

FORMAS COMPARADAS: LA CREATIVIDAD PARÓDICA EN LAS NOVÍSIMAS AVENTURAS DE SHERLOCK HOLMES DE JARDIEL PONCELA

FELIPE GONZÁLEZ ALCÁZAR, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

Recibido: julio/ Aceptado: septiembre 2012

RESUMEN: *Novísimas aventuras de Sherlock Holmes*, de Jardiel PonceLA, es una parodia de las aventuras de Sherlock Holmes de sir Arthur Conan Doyle. En este artículo se estudian los elementos de creatividad de la parodia como parte de la tarea del Comparatismo en su interés sobre las formas literarias. **Palabras clave:** Parodia; Creatividad; Comparatismo; Enrique Jardiel PonceLA; *Sherlock Holmes*.

ABSTRACT: Jardiel PonceLA's *Novísimas aventuras de Sherlock Holmes* parodies the adventures of Sherlock Holmes, written by sir Arthur Conan Doyle. This article is focused on basic rules of parody's creativity as a part of Comparative Literature researches into literary forms. **Keywords:** Parody; Creativity; Comparative Literature; Enrique Jardiel PonceLA; *Sherlock Holmes*.

En el ámbito crítico de la Literatura Comparada es difícil separar el espacio ocupado por los géneros del perteneciente a las formas, ya que a menudo límites y funciones parecen borrarse entre ambos. Tratándose de instituciones sociales, juzgamos que los géneros literarios son fácilmente identificables y realidades casi concretas a la vez, en tanto expectativas –muy a menudo cumplidas– para emisores y para receptores. Las formas, sin embargo, quedarían como el reducto más personal de la intención estética de los autores, en consecuencia, la estancia de la individualidad y la identidad única

de cada obra. Esa polaridad explica aparentes contradicciones entre los comparatistas que podríamos ejemplificar: las formas son semejantes a los cauces naturales de la expresión, como los géneros filosóficos (Boyer), o quizás, a la manera en que lo pensó Goethe, se corresponden con la estructura interna de los textos literarios (Weisstien), o bien, suponen parte de los cauces de presentación, desde

la disposición métrica y textual-externa, hasta los procedimientos de interrelación, y las estructuras dinámicas y circulares (Guillén), *et sic...*¹ Lo específico de la Forma no es la pura expresividad verbal, no obstante la tradición clásica y clasicista de su unidad –el horaciano *uni reddatur formae*– frente a las diversas partes que componen la obra artística, no solo es la base de la dualidad fondo-forma, sino la

expresión de la singularidad de las obras literarias concretas (*Gestalt*) y las estructuras abstractas de las mismas (*Form*). Ya se trate de buscados efectos estéticos, de principios consustanciales a la métrica o de los



esquemas constructivos o estructurales, las formas definen los rasgos formales y lingüísticos que definen la naturaleza literaria, lo específico de su ser, como queda establecido desde el planteamiento de la *literaturidad*. Y esa naturaleza, por muy única que nos parezca, posee siempre la productiva y seminal virtud de poder ser imitada, copiada, emulada, sugerida o tergiversada, por citar apenas un puñado de

propiedades de la creatividad poética, en cuyo ejercicio las formas pueden alterarse en tal grado que lleguen hasta la total inversión, como en el caso de la parodia.

A lo largo de 1928 Enrique Jardiel Poncela publicó seriadamente *Novísimas aventuras de Sherlock Holmes*, luego aparecidas de manera conjunta en *El libro del convaleciente* (1930)². Se trataba de una colección de historias breves de tinte humorístico basadas en los relatos de *sir* Arthur Conan Doyle protagonizados por el *consulting detective* Sherlock Holmes y su entrañable amigo el doctor John Watson³. Ocioso sería –y no preciso explicar aquí por qué no es una frase hecha– detenerme en recordar las miríadas de fanáticos lectores, seguidores y expertos holmesianos y holmesólogos que ya por entonces existían y que hasta la muerte del novelista escocés (1930) siguieron con profunda devoción estas aventuras detectivescas, literariamente acabadas por su creador en abril de 1927. Como sucede a menudo con personas y personajes muy populares y admirados, la presión del –mal explicado– proceso mitificador llega a igualar en muchos aspectos la relación que el público establece con ellos

proporcionando atributos ficcionales a seres históricos, y viceversa. En estos últimos, los personajes de la imaginación, el referido proceso implica no solo la humanización biográfica (buscando pistas en los textos o rellenando huecos de la ficción), sino también la necesidad de la repetición incansable del modelo. Resucitar personajes no es caso único, como en Dumas, pero cuando en 1893 Holmes y Moriarty desaparecen ante a la catarata suiza de Reichenbach y mueren según la errada deducción de Watson –*El problema final* (2012: 1025-1026)–, el pretendido efecto que buscaba Doyle se le fue de

las manos ante manifestaciones, peticiones, amenazas o desencuentros familiares para forzar la vuelta a la vida y a la aventura del detective. Y, lo más sorprendente y revelador del inaprensible imaginario moderno, dividido entre la realidad y la imaginación: la confusión entre ser humano-escritor, autor-narrador y personaje novelesco que llenó el 221-B de Baker Street –por otra parte portal inexistente– de innumerables cartas llenas de intrigas, angustias y tragedias verdaderas que *sir* Arthur, ya casi incapaz de distinguir entre él y su criatura, se propuso a menudo solucionar –y lograrlo, caso narrado modélica e ingeniosamente por Julian Barnes en *Arthur & George*.

Conociendo algo de la trayectoria de Jardiel Poncela como escritor, las técnicas y rasgos del humorismo que practicaba incluso como actitud vital, su popularidad y circunstancias sociopolíticas, todo ello magníficamente resumido en el prólogo de Rafael Reig (2008: 9-14), la lectura de las *Novísimas aventuras...* no iba a defraudar las expectativas ni de los lectores



de entonces ni de los de hoy, en el trenzado artificio de someter las afamadas aventuras detectivescas a un proceso que el prologuista resume en una frase: “Se trata de una parodia de las novelas de Holmes, con el propio Jardiel en el papel de Watson.”

Baste detenerse en la mecánica compositiva de la primera entrega, “Prólogo. Mi encuentro con Holmes” (2008: 17-24).

Como ocurre con Watson en la inmensa mayoría de los relatos de Sherlock Holmes, Jardiel Poncela atribuye esta función determinante a su propio personaje, que se sitúa de manera abrupta en Londres en la primavera de 1926. Si al comienzo de la saga un cansado y convaleciente doctor Watson vuelve a

su país después de la segunda guerra de Afganistán (véase *Estudio en escarlata*, 2012: 53 y ss.), ahora el nuevo narrador simplemente viaja a la capital británica “a que me planchasen un sombrero flexible”. El comienzo, ya de por sí ingenioso por absurdo, nos introduce en el tono humorístico general de la acción que se aboca al tópico de la apariencia externa (“Me pareció oportuno dar la sensación de que yo también era inglés y me compré un monóculo. Traté de colocármelo en la órbita derecha, pero el monóculo se me caía. Entonces ideé un truco original: me puse el monóculo y me lo sujeté al cráneo con una venda”), y el carácter frío de los ingleses. Cansado de su paseo por Hyde Park decide sentarse en un banco con un ocupante enfrascado en la lectura del *Times* que resulta ser nada menos que Sherlock Holmes. Intrigado por el encuentro y por su supuesto fin en “las cataratas del Niágara”, Holmes le explica que la simulación se debía a que se había cansado de su anterior vida, pero que, tras una etapa de reposo en la Patagonia, había decidido volver a Londres “disfrazado de perro vagabundo” para volver a ejercer su oficio. El regreso a la acción policíaca no puede ser completo sin un ayudante, asunto sobre el cual la claridad y la seguridad mentales de Holmes brillan como siempre:

-Usted, sí. Es usted ágil, sabe jugar al ajedrez, mide un metro sesenta de estatura y se llama Enrique. Necesito un ayudante que reúna esas condiciones.

-¿Y cómo sabe usted que...?

-Porque lo deduzco todo. Ya se irá usted acostumbrando a mis deducciones. He deducido que se llama usted Enrique porque usa usted calcetines grises.

Aunque no vi aquello muy claro, me abstuve de hacerle nuevas preguntas a Sherlock. Reflexioné un rato. Realmente mi

vida no tenía objeto. ¿Por qué no intentar la aventura?”

Tras aceptar después de tres minutos de exigida, de nuevo la rigidez británica, meditación –en los que el nuevo Watson calculó el tiempo que tardaría en llegar de París a Cáceres un hombre andando a gatas–, el detective le cita para el día siguiente en “Baker Street 57” y se marcha. Mientras, el narrador subraya aún más claramente la tipología archiconocida del investigador instalada en los pliegues de nuestra memoria⁴:

Pasóse una mano por la despejada frente, tomó de una cajita de plata un polvillo de cocaína, lo absorbió por la nariz cuidadosamente para no perder ni una sola partícula, y, con la cabeza inclinada, en aquel gesto tan suyo y tan personal, echó a andar rápidamente y no tardó en desaparecer al final de la avenida de las palmeras huérfanas. (*Véanse planos nuevamente*).

Eran las cinco y veinticinco y soplabla viento noroeste.

La actitud paródica, en su sentido etimológico entre los griegos, proviene del espacio común de la música y el canto, (al final, cómico reverso de la oda), cuyo origen se encuentra en la imitación directa de cantos, de diálogos o de actitudes; no del proceso mimético-creativo en sí, sino de la mecánica de un modo de imitación que tradicionalmente suele conferirse al espacio de la sátira. Lo satírico, por su parte, es un cauce de expresividad transgenérico⁵ cuya peculiaridad reside en la presencia de marcadores dispersos –temáticos, estructurales, estilísticos– y en problemas de grado y combinación de estos elementos. La capacidad invasiva y posesiva de discursos de la actitud satírica ha sido uno de los instrumentos creativos más perfeccionados por los escritores, sobre todo por

aquellos cuya imagería verbal e ingeniosa ha sido llevada al extremo. Antropológicamente, podemos admitir una naturaleza esencial a la actitud satírica en tanto apelación al bien común, represión, expiación, conservadurismo, etcétera. Sin embargo, el imperativo de que la efectividad de la sátira tenga pleno sentido, apela a la referencialidad necesaria de los contextos, luego recae con frecuencia en el pretendidamente no buscado ataque personal. Conforme este discurso va colmándose de elementos creativos esa dirección, se abre hacia otras actitudes humanas, ideas y, definitivamente, el espacio artístico de la literatura, la música, la pintura..., es decir que, como modalidad expresiva, lejos de contraerse, se abre, se envuelve y se dinamiza en un lugar de encuentro que proyecta múltiples expresiones y géneros literarios históricos en los que cabe sátira, crítica, burla, ataque, invectiva, ironía, sarcasmo, humor o parodia, sin pretensión agotar el catálogo. Como nos recuerda Beltrán Almería (2002)⁶, a consecuencia del desprecio de la cultura de la risa se ha ignorado o se ha limitado el valor estético de su poética, bajo los estigmas de ser poco apropiada, enfrentada al decoro y basada exclusivamente en la Fealdad de los tipos cómicos o de la degradación paródica. La modernidad no llega tampoco a interpretar otra variante que la noción seria de la risa expresada, eso sí, menos como un tradicional concepto retórico que como una actitud psico-social, al modo de Freud o Koestler, en tanto tecnicismo intertextual como Genette, o simplemente en cuanto parodia burlesca en los orígenes del debate romántico sobre la ironía que cristaliza después en Nietzsche.

La parodia, por su parte, admite también gradaciones dentro del espacio compartido con otras actitudes satíricas. Desde la parodia burlesca tradicional, modo simple y degradante en la doble estructuración genérica de Aristóteles (tomando el *Margi-*

tes homérico como ejemplos de imitación, por un lado, imperfecta de forma narrativa que culmina en la epopeya y, por otro lado, de acciones vulgares como la comedia) hasta la irónica, la parodia moderna en la denominación de Friedrich Schlegel. Esta última actitud, con un grado de irreverencia distinta, ironiza sobre las formas de lo parodiado sin intención destructiva, en tanto método humorístico, por tanto, básicamente distanciador.

Jardiel aplica, efectivamente, este tipo de inversión a las novelas de Conan Doyle jugando con la implicación de los dos movimientos básicos de la parodia que actúan al unísono: la identificación con las formas conocidas y el retorcimiento de las mismas. No en vano es indiscutible que actitudes y cauces como el patetismo o la idealización, como lo satírico o lo fantástico, son instrumentos fundamentales para la renovación de los géneros literarios (Beltrán Almería, 2002: 254) y para la creatividad, donde residen los conceptos de evolución y novedad. En el planteamiento del primer episodio de encuentro quedan fijadas estas reglas de actuación. Por ejemplo, si pensamos en la idea algo vaga que proporciona el propio narrador de su viaje a Londres para arreglar una chistera, en su intento de identificarse con los londinenses y aprender a apreciar su flema ante los accidentes de la vida moderna como el atropellamiento del transeúnte, sin consecuencias en la actitud del *policeman*, o en la imposibilidad de identificar a un personaje notorio dentro de su propio mundo ficcional:

Alcé la vista y distinguí un rostro noble,
severo y anguloso; unos labios delgados;
unas cejas de arcos bizantinos, y unos cabellos,
peinados con fijador, que blanqueaban
las sienas. Aquel hombre era...

Le reconocí al punto.

-¡Usted es Pacheco, el estanciero de Buenos Aires, que... [...]

-Soy Sherlock Holmes. ¡No recuerda?...

Me quedé sin habla. Algo invisible recorrió mis nervios y sentí el frío de los momentos cumbres.

Todo ello son vueltas de tuerca a la productividad ingeniosa de la personalidad del narrador. Si John Watson nos parece un memorialista algo apocado, una especie de tonto inteligente como seríamos todos ante el sagaz Holmes, enamoradizo, activador de un sentido común que por contraste con la explosividad de su colega hace avanzar la investigación en las novelas, Jardiel se ofrece como incitador de lo paródico incrementando esos rasgos por acumulación cómica de expresiones y caracterología: viaja por motivos inconcluyentes, desafía a la explosiva mente de Holmes con la analítica mente propia de un científico (calculando el número de reflejos de chisteras de la Cámara de los Lores que había que reformar, las distancias de recorrido en diversas condiciones o incluso las coordenadas de un lugar concreto), desborda indecisión ante lo evidente siendo incapaz de descubrir al héroe teniéndolo delante,

abiertamente todas las razones y alabando sus conclusiones, y dejándose llevar. En suma, todo ello bajo de signo de una total aceptación que dibuja muy bien el papel del doctor en casi todas las novelas originales pero olvidando las ocasiones en que deja de ser mero observador para quejarse, recriminar como un padre bueno, rebuscar errores en los métodos o intervenir activamente en el desenlace. El personaje de Holmes, por su parte, más que aparecer degradado, como sugeriría una parodia burlesca o *mock burlesque*, desarrolla un proceso de inversión sobre el incremento de aquellos aspectos más destacables que convienen a un perso-



naje extremado en muchos rasgos (el hábito, su dependencia de las drogas, la práctica del violín, su timidez...) para el efecto cómico. Y, el más esencial de todos, no su inteligencia en sí sino el método deductivo y su realización (silencios profundos y extensos, inquisiciones, vigilias, manierismos expresivos, súbitas resoluciones, anticipaciones...), verdadera espina dorsal del desarrollo de la acción, muy a menudo sometido a destellos de brillantez propios de un carácter genialoide⁷ que el distanciamiento narrativo potencia.

El planteamiento de la primera historia, “La serpiente amaestrada de Whitechapel” (2008: 25-30), recurre al mismo efecto reconocedor, aunque ahora respecto de la estructura marcadísima de las novelas de Doyle: evocación, visita del cliente en que narra un caso y las primeras deducciones a su marcha, visita al lugar del crimen con interrogatorios e inspecciones, primera solución declarada, regreso a casa, averiguaciones del detective en las que el disfraz o las falsas pistas lanzadas por él mismo juegan un papel determinante, resolución, y últimas aclaraciones a Watson, cerrando todos los cabos sueltos. Todo ello, evidentemente, tamizado por la pertinente dosificación de la información dada por uno de los protagonistas

que, ateniéndose al necesario estereotipo de un género en que el lector debe de saber menos que los personajes, tiene que apoyarse en sus viejos escritos, en la documentación que archivó del caso, en su buena-mala memoria, en el diálogo con el detective y a veces en la ocultación o en la tergiversación de la información recibida por motivos de decoro o de interés nacional. Si a ello añadimos la estructu-

ra básica dialogal –no dialógica, por supuesto– de la acción novelesca y el efecto que ello produce en la narración en primera persona, la cantidad de instrumentos a disposición de Jardiel Poncele eran inagotables para la distorsión. Si Watson acostumbra a jugar con las fechas del pasado para documentar los casos, Jardiel lleva la acción al momento factual y sincrónico de la escritura entre 1926 y 1930 de la aventura última, a no dudar de otro recurso cómico contra la divagación del narrador canónico y el efecto distorsionador de la presencia de elementos de la contemporaneidad: los coches y el tráfico callejero, los cabarets con música de *jazz-band*, los aviones o el hundimiento del *Titanic*.

Esta parodia humorística, por tanto, no pretende disolver ni superar la forma ni el modelo parodiado, como sucedería en *Don Quijote* frente a las novelas de caballerías o en los grandes narradores británicos que experimentaron con los hallazgos cervantinos frente al historicismo narrativo anterior, de Swift a Dickens, pasando por Sterne o Fielding. El procedimiento posee una base más sencilla y a la vez más filosófica, hunde sus raíces en la vieja *hedoné* de la *Poética* aristotélica en su vertiente mimética ya que, al igual que sucede con la segunda propiedad de esta, incide sobre el placer que todos hallamos en el reconocimiento. Ese reencuentro con lo conocido, con lo poseído íntimamente, rebosa de manera significativa en estas *Novísimas aventuras*... ¿Acaso los devoradores de las novelas de Holmes no recuerdan sus peticiones absurdas a Watson? ¿Los telegramas, las noticias de prensa, los mapas, donde conviven pistas falsas y verdaderas, donde un taimado detective usa a su colega de pantalla o de contraste? Pues Jardiel recibe telegramas de una insospechada, por literal, interpretación: “*Querido Harry: Acuda a verme inmediatamente y traiga consigo*

dos pesas de veinticinco kilos cada una. Es imprescindible que venga usted a pie. –Sherlock Holmes”. Y cumplido al pie de la letra (“Esta última circunstancia de ir con los ojos cerrados [pues me había decidido a obedecer a Sherlock ciegamente] estuvo a punto de costarme la vida, dejándomela debajo de las ruedas de un autobús.”), puesto que a diferencia de Watson la postura del nuevo ayudante –ya el nombre sugiere otra cosa que la amistad entre dos hombres dedicados cada uno a su ciencia– es de sumisión total y de absoluta adoración, lo que incentiva la hilarante actitud de obedecer todas las incongruencias de un carácter estrambótico. ¿No es el imperio de la razón lo que habla por boca de Sherlock al pedirle indirectamente que robusteciera sus brazos con esas pesas ya que iba a necesitarle como ayudante? Nada más lógico que ejercitar el cuerpo para estar en forma, preparado para la aventura. El viejo caballero que lleva el caso al cuarto de estar de Baker Street es sometido a un incongruente interrogatorio (“¿su hijo tomaba alguna vez *vermouth* con anchoas desde que regresó de la India?”) cuya continuación tiene lugar en el cuarto del finado donde el chispazo de la solución queda en el aire a medias sugerido por pistas que solo Holmes conoce y por noticias aparentemente desconectadas del suceso aparecidas, cómo no, en el *Times*. Lo siguiente es la repetición del esquema de la acción usual en Doyle, siempre muy trazado entre cuartos cerrados (quizás inspirado por las primeras historias detectivescas que admiraba, como *Los crímenes de la calle Morgue* de Poe) y aventuras callejeras, alterado en pocas ocasiones como en *El sabueso de los Baskerville*. La visita al cabaret o los disfraces de *fakires* ambulantes que utilizan los protagonistas para atraer a la serpiente asesina hasta el famoso domicilio (“Cuando el animal llegó, ya jadeante, el detective la cerró en la caja y exclamó:

¡¡¡Ya es nuestra!!! Ahora voy a enviársela al señor Molkestone. Esa serpiente es el agente que causó la muerte de su hijo.”), el orientalismo imperial británico (permitiendo que la escena se rote “HACIENDO EL INDIÓ”), todo está ahí para complementar las exigencias de cercanía y de reconocimiento con historias determinadas, caso de la serpiente asesina de *La banda de lunares* (2012: 185-206), y con los semejantes procesos de desentrañamiento en los que Sherlock *juega* con los lectores vía el despistado Watson:

–Es sencillo –me contestó con su frialdad habitual–. En la habitación del crimen yo vi huellas de serpiente. Eso y la circunstancia de que el muerto hubiera estado de guarnición en la India, me hizo pensar que algún indostánico –probablemente para vengar antiguas ofensas a los ídolos, perpetradas por el oficial Evans– había atentado contra el joven enviándole una serpiente amaestrada, medio muy usado en la India. El vengador no podía ser otro que el Sahib de que hablaba el *Times*, pues ese individuo iba a embarcar para Calcuta; es decir, huía de Londres. Lo demás, ya lo sabe usted. Fuimos al cabaret para aprender yo a tocar la flauta de oído y, así que supe, toqué la flauta frente a la casa del crimen, en cuyos alrededores tenía que estar el reptil, puesto que su amo había muerto y no tuvo ocasión de llevárselo; y el reptil amaestrado, acudió al sonido de mi flauta, ejecutando los ejercicios que le enseñara su amo, y nos atacó, siguiéndonos hasta casa.

[...]

El detective se puso una inyección de morfina, y bostezó.

No he hecho referencia más que de pasada al aspecto gráfico de las aventuras de Jardiel Poncela, con dibujos hechos por él mismo, apenas esbozos en mínimas viñetas, cuya absoluta modernidad añade un modo básico de caricaturización a que las

ilustraciones de las historias originales se habían visto ya sometidas pasado el tiempo, bien por otros experimentos cómicos, bien por la infantilización progresiva del público lector, caso análogo al de Julio Verne. Aquí, el dimorfismo entre ambos protagonistas, acentuado como si se tratara de un Quijano y un Sancho de Gustavo Doré, obliga en muchos casos a descabezar la estilizada imagen del detective inglés, que solamente puede aparecer completo mientras medita sentado entre volutas de humo o cuando busca pistas encorvado, señalado por su traje de un *tweed* rural a cuadros, excéntrica rebuscada entre infinitos señores vestidos de negro y con sombrero hongo. Nuestro ocular reconocimiento de Holmes, muy marcado por las apreciadas y hoy añejas encarnaciones de Basil Rathbone o de Peter Cushing, coincide casi al milímetro con la altura, la delgadez extrema y el perfil aguileño de las ilustraciones de Jardiel⁸, muñequizador de personas y momias y humanizador de animales y paisajes. Toda la información visual e icónica de Conan Doyle, letreros o mapas, caligrafías o cables, es susceptible de contribuir al festín paródico: el letrero de una tienda diciendo “Especialidad en sombreros azul marino”, el mensaje cifrado que reza “*Ite missa est. 12 de Abril Old Compton. La segunda de ladrillos; mano derecha Almirante Nelson. Dick*”, o el cartel que señala “POLO NORTE Los carruajes por la derecha”.

El autor de una parodia, por su parte, no es el ejecutor de un *pastiche*, tal vez la más sencilla manifestación de lo cómico si exceptuamos la imitación burlesca; no renuncia a su creatividad sino que asimila el texto de origen para convertirlo en algo diferente. Cuanto más estructurado formalmente y más reconocible sean los esquemas o los tópicos del texto parodiado, más sencilla resultará esa labor, más efectista, pero más superficial. Parodiar lo profundo consiste en quebrar la intensidad y la naturaleza del

texto originario, esa ha sido quizás la labor de siglos de la novela ante el patetismo y la elevación del estilo de la epopeya. Para crear una obra original, el nuevo producto del ingenio debe de ser más rico que el imitado y eso se consigue o minando las formas parodiadas (desde los géneros históricos hasta los esquemas narrativos o los tipos de discursos), como el *Quijote* —¿nos atreveríamos a decir lo mismo de *Ulises* frente a la *Odisea* o de *Gulliver* frente a los géneros de la moralidad civil y religiosa?—, o activando otros recursos funcionales —y aquí sí encontramos natural la superioridad de Joyce. No obstante, no siempre es preciso anudar al cuello del texto parodiado su sentencia de agotamiento productivo, también caben matices. Muchas teorías sobre la sátira incluyen además vertebraciones hacia lo estrictamente paródico, como en Worcester o Hutcheon⁹, con el fin de diferenciar la parodia satírica de la sátira paródica, buscando en la primera un objetivo estructuralmente literario frente al contextual-realista propio de la sátira.

Las *Novísimas aventuras...* de Jardiel son un juguete cómico en cuya pretensión no cabe más actitud satírica frente a las novelas de Doyle que apuntar contra el propio desgaste de la repetición de un afamado esquema. Y de todas las marcas formales de la estructuración de los relatos canónicos, más profunda de lo que parece hacernos sospechar una novela policíaca de misterio, Jardiel prefiere regodearse en el supremo clímax de la acción que no es otro que la explicación y resolución del conflicto. De modo que una momia asesina en serie de cuidadores de un museo es descubierta por ser analfabeta, con el efectista método de colocarle delante un ejemplar del *Red Magazine*, y ante el estupor general nuestro deductivo héroe se permite la siguiente explicación:

—¿Y todavía no adivina? ¿No cae usted en que a todo analfabeta «le estorba lo negro»? Por eso la momia de usted, analfabeta perdida, mata a los conserjes y seguiría matándolos inexorablemente si todo continuara igual. Pero vista usted a los conserjes del Museo de blanco o de color barquillo, y ya verá como nada volverá a suceder. [...] Y ahora, permítame que me retire a mi despacho, puesto que mis servicios ya no le son necesarios. Tengo que llenar mi estilográfica y el tiempo apremia.

Y Sherlock Holmes se alejó por el pasillo, dejándonos a Craig y a mí conmocionados por la sorpresa y la admiración. (2008: 55)

Y así, entre la estupefacción y la falsa modestia va solucionando los casos hasta que el cierre imponga un efectismo total y una renuencia a la placentera repetición haciendo de Sherlock el asesino de otras e - rie interminable de crímenes en un castillo, donde a falta de personajes por asesinar solo cabe que el criminal sea él, lo que conduce esta reiteración de conclusiones a la cima de la dificultad y la sorpresa para el lector, como ocurre en bastantes “casos” de las novelas originales lastradas por un automatismo de crucigrama.

La predisposición a la ruptura formal de la parodia requiere de un mecanismo de intertextualidad que, después de la recreación estructural del texto original, es el principal nexo de unión entre ambas obras y a la vez la explicación del proceso de lectura adecuada que se nos propone a través de la antífrasis. Hay que buscar el doble significado o el contrario o cualquier matiz de grado que podamos interpretar: pensemos en el Holmes de Jardiel, siempre digno en mitad de una Misa Negra (2008: 73), disfrazado de profesor de Ciencias Químicas dentro de su despacho (2008: 63) o deteniéndose a sí mismo al final de todo



y como ejemplo supremo. No percibimos asomo de crueldad ni de burla sangrienta; quizás la absoluta reverencia que causa en Jardiel-Watson y en los otros personajes dice más de su ilogicidad por la contraversión irónica del efecto del tropo. La causa de esta actitud *sine dolore* ha estado presente desde el comienzo de este artículo y no es otra que la finalidad básicamente cómica de esta parodia. No hay en Jardiel una causa agresiva o ni siquiera caricaturesca, a mi juicio, como se entiende comúnmente en la intencionalidad de lo paródico, sino un constante artificio del lenguaje acumulando rasgos hilarantes desde el juego de palabras a las situaciones absurdas. El humor vanguardista del primer tercio del siglo XX se alimenta de claras oposiciones frente a la literatura prestigiosa, abordando métodos a menudo paródicos en cuyas variedades y complejidades es imposible recalcar ahora.

La creatividad explosiva de los usos lingüísticos, cercanos al chiste común, los niveles de disgregación del referente y del contexto, la imagería surrealista, la desvalorización de la lógica o la relatividad espacio-temporal sugerida por los avances científicos, todos ellos, y muchos más, conforman recursos de la creatividad destinados a romper las expectativas de los lectores y a hacer claudicar la doctrina más férrea de los géneros y los estilos. Pero también a dotar de sangre nueva a formas cuasi periclitadas por la acumulación de reiteraciones y la insinceridad de sus artificios, como la comedia burguesa o la novela realista. Las ilimitadas capacidades del humorista madrileño para el chiste, el juego verbal o la situación cómica actúan aquí necesariamente por contraste: el español bajito que quiere ser como un londinense más y se transmuta en ayudante del héroe policial literario por excelencia, el detective de Yorkshire armado de flema y de los argumentos más acabados del razo-

namiento que justifica sus dotes con saber popular (“Bien dice el refrán que hombre prevenido vale por dos”, dice recordando a Harry que puede usar la pierna buena cuando se ha roto la primera) o tocando *Las Leandras* con un *violoncello* en Picadilly para atraer vengativamente al asesino anarquista amante de la buena música, absuelto judicialmente como era natural... Cualquier página es un prodigio de hallazgos orientados a producir risa, por la comicidad, por el absurdo o por la libre asociación de ideas. Esta constante experimentación caería en un vacío de inevitable tedio tanto por la pirotecnia verbal como por la inconsecuencia o la fatiga. Preciso era, por tanto, un camino seguro, una vía que no descarrilara al cuarto ejercicio de pura explosividad: “-¿Y tornillos? ¿Le faltaba algún tornillo? -¿A la caja? -A su hijo” (2008: 27). Y los relatos de Sherlock Holmes reunían todas las posibilidades, incluidas las comerciales. ¿Cabe mayor broma de la fría tranquilidad usualmente atribuida a las Islas y a Sherlock Holmes en particular, con toda su imagería tóptica y típica, que una situación narrativa climática que simplemente se produce para, de un modo tradicionalmente conceptista bajo un patrón rupturista, provocar una carcajada sin más pretensión que la pura risa en sí? Pues hela aquí:

Yo, como siempre, y como era mi obligación de ayudante, estaba maravillado. Aún así le dirigí a Holmes la última pregunta:

-¿Y de quién son los otros dos pies que hemos visto, el tercero del cajón y el enterrado en el campo?

Holmes no me contestó.

Quedó mirando con fijeza la lumbre de la chimenea y respiró nostálgico.

-¡Qué ganas tengo de que llegue el verano para ir a pescar bacalao a Escocia!

Y en aquella actitud permaneció hasta la salida del último tren de la tarde. (2008: 46)

CITAS

¹ Boyer, Alain-Michel (1996): *Éléments de Littérature Comparée. III. Formes et genres*, Paris, Hachette; Weisstein, Ulrich (1968): *Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Planeta, 1975; y Guillén, Claudio (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Crítica.

² Las vicisitudes editoriales se centran en la publicación conjunta en *El libro del convaleciente* (1930) del prólogo y las primeras seis aventuras, hasta que en 1936 Jardiel añadió la última de la serie que ha quedado definitivamente en siete con “Los asesinatos incongruentes del castillo de Rock”. Esta aventura, junto con retazos del prólogo-encuentro entre los protagonistas y algunos textos más, nutrió una novela corta titulada *Los 38 asesinatos y medio del castillo de Hull*. Citaré en Enrique Jardiel Poncela, *Novísimas aventuras de Sherlock Holmes* (2008), Madrid, Rey Lear, con prólogo del escritor Rafael Reig.

³ Citaré por Arthur Conan Doyle, *Todo Sherlock Holmes* (2012): Madrid, Cátedra, en la colección Biblioteca Áurea, al cuidado de Jesús Urcelay. Para la edición en inglés manejo la muy accesible *The complete Sherlock Holmes* (2001): New Lanark, Geddes & Grosset.

⁴ “Sherlock Holmes cogió el frasco de la esquina de la repisa de la chimenea y sacó la jeringuilla hipodérmica de su elegante estuche de tafite. Ajustó la delicada aguja con sus largos, blancos y nerviosos dedos y se remangó la manga izquierda de la camisa. Durante unos momentos, sus ojos pensativos se posaron en el fibroso antebrazo y en la muñeca, marcados por las cicatrices de innumerables pinchazos. Por último, clavó la afilada punta, apretó el minúsculo émbolo y se echó hacia atrás, hundándose en la butaca tapizada de terciopelo con un largo suspiro de satisfacción.”, en *El signo de los cuatro* (Doyle, 2012: 575).

⁵ González Alcázar, Felipe (2009): “Algunas consideraciones acerca de la sátira”, en Claudio Guillén. *Lecciones de un maestro*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 167-188.

⁶ Beltrán Almería, Luis (2002): *La imaginación literaria*, Madrid, Montesinos.

⁷ No es difícil encontrarse ante estos descubrimientos y deducciones cuasi imposibles, al borde de la pura jocosidad por el asombro traducido en

incredulidad que produce en el lector. Baste referir el diálogo de Sherlock con su hermano Mycroft, contemplando a dos individuos a través de una ventana del “Club Diógenes”, ante el estupor y la media sonrisa de Watson en *El intérprete griego* (2012: 560): “-Un soldado, por lo que veo -dijo Sherlock / -Recién licenciado -observó el otro. / -Sirvió en la India, veo. / -Un oficial sin mando. / -Imagino que en la Artillería Real -dijo Sherlock. / -Es viudo. / -Con un hijo. / -Hijos, hermano, hijos. / -¡Venga ya! -dije yo sonriendo-. Esto es demasiado.” Recomiendo la lectura explicativa y coincidiremos con Watson antifrásicamente: desde luego, era *demasiado*.

⁸ “Su estatura sobrepasaba los seis pies, y era tan extraordinariamente enjuto, que producía la impresión de ser aún más alto. Tenía la mirada aguda y penetrante, fuera de los intervalos de sopor a que antes me he referido; y su nariz fina y aguileña, daba al conjunto de sus facciones un aire de viveza y resolución. También su barbilla delataba al hombre de voluntad por lo prominente y cuadrada.”, *Estudio en escarlata* (2012: 61), el retrato canónico de Sherlock. Sobre otras características abundantes en la caracterización del personaje, no estrictamente sobre la gorra y el macferlán, aclara algunas particularidades Urcelay (2012: 1621-1622) en los apéndices de su edición, como sus diversas pipas o el cinematográfico latiguillo *Elemental, querido Watson* (apenas un perfilado “Elemental” en *El sabueso de los Baskerville* y en *El hombre encorvado*). La última vez que Doyle habló de su personaje lo describió así: “Ese pálido rostro limpiamente rasurado y esa figura de miembros desgarrados se estaba llevando una cuota indebida de mi imaginación.”, prefacio a *El archivo de Sherlock Holmes* (2012: 1629).

⁹ Véase, por ejemplo, Worcester, David (1940): *The art of satire*, Cambridge, C.U.P.; y Hutcheon, Linda (1985): *A theory of Parody: the teachings of Twentieth-century art forms*, London, Methuen.

ILUSTRACIONES

Ilustraciones del Autor: Enrique Jardiel Poncela, publicadas en *El libro del convaleciente*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1930. Esta edición (Madrid, Rey Lear, 2008) las ha tomado de ahí.