como una sombra, un par de manos. John no está seguro de nada, pero está seguro de esto] (Lifeonmars, 2013, 75).

Sin embargo, pese a este reconocimiento de la verdad sobre su persona, existe el sentido de disciplina que lo gobierna desde el comienzo de la historia, por lo que, pese a su habilidad, John prefiere ceder ante el condicionamiento social, pues su habilidad le facilita mantenerse en ese papel seguro. En otras palabras, aun cuando logra controlar su habilidad, John sigue sometido ante las habilidades del resto, pues la suya funciona como amplificador para las de otros. De esta manera, John reconoce su verdad: es alguien con poder, pero este, a su vez, es limitado, y esta limitante permite a John reconocerse como un sujeto que se encuentra condicionado por la disciplina de la sociedad (Foucault, 2002, p. 164).

El único momento de verdadero poder que tiene John es cuando decide a quién compartirle su habilidad, pues, a pesar de que se estará sometiendo ante el poder de alguien más, tiene la opción de hacerlo conscientemente. En términos de Foucault, John, pese a su condición de dominado por la sociedad, posee libertad sobre lo que quiere hacer de su vida (Foucault, 2000, p. 259). Por lo tanto, John toma la decisión de compartir sus poderes con Sherlock.: «No way out. If only John could think... Sherlock. Sherlock can think. Maybe Sherlock could think for the both of them» [No hay salida. Si tan solo John pudiera pensar... Sherlock. Sherlock podía pensar, quizás Sherlock podía pensar por los dos] (Lifeonmars, 2013, pp. 102-103). Hasta cierto punto, el mismo John continúa reconociendo a Sherlock como alguien superior a él —alguien que puede pensar—, pero tiene la opción de elegirlo y eso le da un poco más de poder del que está acostumbrado debido a que se reconoce a sí mismo como alguien que puede tomar la

decisión de a quién ayudar y no de que las personas se aprovechen de él. De esta manera, John se reconoce como alguien condicionado ante otros, pero que posee cierta manera de poder sobre sí mismo, que le permite obrar dentro de los parámetros establecidos.

El tercer nivel de las relaciones de poder es el de la relación de Sherlock y Watson. Dentro de la historia, se presenta una relación afectiva entre ambos personajes, que evidencia una dinámica de poder a través del amante y el ser-amado (Foucault, 1990, p. 232), donde se genera una relación de poder mediante una relación sentimental entre los personajes. John Watson es un personaje que funciona por Sherlock y para Sherlock (Borges, 1979, p. 37), por lo tanto, el poder en la relación entre estos personajes toma un papel importante desde el primer momento. Si se analizan los roles de cada personaje, se posee a un Sherlock como amante y a John como ser-amado. La relación entre Sherlock y Watson coloca a Sherlock como alguien que ejerce más poder sobre John, en consecuencia, dentro de la dinámica de poder, Sherlock toma el lugar del amante. John, por otro lado, al ser quien menos poder ejerce en la relación es quien toma la posición del ser-amado.

Si bien antes de la relación, Sherlock igualmente ejercía poder sobre John, cuando se genera la relación sentimental/sexual entre ellos, pese a mantenerse en una posición donde ejerce poder sobre John, esta cambia debido a que ahora se encuentra el placer tanto como la amistad de por medio. No obstante, esto se resuelve fácilmente, pues, así como John descubre que Sherlock también quiere algo más que amistad con él, Sherlock reconoce que John está dispuesto a entregarse a él, en que Sherlock pueda ejercer poder sobre él, ahora, con una intención distinta a su amistad inicial: “You like taking charge,” Sherlock says, after a moment, “but you’re also a soldier. You like taking orders. It’s a guilty pleasure of yours.” He pauses. “The shift of power excites you, in either direction” [—Te gusta estar en control —Sherlock dice, y continúa: —,

pero también eres un soldado. Te gusta acatar órdenes. Es un placer culposo tuyo —pausa—. La diferencia de poder, en cualquier dirección, te emociona] (Lifeonmars, 2013, 53). De esta manera, aún en su relación, John acepta que Sherlock le dé órdenes, y Sherlock sabe que posee este control sobre John (Foucault, 1996, p. 124). Sin embargo, esta dinámica se manifiesta mayormente cuando los personajes tienen relaciones sexuales, pues en otros momentos, Sherlock trata de limitar su poder sobre John.

Existe una verdad que condiciona a los personajes a un nivel personal (Foucault en Castro, 2016, p. 59): dentro de la historia no se presenta una confesión con respecto a su relación. En otras palabras, no existe claridad en cuanto a su relación, por lo que John duda la razón por la que Sherlock está con él debido al poder que tiene sobre él. Esta situación se vuelve más evidente cuando se presentan sus habilidades especiales. John está dispuesto a dar todo por Sherlock, pero cuando John considera el poder que puede tener Sherlock sobre él, teme que solamente lo esté usando: «“Why someone like you would keep me around. You don’t need an army doctor, not really. (...) Best way to ensure I stayed around, was that it? Get John in bed, he’ll follow like a bloody lost dog» [—¿Por qué alguien como tú me mantendría aquí? No necesitas un doctor militar, no realmente (...). ¿Cuál sería la mejor manera de retenerme? Acuéstate con John, te seguirá como un maldito perro perdido] (Lifeonmars, 2013, p. 94). Pese a sus dudas, Sherlock siempre mantiene una posición favorable hacia John, donde le reafirma que John puede tomar sus propias decisiones, a pesar de reconocer que Sherlock sí se ha aprovechado del poder que tiene sobre él: «I took a chance. I thought you would trust me, and you did. It should have been your choice to make» [Tomé la oportunidad. Creí que confiabas en mí, y lo hiciste. Debió haber sido tu decisión] (Lifeonmars, 2013, 94).

Pese al poder que ejerce Sherlock sobre John, dentro de esta relación de poder se revela que John podría tener más poder del que es consciente sobre Sherlock. En el último plan de Moriarty —secuestrar a John para acercarse a Sherlock— se evidencia que John tiene poder sobre Sherlock, pues es su debilidad y Moriarty logra así tener control sobre Sherlock brevemente gracias a John. No obstante, esto solamente se intuye, pues Sherlock nunca acepta que John sea su debilidad y se limita a explicar, cuando John le pregunta: «“Moriarty already knows my weakness,” Sherlock says. “He said so. I can’t resist the lure of a puzzle”» [ — Moriarty ya conoce mi debilidad —Sherlock dice —. Él lo dijo: no puedo resistirme a un acertijo] (Lifeonmars, 2013, p. 109). En este sentido, la verdad sobre la relación entre John y Sherlock se encuentra implícita y se manifiesta a través de sus acciones y no necesariamente a través de palabras (Foucault en Castro, 2016, p. 59).

La relación que existe entre John y Sherlock dentro de *Left* permite que ambos se sientan cómodos con cómo se maneja el poder. John, por una parte, acepta su rol condicionado por la disciplina, y reconoce su estatus fuera de la norma como parte de este condicionamiento. A su vez, John acepta un rol de ser-amado dentro de su relación con Sherlock, lo que, nuevamente, lo condiciona frente a otro individuo, ahora en un ámbito más íntimo. Si se une esta situación con el hecho de que la habilidad de John depende, también, de los demás para funcionar y no está entrenada; así como su percepción personal como un *Left* en una sociedad con prioridad *Right*, es posible identificar que John siempre posee un papel secundario en cuanto a poder frente a Sherlock. Al unir todos estos hechos con el título de la historia *Left*, se reconoce que este es una alegoría al simbolismo de las relaciones de poder dentro de la historia: pese a los intentos de John por conseguir poder, siempre se ve condicionado a estar relegado dentro de la historia, al inicio, se da por resignación, al final, por decisión propia, pero todo esto termina por evidenciar



la falta de poder de John aun cuando él es el protagonista de la historia. De esta manera, lo que *Left* manifiesta en cuanto al poder es la confirmación de John como un personaje condicionado por el poder, tanto por la disciplina, como por la verdad y por su autogobierno a pesar de ser el personaje principal de la historia.

#### **6.5.6 Panorama de *Left***

Esta historia presenta una construcción del *canon* que incluye elementos sobrenaturales a través de un universo donde las personas *Right* tienen poderes y las personas *Left* no. A través de esta construcción, se genera también una exploración sobre los arquetipos de los personajes, específicamente, de John, quien tiene la oportunidad de transitar entre distintos arquetipos, entre ellos, el gobernante y el cuidador.

En cuanto a la deconstrucción, *Left* muestra un acercamiento a la posibilidad de relación romántica entre Sherlock y Watson, esta se reconoce de manera ambigua, pero presente dentro de la historia. Esta historia resalta también la dinámica del *canon* de dejar abierta a la interpretación la relación de Sherlock y Watson. En *Left* no se reconoce la falta de claridad de la relación entre los personajes como algo que podría ser *queerbait*, sino que se reconoce la construcción de la relación como una crítica a la misma falta de claridad que existe en el *canon*.

Con respecto a las dinámicas de poder, el discurso es muy fuerte debido a que el contexto de la historia posee una jerarquía que condiciona a los personajes. No obstante, el discurso más importante dentro de la historia es el poder de John, pues como personaje principal, termina reconociéndose a sí mismo en una posición de menos poder con relación a la sociedad y a Sherlock. Esta situación se evidencia a través de tres dinámicas de poder que lo condicionan: la primera es la relación de dominación por parte de la sociedad, que lo condiciona a través de la disciplina. La segunda es su relación consigo mismo, al aceptar la condición que lo coloca como

alguien inferior y aceptar este espacio como algo seguro o cómodo, se condena a mantenerse en un papel secundario. La tercera, y final, es la relación con Sherlock, donde se reivindica la idea de que alguien ejerza poder sobre John, en este caso, acepta que Sherlock tenga este poder y se genera un cambio en sus dinámicas de poder donde su relación posee una inclinación más hacia el disfrute propio que hacia las dinámicas de dominación del inicio. Finalmente, John descubre que no tener poder puede no ser malo si se respeta su libertad individual y él también consigue una relación más fluida con la otra persona; en este caso, con Sherlock.

## 6.6 *Empathy* de Blind\_Author

**Tabla 5**

<i>Datos generales de Empathy de Blind_Author</i>					
<i>Empathy</i>		Publicación: 28/11/2014		Finalización: 28/11/2014	
<i>Capítulos</i>	<i>Idioma</i>	<i>Status</i>	<i>Hits</i>	<i>Kudos</i>	<i>Palabras</i>
4	Inglés	Pública	136 496	13 350	35 739

*Nota. Datos tomados de Archive of Our Own el 29 de mayo de 2023. Tabla de autoría propia.*

### 6.6.1 Descripción

En esta historia John posee el poder de la *empatía*: puede percibir, compartir y modificar las emociones de otros. Este ha sido su secreto por toda la vida, con ello descubrió que puede también curar heridas físicas de quienes ama y generar vínculos emocionales con las personas. Cuando conoce a Sherlock, este le agrada por lo sinceras que son sus emociones y decide crear un vínculo con él. Mientras el tiempo pasa, él se siente más cercano a Sherlock, pero no se siente seguro sobre compartirle su secreto porque teme que experimente con él. Sin embargo, la experimentación se da por parte de John luego de que Sherlock finge su muerte y John busca destruir su vínculo con Sherlock por la traición que siente.

John no sabe cómo romper el vínculo y se acostumbra a seguir curando a Sherlock y a sentir sus emociones. Cuando ellos se reencuentran, John le muestra el verdadero poder que posee al rescatarlos de un secuestro donde termina malherido. Sherlock logra curar a John a través del vínculo y le confiesa su amor, pero John prefiere alejarse de él. Finalmente, el tiempo pasa y John decide que es momento de empezar de nuevo junto a Sherlock.

## 6.6.2 Construcción del universo alternativo

### 6.6.2.1 *Empathy*

Esta historia se define como universo alternativo tipo *canon divergence*, situado entre la segunda y tercera temporada. El contexto de los personajes sigue la línea del *canon*, salvo por los poderes psíquicos de John, que en este universo son la causa de que saliera herido en batalla. John explica sus poderes como una especie de telepatía, pero de emociones que, a falta de un mejor término para nombrarlo, le asigna el nombre de *Empatía* —*Empathy*— a sus poderes. John no conoce del todo cómo funcionan estos, pues ni siquiera sabe la razón de su existencia. El conocimiento sobre los poderes se limita a percibir los sentimientos de las personas a través de la sinestesia, percibir la presencia de personas a través de sus emociones, generar vínculos emocionales con seres vivos que ama y curar el dolor y heridas de seres vivos de ellos —esta última habilidad la desarrolló gracias al perro en su infancia, y un interés amoroso en la guerra a quienes salvó con su *empatía*—.

En esta historia se habla de relaciones pasadas de John, así como de una mención de Mary —su esposa en el *canon*—, que se presenta como un posible interés amoroso de John, pero que nunca llega a concretarse. Dentro de los elementos que sí se apegan al *canon* de John se encuentran: que vive en Baker Street, que es médico y que tiene una hermana llamada Harry. Sherlock, por su parte, se apegan al *canon* como detective consultor, vive con John, lucha contra Moriarty y, tras su falsa muerte, se escapa para luchar contra Sebastian Moran —seguidor de Moriarty— antes de su regreso a Baker Street.

La historia muestra elementos de casos resueltos en el *canon*, entre ellos: *A Study In Pink* (2010), *The Blind Banker* (2010) y *The Hounds of Baskerville* (2012); la mayor referencia que se

hace al *canon* es a través de *The Reichenbach Fall* (2012), principalmente, a la muerte de Sherlock y Moriarty (Thompson *et al.*, 2012). No obstante, la historia diverge definitivamente del *canon* tras este suceso.

Tras la muerte de Sherlock, John percibe, gracias a su poder, que él sigue con vida y, por lo tanto, no rehace su vida con Mary (Gatiss *et al.*, 2014), sino que busca superar a Sherlock y deshacer el vínculo emocional —que él mismo creó— para poder olvidarlo. Sherlock se va para luchar contra Sebastian Moran, segundo al mando luego de Moriarty —parte del *canon* de Doyle—; John percibe todo lo que Sherlock siente y sufre, y lo cura cuando tiene la oportunidad, hasta que se vuelven a encontrar y la verdad se revela. La relación de Sherlock y Watson no es la mejor hasta el final de la historia, cuando John acepta comenzar de nuevo con Sherlock.

### **6.6.3 Construcción de arquetipos**

*Empathy* presenta arquetipos de personajes que se apegan al *canon*: Sherlock es un frío y brillante detective y John es su empático y fiel asistente. Sin embargo, esta representación toma un nuevo rumbo al presentar a John con poderes. De esta manera, *Empathy* presenta un desarrollo más profundo del personaje de John. La historia en sí gira alrededor de John y su autodescubrimiento, por lo tanto, a través de esta adición sobrenatural que presenta, se genera una nueva propuesta de arquetipos. En otras palabras, *Empathy* busca reconocer a través de John nuevas posibilidades de arquetipos de personaje a través de la introspección, la autoaceptación y la exploración de sus habilidades especiales.

El arquetipo de John no varía mucho del *canon* en un principio, y, pese a que posee ciertos aspectos que podrían catalogarlo bajo el arquetipo del cuidador —pues se preocupa por otros y es empático (Pearson, 1991, pp. 108-119)—, este no es su arquetipo principal. Su

verdadero arquetipo en *Empathy* se presenta gracias a sus poderes de *empatía*: John es el mago (Pearson, 1991, pp. 193-208). Este arquetipo consiste en alguien que posee habilidades especiales, que puede utilizar para el bien o el mal y, generalmente, para proteger al arquetipo del gobernante (Pearson, 1991, p. 193). Se trata de un arquetipo complejo, cuya habilidad especial no necesariamente debe ser mágica o sobrenatural, aunque, en este caso, se presenta como algo sobrenatural. El arquetipo del mago se construye desde la primera parte de la historia, donde John presenta sus primeros momentos como mago. John posee un gran poder, pero le teme pues se siente incomprendido, nadie cree que tenga algo especial y él mismo no comprende qué es lo que le sucede, pero sabe que lo hace distinto al resto. De esta manera, su personaje se presenta como alguien diferente, alguien completamente alejado del *canon*, donde se presenta como un hombre promedio:

As he'd gradually realised this [the power] made him unusual, made him different, John started trying to hide it. At first because no one believed him, but then because he was frightened they'd take him away and lock him up in a laboratory somewhere

[Gradualmente se dio cuenta de que esto (el poder) lo hacía inusual, lo hacía diferente a los demás; John intentó esconderlo. Al principio, porque nadie le creía, pero luego porque le aterraba que se lo llevaran y lo encerraran en algún laboratorio] (Blind\_Author, 2014, p. 2).

John prefiere ignorar que posee poderes para no tener que lidiar con la responsabilidad y efectos que estos implican para él. Incluso decide no volver a utilizar su *empatía* (Blind\_Author, 2014, p. 2). Sin embargo, luego de encontrar a Sherlock, John la utiliza de nuevo: «a vow he'd sworn to uphold, that he'd stuck by for over six months, and he'd thrown it out the window as soon as Sherlock was threatened.» [Un voto que juró mantener, al que se apegaría por más de

seis meses, y había tirado por la ventana tan rápidamente como Sherlock fue amenazado] (Blind\_Author, 2014, p. 3). De esta manera, John reconoce que puede utilizar su poder para el bien y que, de hecho, puede dejar de ocultarse tanto como antes. John continúa utilizando sus poderes con Sherlock, e incluso evoluciona en su capacidad como mago al crear un vínculo emocional con Sherlock para poder curarlo más fácilmente:

John had no intention of letting Sherlock wander into danger without him. He wasn't going to watch Sherlock walk into a trap again, not without knowing there was something he could do to help him. If he really was going to try putting his empathy to use again, he might as well go the whole way. [John no tenía intención de dejar a Sherlock ponerse en peligro sin él. Él no iba a ver a Sherlock caer en una trampa de nuevo, no sabiendo que había algo que pudo haber hecho para ayudarlo. Si realmente iba a utilizar su *empatía* de nuevo, debía entonces hacerlo por completo] (Blind\_Author, 1991, p. 15).

En este punto se vuelve interesante la construcción de John, pues, más allá de ser un mago, es el compañero de Sherlock. En otras palabras, quien comúnmente apoya a Sherlock desde un rol más secundario, en esta historia lo hace como protagonista. John posee esta habilidad especial que lo posiciona en una situación distinta al *canon*, en cuanto a la relevancia que posee para Sherlock, pues, más allá de ser su compañero, es también su curador. Pero el sentido de la conexión entre John como mago y Sherlock va más allá de los poderes de John. La historia busca centrarse en John, en lo que siente, en lo que piensa y en su rol como intérprete de las emociones de Sherlock. De esta manera la distancia entre John y el lector —y de otros personajes— se reduce a través de la empatía y de la identificación (Atarama, Agapito-Mesta y Castañeda-Purizaga, 2017, p. 7) de problemáticas cotidianas que lidia a través de sus poderes.

En contraposición con la profundidad que posee John, en el caso de Sherlock no existe una explicación tan detallada sobre su arquetipo, no se elabora a profundidad el arquetipo de Sherlock como el de John. Por esta razón, es fácil mantener a Sherlock dentro de su arquetipo de detective. Sin embargo, a través de John es posible conocer a Sherlock bajo un arquetipo que posee una relación directa con el del mago (Pearson, 1991, pp. 181-191). El arquetipo del mago es quien, generalmente, cura al gobernante (Pearson, 1991, p. 193) y, por lo tanto, Sherlock asume este arquetipo. Si bien la construcción de Sherlock como el gobernante se realiza de manera más superficial, a través de su actuar y de sus interacciones con John, se hace evidente que la relación del mago que cura al gobernante se cumple.

Sherlock como gobernante se presenta como alguien que, si bien es egoísta, busca mantener el bienestar de quienes considera bajo su cuidado y control. Sherlock planea sus movimientos y realiza sus planes, sin embargo, su rol como gobernante no se muestra en su manera más completa, sino a través de su sombra (Pearson, 1991, p. 187). En otras palabras, Sherlock es alguien que, en lugar de velar por aquellos a su cuidado —su reino—, busca su beneficio, o bien, toma decisiones que pueden perjudicar al resto. Sherlock se muestra como alguien más distante, que reconoce su situación de poder sobre John y que confía en sus decisiones como absolutas y correctas. Esta imagen propone a un Sherlock hermético, cuyos sentimientos y emociones solo se conocen a través de John, por lo tanto, no se genera una situación de tanta empatía como se presenta con John. En otras palabras, el rol de gobernante de Sherlock lo posiciona más en un papel simbólico, donde funciona como apoyo para la construcción del arquetipo de John, más que como un arquetipo individual.

Pese a que Sherlock manifiesta poder sobre John y este le permite conservarlo —pues no le revela sobre su *empatía* hasta mucho tiempo después—, Sherlock se enfoca en ganar frente a



sus enemigos en sus batallas. Sherlock no reconoce que actúa sin considerar al resto, y no se mide en cuanto a cómo sus decisiones pueden afectar más allá de lo que él considera el beneficio. A través de esta descripción, Sherlock opera dentro del universo alternativo como si John fuese su complemento y no al revés, como se genera la dinámica de sus arquetipos en esta historia. Por lo tanto, el problema de Sherlock dentro de *Empathy* es que no reconoce la relevancia de otros arquetipos —John—, como personajes que pueden aportar algo valioso a su propio arquetipo. De esta manera, cuando se enfrenta a John, él reconoce hasta qué punto puede sobrepasar o tolerar a Sherlock, pero Sherlock no reconoce la posibilidad de que John, su compañero, se convierta en el protagonista al ser «superior» a él debido a sus poderes:

“If you don’t forgive me, he wins.” John stopped, but he didn’t turn around or even look over his shoulder. (...)

“No, he doesn’t win,” John said without looking at Sherlock. “But you lose. You lose...whatever you thought this would be. Whatever you thought would happen after you came back. So don’t try to hold that over me. You don’t have anything you can hold over me.” [—Si no me personas, él gana—. John se detuvo, pero no se volteó ni miró sobre su hombro (...). / —No, él no gana —John dijo sin mirar a Sherlock—. Pero tú pierdes. Tú pierdes... lo que sea que hayas pensado que sería esto. Lo que sea que hayas pensado que pasaría luego de que volvieras. Así que no trates de usar eso en mi contra. No tienes nada que puedas usar en mi contra] (Blind\_Author, 2014, p. 70) .

Sherlock experimenta con John, lo lastima, finge su muerte frente a él y luego desaparece —si bien en ese momento Sherlock no sabía sobre los poderes de John, él toma todo esto como

una traición—. Sin embargo, Sherlock está convencido de que todas sus decisiones son correctas, aun cuando John le hace ver que él salió afectado negativamente por sus acciones:

“I was wrong, alright? I didn’t think you’d be so...affected. I knew they’d be watching you, and I didn’t know you were so good at pretending not to know things you did.” (...) “But I’m not sorry,” Sherlock said, practically burning with self-righteousness and determination. “I’ll never be sorry that I saved your life.” [—Me equivoqué, ¿cierto? No pensé que estarías tan... afectado. Sabía que ellos estarían vigilándote, y no sabía que eras tan bueno para pretender no saber las cosas que hiciste (...), pero no lo lamento — Sherlock dijo, prácticamente ardiendo en superioridad moral y determinación—. Nunca lamentaré haberte salvado la vida] (Blind\_Author, 2014, p. 70).

La relación que como gobernante y mago debería existir de manera casi natural entre Sherlock y Watson, se ve afectada por el comportamiento de Sherlock y la falta de reconocimiento que existe hacia John como el mago. No obstante, al final de la historia John decide darle una segunda oportunidad a Sherlock, razón por la cual se reconoce una nueva oportunidad para trabajar en esta conexión.

A través de John es posible identificar la construcción del arquetipo del mago dentro de la historia. Tanto por sus poderes, como por su búsqueda de ayudar a Sherlock, John cumple con este arquetipo y lo revela como otra de las posibilidades de su personaje. La exploración de John como mago permite tener un acercamiento a sus pensamientos y a una parte más vulnerable de su personaje, de esta manera, *Empathy* busca mostrar la importancia de John como personaje, a través de un arquetipo que lo visibiliza como un elemento importante, para la historia, para Sherlock y para sí mismo. En el caso de Sherlock, se le identifica con el arquetipo de la sombra

del gobernante, pues, aunque posee rasgos que lo caracterizan como gobernante, su personaje no los termina de desarrollar. El arquetipo de Sherlock se presenta de manera más general, por lo que esta historia no busca profundizar en la construcción de este personaje, sino que utiliza al arquetipo como máscara solamente. Estos arquetipos de personaje, más allá de construir la identidad de cada personaje, permiten reconocer también la importancia de su relación para que exista una dinámica adecuada entre cada arquetipo, no solo por la relación mago-gobernante, sino por el autodescubrimiento y aceptación de John como un personaje que, más allá de estar condicionado por su propia percepción del mundo, puede explorar otros arquetipos.

#### **6.6.4 Deconstrucción del *canon***

*Empathy* no muestra una deconstrucción directa con relación al *canon*, pues mantiene la línea de este. No obstante, lo que *Empathy* muestra es una importancia hacia las emociones de los personajes y, así, hacia la construcción de la identidad de John, no como una extensión del *canon*, sino como un personaje dinámico, que se reconoce a sí mismo y reivindica fuera de los parámetros de *BBC*.

Pablo Páramo, en su ensayo *La construcción psicosocial de la identidad y del self*, menciona que la identidad es el conjunto de características por las cuales se reconoce a un individuo (2008, p. 531), a su vez, reconoce esta identidad como algo dinámico y social que se construye a través de las experiencias e interacciones de un individuo con otros (2008, p. 531). Bajo este contexto, *Empathy* se enfoca en la construcción de la identidad de John con base en sus interacciones y sentimientos hacia Sherlock.

Si bien John se presenta como alguien empático en el *canon*, dentro de *Empathy* esta *empatía* se genera de manera sobrenatural y le permite desarrollar una relación más cercana con

otros personajes. El personaje con quien más conecta es Sherlock, pues lo ve como alguien que podría entenderlo debido a su propia habilidad de deducción:

His first reaction to Sherlock's deductions wasn't affront or offense, but shock, awe and a tentative hope. John had tried to squash it, tried to tell himself to be calm and logical about it, but nothing could silence the tremulous question in the back of his mind. Is he...like me? [Su primera reacción hacia las deducciones de Sherlock no fue de ofensa o insulto, sino de impresión, asombro y una esperanza tentativa. John había intentado aplastarla, había intentado pedirse a sí mismo mantenerse calmado y lógico frente a ello, pero nada pudo silenciar la tímida pregunta en su mente. ¿Él es... cómo yo?]

(Blind\_Author, 2014, p. 2).

No obstante, Sherlock no es como él y, aunque John se siente decepcionado, reconoce que se siente cómodo al lado de Sherlock. Este primer acercamiento permite reconocer la construcción del personaje de John como un ser aislado que busca pertenecer a la sociedad, o, al menos, ser reconocido como parte de ella al lado de Sherlock. Esta búsqueda por pertenecer cumple con una de las categorías de la identidad planteadas por Páramo: la identidad social, entendida como la identidad a través de las relaciones sociales que se realizan con otros individuos y con el mundo (2008, p. 542).

La construcción de su identidad de John también se ve ligada a la segunda categoría de Páramo: la identidad espacial, esta se refiere a la identidad a través de todo lo que se reconoce como propio (2008, p. 542). De esta manera entran nuevamente al análisis los poderes de *empatía* de John. En este sentido, John reconoce a las emociones y a su *empatía* como lo propio, por lo tanto, para construir su identidad, y sus relaciones con otros, busca apegarse al uso de este

recurso para encontrar respuestas. A través de su *empatía*, por ejemplo, se revela que Sherlock es un ser emocional: «People (indeed, Sherlock himself) might claim that the man was emotionless, but he wasn't. (...) Sherlock had emotions, of course he did, but he was more controlled about them than other people» [La gente (en especial, Sherlock mismo) podría asegurar que el hombre no tenía sentimiento alguno, pero no era así (...). Sherlock tenía emociones, por supuesto que tenía, pero las controlaba más que otras personas] (Blind\_Author, 2014, p. 3). Este reconocimiento sobre las emociones presenta una visión nueva del Sherlock del *canon*, pues debido a los poderes de John se logra reconocer todas las emociones de Sherlock, a pesar de que él no las muestra a simple vista.

Gracias a sus poderes, John termina por sentirse más cerca de Sherlock y construye más a profundidad su identidad con base en esta cercanía. Debido a que reconoce a Sherlock como alguien en quien puede confiar, John decide crear un vínculo más grande entre ellos; uno real que le permite conectar por completo con las emociones de Sherlock e, incluso, curarlo cuando sea necesario. Bajo esta construcción del vínculo, John lleva más allá la construcción de su identidad espacial para extenderla hacia Sherlock. En otras palabras, John es John, pero también es aquel que siente a Sherlock:

“He probed the link, testing it, and yes, that was definitely Sherlock. The same impression of depth and vastness and secrets John would never discover even if he explored for the rest of his life. And now it would be with him forever (...) He'd never deliberately formed a bond with anyone else before, not even Mary. He tried not to think about what that meant.” [—Él investigó el vínculo, probándolo, y sí, definitivamente era Sherlock. La misma impresión de profundidad y vastedad y secretos que John nunca podría descubrir, aún si explorara por el resto de su vida. Y ahora, estaría con él para

siempre (...). Él nunca había formado un vínculo con nadie más antes de manera deliberada, ni siquiera con Mary. Trató de no pensar en lo que eso significaba] (Blind\_Author, 2014, p. 16).

En este punto, la construcción de la identidad de John se manifiesta, casi en su totalidad, alrededor de Sherlock: su convivencia, su vínculo, su aceptación y confianza; no obstante, Sherlock no reconoce la relevancia que posee para la construcción identitaria de John y termina por dañarlo. Por esta razón, cuando finge su muerte frente a él, John se ve afectado por sus decisiones, pero Sherlock no tiene conocimiento al respecto.

Everyone thought he was in mourning, and in a way, John guessed he was. He was in mourning for the friend he'd thought he had. Because Sherlock could be an arse, and cruel and dismissive, yes, but John had thought that Sherlock cared for him. That Sherlock thought he was useful, if only as back-up muscle. That Sherlock had trusted him. Apparently, he'd been wrong. [Todos pensaron que pasaba por un duelo, y en cierta forma, John asumía que así era. Estaba en duelo por el amigo que creyó que tenía. Pero Sherlock podía ser un imbécil, y cruel y despectivo, sí, pero John creía que Sherlock se preocupaba por él. Que Sherlock pensaba que era útil, incluso solo como un matón de repuesto. Que Sherlock confiaba en él. Aparentemente, se había equivocado] (Blind\_Author, 2014, p. 43).

En este punto se introduce un nuevo concepto al análisis: el *self*. Páramo explica que este concepto se refiere a una consciencia sobre la existencia en el mundo (2008, p. 544), en este sentido, cuando John reconoce que se siente herido por la falsa muerte, se enfrenta a la consciencia sobre su construcción de identidad que giraba alrededor de Sherlock. Es este

reconocimiento lo que le genera la necesidad de deconstruir su propia construcción de identidad para desligarse de Sherlock y ser más auténtico. En este punto, John busca romper su conexión con Sherlock de cualquier forma posible:

John even made a neat little list, complete with checkboxes: Visualisation [x] / ‘Pulling’ [x] / Alcohol [x] / Marijuana [x] / Meditation [x] / Calming the mind [x] / Haloperidol [x] / Clozapine [x] / Brain surgery [ ] / John could create the bond, but he couldn’t destroy it [John hizo una perfecta pequeña lista con casillas, para completar: Visualización (X), «Atracción» (X), Alcohol (X), Mariguana (X), Meditación (X), Calmar la mente (X), Haloperidol (X), Clozapine (X), Cirugía de cerebro ( ). John podía crear el vínculo, pero no podía destruirlo] (Blind\_Author, 2014, p. 45).

Sin embargo, sus intentos fallidos lo llevan a experimentar en su estado de *self*, para reconocer un autoconcepto (Páramo, 2008, p. 545), donde John se da cuenta de que las emociones tienen un efecto mayor en él de lo que pensaba y que, pese a que no quiere construir su identidad con base a Sherlock, él forma una parte importante de dicha construcción y no poder de ignorarlo debido a que su vínculo no puede romperse:

It might have been different if he’d thought Sherlock was dead, but this strange limbo where he knew Sherlock had lied to him (had left him), but still felt what he was feeling...there was no closure, no chance to move on. (...) The fact that he could heal Sherlock said a lot about how (...) he wasn’t moving on at all. John could only heal people he loved, after all. [Habría sido distinto si alguna vez hubiese pensado que Sherlock estaba muerto, pero este extraño limbo en donde sabía que Sherlock le había mentado (lo había dejado), pero aun así sentía lo que él sentía... no había un cierre,

ninguna oportunidad de continuar. (...) El hecho de que pudiera curar a Sherlock decía mucho acerca de cómo (...) no estaba avanzando en lo absoluto. John solo podía curar a la gente que amaba, después de todo] (Blind\_Author, 2014, p. 47).

John está consciente de que necesita darle un cierre a este capítulo, dejar de sufrir y sanar. Sin embargo, cuando finalmente vuelven a encontrarse y la verdad sale a la luz, Sherlock espera que todo continúe igual, pero, John le hace ver que las cosas no son lo que solían ser debido a la deconstrucción y reconstrucción de su identidad y su *self*. Esta situación también se vuelve relevante pues, John se reconoce a este punto como un personaje que actúa para otros y que debe aprender a valorar sus propias emociones y reconocer su lugar en las relaciones; pues está acostumbrado a sanar a otros, pero a desconocer sus propios sentimientos.

Esta situación lo hace darse cuenta, no solo el sufrimiento que ha tenido tras la muerte de Sherlock, sino todo el sufrimiento que él tenía guardado y que había ignorado hasta que lo afecta directamente. Tras presentarse nuevamente con Sherlock, John reconoce que tiene el poder de proteger sus propios sentimientos y sanar sus heridas:

“It’s breaking,” John said honestly. “It’s painful.” (...) “It’s just...all the feelings I had when you first did this...all the betrayal and fury are coming back, and I think, being faced with you and not wanting anything to do with the bond is finally making it disintegrate.” After being wary of talking about his empathy for so long, it was nice to finally be honest about it, honest about everything. Well, maybe not ‘nice’, exactly...but it was a relief. [—Me rompe —John dijo honestamente—. Es doloroso (...) es solo... todos los sentimientos que tenía cuando hiciste esto por primera vez... toda la traición y furia están volviendo, y pienso, estando frente a ti y no queriendo tener nada que ver con



el vínculo, que este finalmente se está desintegrando —después de ser cuidadoso con hablar acerca de su *empatía* por tanto tiempo, era genial ser honesto al respecto, finalmente; honesto acerca de todo. Bueno, quizá no «genial» exactamente... pero era un alivio] (Blind\_Author, 2014, p. 67).

Tras su encuentro, John toma la decisión de alejarse de Sherlock, pues reconoce que es lo mejor que puede hacer para sanar y para encontrarse a sí mismo. «Maybe what we need is closure, for both of us to move on». [Quizá lo que necesitamos es un cierre, para ambos, para que podamos avanzar] (Blind\_Author, 2014, p. 69). No obstante, tras un tiempo, termina por darle una nueva oportunidad a Sherlock para generar una buena relación, sin secretos y sincera que revela la disposición de ambos de comenzar de nuevo:

Happiness and relief burst like a meteor shower – illuminating the night without being blinding, throwing glittering sprays of colour – and John didn't quite know where it came from. From him? From Sherlock? Both? Looking at Sherlock's smile, small and private and wondering, as if he couldn't quite believe this was happening, John thought it was probably both. [La felicidad y el alivio estallaron como una lluvia de meteoritos, iluminando la noche sin ser cegadores, esparciendo rayos de color brillante , y John realmente no sabía de dónde venía. ¿De él? ¿De Sherlock? ¿De ambos? Viendo la sonrisa de Sherlock, pequeña y privada y curiosa, como si no pudiera creer del todo lo que estaba sucediendo, John pensó que era probablemente de ambos] (Blind\_Author, 2014, p. 77).

Esta relación, más allá de unir a Sherlock y a Watson, permite una reconstrucción final para la identidad y *self* de John, donde se reconoce a sí mismo como un ser independiente de

Sherlock. Al mismo tiempo, John se permite experimentar una nueva relación con Sherlock, pues lo reconoce como parte importante para su construcción identitaria.

En general, John es un personaje más emocional que Sherlock dentro del *canon*, pero, en este no se les da un papel relevante a sus emociones o a sus sentimientos a modo de construcción de la identidad. En *Empathy*, se muestra una situación de construcción de la identidad, donde John debe encontrarse a sí mismo para comprender su relación con Sherlock y su influencia en la construcción de su identidad. Bajo este sentido, aunque el enfoque de la construcción identitaria de John gira alrededor de Sherlock, *Empathy* busca plasmar la importancia de la introspección y el autoconocimiento de John, para reivindicar así a su personaje como alguien independiente y valioso más allá de su relación con Sherlock.

#### **6.6.5 Dinámicas de poder**

John tiene poder. A través de esta afirmación es posible comprender que el poder tiene un papel importante dentro de la historia. Si bien en el caso de John directamente se refiere a que posee el poder de la *empatía*, esto también puede aplicarse a su relación con ejercer el poder y, en consecuencia, con su relación con Sherlock, pues, dentro de *Empathy*, se genera una imagen sobre las dinámicas cambiantes del poder dependiendo la sociedad y la construcción de individuos con base en la norma a través del desarrollo de la relación de Sherlock y Watson.

El poder en *Empathy* se refleja a través de John. En un principio, la historia muestra a un personaje condicionado por la sociedad, que se encuentra escondido porque sabe que tiene poderes y estos no se ajustan a la normalidad. En otras palabras, John se enfrenta a una relación de disciplina que lo condiciona como sujeto a permanecer bajo los límites establecidos en la sociedad, o ser juzgado y tratado distinto al resto (Giraldo, 2006, p. 108), por lo tanto, se

conforma con pasar desapercibido. Por esta razón, John se presenta como un sujeto aislado, que busca pertenecer, pero sabe que no encaja dentro de la sociedad:

Through comments of 'you can't possibly know that John', 'what an imagination you have' and 'stop lying' he became aware that no one else knew what other people were feeling all the time. (...) And as he'd gradually realised this made him unusual, made him different, John started trying to hide it. At first because no one believed him, but then because he was frightened they'd take him away and lock him up in a laboratory somewhere. [A través de comentarios como «no hay forma de que conozcas a ese John», «qué imaginación tienes» y «deja de mentir», se dio cuenta que nadie más sabía lo que otras personas sentían en ese momento. (...) Y mientras él gradualmente se daba cuenta de esto, lo volvió inusual, diferente; John empezó a tratar de ocultarlo. Al inicio, porque nadie le creía, pero luego, porque estaba tan asustado de que se lo llevaran y lo encerraran en algún laboratorio perdido] (Blind\_Author, 2014, p. 2)

John está acostumbrado, entonces, a no ejercer poder, y lo decide porque tiene miedo de sí mismo cuando tiene la oportunidad de aplicar su *empatía*: «I'm not the hero, I'm the monster» [No soy el héroe, soy el monstruo] (Blind\_Author, 2014, p. 59). John, en su pasado consideró utilizar sus poderes para ayudar a otros, pero se dio cuenta que, así como podía curar, podía destruir: «John called what he was doing – or had done, because he was holding to his vow not to use it again – empathy (...) But whatever it was, it could do its fair share of damage» [John le llamó a lo que hacía (a lo que había hecho, porque mantenía su voto de no usarlo de nuevo) *empatía* (...) Pero lo que fuera que fuera, podía hacer una parte considerable de daño] (Blind\_Author, 2014, p. 2). Así, John se reconoce como alguien que, si se permitiera utilizar su

*empatía* a su favor, podría convertirse en alguien peligroso. Por lo tanto, John prefiere mantener un perfil bajo en la sociedad, viviendo bajo el poder de otros sobre él.

En este punto se puede reconocer la aceptación por parte de John a asumir esta parte negativa de su *empatía* como su verdad, como parte de la verdad que lo hace reconocerse como alguien que debe limitarse para permanecer en la sociedad. De esta manera, John se convierte en un individuo de una sociedad disciplinaria (Giraldo, 2006, p. 108), pues comprende la disciplina de la sociedad como algo necesario; en otras palabras, entiende su alienación de la sociedad como un sacrificio necesario para la seguridad del resto.

La realidad de John se presenta a modo de un sujeto condicionado por la sociedad, que se reconoce como alguien subordinado, un miembro más de la sociedad disciplinada (Giraldo, 2006, p. 108). Por lo tanto, cuando Sherlock aparece, John continúa en su papel de subordinación, pero, en lugar de mostrarse de esta manera frente a la sociedad, lo hace de manera más micro dentro de su relación con Sherlock. En otras palabras, John acepta estar al lado de Sherlock a pesar de que este lo trate como alguien inferior a él: «John had thought that Sherlock cared for him. That Sherlock thought he was useful, if only as back-up muscle». [John había aceptado que Sherlock se preocupaba por él. Que Sherlock pensaba que era útil, aún solo como un matón de repuesto] (Blind\_Author, 2014, p. 43). No obstante, esta relación permite a John reflexionar sobre su propio poder y realidad. De esta manera, se retoma el concepto de la construcción de relaciones a través de un sujeto de autoridad, la construcción de la verdad y del autogobierno.

John se reconoce más allá de alguien con poderes, como un individuo que puede aprovechar su habilidad para acercarse a la verdad de otros (Mubi, 2016, p. 65-66). En otras

palabras, John quiere una relación más cercana con Sherlock, pero debido a su frialdad y falta de apertura, no se logra una conexión entre ambos. John se permite encontrar esta verdad a través de un vínculo generado con sus poderes. De esta manera, logra crear una relación donde puede recibir información de Sherlock. El vínculo de John aparenta ser una manera pasiva de John para construir una relación con Sherlock. De hecho, esta es la forma en la que lo utiliza con su hermana, Harry, la única persona con la que comparte el vínculo antes de Sherlock; en su caso, el vínculo se formó por accidente, pero John lo aprovechó para controlar a su hermana y poder cuidarla de su alcoholismo. Al crear el vínculo, John también reconoce que, para que la relación se genere, es necesario que él también esté dispuesto a dar algo a cambio; John decide entonces crear el vínculo porque le permitirá cuidar a Sherlock y, de esta manera, la conexión entre ellos, desde la perspectiva de John, se intensifica:

He was going to give himself a direct window into Sherlock's emotions. (...) But on the other hand, John had no intention of letting Sherlock wander into danger without him. He wasn't going to watch Sherlock walk into a trap again, not without knowing there was something he could do to help him. [Abriría para sí mismo una puerta directa hacia las emociones de Sherlock. (...) Pero, por otra parte, John no tenía intención alguna de dejar a Sherlock merodear hacia el peligro sin él. No vería a Sherlock caminar hacia una trampa de nuevo, no sin saber que había algo que él pudiera hacer para ayudarlo] (Blind\_Author, 1991, p. 15).

Además de la conexión emocional, con la creación del vínculo, John accede a un observatorio de Sherlock, pues puede ver y sentir lo que él siente (Giraldo, 2006, pp. 110-111). De esta manera, su personaje, que originalmente se encontraba condicionado como sujeto de una sociedad disciplinada, transgrede este espacio para la formación de una verdad nueva, donde él

puede condicionar a Sherlock —y otros personajes si quisiera— a través de su *empatía*. De esta manera, John comienza a construir a su ser-individual a través de la aceptación de sus poderes y la experimentación con estos en Sherlock.

Sherlock, por otro lado, no ve a John como alguien superior a él, y, por lo tanto, asume que puede ejercer poder sobre él. Si bien esto era cierto en un principio, previo a la introspección de John, Sherlock no lo reconocía como algo variable. Para Sherlock, John era alguien que lo acompañaba y lo apoyaba en sus proyectos, por lo que utilizaba a John sin ser consciente del vínculo entre ellos, pues este, aún no era una verdad para ambos. Sherlock incluso llega a experimentar con John, y de esta manera evidencia que, por su parte, consideraba la relación entre ellos como una de dominación (Foucault, 2000, p. 259), donde no necesitaba la aprobación de John para actuar sobre él: «Sherlock had tried to dose him with an unknown drug – thought he'd succeeded, in fact – and locked him in the lab to observe its effects. Sherlock had experimented on him. *Sherlock had experimented on him*» [Sherlock trató de administrarle una dosis de una droga desconocida, pensó que había triunfado, de hecho, y lo encerró en el laboratorio para observar sus efectos. Sherlock había experimentado con él. *Sherlock había experimentado con él*] (Blind\_Author, 2014, p. 33). John reconoce en ese momento el poder que Sherlock aparenta ejercer sobre él. En este punto, John reconoce que el poder que Sherlock ejerce sobre él entra en conflicto con su libertad y su bienestar.

Debido al reconocimiento sobre la falta de libertad de John, cuando Sherlock finge su muerte, este evento se convierte en el clímax del desarrollo de John como un ser-individual, pues este hecho hace que se replantee su relación con Sherlock y consigo mismo. «John told himself to keep calm and carry on – he'd understand soon enough. Sherlock would contact him, tell him what the plan was, and then they'd figure everything out. Together». [John se dijo a sí mismo

que mantuviera la calma y continuara – que lo entendería en cualquier momento. Sherlock lo contactaría, le diría cuál era el plan, y luego ellos entenderían todo. Juntos] (Blind\_Author, 2014, p. 42). De esta manera, John se enfoca en su autocuidado y reconoce su posición como alguien que posee libertad y cuya relación con Sherlock no necesariamente debe manejarse bajo los términos de una dinámica de poder donde se ejerce poder sobre él. John tiene la esperanza de que Sherlock lo incluya, de que, a pesar de la relación desigual que poseen, lo tome en cuenta. Sin embargo, esto no sucede, y al percatarse de esto, John reconoce que le había dado más importancia a Sherlock del que pensaba: «Sherlock had been the centre of his life. And that had been his mistake». [Sherlock había sido el centro de su vida. Y ese había sido su error] (Blind\_Author, 2014, p. 43).

Debido a la ausencia de Sherlock, John reconoce que su verdad se había construido con base a la verdad de Sherlock y de la sociedad: que John no tenía poderes. Sin embargo, este momento de reconocimiento le permite replantear su existencia y buscar en sí mismo una manera más libre de ser dentro de la sociedad. Foucault menciona que pese a las distintas dinámicas de poder que se dan dentro de la sociedad, la libertad también es una constante que forma parte de todas las construcciones de relaciones de poder (Foucault, 2000, p. 259). Por lo tanto, luego de aceptar una realidad sin Sherlock, John se propone no verse afectado por su partida y tratar de encontrarse a sí mismo y liberarse del poder de Sherlock sobre él. Sin embargo, esto se complica debido al vínculo que comparten. Por esta razón, la personalidad de John cambia, y se plantea como una resistencia a sus sentimientos hacia Sherlock bajo la idea de que este no es más que otro elemento que lo condiciona y contra el cual John puede rebelarse por defender su libertad y bienestar.

Cuando Sherlock y Watson se encuentran de nuevo —luego de ser secuestrados por sus enemigos—, y Sherlock le comenta de su «nueva habilidad de curación», John le revela que, de hecho, es él quien ha estado curando a Sherlock a través del vínculo. «"Have you always been able to do this?" And now Sherlock was irritated, but it was creaking and sparky – irritation at himself for failing to deduce this, rather than at John for not telling him». [—¿Siempre has sido capaz de hacer esto? —Y ahora Sherlock estaba irritado, pero chirriaba y centelleaba, irritación consigo mismo por fallar al deducir esto, en vez de con John por no decirle] (Blind\_Author, 2014, p. 52). A través de este reconocimiento se presenta la contraparte de construcción del sujeto de Sherlock, pues reconoce que su posición con relación a John en ese momento no era la verdad que él creía: John siempre había ejercido poder sobre él, indirectamente, no obstante, John había decidido utilizarlo solo para curarlo.

A raíz de la revelación de los poderes de John, Sherlock reconoce que John es alguien superior a él, sin embargo, se niega a aceptar que su dinámica se vea afectada por este descubrimiento. En otras palabras, Sherlock, en lugar de ceder y reconocer el derecho de John de exigir el respeto a su libertad y buscar su bienestar, no puede aceptar que este hecho genera la posibilidad de Sherlock como subordinado de John en lugar de la dinámica contraria. Según Foucault, una relación para poder concretarse debe presentarse como una extensión de la amistad: a través del cuidado y el cariño, así como el respeto a la libertad del otro (Foucault, 1990, p. 234). No obstante, Sherlock no logra comprender esta situación y se presenta como un sujeto que se percibía a sí mismo como superior debido a sus habilidades de deducción, pero que no reconoce la posibilidad de que alguien más —John— también posea un distintivo que lo haga superior a él, en lugar de aceptar que la relación entre ellos podría funcionar si respetara a John como alguien individual. Cuando John utiliza sus poderes para agilizar su escape del secuestro



por parte de sus enemigos, Sherlock se limita a actuar como siempre lo ha hecho: intenta mantener la dinámica de dominio que poseía ante John. No obstante, el proceso de aceptación y transformación de John a través de la realidad de sus poderes lo hace transgredir la dinámica existente entre ellos:

“Excellent work, John,” Sherlock said, sounding like he used to when he had a plan. More specifically, when he had a plan that involved John in some way. John tried not to make comparisons to pawns and cogs, but it was hard. [—Excelente trabajo, John —dijo Sherlock, sonando como solía hacerlo cuando tenía un plan. Más específicamente, cuando tenía un plan que involucraba a John de alguna manera. John intentó no hacer comparaciones a piezas y peones, pero era difícil] (Blind\_Author, 2014, p. 53).

John, gracias a su reflexión y autogobierno, se reconoce, por primera vez, como superior a Sherlock. La verdad de John, entonces, se convierte en la idea de poder ser auténtico y tener autonomía sobre su persona, más que depender de la sociedad y, en específico, de Sherlock. Bajo este contexto, Sherlock espera que John se vuelva, nuevamente, a trabajar bajo sus órdenes, pero John decide liderar la misión. En otras palabras, John ya ha aprendido a vivir sin Sherlock y a darse más importancia a sí mismo y a sus capacidades que en el principio de la historia:

“We need to move quickly,” Sherlock was saying, already reaching out like he expected John to just hand him the keys. / “I need to move quickly,” John corrected. “You’re staying here.” He could feel Sherlock’s surprise, like the sudden taste of detergent – bitter and nasty. “I don’t trust that any instructions you give me will be genuine instead of attempts to manipulate me.” [—Necesitamos movernos rápido —decía Sherlock mientras extendía su brazo, como esperando que John le entregara las llaves. / —Necesito

moverme rápidamente —le corrigió John—. Tú te quedarás aquí —pudo sentir la sorpresa de Sherlock, como el repentino sabor del detergente, amargo y desagradable—. No confié en que las instrucciones que me des sean genuinas en vez de ser intentos de manipularme] (Blind\_Author, 2014, p. 55).

Tras escapar y vencer a su captor, Sherlock y Watson, se ven obligados a enfrentar su relación. En este punto, ambos reconocen que pueden ejercer poder sobre el otro, sin embargo, John está convencido que lo mejor que pueden hacer es separarse, pues a pesar de que él se muestra bajo una versión transformada de su ser a través de la aceptación de sus poderes, Sherlock pretende seguir siendo el mismo Sherlock al lado del Watson. En otras palabras, Sherlock no ha llevado el proceso de introspección que John ha vivido y, por lo tanto, aún no sabe cómo construir una relación más equitativa en cuanto al poder junto a John. Sherlock, por lo tanto, para identificar su propia verdad y las transformaciones necesarias de su personaje dentro de la historia, debe alejarse de John:

“Sherlock, just go,” he sighed. “Please. If you ever cared for me beyond my usefulness with a gun or how I fed your ego...leave me alone.” John closed his eyes, but the hurt Sherlock felt flashed in orange fire behind them, smouldering and gritty like clay just drawn from a kiln. He could feel it cool into a rigid anger, dark and smooth like a stone worn from handling, and then it abruptly collapsed into...was that resignation? /

“Alright.” Sherlock’s voice was small and timid. [—Sherlock, vete —suspiró—. Por favor. Si alguna vez te preocupaste por mí más allá de mi utilidad con un arma o de cómo alimentaba tu ego... déjame solo —John cerró sus ojos, pero el dolor que Sherlock sintió centelló detrás de ellos como fuego naranja, ardiente y crudo como barro recién salido del horno. Podía sentir cómo se enfriaba, transformándose en ira rígida, oscura y suave como

una piedra gastada por la manipulación, y luego, abruptamente, colapsó en... ¿era eso resignación? / —Está bien —la voz de Sherlock era pequeña y tímida] (Blind\_Author, 2014, p. 73)

El tiempo de separación que acuerdan permite a John reflexionar sobre su relación con Sherlock. En este punto, John reconoce nuevamente que, a pesar de que él fue quien le pidió a Sherlock que se alejara de él, Sherlock lo necesita. En este sentido, se retoma la idea del amante y ser-amado de Foucault, donde John se reconoce como el amante que no puede abandonar a su ser-amado (Foucault, 1990, p. 232). De esta manera, dentro de su verdad se acepta esta idea de que Sherlock podría ejercer poder sobre John de nuevo, sin embargo, John lo ha aceptado y está dispuesto a generar una relación, bajo la idea de que él también es libre de elegir permanecer al lado de Sherlock:

He knew more than anyone how fear could paralyse you, how you could be so afraid of putting someone at risk that you did nothing, but he'd always had someone (a commanding officer, a supervising surgeon) to snap him out of it. Sherlock hadn't had anyone to snap him out of it. [Él sabía, más que nadie, cómo el miedo puede paralizarte, cómo puedes estar tan asustado de poner a alguien en riesgo que no haces nada, pero él siempre había tenido a alguien (un oficial comandante, un cirujano supervisor) que lo sacara del trance. Sherlock no había tenido a nadie que lo sacara de él] (Blind\_Author, 2014, p. 74).

Tras esta reflexión, John decide que va a darle otra oportunidad a Sherlock, y acepta reunirse con él para comenzar de nuevo. Este nuevo inicio se convierte también en un cambio de las dinámicas de poder, pues se encuentran, no solo los personajes iniciales, sino las versiones

transformadas de estos, que reconocen su unión como una verdad, pero saben que para que la relación funcione deben respetar la individualidad del otro y evitar formar una relación de dominación, sino mantener una dinámica de poder (Foucault, 2000, p.269), y, por tanto, se configuran a partir de esta.

He knew Sherlock loved him, but relationships were a lot of effort, and a lot of risk, and he'd thought that Sherlock would just decide it wasn't worth it. And maybe some part of him had hoped for just that; unrequited love was painful, but there was a kind of safety in it. Actually putting yourself on the line, opening yourself up to someone else...it was frightening. [Él sabía que Sherlock lo amaba, pero las relaciones implicaban mucho esfuerzo, y mucho riesgo, y él pensó que Sherlock simplemente decidiría que no valía la pena. Y quizá alguna parte de él había esperado aquello; el amor no correspondido era doloroso, pero había un tipo de seguridad en él. De hecho, ponerte a ti mismo en peligro, abriéndote a alguien más... era escalofriante] (Blind\_Author, 2014, p. 77).

En este caso, se retoma la dinámica de construcción de relaciones. Inicialmente, John reconocía a Sherlock como una figura de autoridad, ahora, es Sherlock quien reconoce a John de esta manera. Antes, John buscó crear el vínculo con Sherlock, en este punto de la historia, Sherlock está dispuesto a dar y a recibir de John lo necesario para mantener la relación y, John, a su vez, acepta esta dinámica de apertura mutua. Finalmente, ambos se reconocen como individuos independientes, que pueden funcionar por sí mismos y por el otro, dentro de una sociedad a la cual, transgreden con su nueva verdad.

El poder en *Empathy* se construye, principalmente, a través de John y su relación con Sherlock. John pasa de no ejercer poder para encajar dentro de la norma y depender de Sherlock,

a darse cuenta de que él también puede ejercer poder sobre otros y sobre sí mismo. De esta manera, su construcción, que en un principio se generaba debido a su subordinación dentro de la sociedad, se configura a través del autoconocimiento y aceptación del poder como algo a lo que John también puede acceder. Sherlock, por otra parte, debe reconocer que, así como él creía ejercer poder sobre John, su verdad puede variar. Si bien Sherlock antes podía utilizar a John, luego de que este reconoce su propio valor, Sherlock debe aprender a respetarlo y a convivir con él de una manera más equitativa. Así, se genera la construcción de una relación más sólida para los personajes a través de la transformación de sus verdades individuales y la aceptación de estas como la única barrera que genera un impacto significativo en su relación.

#### **6.6.6 Panorama de *Empathy***

*Empathy* muestra a un John que posee poderes sobrenaturales que lo ayudan a moverse dentro de un universo alternativo distinto al *canon*. El mundo dentro de esta historia posee elementos que hacen referencia directa al *canon*, pero esta similitud toma un papel secundario: el énfasis se da en los poderes de John. La construcción de arquetipos también gira, principalmente, en torno a John, pues se explora su identidad como el arquetipo del mago. A Sherlock, por otra parte, no se le presenta de manera tan profunda como a John, no obstante, sí se permite reconocer a su personaje bajo el arquetipo del gobernante.

En cuanto a la deconstrucción, no se presenta un discurso de deconstrucción tan distinto al *canon*, sin embargo, esta se hace evidente a través de la exploración sobre la construcción identitaria de John. De esta manera, se presenta la idea, se presenta una relación entre Sherlock y Watson como algo que construye directamente la identidad de John y que este debe aprender a desligar de sí mismo para descubrir su verdadera identidad.

Las dinámicas de poder también juegan un papel importante al presentarse en la relación entre John y Sherlock. Esta dinámica se centra en John, pero lo hace a través de su reconocimiento como alguien que pese a tener poderes, se reconoce sin poder frente a la sociedad hasta que identifica su valor y reconoce que puede tener control sobre sí mismo y libertad de decidir cómo relacionarse con otros. Así, se plantea la construcción de individuos dentro de un contexto de disciplina, a través del reconocimiento de la verdad y la construcción de relaciones de poder que no transgreden los límites de cada individuo y, por lo tanto, evitan caer en la dominación del otro.

## 6.7 Análisis comparativo

### 6.7.1 Transmedialidad, universos alternativos y *Sherlock BBC freeform*

Tras la muerte de Doyle —incluso desde la muerte de Sherlock, si se toman en cuenta las obras creadas en ese lapso— se reconoce la libertad creativa que se tiene alrededor de sus personajes e historias (McClellan, 2018, p. 13). Tras su final, Sherlock no desapareció, sino que se adaptó a través de diferentes formatos e historias. Esta posibilidad de reescritura permite a Sherlock trascender y adaptarse a distintas audiencias.

Tal como expresa el mismo Doyle en su autobiografía: las distintas versiones de su personaje no eran, en comparación, lo que él había imaginado en un principio (Doyle, 1924, p. 96-110). No es sorpresa, por lo tanto, que su personaje también se adapte y se presente en contextos y situaciones distintas a los textos primarios de Doyle, y que todo esto construya una percepción más amplia de su obra. A través de sus adaptaciones se ejemplifica esta extensión que existe con respecto a la obra original de Doyle y, en consecuencia, del interés que el público presta a estas versiones más actualizadas, contextualizadas o innovadoras sobre el clásico Sherlock Holmes.

Dentro del internet, las comunidades de *fans* han adoptado esta mutabilidad de las historias a través de textos inspirados en Sherlock Holmes y en sus distintas versiones. *Sherlock BBC* (2010-2017) de Mark Gatiss y Steven Moffat es una de las versiones que más presencia posee entre los fanáticos y que ha servido a modo de hipotexto para múltiples *fanfictions*. Esta situación permite explorar y continuar con la mutabilidad de Sherlock Holmes, a través de la extensión de su adaptación de *BBC* a distintos contextos.

Bajo este panorama, se genera la idea de una creación *freeform* —término acuñado en por *fans* para referirse a toda categoría de temática, personaje, mundo, entre otros; que no pertenece

al *canon* (Archive Of Our Own, s. f.)— del *canon*. A través de este concepto, se permite la creación libre de hipertextos —*fanfictions*—, que, a pesar de compartir elementos de su hipotexto, generan historias completamente distintas.

En este sentido, Sherlock BBC se vuelve un ejemplo interesante sobre este fenómeno de creación, pues, además de ser una serie televisiva con una narrativa ya establecidas en este y otros formatos, deja abierta la posibilidad para nuevas versiones y extensiones de esta. Bajo este sentido, las *fanfictions* inspiradas en esta serie funcionan como un abono a esta transmedialidad. Si bien no pueden tomarse como narrativas transmedia como tal, sí permiten tener un acercamiento a propuestas y posibilidades del *fandom* que pueden aplicarse para la extensión o creación de nuevas narrativas con relación al *canon*.

En otras palabras, el acercamiento a la transmedialidad en las *fanfictions* se genera al reconocer a estado como hipertextos del *canon*, que generan nuevas narrativas a través de personajes que pueden viajar a otros universos y tiempos, explorar elementos sobrenaturales o *headcanons* a manera de construcciones *freeform* del *canon*. En el caso de *Sherlock BBC*, al ser una de las series más reconocidas por los *fans* en cuanto a creación de *fanfictions*, se puede reconocer esta construcción de hipertextos como una herramienta para diversificar el contenido existente relacionado a *Sherlock BBC*. De este modo, se pueden plantear nuevas narrativas que incluyan al *fandom* y, a su vez, sean atractivas para nuevas audiencias y, en consecuencia, permitan enriquecer al universo de Sherlock Holmes.



## 6.7.2 Comparación de *fanfictions* con Sherlock BBC

**Tabla 6**

<i>Comparación de construcción del Universo Alternativo con el Canon</i>				
<i>Fanfictions</i>	<i>Canon</i>			<i>Diferenciadores</i>
	<i>Personajes recurrentes</i>	<i>Referencias directas</i>	<i>Alusiones</i>	<i>AU</i>
<i>Nature and Nurture</i>	Watson, Sherlock, Mycroft, Mrs. Hudson, Lestrade, Molly, Moriarty, Harry, Mike Stamford.	Baker Street, Sherlock y Watson como detectives consultores, Sherlock con habilidad de deducción y en el violín, John veterano militar, frases icónicas, personajes de BBC, alcoholismo de Harry Watson.	Mención de hechos de capítulos. S2Ep.3, S2Ep.2, desconocimiento de Sherlock sobre astronomía.	Infancia y relaciones familiares de los personajes, creación de un clon de Sherlock.
<i>Performance In a Leading Role</i>	Watson, Sherlock, Mycroft, Mrs. Hudson, Sally Donovan, Lestrade, Harry Watson, Mike Stamford, Irene Adler, Moriarty.	Habilidad de deducción de Sherlock, John en servicio militar. Sherlock y Watson conviven, mención de Baker Street.	Mención del caso Carl Powers (S1Ep.3).	Industria del entretenimiento, Sherlock no es detective, John dejó la milicia para ser actor, familia numerosa.
<i>Saving Sherlock Holmes</i>	Watson, Sherlock, Mrs. Hudson, Lestrade, Harry Watson, Mycroft, Moriarty.	Inteligencia de Sherlock, frases icónicas, alcoholismo de Harry Watson, John herido de bala, readaptación del S1Ep.3, Sherlock y Watson compañeros de habitación.	Alusiones al canon como futuro o AU de los personajes: sueños sobre Baker Street, decisión de John de ser médico y de Sherlock de ser detective, John escribe las historias de Sherlock.	Sherlock y Watson son adolescentes, varían las relaciones familiares e infancias de los personajes. Inclusión de casos criminales fuera del canon.

<i>Fanfictions</i>	<i>Canon</i>			<i>Diferenciadores</i>
	<i>Personajes recurrentes</i>	<i>Referencias directas</i>	<i>Alusiones</i>	<i>AU</i>
<i>Left</i>	Watson, Sherlock, Lestrade, Mike Stamford, Moriarty, Mrs. Hudson, Mycroft.	Referencia a S1Ep.1, Sherlock detective, Watson veterano militar, frases icónicas. Contexto de S1Ep.3.	Menciones específicas de capítulos de la primera temporada.	Contexto sobrenatural con habilidades especiales para los personajes.
<i>Empathy</i>	Watson, Sherlock, Moriarty, Molly.	Contexto en S2Ep.3, Referencias a cómo se conocen. Sherlock detective, Watson veterano militar.	Mención de Irene Adler, menciones de casos entre S2Ep.3 y S3Ep.1, mención de Angelo's	Ambiente sobrenatural, John tiene una habilidad especial.

*Nota. Categorías resumidas. Tabla de autoría propia.*

Al comparar cinco de los *fanfictions* más leídos y aceptados por el *fandom* de *Sherlock BBC* dentro de *Archive of Our Own* —Tabla 6— se muestra un panorama bastante amplio en cuanto a las posibilidades que el *canon* posee para transformarse y adaptarse a las necesidades de sus *fans*. En este sentido, se pueden reconocer los elementos que hacen a cada una de estas *fanfictions* relevantes, tanto para el *canon*, como para la comunidad de *fans*.

Al comparar estos *fanfictions* es necesario realizar la comparación, a su vez, con el *canon* de BBC. Bajo este contexto, los *fanfics* muestran la construcción de universos alternativos que guardan relación con el *canon* a través de ciertos elementos que se repiten en todas, o casi todas las historias y conforman así la idea del *canon* como punto referencial.

Los personajes siguen la línea de *Sherlock BBC* al presentar a Sherlock Holmes, John Watson, Greg Lestrade, Molly Hooper, Mrs. Hudson, Mycroft Holmes, James Moriarty, Harry Watson, Mike Stamford y Sally Donovan, principalmente, dentro de las historias. Esta presencia

de personajes busca mantener la estructura y, a su vez, una construcción arquetípica de los personajes secundarios, pues no varían tanto del *canon* en cuanto a su relación y trato con los personajes principales. La relación con el *canon* se hace, principalmente, a través de la construcción de personajes de Sherlock y Watson, con base en elementos que los distinguen del resto en el *canon* y que se apropian y adaptan dentro de la construcción del universo alternativo. Algunos de estos elementos son rasgos biográficos de los personajes, como el rol de John como médico militar, o de Sherlock como detective consultor. Otro rasgo que no puede ignorarse, aun cuando la historia no lo requiere como motor principal, es la habilidad de deducción de Sherlock, que siempre está presente.

A pesar de la similitud que existe entre los personajes y el *canon*, también se genera una distinción primaria entre el hipotexto y sus hipertextos: la construcción de intereses románticos entre personajes. Dentro de las *fanfictions*, se presenta una inclinación por construir relaciones más allá de platónicas entre Sherlock Holmes y John Watson, y, de manera secundaria, entre Greg Lestrade y Mycroft Holmes. Estas relaciones no se presentan dentro del *canon*, sin embargo, son adaptadas por el fandom a manera de *fanon*, generando un patrón entre las historias donde se establece la relación entre los personajes. El resto de las relaciones entre personajes se mantiene acorde al *canon*, con posibles intereses amorosos para Sherlock —Irene Adler, James Moriarty—, pero que no llegan a concretarse.

Las referencias directas al hipotexto se realizan a través de casos de investigación resueltos en el *canon*, específicamente, tomando elementos de la primera a la tercera temporada de *Sherlock BBC*, donde las escenas de tensión entre Sherlock y Watson a causa de Moriarty son frecuentes. En este sentido, también se habla de la importancia de Moriarty como otro elemento que se mantiene entre el *canon* de *Sherlock BBC* y las *fanfictions*. Si bien esta situación puede

deberse a que la cuarta temporada no se había estrenado para la publicación de las *fanfictions* analizadas, se busca incluir elementos de los finales de temporadas anteriores debido a la complejidad que significan para la construcción de personajes y la apertura que dejan para reinterpretaciones.

Con respecto a la construcción del mundo, el universo alternativo se presenta, en su mayoría, a modo de *canon divergence*, que permite tomar los elementos del *canon* y a partir de ellos construir los universos alternativos. Resaltan en estos las historias sobre construcción de relaciones interpersonales y familiares de los personajes, así como la presentación de mundos sobrenaturales, donde los personajes poseen poderes especiales. Estas construcciones se apegan al *canon* a modo de extensión de características o desarrollo de ideas presentes en este, pero con un giro que permita su construcción individual.

Las referencias a detalles reconocibles por los *fans* también se vuelven una parte importante de la composición de estas *fanfictions*. No se trata pues, de referencias o alusiones, sino de diálogos específicos, hábitos de los personajes o bromas internas realizadas dentro del *fandom*, que se incluyen en las historias para hacer énfasis en su relación y verosimilitud con el *canon*. De esta manera, resaltan las referencias para la caracterización de Sherlock, Watson y Mrs. Hudson, así como las bromas con relación a la falta de conocimiento astronómico de Sherlock y las advertencias de otros personajes hacia John de no involucrarse con él.

En general, la construcción de las *fanfictions* busca mantener la esencia del *canon* a través de elementos referenciales que funcionan, tanto para la construcción de los personajes, como la identificación de las historias, a modo de extensión del *canon*. Si bien no se busca replicar exactamente al hipotexto, sí se busca que este sea identificable y que sus hipertextos

sean lo más cercanos a este pese a los cambios que existan en el universo que se presente. Para la construcción de *fanfictions* no es necesario que todos los elementos mencionados en este apartado se presenten, sin embargo, sí se espera cierta alusión a estos para completar la construcción del universo alternativo.

### **6.7.3 Tendencias de creación en *fanfictions***

Para comprender de mejor manera los elementos identificados en el análisis de *fanfictions*, se presentan los principales hallazgos en la siguiente tabla. Cada uno de los elementos presentes juega un papel importante dentro de la construcción de los universos alternativos de los *fanfictions* y, a su vez, evidencia las tendencias que existen dentro del *fandom* con respecto a temáticas, discursos, personajes y contextos.

La tabla muestra dos grandes categorías: elementos analizados y elementos descriptivos. La primera categoría corresponde a los elementos que constituyen el análisis individual de las *fanfictions*. Estos elementos se desglosan más adelante para identificar, de mejor manera, cómo se relacionan las *fanfictions* entre sí y qué significa esto para las tendencias en la construcción de estos hipertextos y de posibles narrativas transmediáticas. La segunda categoría presenta los elementos de categorización de las historias, así como a los personajes principales dentro de las mismas, estos servirán como puntos de comparación finales para presentar las tendencias dentro de las *fanfictions* con relación al *fandom*.

**Tabla 7**

*Comparación de hallazgos del análisis de fanfictions*

<i>Fanfictions</i>	<i>Rasgos analizados</i>			<i>Rasgos descriptivos</i>	
	<i>Arquetipos de personaje</i>	<i>Deconstrucción</i>	<i>Poder</i>	<i>Construcción AU</i>	<i>Enfoque</i>
<i>Nature and Nurture</i>	Huérfano (Sherlock), inocente (Oliver) y cuidador (John)	Paternidad	Relación amante/ser-amado Construcción de relaciones a través de autoridad, verdad e individualidad.	AU parental. Canon Divergence	Sherlock, Watson y Oliver
<i>Performance In a Leading Role</i>	Amantes (Sherlock y John)	Relaciones homosexuales	Disciplina/construcción del sujeto. Autogobierno Amante/ser-amado	AU actuación. Canon Divergence	John y Sherlock
<i>Saving Sherlock Holmes</i>	Gobernante (Mycroft), inocente (Sherlock) y cuidador (John)	Relaciones familiares	Disciplina/construcción del sujeto. Construcción de relaciones a través de autoridad, verdad y autogobierno.	AU escolar. Spin off	Sherlock, Watson, Mycroft y Lestrade
<i>Left</i>	Cuidador (John) , Guerrero (John) y detective (Sherlock)	Relaciones homosexuales	Disciplina/construcción del sujeto. Individualidad y autogobierno.	Canon Divergence sobrenatural	Watson y Sherlock
<i>Empathy</i>	Mago (John) y gobernante (Sherlock)	Construcción de la identidad.	Disciplina/construcción del sujeto. Individualidad y autogobierno. Amante/ser-amado	Canon Divergence sobrenatural	Watson y Sherlock

*Nota. Categorías resumidas. Tabla de autoría propia.*

### 6.7.3.1 Arquetipos

La construcción de arquetipos, generalmente, se presenta alrededor de los personajes principales: Sherlock y Watson, con una variación en *Saving Sherlock Holmes*, pues en esta historia se muestra también la construcción del arquetipo de Mycroft Holmes como el gobernante, aunque es la única en la que se ahonda en dicha construcción. Dentro del resto de historias se hace una exploración de uno, o ambos a través de distintos arquetipos no necesariamente presentes en el *canon*.

En el caso de Sherlock se pueden identificar tanto extensiones del *canon*, como lo es el caso de *Left*—donde no se ahonda tanto en su construcción de personaje, sino que se limita a replicar su personalidad *canon*—, como propuestas distintas. Dentro de sus arquetipos se identifican las construcciones del gobernante, el huérfano, el inocente y el amante.

El arquetipo del gobernante se presenta en *Empathy*, donde se muestra a un Sherlock que aparenta superioridad y control por sobre John, se trata de un personaje frío y manipulador que, a pesar de buscar el bien, no reconoce la importancia de ceder el poder y comprender a quienes lo rodean. El arquetipo del huérfano se presenta en *Nature and Nurture*, donde Sherlock es un hombre herido por su infancia y busca proteger a su yo infantil—su hijo/clon, Oliver, en la historia—, Sherlock busca ayuda y cariño, pues le teme a la soledad y al sufrimiento.

El arquetipo del inocente se presenta en *Nature and Nurture* y en *Saving Sherlock Holmes*. En el primer caso, se presenta a través del clon bebé de Sherlock: Oliver, pues es una versión indefensa de Sherlock, que necesita de cuidados y a la que se busca proteger debido a su desconocimiento sobre el mundo. El segundo caso muestra a un Sherlock adolescente que confía ciegamente en su hermano mayor y aspira a la felicidad, es un personaje protegido por todos y

que se espera, no salga. Finalmente, el arquetipo del amante se presenta en *Performance In a Leading Role*, donde Sherlock muestra su lado emocional y actúa irracionalmente debido al amor que siente por John, es más pasional que el resto y explora su sexualidad y su actuar romántico.

En el caso de John Watson, su personaje se apega al arquetipo del *canon* y sus variaciones se presentan a modo de extensión del arquetipo del cuidador. Sus propuestas de construcción de personaje varían en cuanto a los elementos que cada historia presenta con respecto a un mismo arquetipo. Dentro de sus roles principales se identifican: el cuidador, el guerrero, el explorador, el mago y el amante.

El arquetipo del del cuidador se presenta en *Left, Nature and Nurture*, y *Saving Sherlock Holmes*. En el primer caso, se desarrolla como arquetipo principal y muestra a John como alguien que cuida a Sherlock, es alguien empático, y sensible que se preocupa por los demás y no busca dañar a otros. En el segundo caso, se desarrolla a John como un cuidador que toma el rol de madre frente a Oliver —y de Sherlock—, a través de responsabilidad afectiva y cuidados domésticos hacia ambos; se trata de un personaje empático, amoroso y responsable. En el tercer caso, no se elabora en profundidad la construcción de su arquetipo, sin embargo, se hacen referencias sobre sus cualidades como cuidador: se preocupa por Sherlock, está al pendiente de cuidarlo y está dispuesto a sacrificarse para lograrlo.

El arquetipo del guerrero se presenta en *Left*, donde John construye su vida a través de distintas batallas, con la sociedad, consigo mismo y sobre la guerra en sí; sabe acatar las normas y busca salir de su estado de inactividad para poder encontrar una razón de ser. Además, en esta historia se muestra como alguien leal a Sherlock, dispuesto a acatar sus órdenes y a sacrificarse si fuera necesario. El arquetipo del explorador también se presenta dentro de este *fanfiction*, sin



embargo, no se explora tanto debido a que se muestra como una posibilidad que John podría tener de adentrarse a nuevas aventuras; sin embargo, John decide no tomar esta ruta y, en consecuencia, solo queda como un posible arquetipo que podría tomar más que como una construcción en sí de su personaje.

El arquetipo del mago se presenta en *Empathy*, donde John posee el poder de la *empatía*, de esta forma logra mostrar su sobrenaturalidad a modo de herramienta de curación para cuidar al arquetipo del gobernante —Sherlock— y construir su personalidad a través del miedo y aceptación de sus poderes. Finalmente, el arquetipo del amante se presenta en *Performance In a Leading Role*, donde John se apega a sus emociones y se muestra como un personaje pasional y dispuesto a hacer lo que sea por amor.

A través de la construcción de arquetipos se revela que, si bien los personajes son reconocibles dentro de cada uno de los universos, no necesitan mantener el mismo arquetipo para hacerlo. En otras palabras, el arquetipo se vuelve solo un elemento más de caracterización de los personajes, no su esencia en sí, por lo tanto, es posible identificar a Sherlock y a Watson a pesar de que sus arquetipos sean distintos. Si bien los arquetipos pueden guardar cierta relación con el *canon*, estos se presentan más como propuestas por parte del hipertexto para mostrar otras oportunidades que los personajes poseen dentro del *canon*; así también, para permitir el acceso a nuevas críticas y discursos dentro de los textos.

En el caso de Sherlock, sus arquetipos apelan más a mostrar su lado emocional y vulnerable a través del amante, el huérfano y el inocente; lo que indica una tendencia por descubrir esta parte más abstracta del personaje que no se muestra dentro del *canon*. En el caso de John, su personaje se mantiene mayormente ligado a un rol de cuidador, con variantes

situacionales; sus personajes muestran profundidad en cuanto a lo que siente y piensa, pero poca flexibilidad en cuanto a su actuar fuera de su ser-con-Sherlock.

Además de la construcción de sus arquetipos individuales, también se vuelve relevante la interacción de estos con el resto de los personajes y, en específico, entre Sherlock y Watson, pues se busca reconocer de qué manera sus arquetipos funcionan sobre el otro. En otras palabras, los arquetipos individuales permiten un acercamiento a una construcción de un arquetipo colectivo: la unión del detective y su ayudante, pues, pese a las diferencias, esta construcción arquetípica sí se mantiene dentro de todas las historias analizadas. En este sentido, lo que se vuelve relevante para el fandom no es de qué manera funcionan los arquetipos individualmente, sino cómo estos se adaptan para crear a Sherlock y a Watson como compañeros.

Las *fanfictions* presentan a los personajes del canon, sin embargo, se desarrollan otras propuestas para su construcción dentro del universo alternativo. Dentro de estas historias se desarrollan distintos arquetipos de personaje que funcionan como extensión del *canon*. Sin embargo, estos arquetipos también se adaptan de manera distinta según la historia y permiten tener una composición amplia en cuanto a la construcción de un solo personaje. Dentro del análisis de personajes también se presenta la exploración de otras variaciones que permiten reconocer la flexibilidad de los personajes al cumplir roles no canónicos sin perder la esencia del *canon*, así como la posibilidad de generar nuevos discursos, críticas y contextos ajenos al *canon* o no explorados en este.

### **6.7.3.2 Deconstrucción**

Al analizar las *fanfictions* a través de la deconstrucción se pueden identificar distintos discursos y temáticas que moldean cada historia. Al igual que con los arquetipos, esta

construcción de temáticas y discursos no es igual en todas las *fanfictions* a pesar de la similitud que pueda llegar a existir entre ellas. Bajo este contexto, a través de la deconstrucción se identificaron distintos discursos que giran en torno a la construcción de relaciones entre los personajes.

En el caso de *Nature and Nurture* y *Saving Sherlock Holmes* se presenta una deconstrucción con relación a las relaciones familiares. En el primer caso, se muestra la construcción de la relación de Sherlock y Watson a través de la paternidad. En esta historia no se habla solamente de la construcción de la paternidad como tal, sino de todo el proceso de crianza, de la influencia del pasado de los personajes, así como de la construcción de su relación romántica y de su construcción de familia como padres adoptivos de un clon. *Nature and Nurture* es una propuesta de familia que permite a Sherlock y Watson salirse de la norma y muestra de qué manera su singularidad como personajes se extiende a un escenario más doméstico y familiar.

En el caso de *Saving Sherlock Holmes*, se plantea la idea de la familia como elección. En esta historia no se trata solamente de la unión de Sherlock y Watson, sino de la relación de hermanos entre Mycroft y Sherlock. De esta manera, se muestra una propuesta de lo que es la relación familiar que estos personajes poseen, así como la percepción de Sherlock sobre las personas cercanas a él y que, en consecuencia, se convierten en su familia. Esta historia contrapone la idea de una familia dada, en el caso de John, y de una elegida, en el caso de Sherlock; para mostrar que estos personajes más allá de presentarse bajo una construcción como compañeros, son víctimas de su contexto y este los hace reconocer de qué manera las relaciones que generan con otros personajes se hacen significativas para ellos.

En el caso de *Left* y *Performance In a Leading Role* se presenta una deconstrucción con respecto a la relación de Sherlock y Watson como pareja platónica del *canon*. En el primer caso, en *Left*, se muestra una construcción de la relación entre Sherlock y Watson a través de la ambigüedad, donde, si bien se reconoce una relación romántica y sexual entre ambos, esta no es referida bajo términos específicos o reconocida formalmente más allá de mensajes implícitos en las acciones de los personajes. Esta historia presenta la posibilidad de referirse a una relación entre Sherlock y Watson, una idea aún no tan deconstruida al reforzar la falta de identificación hacia la identidad de los personajes y su relación.

En el segundo caso, *Performance In a Leading Role* muestra una contraposición a la construcción planteada por *Left*. Aquí, la relación entre Sherlock y Watson se reconoce completamente y se identifican discursos alrededor de la aceptación de la homosexualidad y el rechazo a la homofobia. Esta historia muestra una deconstrucción, más que de los personajes o del *canon*, de la industria entera, pues critica la falta de representación que existe en la industria del entretenimiento con respecto a la homosexualidad. Esta crítica abarca, desde los actores y sus personajes, a la falta de oportunidades, presentación de las temáticas y recepción de la audiencia.

Finalmente, *Empathy* no muestra una deconstrucción sobre el tema de la relación romántica o sexual entre John y Sherlock como eje principal, sin embargo, se identifica dentro de esta categoría porque busca deconstruir la implicación de la relación de los personajes para la construcción de la identidad de John. *Empathy* muestra una visión más interna de deconstrucción del *canon* al identificar a Sherlock y Watson como personajes emocionales. En este sentido, se les da importancia a discursos sobre la relevancia de las emociones, la construcción de la identidad a través del otro y el reconocimiento del *self*. Dentro de esta historia se reconoce a John como alguien que debe cumplir todas estas categorías para poder descubrirse a sí mismo,

aceptarse y, con base en este reconocimiento, identificar y desarrollar una relación adecuada con Sherlock.

En resumen, la deconstrucción en los *fanfictions* analizados se muestra a través de la construcción de relaciones entre personajes, tanto por el lado familiar —con *Nature and Nurture* y *Saving Sherlock Holmes*— como por la parte romántica y sexual —*Left, Performance In a Leading Role* y *Empathy*—. Esta construcción de relaciones plantea distintos discursos —la aceptación de la homosexualidad, la elección de la familia, el rechazo a la homofobia y la construcción de relaciones sanas— que cuestionan al *canon*, al *fandom*, a la sociedad misma y a la necesidad de creación de hipertextos como extensiones y resistencia de discursos inconclusos presentes en el *canon*.

Las *fanfictions* presentan una deconstrucción del canon a través de discursos sobre la construcción de relaciones entre los personajes, tanto familiares, como románticas y sexuales. Algunos de estos discursos que colaboran en esta deconstrucción son la aceptación de la homosexualidad, la elección de la familia, el rechazo a la homofobia y la construcción de relaciones sanas. Si bien la deconstrucción no se genera hacia el *canon* en sí, se presenta como una propuesta de reconsideración sobre las narrativas existentes sobre este.

### **6.7.3.3 Dinámicas de poder**

Dentro del análisis individual también se presenta la sección de análisis del poder. El poder conforma distintos aspectos dentro de las obras, sin embargo, su análisis se limitó a identificar de qué manera el poder condiciona a los personajes dentro de cada historia. A raíz de esto, se encontraron discursos sobre este tema, algunas veces de manera principal, como en el caso de *Empathy* y *Left*, y otras como discursos secundarios. No obstante, se logró identificar la

presencia de las dinámicas de poder dentro de todas las obras a través de las relaciones entre personajes, y su relación con la sociedad.

Las dinámicas de poder en las relaciones entre personajes se identifican, a través de la familia en *Nature and Nurture* y *Saving Sherlock Holmes*. En el primer caso, *Nature and Nurture* presenta un discurso de poder a través de la disputa por la paternidad, que contrapone a la biología, herencia y ADN con la crianza para intentar reconocer un papel equitativo entre ambos aspectos para la construcción de la paternidad. En este sentido, se identificaron dos tipos de dinámicas de poder principales: el primero, a través de la relación entre Sherlock y Watson como pareja, bajo la idea de Foucault sobre los amantes y seres-amados. El segundo, a través de la construcción de la relación afectiva de los personajes hacia Oliver por medio del reconocimiento de una relación desigual, el intercambio de verdades y el autogobierno de los personajes para lograr una buena relación de paternidad.

En el segundo caso, *Saving Sherlock Holmes* presenta un discurso sobre las dinámicas de poder en lo familiar bajo la crítica a las relaciones de dominación y su contraposición con las dinámicas de poder orientadas por el cuidado. Se muestra a un Mycroft como encargado de disciplina, que ejerce poder sobre las decisiones y acciones de todos y, en específico sobre Sherlock. De esta manera se crea una idea de cómo el poder permite a Mycroft cuidar a su hermano; sin embargo, se muestra esta búsqueda de cuidado como un abuso de poder cuando Sherlock reconoce que no tiene control sobre su propia vida debido a Mycroft. Este hecho permite, también, generar una relación con base en la desigualdad, la verdad y el autogobierno de los personajes. Así, se replantea entonces la posibilidad de generar una relación más equitativa, donde Sherlock es consciente del poder de Mycroft, pero existe más libertad y respeto por parte de Mycroft al ejercer poder sobre Sherlock.

Las dinámicas de poder en la relación entre Sherlock y Watson también se vuelve un punto importante para el análisis a través de *Left* y *Empathy*. En el primer caso, John acepta la subordinación en tres niveles distintos. En primer lugar, se muestra a un Watson condicionado por la disciplina que lo subordina dentro de la sociedad, de esta manera, se presenta como un individuo que acepta esta condición para poder pertenecer. En segundo lugar, John acepta estar en un papel secundario en su relación con Sherlock, pues se acepta como inferior frente al detective. Esta relación presenta al poder como una zona de confort para John, donde se reconoce y acepta la desigualdad que existe en cuanto a poderes, para mantener una relación con Sherlock. En tercer lugar, se presenta la relación de John con sus poderes como algo que también depende de otros para funcionar. En este sentido, John termina por demostrar un papel triplemente subordinado a pesar de ser el protagonista de la historia. En otras palabras, lo que *Left* muestra es una extensión del *canon*, donde John funciona para los demás, pero, su rol radica en que, sin él, no es posible ver al resto.

En el segundo caso, *Empathy* muestra una relación de poder que se enfoca en John y su situación de desigualdad frente a Sherlock, donde John muestra menos poder a pesar de poseer un poder especial que lo vuelve superior a Sherlock. Asimismo, se presenta la contraposición de Sherlock al no ejercer poder, pero asumir hacerlo frente a John debido a la no aceptación de la verdad distinta a la que Sherlock conocía en un principio. Esta historia presenta una relación de poder dinámica, que permite a los personajes reconocerse dentro de una sociedad disciplinaria, condicionados por esta disciplina, y construirse a sí mismos a través de la transformación de la verdad propia y de la búsqueda de una relación equitativa entre los personajes. De esta manera, lo que *Empathy* busca es reivindicar a John como un personaje subordinado, pero que puede llegar a ser superior a otros y a transgredir a la sociedad si se lo propone.

En cuanto al poder entre personajes y la sociedad se tienen los casos de *Performance In a Leading Role*, *Empathy* y *Left*. Se han mencionado las construcciones de *Empathy* y *Left* en párrafos anteriores, por lo que aquí se presentan los hallazgos con respecto a *Performance In a Leading Role*. Esta historia muestra el poder de la sociedad, de la industria del entretenimiento y de la audiencia sobre la relación de Sherlock y Watson. En otras palabras, se habla de los distintos aparatos de disciplina que condicionan a los personajes para adaptarse a la heteronorma. En esta historia se habla de una dinámica de poder que muestra una transgresión explícita a través de la presentación de la relación entre Sherlock y Watson. En este sentido, ambos se ven condicionados a actuar acorde a la norma y, al transgredirla, se convierten en el ejemplo para nuevas transgresiones y posibles dinámicas futuras de poder. *Performance In a Leading Role* muestra una versión donde la construcción de la relación entre Sherlock y Watson no necesariamente se construye a través de una imagen de amante/ser-amado del todo, sino como un elemento transgresor para la sociedad, algo equitativo cuyo propósito no es dominar o castigar, sino normalizar el amor en una sociedad limitada en cuanto a la aceptación de la homosexualidad.

En general, las relaciones de poder dentro de los *fanfictions* reflejan dos situaciones principales: las relaciones de poder entre personajes y entre ellos y la sociedad. A través de estas imágenes se tiene la construcción de relaciones equitativas, a pesar de la desigualdad de poder, dentro de un entorno familiar —*Nature and Nurture* y *Saving Sherlock Holmes*—; relaciones desiguales donde existe un consenso sobre las dinámicas de poder dentro de las relaciones románticas y sexuales —*Empathy* y *Left*—, y el condicionamiento y transgresión de la norma sobre la construcción de la identidad de los personajes —*Empathy*, *Left* y *Performance In a Leading Role*. A través de esta construcción se reconoce que el poder juega un papel relevante



dentro de la construcción de universos alternativos de *Sherlock BBC* y, si bien puede utilizarse para apearse al *canon*, se puede presentar para romperlo y criticarlo al ser una transgresión misma de este.

Las dinámicas de poder dentro de las *fanfictions* de *Sherlock BBC* muestran una presencia del poder a través de las relaciones interpersonales de los personajes, y de la sociedad sobre ellos. Las dinámicas de poder parecen apearse al *canon* al presentar a Sherlock en una posición de poder por encima de John en la mayoría de las historias. Sin embargo, al exponer esta dinámica a distintos contextos: familiar, romántico, sexual, se reconoce que el poder transita de manera variable entre los personajes dentro de cada una de las historias. Por otro lado, la presencia del poder que condiciona a los personajes dentro de la sociedad presenta dos fenómenos interesantes: la decisión de permanecer en una situación sin poder y la transgresión de la norma. A través de estos dos elementos se reconoce, tanto una aceptación del *canon*, como una crítica o resistencia a este al salirse de la norma.

#### **6.7.3.4 *Fanfictions* y su implicación transmediática**

A raíz de la comparación de los elementos presentados es posible identificar que las *fanfictions* poseen elementos similares entre ellas, ajenos al *canon*. En otras palabras, existe una relación entre las *fanfics* gracias a la percepción del *fanon*. Si bien las historias son universos alternativos, que parten de distintos puntos dentro del universo del *canon*, los elementos similares entre estas historias marcan patrones sobre las tendencias en construcción de historias, personajes y discursos que el *fandom* busca consumir. Al hablar de personajes, se mantiene la mención de al menos cuatro de los personajes principales del *canon* en cada *fanfiction*. Esta apropiación de los personajes los presenta dentro de sus roles del *canon*, con variaciones

ocupacionales, de edad o de orientación sexual. No obstante, se reconoce una necesidad por diversificar a Sherlock y a Watson en cuanto a los arquetipos que pueden interpretar, bajo la idea de mantener la relación entre los personajes y desarrollarla aún más, formalmente, como una relación homosexual establecida. A pesar de que en el canon pueden mostrarse intereses amorosos heterosexuales para los personajes, en las *fanfictions* analizadas, el *endgame* —pareja final— de Sherlock y Watson es siempre el otro y, aunque hay implicaciones de posibles intereses heterosexuales, estos se descartan para cumplir con el *fanon* homosexual.

La homosexualidad también se vuelve un tema recurrente más allá de los personajes, como parte de los discursos primarios, *Performance In a Leading Role* es el ejemplo más claro sobre los discursos con relación a la homosexualidad, sin embargo, tanto dentro de las dinámicas de poder, como dentro de la deconstrucción del *canon*, la homosexualidad se desarrolla con base en elementos ambiguos identificables en el *canon*: la convivencia de los personajes, el sentido de preocupación y cuidado por el otro, los momentos de tensión cuando un criminal amenaza a uno con la muerte del otro. Todos estos son patrones presentes dentro de las historias, que permiten construir la relación homosexual entre los personajes a través de una divergencia del *canon*, más que de una creación de un universo alternativo completamente desligado.

Con respecto al *canon divergence*, este es otro aspecto principal dentro de las tendencias de las *fanfictions*. Si bien se analizaron historias de universo alternativo, se vuelve interesante que la mayor parte de ellas puede categorizarse también bajo esta categoría. Esto muestra que, a pesar de que los *fans* buscan nuevas historias, prefieren aquellas que se acercan más al contexto del *canon*. En otras palabras, las *fanfictions* que se generan son más una extensión del *canon*, o una variante de este, donde se inserta el elemento o discurso deseado por el *fandom*, sin alterar demasiado al contexto de los personajes. En este sentido, solo dos historias se salen de la norma:

*Performance In a Leading Role* y *Saving Sherlock Holmes*, la primera es una forma extrema de *canon divergence*, donde se presenta una historia que se basa en un comentario del *canon* para construir toda su historia. La segunda es una manera de *spin off*, que se enfoca en mostrar el pasado de Sherlock, que no se muestra en su totalidad dentro del *canon*.

El último elemento importante que se reconoce dentro de todas las *fanfictions* analizadas es el acercamiento de los *fans* a los personajes. Si bien esta relación se genera alrededor de la construcción de los personajes, se refuerza con los discursos y demás elementos presentes en los textos. La idea de crear personajes con los que los *fans* puedan identificarse y generar empatía permite explorar nuevas oportunidades de creación, con un acercamiento más cotidiano, sentimental y humano por parte de los personajes y su entorno. Igualmente, esta conexión entre personajes/historia/*fans* permite que exista un mayor aprecio por las historias, un mayor involucramiento en su lectura y en su elaboración: varias de las historias analizadas contaban con sus propias traducciones, artes, adaptaciones e hipertextos creados por *fans*, para mostrar su aprecio por las obras.

Con base en los elementos mencionados es posible reconocer que existen tendencias y críticas que se realizan dentro de las *fanfictions* y que estas, a su vez, pueden servir de referente para futuras historias. Si bien pueden tomarse como hipertextos individuales, contienen en sí mismos la esencia del *fandom*, sus necesidades, sus intereses y propuestas. Más que ser textos aislados, conforman parte del universo de *Sherlock BBC*, pues se trata de relecturas y reinterpretaciones de esta obra, que se complementan sin estar directamente relacionadas unas entre otras y que, si se analizan con el fin de incluir elementos de interés en futuras narrativas *canon*, pueden convertirse en elementos clave.

## 7. Conclusiones

El análisis literario de *fanfictions* de tipo universo alternativo representa una necesidad en la actualidad para reconocer la crítica literaria a productos culturales a partir de la creación. Por esta razón, el presente trabajo significa un aporte a este campo de investigación académica a través de un encuentro entre la crítica literaria con su relevancia en las comunidades de *fans*, y su relevancia para la creación de narrativas transmedia. El ensayo presentado se enfocó en analizar *fanfictions* de la categoría universo alternativo, del *fandom* de *Sherlock BBC*, para identificar desde una perspectiva literaria, cómo estos textos pueden ser de utilidad, más que como una fuente de generación de comunidad para el *fandom*, como un espacio de análisis para la creación de nuevas narrativas transmediáticas.

Para lograr esto, este trabajo presentó una breve contextualización sobre el objeto de estudio: sir Arthur Conan Doyle y su obra, hasta llegar a la adaptación *Sherlock BBC*; se presentó también un acercamiento a los *Fan Studies*, en específico, a su aplicación en el análisis de *fanfictions* para mostrar así la relevancia de esta investigación. También se habló sobre teoría con respecto a las narrativas transmedia, primero bajo la exploración de la transtextualidad de Gerard Genette para identificar a las *fanfictions* como hipertextos que dependen de un hipotexto —canon— para existir. Posteriormente, se abordó a Henry Jenkins para identificar a las narrativas transmedia como esta unión de textos en distintos formatos que construye a una sola historia mediante distintas narrativas y herramientas que permiten al público acercarse más a un producto cultural.

También se abordaron las teorías de Carl Jung sobre el inconsciente colectivo y la construcción de arquetipos, como una teoría aplicable a la literatura y, en concreto, a la construcción de personajes; Jacques Derridá con la teoría de deconstrucción para entenderla

como todo un conjunto de teorías aplicables a identificar distintas perspectivas y temáticas dentro de un mismo texto, y la teoría de Michel Foucault sobre las dinámicas de poder, donde se reconoce brevemente que el poder se manifiesta en el mundo mediante dinámicas que condicionan y construyen a los individuos a través de elementos como la sexualidad, la represión, el discurso y el lenguaje. Todo este contexto sirvió de base para el análisis central de este trabajo, este, se llevó a cabo desde una perspectiva estructuralista sobre los cinco *fanfictions* más relevantes dentro del *fandom* de *Sherlock BBC* en la plataforma *Archive of Our Own*, para demostrar que estos, más allá de ser hipertextos creados por *fans*, las *fanfictions* son textos críticos y herramientas útiles para analizar y proponer dentro de un contexto transmediático.

Los textos de análisis fueron *Nature and Nurture* de *Earlgreytea68*, *Performance In a Leading Role* de *Mad\_Lori*, *Saving Sherlock Holmes* de *Earlgreytea68*, *Left* de *Lifeonmars* y *Empathy* de *Blind\_Author*. Se abordó su análisis a través de cuatro ejes principales: comparación del universo alternativo, construcción de personajes, deconstrucción del *canon* y dinámicas de poder. El análisis se realizó de manera individual para cada historia y, posteriormente se realizó un análisis comparativo final para determinar cómo estos elementos se replican o se adaptan a cada universo alternativo y lo que esto implica, finalmente, para la construcción de nuevas narrativas transmediáticas. A raíz de este análisis se logró llegar a las siguientes conclusiones:

De manera general, las *fanfictions* son hipertextos que dependen y guardan relación con su hipotexto, esto genera que la relación de transtextualidad se presente a través, tanto de las *fanfictions* con el *canon*, como con relación a otras *fanfictions*. La relación de estos hipertextos, con su hipotexto no es, sin embargo, una relación de transmedialidad, pues se genera orgánicamente y no se busca que las *fanfictions* cumplan con ser una extensión del *canon* para la construcción de este, sino una propuesta de texto original que, aunque guarda relación con el

*canon*, puede ser una obra independiente de *fans* para *fans*. El análisis de *fanfictions* presenta una amplia variedad de temas que pueden funcionar para el análisis transmediático. Dentro de las *fanfics* se presentan críticas y propuestas que pueden analizarse y considerarse para la creación de nuevas narrativas del canon, de esta manera, pueden construirse historias atractivas para la audiencia, que la incluyan en su fabricación y que permitan explorar otras posibilidades para la construcción de narrativas transmedia.

La categoría de universo alternativo en las *fanfictions* presenta una infinidad de posibilidades de análisis con respecto a la construcción de hipertextos. A través de esta gama de historias se puede identificar de qué manera el canon impacta en la creación de sus hipertextos y las relaciones que se mantienen a pesar de las construcciones que divergen del mismo. De esta manera, para la construcción de los elementos fuera del *canon*, se pueden utilizar referencias del *canon* de Doyle o, incluso, de casos de crímenes reales, pero que se integran a la ficción. La construcción de universos alternativos es variada y los elementos del *canon* se encuentran presentes, en su mayoría, para hacer más verosímil la construcción del mundo o los personajes. Pese a que algunos de estos elementos pueden ser comunes entre las distintas *fanfictions*, el universo alternativo permite que no exista un estándar en cuanto a la creación de mundos: cada *fanfiction* es un mundo en sí mismo y es, a su vez, un fragmento del *canon*. Por esta razón, a través del universo alternativo es posible identificar narrativas y discursos que afectan al canon y, a su vez, pueden presentar oportunidades de mejora y creación para la transmedialidad del canon.

Dentro de los elementos que poseen en común las *fanfictions* analizadas se encuentran la mención de personajes de *Sherlock BBC*, lugares, casos resueltos dentro del canon y frases y bromas icónicas para el fandom. Las *fanfictions* AU capituladas más leídas sobre el fandom de

*Sherlock BBC* dentro de *Archive of Our Own* muestran una tendencia a la construcción de historias tipo *canon divergence*. De esta manera, se presenta a los personajes con una relación directa con el *canon*, pero se insertan elementos ajenos a este, como poderes especiales, en el caso de *Empathy* y *Left*, nuevos personajes, como en *Nature and Nurture*, o se exploran líneas narrativas nuevas o que se alejan del *canon*, como en *Performance In a Leading Role* y en *Saving Sherlock Holmes*.

En cuanto a las conclusiones del análisis de las *fanfictions*, en el primer eje de comparación del universo alternativo con el *canon*, donde se identificaron los puntos principales de convergencia y divergencia entre las *fanfictions* y *Sherlock BBC*. En esta sección se reconoce la presencia de una serie de elementos canónicos que se aplican, principalmente, en la construcción de los personajes y del mundo. Algunos de los elementos encontrados son las frases icónicas de *Sherlock BBC*, que se convierten en préstamos utilizados en todos los textos para contextualizar o agradar a la audiencia conocedora. La idea de crear un universo alternativo no implica modificar el universo del todo, pues se prefiere la construcción de historias tipo *canon divergence*, donde es posible identificar el mundo canónico y a los personajes en él a pesar de presentar historias que difieren de este, ya sea por locación, por poderes sobrenaturales o por creación de un entorno que difiere, pero genera un paralelismo claro entre el *canon* y la *fanfiction*. De esta manera, el *fandom* es libre de construir los mundos como prefiera, sin embargo, se generan ciertos patrones sobre elementos canónicos que deben incluirse, esto, con motivo de crear verosimilitud dentro de las historias.

En el segundo eje de construcción de personajes según Carl Jung, este análisis se enfocó en identificar los arquetipos presentes en los protagonistas de cada historia, así como reconocer qué significa este cambio de arquetipos para el *canon* y para las narrativas transmedia en

general. Se identificó que, a pesar de que existe un uso recurrente de personajes, estos no siempre poseen el mismo arquetipo. Esta variación de arquetipos busca mostrar comportamientos específicos de los personajes que no necesariamente se muestran dentro del *canon*. No obstante, su finalidad no es alejarse del *canon* por completo, sino mostrar propuestas de arquetipos que pueden funcionar para la caracterización de los personajes y no como elementos que identifiquen al personaje enteramente con uno u otro arquetipos. Resalta también en esta sección la tendencia por mostrar arquetipos afines al personaje de John Watson a través del rol del cuidador como una extensión del *canon*, mientras que con Sherlock Holmes se presenta una gama más amplia de personajes, todos ligados a una idea más emocional de este personaje. De esta manera, existe una apertura a presentar arquetipos distintos al *canon*, para construir más a profundidad a los personajes en cada uno de los contextos alternativos.

El tercero es la deconstrucción del canon a través de Jacques Derridá, donde, a través de identificar temáticas recurrentes en cada *fanfiction*, se determinó de qué manera se está —o no— deconstruyendo al *canon*, así como los principales discursos de interés para escribir dentro de las *fanfictions*. Esta presentación de temáticas, este análisis muestra que los *fans* están interesados en propuestas que involucran temáticas de igualdad, diversidad, familia y desarrollo de relaciones homosexuales. Los discursos se presentan, principalmente, a través de la construcción de relaciones entre los personajes principales, donde deben cuestionarse por qué la sociedad los obliga a actuar de una forma u otra, o bien, a reconocer de qué manera ellos pueden cambiar los discursos de esta para lograr sus objetivos. Si bien esta construcción de discursos no deconstruye al *canon* directamente en todos los casos, sí permite ampliar las posibilidades que el *canon* podría tener, pues se presentan posibilidades de paternidad y relaciones entre personajes que podrían implicar una divergencia del *canon*, pero por su construcción y búsqueda de



verosimilitud, en general, se presentan como una situación posible dentro del mismo. De esta manera, los discursos de deconstrucción presentes en las *fanfictions* funcionan, tanto como crítica al *canon*, como de extensión de este.

El cuarto es el análisis sobre las dinámicas de poder de Michel Foucault. En este caso, el análisis se enfocó en identificar qué dinámicas de poder se encuentran dentro de las *fanfictions* y cómo esto impacta en la construcción de personaje y temáticas tratadas dentro de cada historia. En este apartado se identificó que las historias buscan plasmar la importancia de las dinámicas de poder entre los personajes principales, así como de resistirse y transgredir las dinámicas de dominación y disciplina. Dentro de los textos analizados se identificó, a su vez, una dinámica mutable de las relaciones de poder, donde se presentaron, principalmente, dinámicas en cuanto a relaciones sentimentales de los personajes y de condicionamiento por parte de la sociedad hacia uno o varios personajes. Estas dinámicas se muestran como una extensión del *canon*, en cuanto a que siguen ciertos patrones aceptados dentro del *fandom*: las actitudes iniciales, la dinámica primaria donde Sherlock ejerce poder sobre John; sin embargo, toman un papel relevante dentro de la construcción de universos alternativos, pues se utilizan como elemento principal para la construcción de relaciones entre personajes, más aún, cuando se trata de relaciones afectivas y sexuales. De esta manera, las dinámicas de poder se muestran como una posibilidad de construcción personal, social y sexual de los personajes.

A través de las *fanfictions* de *Sherlock BBC* se puede reconocer las temáticas y elementos que presentan mayor interés para los *fans* de este producto cultural. Según lo analizado, los *fans* buscan historias que profundizan en la construcción de personajes y relaciones homosexuales, a través de un acercamiento más emocional y sentimental hacia los personajes. También se presenta una tendencia por retratar entornos más familiares y cotidianos a través de la visión de

los personajes; así como a presentar elementos de las primeras tres temporadas del *canon*. Además, existe un interés por explorar escenarios sobrenaturales. Estos elementos permiten reconocer nuevas oportunidades para crear contenido pensado para los *fans* de *Sherlock BBC*, para que puedan tomarse en cuenta los intereses e ideas de esta comunidad y se genere así una conexión más acertada entre el hipotexto, sus narrativas y los hipertextos creados.

A lo largo de este trabajo se demostró que la extensión de las narrativas sobre *Sherlock BBC* no tiene límites, y pueden generarse distintas historias alrededor del *canon* ya sea, como una propuesta transmediática o como un hipertexto. Dentro de los hipertextos a modo de *fanfiction* se pueden encontrar historias como extensión, crítica o por suplir una necesidad que el *canon* no satisface. Para las propuestas transmediáticas, el análisis de *fanfictions* puede ser relevante para identificar oportunidades de creaciones narrativas, tanto por interés y necesidad de los *fans*, así como para indagar sobre nuevas formas de innovar al *canon* en formatos no explorados. Se espera que este trabajo sirva como inspiración para la investigación de las *fanfictions* desde la crítica literaria y la comunicación, para reconocer la importancia de este género —si se le puede denominar como tal— de propuestas literarias colaborativas, críticas e inexploradas.

El presente trabajo se muestra como una exploración a una rama del gran universo de *Sherlock Holmes*. Por lo tanto, aunque presenta resultados con relación a la influencia de *Sherlock BBC* en la creación de hipertextos, existen muchos aspectos que pueden analizarse para seguir construyendo el universo de *Holmes*. Dentro de las *fanfictions*, por ejemplo, el presente trabajo se limitó a cinco en lengua inglesa, de la categoría «universo alternativo» y capituladas, no obstante, existen muchas categorías, idiomas y extensiones para generar un análisis sobre este

*fandom*, que podrían abordarse desde distintos enfoques para comprender más específicamente algunas de las tendencias —y otras— mencionadas en este trabajo.

Esta investigación tampoco muestra un acercamiento del todo a los trabajos originales de Doyle, así como a todos los hipertextos relacionados; no obstante, los hallazgos presentados en esta investigación también indican que existe un cambio en cuanto a la percepción que los *fans* poseen con respecto al *canon* de Doyle. Por lo tanto, se invita a continuar con la investigación sobre *fanfictions* y a encontrar otros patrones y conexiones entre estos, *Sherlock BBC*, otras adaptaciones y la obra original de Doyle.

## 8. Bibliografía

- Abercrombie, N., y Longhurst, B. (1998). *Audiences: A sociological theory of performance and imagination*. SAGE Publications Ltd, <https://doi.org/10.4135/9781446222331>
- Archive of Our Own, (s. f.). *Additional Tags*. <https://goo.su/rMp3Y>
- Asensi, M. (1990). *Teoría literaria y deconstrucción*. Arco/Libros S. A.
- Atarama Rojas, T., Agapito-Mesta, C. y Castañeda-Purizaga, L., (2017). Los arquetipos como herramientas para la construcción de historias: análisis del mundo diegético de "intensamente". *Ámbitos*. 1-15. [10.12795/Ambitos.2017.i36.03](https://doi.org/10.12795/Ambitos.2017.i36.03).
- Bahoric, K. y Swaggerty, E. (2015). Fanfiction: Exploring in- and out-of-school literacy practices. *Colorado Reading Journal*. 26. (pp.25-31). <https://goo.su/1HDOJ>
- Barthes, R. (1968). *La muerte del autor*. Manteia.
- Blind\_Author, (2014). *Empathy*. Archive of Our Own.  
<http://archiveofourown.org/works/2685035>.
- Bochman, S. (2012). *Detecting the technocratic detective*. en Porter, L. *Sherlock Holmes for the 21st Century: Essays on New Adaptations*. Jefferson. McFarland and Company.
- Borges, L (1979). *El cuento policial* en Borges, L., *Borges Oral*. Akhenaton
- Busse, K. y Hellkson, K. (2014). *The Fanfiction Studies Reader*. University of Iowa Press.
- Busse, K y Stein, L., (2012). *Sherlock and Transmedia Fandom Essays on the BBC Series*. McFarland y Company.
- Bustos, A., Valenzuela, E., y Villa, C., (2007). *Nuevas tipologías de familias*. [Tesis de para optar por el Grado de Licenciatura en Trabajo Social y Título de Asistente Social en

- la Universidad Academia de Humanismo Cristiano]. Repositorio institucional.  
<https://goo.su/rFp3i>
- Castro, E., (2016). La verdad del poder y el poder de la verdad en los cursos de Michel Foucault. *Tópicos*. 31. 42-61. 10.14409/topicos.v0i31.7959.
- Chaudhuri, S. D., (2017). Jekyll-Holmes y Ripper-Hyde: The Body as a Site of Multiplicity. *The Confidential Clerk*. Centre for Victorian Studies, Jadavpur University. 3 (pp. 77-87) ISSN 2454-6100
- Claussion, N. (2018). *Arthur Conan Doyle's Art of Fiction: A Revaluation*. Cambridge Scholars Publishing.
- Cook, C., (2018). *A content analysis of LGBT representation on broadcast and streaming television* [Tesis de Honor en Comunicación en la Universidad de Tennessee at Chattanooga]. Repositorio institucional. <https://goo.su/3cGbrT>
- de Kloet, J. y van Zoonen, L. (2007). Fan Culture – Performing Difference. *Devereux*. 14. 322-341. [http://jeroendekloet.nl/wp-content/uploads/2012/06/Kloet\\_vanZoonen\\_Devereux.pdf](http://jeroendekloet.nl/wp-content/uploads/2012/06/Kloet_vanZoonen_Devereux.pdf)
- Derridá, J., (1997). *Of Grammatology*. (Trad. Gayatri Chakravorty Spivak). The Johns Hopkins University Press. (Originalmente publicado en francés en 1967).
- Doyle, A., (1924). *Memories and Adventures*. Brown y Co.
- Doyle, A. C. (2019). *Obras completas de Sherlock Holmes:Tomo 1: Novelas*. (Campbell, E., Trad.). Olmak Trade S. L.
- Doyle, A. C. (2019b). *Obras completas de Sherlock Holmes:Tomo 1: Relatos cortos*. (Campbell, E., Trad.). Olmak Trade S. L.

- Doyle, A. C. (2019c). *Obras completas de Sherlock Holmes:Tomo 3: Relatos cortos*.  
(Campbell, E., Trad.). Olmak Trade S. L.
- Earlgreytea68, (2013). *Saving Sherlock Holmes*. Archive of Our Own.  
<http://archiveofourown.org/works/514787>
- Earlgreytea68, (2014). *Nature and Nurture*. Archive of Our Own.  
<http://archiveofourown.org/works/729134>
- Evans, E., (2015) *Shaping Sherlocks: Institutional Practice and the Adaptation of Character*  
en Busse, K. y Stein, L., (Eds.) *Sherlock and Transmedia Fandom Essays on the BBC*  
*Series*. (pp. 102-117). McFarland y Company.
- Fang, J. (2021). Functional Character in Fan Fiction: A Case Study of The Lord of the Rings’  
Alternative Universe Fan Fiction For Every Evil. *Studies in Linguistics and*  
*Literature*. 5. (p.70). 10.22158/sll.v5n1p70.
- Fathallah, J. (2015). Moriarty’s Ghost: Or the Queer Disruption of the BBC’s Sherlock. *The*  
*Journal of Popular Culture*, 48(4), 809-824. <https://doi.org/10.1111/jpcu.12221>
- Fathallah, J. M. (2017). *Fanfiction and the Author: How Fanfic Changes Popular Cultural*  
*Texts*. Amsterdam University Press.
- Fernández, P., (2022). *El fenómeno de las fanfictions : su difusión entre los jóvenes lectores*  
*y su contribución al campo de la literatura como nuevo género literario*. [Trabajo de  
Grado en Estudios Hispánicos de la Universidad de Cantabria] Repositorio Abierto de  
la Universidad de Cantabria. <http://hdl.handle.net/10902/25560>
- Ferraris, M., (1990). *Jacques Derrida. Deconstrucción y ciencias del espíritu*. en Asensi, M.  
*Teoría literaria y deconstrucción*. Arco/Libros S. A. pp. 339-395

- Ferrater Mora, J. (2001a). *Diccionario de Filosofía A-D*. 2. ed. Editorial Ariel S. A.  
Barcelona, España. (Originalmente publicada en 1994)
- Ferrater Mora, J. (2001b). *Diccionario de Filosofía E-J*. 2. ed. Editorial Ariel S. A.  
Barcelona, España. (Originalmente publicada en 1994)
- Foucault, M. (1996). *Lengua y literatura*. (Trad. Herrera Baquero, I.). Ediciones Paidós,  
Barcelona, España. (Originalmente publicada en francés en 1994)
- Foucault, M. (2003). *Defender a la sociedad* [Il faut défendre la société] (trad. Pons, H.).  
Fondo de cultura económica, México. (Originalmente publicada en francés en 1997)
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber. Siglo XXI*. (Trad. Camino, A. G.).  
(Originalmente publicado en francés en 1969)
- Foucault, M., (1990). *The Use of Pleasure: Volume 2 of The History of Sexuality*. (Trad.  
Hurley, R.) Vintage Books.(Originalmente publicado en 1984)
- Foucault, M., (1991). *Microfísica del poder* (2.a ed.). La Piqueta. <https://goo.su/sZJjHg>  
(originalmente publicado en 1979).
- Foucault, M., (1981). *Friendship as a way of life*. (Trad. Johnston, J.). en Foucault, M., y  
Rabinow, P. (1997). *The essential works of Michel Foucault, 1954-1984*. (Trad.  
Hurley, R.) The New Press. (originalmente publicado en 1994)
- Foucault, M. (2000). La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad. (Trad. Fonti, D.).  
*Nombres*, Revista de Filosofía. 10 (15), 257-280. (Originalmente publicada en 1984)
- Gatiss, M. (escritor), Moffat, S. (escritor), Doyle, A. (Escritor), McGuigan, P. (Director).  
(2010a). *A Study in Pink*. (Temporada 1, Episodio 1) [Episodio de serie de televisión].  
En Gatiss, M., Moffat, S., Eaton, R., Jones, B., Vertue, B. & Vertue, S. (Productores

- ejecutivos). (2010-2017). *Sherlock* [serie de televisión]. Hartswood Films; BBC Wales; WGBH.
- Gatiss, M. (escritor), Moffat, S. (escritor), Doyle, A. (Escritor), McGuigan, P. (Director). (2010b). *The Great Game*. (Temporada 1, Episodio 3) [Episodio de serie de televisión]. En Gatiss, M., Moffat, S., Eaton, R., Jones, B., Vertue, B. & Vertue, S. (Productores ejecutivos). (2010-2017). *Sherlock* [serie de televisión]. Hartswood Films; BBC Wales; WGBH.
- Gatiss, M. (escritor), Moffat, S. (escritor), Doyle, A. (Escritor), Jeremy Lovering (Director). (2014). *The Empty Hearse*. (Temporada 3, Episodio 1) [Episodio de serie de televisión]. En Gatiss, M., Moffat, S., Eaton, R., Jones, B., Vertue, B. & Vertue, S. (Productores ejecutivos). (2010-2017). *Sherlock* [serie de televisión]. Hartswood Films; BBC Wales; WGBH.
- Gatiss, M. (escritor), Moffat, S. (escritor), Doyle, A. (Escritor), McGuigan, P. (Director). (2012). *A Scandal in Belgravia*. (Temporada 2, Episodio 1) [Episodio de serie de televisión]. En Gatiss, M., Moffat, S., Eaton, R., Jones, B., Vertue, B. & Vertue, S. (Productores ejecutivos). (2010-2017). *Sherlock* [serie de televisión]. Hartswood Films; BBC Wales; WGBH.
- Gatiss, M., Moffat, S., Eaton, R., Jones, B., Vertue, B. & Vertue, S. (Productores ejecutivos). (2010-2017). *Sherlock* [serie de televisión]. Hartswood Films; BBC Wales; WGBH.
- Genette, G. (1982). *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (Channa Newman y Claude Doubinsky, Trans.). University of Nebraska Press.
- Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of interpretation* (J. E. Lewin, Trans.). Cambridge University Press.



- Genette, G. (1983). *Narrative Discourse: an essay in method* (Trad. Lewin, J.). Cornell University Press.
- Giraldo, R. (2006). Poder y resistencia en Michel Foucault. *Tabula Rasa*. (4). 103-122, ISSN 1794-2489. <http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n4/n4a06.pdf>
- Goodman, L. (2015), Disappointing Fans: Fandom, Fictional Theory, and the Death of the Author. *The Journal of Pop culture*, 48, 662-676. <https://doi.org/10.1111/jpcu.12223>
- González-Domínguez, C. y Martell-Gámez, L. (2013). El análisis del discurso desde la perspectiva foucaultiana: método y generación del conocimiento. *Ra Ximhai*, 9 (1), pp. 153-172. Universidad Autónoma Indígena de México. <https://goo.su/dgXV>
- Guzmán Mora, J. (2019). La venganza de Jefferson Hope como castigo: el sistema de censura franquista en la traducción de "A Study in Scarlet" (Arthur Conan Doyle), por Amando Lázaro Ros. *Hikma*, 18(1), 33–55. <https://doi.org/10.21071/hikma.v18i1.11177>
- Hofmann, M. A. (2018). Johnlock meta and authorial intent in Sherlock fandom: Affirmational or transformational? *Transformative Works and Cultures*, 28. <https://doi.org/10.3983/twc.2018.1465>
- IMDb. (2010, 24 octubre). *Sherlock (TV Series 2010–2017)*. IMDb. <https://goo.su/G4E1Up2>
- Jenkins, H. (1992). *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. Londres, Routledge.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. NYU Press.
- Jones, S., G., (2002). The sex lives of cult television characters. *Screen*. 43(1), pp. 79-90. [10.1093/screen/43.1.79](https://doi.org/10.1093/screen/43.1.79)

- Jung, C. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo* (Trad. Murmis, M.). Ediciones Paidós.  
(originalmente publicada en 1959)
- Jung, C. (1968). *The Archetypes and the Collective Unconscious* (2da. ed.) (Trad. Hull, R.).  
Princeton University Press. (originalmente publicada en 1959)
- Jung, C. (1993). *Las relaciones entre el yo y el yo inconsciente*. (2da. ed) (Trad. Balderrama,  
J.). Ediciones Paidós. (originalmente publicado en 1971)
- Jung, C. (1994). *El Ego: el lado consciente de la personalidad* en Downing, C. (Ed.), *Espejos  
del Yo: Imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas* (pp. 23-24). Kairós.
- Larsen, K. A. y Zubernis, L. M., (2012). *Fandom at the crossroads: Celebration, shame and  
fan/producer relationships*. Cambridge Scholars Publishing.
- Lifeonmars, (2013). *Left*. Archive of Our Own. <http://archiveofourown.org/works/639976>
- Mad\_Lori, (2011). *Performance In a Leading Role*. Archive of Our Own.  
<http://archiveofourown.org/works/225563>
- Mariano, F. y Thomas, K. (2012) «Don't make people into heroes, John»:  
*(re/de)constructing the detective as hero* en Porter, L. *Sherlock Holmes for the 21st  
Century: Essays on New Adaptations*. Jefferson. McFarland and Company.
- Martin Cerezo, I., (2005). La evolución del detective en el género policíaco. *Tonos Digital:  
Revista electrónica de estudios filológicos*. (10). 362-384 ISSN 1577 - 6921  
<https://goo.su/SmwuUq3>
- Mazzeo, V. P. (2021). El caso de las múltiples adaptaciones: El universo de Sherlock  
Holmes, llevado a la pantalla chica. *Question/Cuestión*, 3(69), e548.  
<https://doi.org/10.24215/16696581e548>

- McCain, K., (2015). *Canon vs. 'Fanon': Genre devices in contemporary fanfiction*. [Tesis para Máster of Arts in English de la Graduate School of Arts and Sciences of Georgetown University]. Georgetown University Library.  
<http://hdl.handle.net/10822/760842>
- McClellan, A. K. (2018). *Sherlock's world: Fan fiction and the reimagining of BBC's Sherlock*. University of Iowa Press.
- McKee, R. (2009): *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principio de la escritura de guiones*. (Trad. Lockhart, J.) Barcelona: AlbaEditorial, S.L.U. (Originalmente publicada en 1997)
- Méndez, M., (2018). *La influencia familiar en la construcción de la identidad personal. Fundamentos y métodos para la formación permanente de los maestros de Educación Infantil. Análisis y prospectiva en la CAM*. [Tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio institucional. <https://goo.su/NGuXy0h>
- Montes Doncel, R. (2008). La deconstrucción. Fundamentos y posibilidades de proyecciones prácticas. *Epos : Revista De filología*, (24), 243.  
<https://doi.org/10.5944/epos.24.2008.10583>
- Mubi Brighenti, A., (2016). The Excruciating Work of Love: On Foucault's Kehre Towards the Subject. 10.1057/978-1-137-51659-6\_3.
- Nicolás, C., (1990). *Entre la deconstrucción*. en Asensi, M. *Teoría literaria y deconstrucción*. Arco/Libros S. A. pp. 309-338
- Páramo, P., (2008). La construcción psicosocial de la identidad y del self. *Revista Latinoamericana de Psicología*, 40(3), 539-550. <https://goo.su/FvzrzE>

- Pearson, C. (1991). *Awakening the heroes within: Twelve archetypes to help us find ourselves and transform our world*. HarperOne.
- Smrčiak, P. (2018). *Fanfiction 'Classics', Fanfiction 'Mainstreams', and Their Differences* [Tesis de Licenciatura, Universidad de Masaryk]. <https://is.muni.cz/th/fsott/>
- Porter, L. (2012). *Sherlock Holmes for the 21st Century: Essays on New Adaptations*. Jefferson. McFarland and Company.
- Pugh, S. (2005). *The Democratic Genre: Fanfiction in a Literary Context*. Bridgend. Wales. Seren Books.
- Requena Hidalgo, C. (2023). Reescrituras transmedia del universo Sherlock: de Doyle a la BBC. *index.comunicación*, 13(1), 175-195. <https://doi.org/10.33732/ixc/13/01Reescr>
- Rotten Tomatoes,(s. f.). *Sherlock* . Rotten Tomatoes. <https://goo.su/ezaeXt>
- Sánchez Zapatero, J., & Fernández Rodríguez, M. (2020). ¿Y si no se descarta lo imposible? Sherlock Holmes en el universo fantástico. *Brumal*. Revista de investigación sobre lo Fantástico, 8(2), 41–62. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.717>
- Schulten, K., (2015). *About Sherlock Holmes*. WGBH Educational Foundation, Masterpiece Theatre.
- Scolari, C. A. (2009). Transmedia storytelling: Implicit consumers, narrative worlds, and branding in contemporary media production. *International Journal of Communication*, 3, pp. 586-606. <http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/477/336>
- Seif, R., (2017). *The Media Representation of Fictional Gay and Lesbian Characters on Television: A Qualitative Analysis of U.S. TV-series regarding Heteronormativity*

- [Tesis de Maestría en Comunicación en la Universidad Jönköping]. Digitala Vetenskapliga Arkivet. <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:hj:diva-36233>
- Shafee, T. (2020). Canon v Headcanon: Gender and fan self-identification in the search for autistic representation on television. *Transformative Works and Cultures*, 33. <https://doi.org/10.3983/twc.2020.1766>
- Sherlock: The Official Live Game. (2019, 15 febrero). *The Official Immersive Sherlock Experience | Sherlock: The Official Live Game* [Vídeo]. YouTube. <https://goo.su/oC9f6>
- Siuda, P. (2010). From Deviation to Mainstream – Evolution of Fan Studies. *Studia Medioznawcze* [Media Studies] 3(42): 87-99.
- Symons, J. (1985). *Bloody murder : from the detective story to the crime novel: a history*. Viking Press. (Original work published 1972)
- Ross, E., (2019). *The Elephant in the Room: Authorship, Queerbaiting and Sherlock*. London College of Communication.
- The Arthur Conan Doyle Encyclopedia Contributors. (2023, 15 abril). *The 62 Sherlock Holmes stories written by Arthur Conan Doyle*. The Arthur Conan Doyle Encyclopedia. Recuperado 9 de mayo de 2023, de <https://goo.su/Hg7W>
- Thompson, S. (escritor), Gatiss, M. (escritor), Moffat, S. (escritor), Doyle, A. (Escritor) y Haynes, T. (Director). (2012b). *The Reichenbach Fall*. (Temporada 2, Episodio 3) [Episodio de serie de televisión]. En Gatiss, M., Moffat, S., Eaton, R., Jones, B.,

- Vertue, B. & Vertue, S. (Productores ejecutivos). (2010-2017). *Sherlock* [serie de televisión]. Hartswood Films; BBC Wales; WGBH.
- Turnbull, B. T. (2022). Mystery of Australia's «Somerton Man» solved after 70 years, researcher says. *BBC News*. <https://goo.su/E9do2K>
- Vicente Rojas, A., (2021). *El arte de contar historias. Sherlock Holmes como ejemplo de transmedialidad*. [Trabajo de grado de Licenciatura de la Universidad de Valladolid]. Repositorio documental de la Universidad de Valladolid. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/51254>
- Vives, D. (2019) *Los libros de Sir Arthur Conan Doyle*. Catálogo de la muestra de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno
- Wardle, M. (2019). «From Baker Street to Tokyo and Back: (para)textual hybridity in translation», *Palimpsestes*, 32, -1, pp. 192-202. DOI : <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.3582>
- Wiegand, D. (2012). TV review: Fresh dose of fun in «Sherlock». *SFGATE*. <https://goo.su/yUTn>
- Wilson, P., (2023). *Arthur Conan Doyle*. Encyclopedia Britannica. <https://goo.su/R9In>

## 9. Referencias

- Bangun, C.R.A; Nareawari, K; y Sukur, G.F.F (2020). Online Fan Fiction: Social Media Alternative Universe Practices on Twitter @Eskalokal and @Gaberntwice. *ASPIRATION Journal* Vol.I(2), (p.208-228). E-ISSN: 2723-1461
- Böck, S., Ingelmann, J., Matuszkiewicz, K., y Schruhl, F. (2017). Lesen X.0: Rezeptionsprozesse in der digitalen Gegenwart, Reihe digilit. Literatur und Literaturvermittlung im Zeitalter der Digitalisierung. VyR unipress.
- Busse, K (2014). *Writing Bodies in Space: Media Fan Fiction as Theatrical Performance* en Hellekson, K. y Busse, K (Ed.) *Fanfiction and Fan Communities in the Age of the Internet* (pp. 225–44). Jefferson, NC: McFarland.
- Busse, K. (2017) *Fan Fiction Tropes as Literary and Cultural Practices* en Böck, S., Ingelmann, J., Matuszkiewicz, K., y Schruhl, F. Lesen X.0: Rezeptionsprozesse in der digitalen Gegenwart, Reihe digilit. Literatur und Literaturvermittlung im Zeitalter der Digitalisierung. (Pp. 127–43). VyR unipress.
- Dhaenens, F., Bauwel, S. y Biltereyst, D. (2008) Slashing the Fiction of Queer Theory: Slash Fiction, Queer Reading, and Transgressing the Boundaries of Screen Studies, Representations, and Audiences. *Journal of Communication Inquiry* 32, no. 4 pp. 335–47.
- Evans, E. (2013), *Transmedia Television: Audiences, New Media and Daily Life*. New York: Routledge.
- Foucault, M. (2003). *Vigilar y castigar* (A. G. Camino, Trad.). Siglo Veintiuno Editores. (originalmente publicada en francés en 1975).

- Freund, K. y Fielding, D. (2013). Research Ethics in Fan Studies. *Participations: Journal of Audience and Reception Studies* 10(1). 44–54
- Gerrig, R. J. (1993). *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*. Yale University Press.
- Grødahl, K. (2018). Fan Fiction and Authorship: Secondary Authors and Their Role in the Evolution of the Author Construct and Canonicity. [tesis de maestría en The Arctic University of Norway]. Repositorio institucional <https://goo.su/FZLz9Y>
- Guerrero, M. (2016). *Historias más allá de lo filmado: Fan fiction y narrativa transmedia en series de televisión*. [tesis doctoral en España: Universitat Pompeu Fabra] Repositorio institucional. <https://www.tdx.cat/handle/10803/385849>
- Guerrero-Pico, M., Establés, M.J. y Masanet, M. J. (2017). Fandom, perspectivas renovadas. *Palabra Clave*. Universidad de La Sabana. 20(4), 847-855.  
<https://doi.org/10.5294/pacla.2017.20.4.1>
- Lavigne, C. (2012). «*The Noble Bachelor and the Crooked Man: Subtext and Sexuality in the BBC's Sherlock*» Porter, L. *Sherlock Holmes for the 21st Century: Essays on New Adaptations*. McFarland and Company,
- Lycett, A. (Ed.). (2012). *Sherlock Holmes for the 21st century: essays on new adaptations*. McFarland y Company.
- Roine, H. (2013). *Fan Fiction - Opposing the System of Genre Fiction? Opposing Forces – XIV Science Fiction and Fantasy Research Seminar*. University of Tampere.  
<https://goo.su/IukPWBA>
- Salceda, H. (1994). EL LIBRO GLOBAL: La textualización del peritexto en José M. Paz Gago, José Angel Fernández Roca, Carlos J. Gómez Blanco (eds.). Actas del V



Congreso internacional de la Asociación Española de Semiótica (A Coruña, 1992), A  
Coruña: Universidade. *Semiótica y modernidad*. Servizo de publicacións vol. 1,  
p.247-253. ISBN: 84-88301-81-2 <https://goo.su/PD40x>